

ÁCOMA NUOVA SERIE ANNO 2022 N. 23

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani.

Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

Pubblicazione semestrale. Autunno-Inverno 2022.

Comitato scientifico internazionale: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Werner Sollors, Ivy G. Wilson.

Direttori: Fiorenzo Iuliano, Stefano Rosso, Anna Scannavini.

Comitato scientifico: Annalucia Accardo, Sara Antonelli, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Elisa Bordin, Roberto Cagliero, Bruno Cartosio, Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Carlo Martinez, Cristina Mattiello, Marco Morini, Alessandro Portelli, Anna Romagnuolo, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

Direttore responsabile: Ermanno Guarneri.

Segreterie di redazione:

Bergamo: *Ácoma*, Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo – fax 035/2052789

Roma: *Ácoma*, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Università "Sapienza" di Roma, Via della Circonvallazione Tiburtina, 4, 00185 Roma – fax 06/44249216.

E-mail: acoma@unibg.it.

Sito web: www.acoma.it.

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad acoma@unibg.it.

Ácoma è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Per ragioni tecniche, qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo acoma@unibg.it verrà cestinato.

Ácoma is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to acoma@unibg.it. Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X.

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli.

Copertina: Mauro Sullam.

SOMMARIO

IL BILDUNGSROMAN NEGLI STATI UNITI: UNA STORIA PROBLEMATICA

a cura di Anna De Biasio e Fiorenzo Iuliano

- Un Bildungsroman americano? Sull'evoluzione di un genere 5
Anna De Biasio
- "I haven't what's called a principle of growth": 27
The Awkward Age, o la formazione impossibile
Fiorenzo Iuliano
- No Trauma, No Bildung, No Party: F. Scott Fitzgerald, 54
l'età del jazz e Basil Duke Lee
Sara Antonelli
- "The worst lesson that life can teach": *American Pastoral* 83
come romanzo di deformazione neoliberista
Alice Balestrino
- "Who doesn't like resembling an ancestor?": 106
The Brief Wondrous Life of Oscar Wao come Multi-Bildungsroman
Daniele Giovannone
-

“The loss, the search, the story”: paradigma iniziatico
e meditazione sull’identità afro-italo-americana in
The Skin Between Us (2006)
Cristina Di Maio 125

La Bildung postcoloniale in *Americanah* (2013) di
Chimamanda Ngozie Adichie: il femminismo africano all’opera
Milena Kaličanin 145

DUE AGGIORNAMENTI SULLA GUERRA DEL VIETNAM

La storiografia della Guerra del Vietnam:
un aggiornamento sulle traduzioni italiane
Stefano Rosso 164

Una memoria al plurale: i vietnamiti, la guerra e
l’editoria italiana
Giacomo Traina 180

SAGGI

Dalla blacklist alla New Hollywood: i rapporti
tra MPAA, CIA e Casa Bianca
Massimiliano Studer 199

ENGLISH SUMMARIES 220

Un Bildungsroman americano? Sull'evoluzione di un genere

Anna De Biasio

Problemi di definizione

Esiste una tradizione del Bildungsroman statunitense? Chiunque si sia addentrato in un simile quesito sa che una risposta univoca o definitiva è impossibile. Un primo, ben noto nodo problematico è di natura tanto storico-letteraria, quanto sociale e politica. Negli anni in cui Wolfgang Goethe pubblica *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (1795-96), capostipite pressoché indiscusso di un nuovo (sotto)genere romanzesco, negli Stati Uniti il romanzo muove i suoi primi passi incerti. Goethe fa agire il suo giovane protagonista in un mondo saldamente strutturato, che riflette la solidità di un edificio narrativo in cui si succedono le "tappe" della formazione: l'abbandono del mondo familiare e degli affari, l'ingresso nell'universo itinerante del teatro, le speranze e le delusioni amoroze, tutte esperienze che si risolvono infine in una conciliazione degli opposti (lo spirito del commercio e quello dell'arte) e in un ritorno all'ordine simboleggiato dal matrimonio felice. Lontanissimi dall'inscenare la costruzione del soggetto borghese esemplare, i più celebri romanzi statunitensi coevi narrano piuttosto storie di distruzione: l'innocenza e la vita stessa di Charlotte Temple, l'adolescente sedotta e abbandonata nell'omonimo romanzo (1794) di Susanna Rowson, gli omicidi legati agli eccentrici personaggi che dominano le opere di Charles Brockden Brown (i fanatici religiosi e i ventriloqui in *Wieland*, 1798, i sonnambuli in *Edgar Huntly*, 1799).

Se il metro di misura è la particolare forma letteraria sviluppata in Europa tra la fine del Settecento e l'Ottocento, si può affermare che negli Stati Uniti il Bildungsroman latita. Le "condizioni di possibilità" per l'emergere del genere appaiono troppo diverse dalle coordinate storico-sociali che lo hanno favorito nel contesto europeo. Tra queste spicca la presenza di una popolazione eterogenea dislocata su vasti spazi, spesso colonizzati in modo violento;

l'assenza di una dialettica tra borghesia e aristocrazia; uno sviluppo particolarmente aggressivo del capitalismo; un rapporto labile tra individuo e potere politico dello Stato; la centralità delle preoccupazioni religiose di matrice calvinista. In quello che a oggi è forse il saggio più influente sul genere, *Il romanzo di formazione*, Franco Moretti porta questa tesi alle estreme conseguenze, escludendo in modo netto la letteratura angloamericana dai suoi casi di studio. Due sarebbero i motivi che impediscono la nascita, negli Stati Uniti, della "forma che domina – o, più esattamente, rende possibile – il secolo d'oro della narrativa occidentale": la persistenza di "una fortissima dimensione religiosa" e il permanere del valore simbolico della "natura", fattori che istraderebbero le esistenze individuali in percorsi di senso impensabili nei contesti più saldamente secolarizzati e urbani del romanzo europeo.¹

Benché l'argomento preventivo di Moretti abbia una coloritura fin troppo "eccezionalistica", è innegabile che le opere canoniche dell'Ottocento centrate su giovani protagonisti presentino dei tratti atipici. Nel suo *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974), Jerome Buckley aveva messo a fuoco un paradigma fortunato, una sorta di *master plot* che ricorda quello del "young man from the provinces" di cui aveva parlato a suo tempo Lionel Trilling per illustrare una genealogia di eroi che arriverebbe a Henry James e oltre: un giovane dalla fervida immaginazione, costretto da un ambiente provinciale e dalle aspettative della famiglia, approda in una grande città, dove vive una serie di esperienze trasformative che, a partire dal piano sentimentale, lo portano a riconsiderare i suoi valori iniziali nella direzione di un *adattamento* alla realtà borghese e industriale che lo circonda.² Da *The Lea-*

1 Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (1986), Einaudi, Torino 1999, p. 3. In corsivo nel testo.

2 Jerome Hamilton Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Harvard University Press, Cambridge 2011, pp. 17-18. Lionel Trilling parla del tipo ricorrente del "giovane provinciale" in una lunga serie di romanzi (che includono *Père Goriot* di Balzac, *L'Éducation sentimentale* di Flaubert, *Great Expectations* di Dickens, fino a *The Great Gatsby* di F. Scott Fitzgerald) in una Prefazione a *The Princess Casamassima* (1886) di Henry James (1948), poi ripubblicata in *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, Doubleday, Garden City 1950, pp. 55-88, pp. 58-61. Quello di Buckley è in realtà un modello dinamico che non

the stocking Tales (1827-1841) a *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), passando per *Moby-Dick* (1851) e *The Blithedale Romance* (1852), i classici dell'Ottocento disattendono interamente queste linee-guida, a cominciare dall'assenza o dalla degradazione, più volte notata dalla critica, delle figure paterne e più in generale delle figure dell'autorità.³ Eppure si tratta in gran parte dei casi di storie che, a modo loro, narrano di cammini di crescita, mutamento della consapevolezza, differenze che intervengono tra un "prima" e un "dopo" nei tratti di strada percorsi dai protagonisti.

Il vero problema che si delinea è dunque di natura descrittiva e definitoria; e del resto ciò appare inevitabile, essendo il Bildungsroman un genere sul quale non solo non esiste consenso critico, ma forse addirittura, come hanno sostenuto alcuni, un genere "fantasma", "on the one hand excessively available [...] yet on the other hand hyperbolically absent".⁴ Dando per assodato che nei testi-cardine della tradizione letteraria statunitense l'apprendistato dei giovani (che sono quasi sempre, va sottolineato, maschi e bianchi) tende a manifestarsi in modalità non assimilabili a quelle del romanzo europeo, ciò non significa che non vi sia evoluzione, ma piuttosto che questa viene declinata in sensi culturalmente specifici. Vanno in questa direzione gli studi che – non parlando quasi mai esplicita-

prescrive la compresenza di tutti gli elementi della trama per poter parlare di Bildungsroman (ne sarebbero sufficienti due o tre).

3 Oltre al classico *Love and Death in the American Novel* (Criterion Books, New York 1960; tr. it. V. Poggi, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano 1960) di Leslie Fiedler, si veda, più recentemente, Josep M. Armengol-Carrera, "Where are Fathers in American Literature? Re-visiting Fatherhood in U.S. Literary History", *The Journal of Men's Studies*, 16, 2 (2008), pp. 211-26.

4 "Da un lato eccessivamente disponibile [...], mentre dall'altro iperbolicamente assente". Marc Redfield, *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*, Cornell University Press, Ithaca 1996, p. 63. Della natura elusiva del Bildungsroman aveva già parlato Jeffrey Sammons in "The Mystery of the Missing Bildungsroman, or What Happened to Wilhelm Meister's Legacy?", *Genre*, XIV, 2 (1981), pp. 229-46. Anche Tobias Boes nota la mancata realizzazione ("nonfulfillment") degli obiettivi codificati del genere in *Formative Fictions: Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*, Cornell University Press, Ithaca 2012, p. 25. Sull'assenza di consenso intorno al significato e all'uso del termine Bildungsroman da parte della critica sia tedesca sia anglo-americana, si veda James N. Hardin, "An Introduction", in *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, James N. Harding, a cura di, University of South Carolina Press, Columbia 1991, pp. x-xii.

mente di Bildung – hanno individuato la presenza di costanti strutturali o ideologiche nei romanzi americani otto e novecenteschi. Ne è un esempio la figura del personaggio o del narratore-testimone, che assiste ad azioni svolte da altri senza prendervi parte in modo diretto, e da esse impara (un modello narrativo che avrebbe radici nella dottrina calvinista della testimonianza personale).⁵ Oppure la ricorrenza del paradigma iniziatico, tanto ossessivamente attivato quanto messo in crisi, rovesciato o negato, laddove l'approdo dell'iniziazione (già alla base dei miti fondativi del Nuovo Mondo e della Terra Promessa) è spesso uno stato di separazione e di alienazione, più che l'ingresso in una comunità.⁶ O ancora, il riaffiorare della mitologia nazionale dell'*American Adam*, che dai romanzi di Mark Twain a *The Catcher in the Rye* (1951), fino alle storie di formazione del Ventunesimo secolo, non cesserebbe di ispirare le vite dei personaggi, contestualmente al riconoscimento della natura elusiva degli ideali di innocenza e autodeterminazione, sempre pronti a tradursi in un'esperienza di perdita.⁷

5 Secondo C. Hugh Holman, negli Stati Uniti il Bildungsroman assumerebbe una forma speciale per via della presenza ricorrente del personaggio-testimone o del narratore-testimone in una serie di importanti racconti e romanzi, da *Moby-Dick* a *The Blithedale Romance*, da *Daisy Miller* a *The Ambassadors*, a *The Great Gatsby*, includendo *My Ántonia* di Willa Cather, *The Fathers* di Allen Tate e *All the King's Men* di Robert Penn Warren. Si veda il capitolo "Bildungsroman, American Style", in *Windows on the World: Essays on American Social Fiction*, University of Tennessee Press, Knoxville 1979, pp. 168-97. Holman non dà spiegazioni storico-culturali per tale ricorrenza, mentre Kelsey Bennett la vede legata all'importanza di essere testimoni dell'agire proprio e altrui nella tradizione calvinista antinomiana (*Principle and Propensity: Experience and Religion in the Nineteenth-Century British and American Bildungsroman*, University of South Carolina Press, Columbia 2014, p. 10).

6 Dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta c'è stato un fiorire di studi sul tema dell'iniziazione, dal classico R.W.B. Lewis, *American Adam* (Chicago University Press, Chicago 1955) al già citato Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, cit. e *No!" In Thunder: Essays on Myth and Literature* (Stein and Day, New York 1960); da Mordecai Marcus, "What is an Initiation Story?" (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIX (1960), pp. 221-28) a Isaac Sequeira, *The Theme of Initiation in Modern American Fiction* (Geetha Book House, Mysore 1974). Un importante studio italiano sull'iniziazione in chiave antropologica e sulle sue costanti tematiche e morfologiche nella letteratura (soprattutto) statunitense è *Sigfrido nel Nuovo Mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, a cura di Paola Cabibbo, La Goliardica, Roma 1983.

7 Per un'indagine recente del tema dell'"innocenza" americana, si veda Kenneth Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.

A ben guardare, nella moltiplicazione degli studi sul Bildungsroman a cui si è assistito negli ultimi vent'anni, un numero cospicuo di interventi è dedicato proprio alla letteratura statunitense. Si tratta di un (ri)orientamento dello sguardo critico che merita attenzione per più di un motivo. Un aspetto rilevante è senz'altro l'uso della categoria della Bildung, sempre più spesso favorita rispetto a concetti in voga precedentemente, come quello di "adolescenza" o di "iniziazione".⁸ Il termine viene usato in un'accezione molto lontana dal senso restrittivo attribuitogli nella tradizione degli studi germanistici, dove coincide con un'idea di sviluppo organico del sé scaturita dall'Illuminismo tedesco: secondo un'influente interpretazione del filosofo Wilhelm Dilthey, il Bildungsroman sarebbe l'espressione poetica di una crescita regolata interna alla vita dell'individuo, nella quale ogni fase, compresi conflitti e dissonanze, mira al raggiungimento di una condizione di maturità armoniosa.⁹ Benché non manchino analisi in chiave transnazionale dedicate alle ramificazioni di tale costrutto ideologico-estetico nella letteratura degli USA,¹⁰ la critica odierna dà alla Bildung un significato molto più ampio, flessibile e multiforme, in alcuni casi arrivando a identificare *tout court* il Bildungsroman con un tipo di romanzo "about a young person facing the challenges of growing up".¹¹

8 Oltre agli studi sull'iniziazione citati nella nota 6, si considerino ad esempio W. Tasker Witham, *The Adolescent in the American Novel, 1920-1960*, Ungar, New York 1964 e Mary Jean DeMarr, Jane S. Bakerman, *The Adolescent in the American Novel Since 1960*, Ungar, New York 1986.

9 Il passo sul Bildungsroman, spesso citato, è tratto da Wilhelm Dilthey, *Poetry and Experience* (1906), a cura di Rudolf A. Makkreel e Frithjof Rodi, Princeton University Press, Princeton 1985, p. 390 (trad. it. *Esperienza vissuta e poesia*, trad. it. Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947). Per una discussione approfondita del Bildungsroman come genere specifico della letteratura tedesca, rivendicato come tale nella germanistica, si veda Todd Kontje, *The German Bildungsroman: History of a National Genre*, Camden House, Columbia 1993.

10 Si vedano Thomas L. Jeffers, *Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Santayana*, Palgrave Macmillan, New York-Basingstoke 2005 e Bennett, *Principle and Propensity*, cit. A differenza di Jeffers, che si concentra sugli aspetti filosofici e culturali, Bennett iscrive la genesi storica della Bildung nel contesto della teologia protestante settecentesca sulla formazione spirituale del sé, includendo la tradizione statunitense e le sue ramificazioni letterarie nell'Ottocento (tra cui *Pierre* di Herman Melville e *The Portrait of a Lady* di Henry James).

11 "[C]he parla di una persona giovane alle prese con le sfide della crescita".

All'allargamento di questi concetti – talvolta al limite della vaghezza – ha senza dubbio contribuito l'ampia circolazione di un saggio di Michail Bachtin dal titolo “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism”, pubblicato negli Stati Uniti nel 1986 ma tratto da un'opera incompiuta e lacunosa scritta negli anni Trenta. Per Bachtin, il *Bildungsroman* è il genere letterario per eccellenza atto a mostrare l'emergere dell'individuo in seno al movimento del tempo storico, “the image of *man in the process of becoming*”.¹² Si tratta di una definizione di *Bildung* elastica e porosa, plasmabile e radicalmente progettuale, da un lato in sintonia con le definizioni del sé più fluide tipiche dell'epoca contemporanea, dall'altro disponibile a una varietà di identificazioni e attualizzazioni in rapporto a cronologie, geografie e tradizioni letterarie diverse.¹³ La traduzione inglese di *Il*

Sarah Graham, “Introduction”, in Sarah Graham, a cura di, *A History of the Bildungsroman*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 1. Anche Petru Golban (*A History of the Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2018), nel suo studio diacronico di lungo periodo, dà del *Bildungsroman* una definizione ampia, per quanto circostanziata: per un commento più dettagliato su tale definizione, si veda il saggio di Daniele Giovannone in questo numero.

12 “[L]’immagine dell’uomo mentre è in divenire” (corsivo dell’autore). Michail M. Bachtin, “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)”, in *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. ing. di Vern W. McGee, University of Texas Press, Austin 1986, pp. 10-59, qui p. 19. Dell’opera di Bachtin, che avrebbe dovuto intitolarsi *Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma* (Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo), esistono solo alcune sezioni, un indice e un riassunto, pubblicati in parte in *Ėstetika slovesnogo tvorčestva* (Estetica della creazione verbale), a cura di S. S. Averiincev, S. G. Bočarov, V. V. Kožinov, Iskusstvo, Mosca 1979, pp. 199-209 (trad. it. *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988, pp. 195-205). Per questa e altre informazioni sul testo di Bachtin, si veda Stefania Sini, “L’incompiuto divenire. Sulla storia e la teoria del comico nel pensiero di Michail Bachtin”, *Between*, VI, 12 (2016), <https://www.betweenjournal.it/> Per una discussione di “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism”, rimando al contributo di Giovannone in questo numero.

13 In un recente numero di *Textual Practice* dedicato alle estensioni del *Bildungsroman* nel *memoir*, nel cinema e nella serialità televisiva, i curatori sottolineano l'importanza del saggio di Bachtin per la creazione di un “expanded, globalised and historized framework for *Bildung*” (“un quadro di riferimento espanso, globalizzato e storicizzato per la *Bildung*”). John Frow, Melissa Hardie, Vanessa Smith, “The *Bildungsroman*: Forms and Transformations”, *Textual Practice*, XXXIV, 12 (2020), pp. 1905-10, qui p. 1906.

romanzo di formazione di Moretti, uscita nel 1987, ha finito per essere, paradossalmente, l'altro punto di riferimento quasi irrinunciabile negli studi interessati a dare un nuovo corso alla nozione di Bildungsroman negli Stati Uniti.¹⁴ A dispetto di una lettura del genere restrittiva ed esclusiva, che di fatto lo considera estinto dopo il 1914, Moretti offre in realtà una serie di spunti sia teorici sia ermeneutici largamente adattabili a contesti altri rispetto a quello europeo. La fruibilità della proposta critica è evidente sin dall'esordio del saggio, nell'inquadramento del Bildungsroman come "forma simbolica" di una modernità plasmata sulla mobilità e sull'interiorità dei giovani come nuovi protagonisti sociali, fino all'individuazione nelle opere di strategie retorico-ideologiche normative e conservatrici, oppure, all'opposto, aperte e trasformative:¹⁵ una tendenza, quella all'anti-teleologia, che chi adotta le categorie di Moretti non può non vedere diffusamente all'opera nella narrativa statunitense.

La rifunzionalizzazione dell'idea di Bildung nel segno dell'apertura e della duttilità, tuttavia, non è l'unico aspetto dell'attuale produzione critica meritevole di attenzione. L'altra tendenza di rilievo – strettamente correlata alla prima – è l'allargamento del discorso sul Bildungsroman alle narrazioni della diversità identitaria, in particolare alla letteratura delle minoranze. L'assunto di partenza muove di norma in una direzione duplice e apparentemente contraddittoria, che da un lato denuncia i limiti del genere come narrazione statutaria del soggetto dominante, ovvero liberal-borghese, maschile e bianco, mentre dall'altro ne rivela il potenziale di adattamento e di evoluzione, la disponibilità a farsi trasformare e ri-declinare in storie di crescita personale riguardanti identità eterogenee dal punto di vista del *gender*, etnico, razziale o sessuale. Animati da un intento revisionista, talvolta esplicitamente "contro-discorsivo", questi interventi tendono ad avere come riferimento una nozione di Bildungsroman convenzionale e piuttosto astratta, una sorta di idealtipo che di rado s'incarna in esempi concreti (ma è frequente il richiamo al *Wilhelm Meister*). Nonostante sia generalmente poco sviluppata, l'impostazione comparativa è in ogni

14 Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London-New York 1987.

15 Mi riferisco qui all'edizione italiana: "Il Bildungsroman come forma simbolica", in Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 3-15.

caso funzionale a un' esplorazione delle "varianti identitarie" del genere che appare ricca di stimoli, utili a rinnovare la riflessione sui testi e i contesti della formazione nel panorama statunitense. Nelle pagine che seguono vengono ripresi in sintesi alcuni snodi chiave di questo dibattito, parte integrante del quadro critico in cui s' inserisce l' indagine proposta in questo numero monografico.

La Bildung nella galassia delle differenze

Il gesto critico forse più precoce e incisivo lo si deve a una raccolta di saggi dal titolo *The Voyage In: Fictions of Female Development*, pubblicata nel 1983 a cura di Elizabeth Abel, Marianne Hirsch ed Elizabeth Langland. Lo studio intende porre rimedio a una colpevole omissione da parte della critica letteraria, ovvero il mancato riconoscimento del "romanzo dello sviluppo femminile" come specifica forma narrativa. "The sex of the protagonist", affermano le curatrici, "modifies every aspect of a particular *Bildungsroman*: its narrative structure, its implied psychology, its representation of social pressures".¹⁶ Obiettivo polemico è l' ingannevole universalismo di letture come quella del già citato Buckley, il cui intreccio prototipico camuffa in realtà opzioni a cui hanno accesso solo i soggetti maschili. Limitate nella loro libertà di movimento e al massimo impegnate a passeggiare sul vialetto di campagna piuttosto che a vagare nella grande città, meno orientate a recidere i legami familiari che a mantenerli o a crearne di nuovi per proteggere se stesse, le protagoniste ottocentesche non raggiungono un' integrazione sociale che sia il frutto di un rapporto dinamico tra soggettività e ambiente; spesso iniziano la loro vera "educazione" più tardi, dopo l' assolvimento dei compiti del matrimonio e della maternità, finendo a volte per auto-confinarsi nell' interiorità come preludio a un distacco dalla vita (Edna Pontellier in *The Awakening*, 1899, è un caso esemplare).¹⁷ La cornice teorica della raccolta è costitui-

16 "Il sesso della protagonista cambia ogni aspetto di un particolare *Bildungsroman*: la sua struttura narrativa, la sua psicologia implicita, la sua rappresentazione delle pressioni sociali". Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland, a cura di, *The Voyage In: Fictions of Female Development*, University Press of New England, Hanover 1983, p. 5.

17 Ivi, pp. 7-9.

ta dalle teorie femministe coeve sullo sviluppo psicosessuale della donna (da Nancy Chodorow a Dorothy Dinnerstein, a Carol Gilligan), un pensiero fondato sulla revisione delle tesi freudiane circa l'autonomia dell'individuo e il ruolo del super-io come regolatore dell'ingresso nel mondo adulto.¹⁸ Mentre autonomia individuale e primato superegoico sono considerati assunti del Bildungsroman in versione maschile, ciò che viene valorizzato qui è il legame intersoggettivo come speciale risorsa dei soggetti – e delle narrazioni – femminili, una risorsa radicata nell'esperienza pre-edipica e nel rapporto madre-figlia.

Benché il femminismo della differenza degli anni Ottanta a cui s'ispira *The Voyage In* possa apparire troppo marcatamente essenzialista, lo studio ha il merito di avere innovato in modo radicale la teorizzazione precedente, pur mantenendo con essa dei fondamentali punti di contatto: per esempio, nell'esplicitare l'utilità della categoria del Bildungsroman come strumento concettuale basato sul presupposto della coerenza e della possibilità di sviluppo del sé (benché magari frustrato o ostacolato), così come sull'insistenza sulle fasi temporali del cambiamento (non necessariamente lineari) e sul contesto sociale (benché potenzialmente ostile) delle narrazioni. A testimonianza del ruolo seminale che ha avuto nel dibattito, non c'è solo l'immane riferimento al volume negli studi fino a oggi, ma anche la ripresa del suggerimento circa la doppia direttrice delle storie di formazione femminile: segnate da delusioni e impedimenti se riferite al contesto dell'Ottocento (o a contesti precedenti), più espansive e potenzialmente gratificanti a partire dal Novecento, in misura proporzionale all'aumento delle libertà godute dalle donne così come della loro capacità d'azione nella sfera pubblica. Prima del Ventesimo secolo, come si è sostenuto da più parti, i racconti dello sviluppo dell'io femminile hanno, nella migliore delle ipotesi, finali ambivalenti, mentre tendono a prevalere modelli di "decrescita" e "deformazione" piuttosto che traiettorie di maturazione esistenziale positiva.¹⁹ Specie dal 1970 in poi – ha

18 Ivi, pp. 9-12.

19 Di "ambivalent endings" parla Esther Kleinbord Labovitz in *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*, Peter Lang, New York 1986, p. 6; Annis Pratt (con Barbara White), parla di "models of growing down" ("modelli di decrescita") in relazione al tema della sottomissione femminile nei

affermato ad esempio Rita Felski – il romanzo della “scoperta di sé” può tradursi in un vero e proprio “feminist Bildungsroman”, con un intreccio basato sul progresso lineare delle protagoniste verso il mondo esterno (tra le autrici discusse vi sono Margaret Atwood, Doris Lessing e Alice Walker). La presenza di una “broader female community” in molte narrazioni sarebbe in grado di attenuare, secondo Felski, l’individualismo borghese della controparte maschile, aprendo a uno spazio di relazioni interpersonali non improntate allo sfruttamento.²⁰

Con Abel, Hirsch e Langland, Felski condivide la convinzione che lo sviluppo organico della personalità rimanga un obiettivo cogente nelle narrazioni femminili contemporanee anche a fronte dell’attacco all’idea di un sé coerente e autentico sferrato dalla letteratura modernista e consolidato da quella postmodernista: una sorta di compromesso tra costruzione e decostruzione del soggetto, o, se si vuole, una versione letteraria dell’“uso strategico di un essenzialismo positivista” che Gayatri Spivak ipotizzava per il femminismo a scopi politici.²¹ Ciò che viene messo in discussio-

romanzi femminili del diciassettesimo e diciottesimo secolo in *Archetypal Patterns in Women's Fictions*, Indiana University Press, Bloomington 1981, p. 14; per Susan Fraiman (*Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*, Columbia University Press, New York 1993, p. xi), crescere come donne nella letteratura dell’Ottocento implica “a deformation, a gothic disorientation, a loss of authority, an abandonment of goals” (“una deformazione, un disorientamento gotico, una perdita di autorità, un abbandono degli obiettivi”).

20 “Una più ampia comunità femminile”. Rita Felski, “The Novel of Self-Discovery: Integration and Quest”, in *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge 1989, pp. 133-40, qui p. 138. L’altra variante del romanzo della “scoperta di sé” è per Felski il “novel of awakening” (“romanzo del risveglio”), più orientato all’interiorità rispetto al “Bildungsroman femminista”. Sul potenziale positivo del Bildungsroman per la letteratura femminile novecentesca c’è ampio consenso. Barbara A. White lo considera la forma più popolare di letteratura femminista (*Growing Up Female: Adolescent Girlhood in American Fiction*, Greenwood Press, Westport 1985, p. 195), mentre Esther Kleinbord Lobovitz lo ritiene possibile solo nel Novecento, in concomitanza con l’affacciarsi della realtà della Bildung per le donne e il declino del genere presso gli scrittori maschi (*The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*, Peter Lang, New York 1986, p. 8).

21 Cit. in Donatella Izzo, “La teoria della critica femminista”, in Donatella Izzo, a cura di, *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996, p. 70.

ne, all'interno dello stesso dibattito sul romanzo di formazione, è semmai l'opportunità di riferirsi a un'indistinta "esperienza femminile", che prescindendo da variabili come l'etnia o la razza; nei casi più polemici la generalizzazione è assimilata a una copertura che ha l'effetto di imporre di nuovo una soggettività dominante.²² Il fuoco dell'attenzione si sposta perciò, in misura considerevole, su indagini in chiave multiculturale, una tendenza anticipata da Bonnie Hoover Braendlin in un articolo pionieristico del 1983 dal titolo "Bildung in Ethnic Women Writers". Il Bildungsroman, per Braendlin, ha grandi potenzialità non solo per le voci femminili, ma per tutte le soggettività marginalizzate, specie in una letteratura come quella americana che si presta a ospitare la lotta degli *outsiders* per emergere come identità individuate e avere una parte nell'American Dream (che viene loro a un tempo offerto e negato). Sarebbero proprio i "disenfranchised Americans – women, blacks, Mexican-Americans, Native Americans, homosexuals" i più adatti a resuscitare il genere e renderne possibile una "transvalutazione" secondo nuovi standard e prospettive.²³

A partire dagli anni Novanta, uno spazio di rilievo è occupato dagli studi sulla narrativa afroamericana, nei quali il rapporto con il genere è comprensibilmente impostato in termini conflittuali, se non antagonisti. Uno dei primi studi organici è *Ten is the Age of Darkness: The Black Bildungsroman* di Geta LeSeur, che postula un uso intimamente contraddittorio della categoria del Bildungsroman da parte di un ampio numero di scrittori di colore. Richiamata in una breve nota la genealogia europea del genere, LeSeur sottolinea che le narrazioni della gioventù nera non sono interessate

22 Si veda ad esempio la critica di Pin-chia Feng, secondo cui *The Voyage In* "fails to specify cultural and racial differences [...] showing signs of the unconscious cultural hegemony of early feminist criticism which centers around white, middle-class women's issues" ("manca di specificare differenze culturali e razziali [...] mostrando tracce dell'egemonia culturale inconscia della critica femminista delle origini, che ruota attorno a questioni femminili bianche e borghesi"): *The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston*, Peter Lang, New York 1998, p. 13. Il giudizio fa però torto all'ampio respiro di *The Voyage In*, che include saggi sulla Bildung lesbica, afroamericana e brasiliana.

23 "[G]li americani privi di diritti – donne, neri, messicani americani, nativi americani, omosessuali". Bonnie Hoover Braendlin, "Bildung in Ethnic Women Writers", *Denver Quarterly*, 17 (1983), pp. 75-87, qui p. 75.

ad abbracciare una tradizione letteraria percepita come estranea, e tuttavia ne utilizzano la forma (che però rimane poco specificata) per raccontare la propria versione dell'esperienza di crescere, dentro a una pelle e a una comunità stigmatizzate dalla cultura egemonica.²⁴ Si delinea così una nuova tradizione del Bildungsroman nero, in molti casi strettamente legata all'autobiografia, nella quale i momenti canonici della formazione (il viaggio verso la città, il conflitto con le figure parentali, le prime esperienze sentimentali o sessuali) devono fare i conti con crisi, traumi, l'esperienza della violenza fisica o simbolica del razzismo e contesti di deprivazione sociale ed economica.

Altri studiosi rimarcano con maggior forza il paradosso insito nell'utilizzo di un genere modellato sulla programmatica esclusione di identità estranee a quella dominante. Per Viet Thanh Nguyen, la cancellazione della differenza razziale su cui si basa l'"American Bildungsroman" (la cui esistenza viene data per acquisita sin dall'Ottocento) rende ancora più problematica l'adozione della forma da parte dei "racialized Others", soprattutto nel caso degli afroamericani, segnati dalla tragica esperienza storica della schiavitù.²⁵ Gunilla Theander Kester giudica il termine Bildungsroman "anathema and inappropriate [...] in relation to African American ways of writing the subject", preferendogli la dicitura "narratives of African American *bildung*", a sottolineare l'impossibilità di una teleologia armonica in *Invisible Man* (1952) di Ralph Ellison o nei romanzi di Toni Morrison e Gayl Jones.²⁶ Per altri ancora, il paradossale impiego della forma comporta un più o meno consapevole

24 Geta LeSeur, *Ten is the Age of Darkness: The Black Bildungsroman*, University of Missouri Press, Columbia 1995, pp. 1-3. Non è chiaro se LeSeur attribuisca una consapevolezza nell'uso del genere da parte di scrittrici e scrittori afroamericani, un punto irrisolto della sua argomentazione.

25 "[G]li altri razzializzati". Viet Thanh Nguyen, "The Remasculinization of Chinese America: Race, Violence, and the Novel", *American Literary History*, 12, 1/2 (2000), pp. 130-57, qui p. 136. Curiosamente, gli unici esempi di Bildungsroman americano citati da Nguyen sono i romanzi *from rags-to-riches* di Horatio Alger.

26 "[U]n anatema, inopportuno [...] in relazione alle modalità afroamericane di scrittura della soggettività". Gunilla Theander Kester, *Writing the Subject: Bildung and the African American Text*, Lang, New York 1995, pp. 7-8. Nella sua argomentazione, Kester si riferisce alla classica definizione di Bildungsroman data da Wilhelm Dilthey.

intento revisionista. Jennifer Heinert mette bene in luce, per esempio, la consapevolezza con cui Toni Morrison fa emergere il legame tra Bildungsroman e cultura dominante in *The Bluest Eye* (1970): le storie di (de)formazione multiple contenute nel romanzo non sono solo attraversate dalla *double consciousness* dei personaggi, ma mettono costantemente in evidenza i meccanismi di auto-percezione e auto-valutazione modellati sugli standard della società bianca, tali da danneggiare, fino a impedirli, la crescita personale.²⁷

In tutta la discussione sulla letteratura delle minoranze etniche ricorre l'argomento degli interventi trasformativi operati sul Bildungsroman dagli autori che se ne "appropriano". Uno dei centri dell'interesse riguarda un suo tratto tanto cruciale quanto tradizionalmente meno esplorato di altri, ovvero la funzione ideologica di costruzione di soggetti nazionali. Nel momento in cui la scrittura dello sviluppo dell'io viene abitata dal soggetto etnico, la spinta "assimilazionista" del Bildungsroman si trova sottoposta a un'inedita tensione, una tensione generata dalla duplice appartenenza dell'individuo al proprio gruppo etnico e alla comunità nazionale (con gradi variabili di lealtà all'uno e all'altra). Il protagonista del racconto può desiderare di avere successo e integrarsi nel nuovo contesto americano, ma ciò non comporta necessariamente che maturi un sentimento di affiliazione nazionale. Tra le prime ad avanzare una lettura in questa chiave, in *Immigrant Acts* (1996) Lisa Lowe legge il romanzo dello scrittore filippino americano Carlos Bulosan, *America Is in the Heart* (1943), soffermandosi sul mancato sviluppo di una forma di soggettività nazionale nell'io narrante, il suo "critical estrangement from and dissymmetrical relationship to American culturalist, economic, and nationalist formations".²⁸ Richiamandosi all'interpretazione di Lowe ed estendendo la riflessione al Bildungsroman asiatico americano, Patricia Chu e Xiaojing Zhou riconoscono a quest'ultimo la capacità di trasformare le regole stesse del genere.²⁹ Ma non si tratta di un primato rivendicabile

27 Jennifer Lee Jordan Heinert, "The Novel of 'Education'", in *Narrative Conventions and Race in the Novels of Toni Morrison*, Routledge, London 2009, pp. 12-35.

28 "[S]traniamento critico da e relazione asimmetrica con le formazioni culturaliste, economiche e nazionaliste americane". Lisa Lowe, *Immigrant Acts: On Asian American Culture Politics*, Duke University Press, Durham 1996, pp. 47-48.

29 Patricia Chu espande l'argomento di Lowe sulla funzione ideologica nazio-

da qualche gruppo particolare. Come contribuiscono a dimostrare alcuni dei saggi qui raccolti, sono molteplici le narrazioni etniche che esercitano sul Bildungsroman una pressione in grado di deformare e riformare alcuni dei suoi tratti più riconoscibili.

Una delle convenzioni che cambiano più vistosamente è la compenetrazione tra finzione romanzesca e scrittura autobiografica. Già Jerome Buckley notava l'alto tasso di autobiografismo dei Bildungsroman inglesi,³⁰ che tuttavia conservano un pieno statuto come opere di finzione; nei racconti di formazione etnici, la mescolanza tra fiction e realtà autobiografica arriva in molti casi a ibridare le basi del genere, rimodulando il patto con il lettore. In questa scelta autoriale c'è senz'altro in gioco una componente documentaria, in base alla quale l'io narrante testimonia la veridicità e l'autenticità della propria esperienza di crescita attraverso due (o più) lingue e culture, insieme alle sfide connesse al processo di socializzazione e individuazione in una realtà identitaria composita. Al tempo stesso, l'io non è un soggetto isolato che si limita a trasmettere la propria storia singolare: si fa portavoce del proprio gruppo di origine, del quale, osserva Martin Japtok, narra un pezzo di storia da un punto di vista personale, dunque in contrasto con gli stereotipi diffusi nella cultura *mainstream* su una determinata etnia.³¹ A ciò si aggiungono ulteriori stratificazioni culturali e letterarie, come ad esempio l'influente modello della *Autobiography* (1791) di Benjamin Franklin nella memoria collettiva statunitense. Sono (stati) tanti gli immigrati o figli di immigrati a sentirsi motivati a ripercorrere, nella propria testimonianza di vita di giovani neo-americani, questo racconto fondativo dell'auto-affermazione del *self-made man*. Rievocare il modello

nale del Bildungsroman, esplorando il potenziale per una revisione del genere da parte delle narrazioni asiatiche americane, in *Assimilating Asians: Gendered Strategies of Authorship in Asian America*, Duke University Press, Durham 2000; le posizioni di Lowe e Chu sono riprese da Xiaojin Zhou in "Introduction: Critical Theories and Methodologies in Asian American Literary Studies", in Xiaojin Zhou e Samina Najmi, a cura di, *Form and Transformation in Asian American Literature*, University of Washington Press, Seattle 2005, pp. 15-16.

30 Buckley, *Season of Youth*, cit., p. viii.

31 Martin Japtok, *Growing Up Ethnic: Nationalism and the Bildungsroman in African American and Jewish American Fiction*, University of Iowa Press, Iowa City 2005, pp. 24-25.

frankliniano, tuttavia, non significa necessariamente riprodurlo, ma anche trasformarlo e riscriverlo, come avviene nelle narrazioni femminili studiate da Stella Bolaki; lo spazio autobiografico si apre a includere i legami o i racconti familiari e comunitari, mediando costantemente tra la spinta a essere “discendenti” e il desiderio di essere “consenzienti”.³²

Un'altra novità che si manifesta nei Bildungsroman etnici è proprio il ruolo cruciale svolto dal gruppo d'appartenenza, che ha un grande peso anche nella variante afroamericana (“What the Black writer does is to make community an extremely important part of the novel's plot”, osserva Geta LeSeur³³). Il protagonista come figura dominante ha da sempre rappresentato uno degli attributi più distintivi del Bildungsroman, nel quale i conflitti, notava Buckley, hanno una natura più personale che sociale.³⁴ La centralità della famiglia nella gran parte delle culture d'origine e la prossimità temporale dell'esperienza della migrazione – che produce un effetto di compattamento sul gruppo – hanno alterato tale assetto. Le storie di formazione etniche tendono a radicare l'esperienza in una rete di relazioni originarie che accompagnano, nutrono, sostengono lo sviluppo dell'individuo, ma possono anche limitarlo o reprimerlo nel suo percorso di confronto autonomo con la società e la cultura anglo-statunitense *mainstream*. L'orizzonte comunitario diventa così, nelle sue dimensioni più o meno conflittuali, un tratto strutturante, al punto da spingere le narrazioni, ancora secondo Japtok, a esprimere una visione del mondo meno individualistica, “giv[ing] some more room to others”.³⁵ Fare spazio agli altri sembra delinearsi come particolare vocazione del Bildungsroman etnico femmi-

32 Provo a tradurre così le note categorie di “discent” e “consent” proposte da Werner Sollors in *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, Oxford University Press, Oxford 1986. Si veda Stella Bolaki, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Rodopi, Amsterdam 2011, pp. 21-25. Le scrittrici discusse da Bolaki sono Jamaica Kincaid, Sandra Cisneros, Maxine Hong Kingston e Audre Lord.

33 “Ciò che fa lo scrittore nero è rendere la comunità una componente estremamente importante dell'intreccio del romanzo”. LeSeur, *Ten is the Age of Darkness*, cit., p. 23.

34 Buckley, *Season of Youth*, cit., p. 22.

35 Japtok, *Growing Up Ethnic*, cit., p. 25.

nile, che esalta l'orientamento già riscontrabile nei romanzi femminili *tout court* a farsi attraversare dalle storie altrui, a condividere il viaggio verso l'età adulta con amiche, sorelle e madri (non di rado autentiche co-protagoniste: si pensi al caso canonico di *Little Women*, 1868).

È chiaro come il discorso sulla letteratura delle minoranze abbia rafforzato un'eredità della *identity politics* emersa negli anni Settanta, ovvero la tendenza a individuare tante Bildung quante sono le identità che popolano la variegata scena multiculturale degli Stati Uniti. Sono ormai rari gli interventi critici a dare del romanzo di formazione una lettura unitaria in chiave nazionale, che prescindendo dai vari fattori strutturanti dell'identità e s'incarna in forme narrative classificabili e generalizzabili. Una parziale eccezione alla regola è un saggio dedicato da Sarah Graham alla letteratura statunitense nel volume *A History of the Bildungsroman* (2018) a sua cura per Cambridge University Press (con tutta probabilità destinato a diventare influente grazie alla collocazione in una sede editoriale così prestigiosa). In dichiarata controtendenza con una maggioranza di studi focalizzata su specifici gruppi sociali, Graham rivendica l'enorme popolarità, dall'Ottocento a oggi, di un genere prettamente "americano", che vede suddiviso in due tipologie antitetiche: una corrente ottimistica e conservatrice (esemplificata dai romanzi di Horatio Alger) e una corrente più cupa e critica rispetto ai valori conclamati dell'ethos pubblico. È su quest'ultima che sceglie di concentrarsi, considerandola maggiormente rappresentativa di un Bildungsroman nazionale che si distingue dagli esempi europei per la sua carica contestataria, "the protagonist's resistance to the established order [often] conveyed by a refusal to undertake the rituals that signify the end of youth, such as marriage or employment".³⁶

La tesi sulla componente tragica della letteratura statunitense, con la sua propensione a celebrare l'innocenza rifuggendo le responsabilità della vita adulta, non è certo nuova. La si può anzi

36 "[L]a resistenza del protagonista all'ordine stabilito [spesso] veicolata da un rifiuto a intraprendere i rituali che significano la fine della giovinezza, come il matrimonio o un impiego". Sarah Graham, "The American Bildungsroman", in Sarah Graham, a cura di, *A History of the Bildungsroman*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 117-42, qui p. 120.

definire un topos della critica, resa celebre da Leslie Fiedler in *Love and Death in the American Novel* (1960), un saggio provocatorio e profondamente innovativo all'epoca in cui uscì, oggi citato di rado. Eppure è rivelatoria la modalità in cui Graham ripropone questa argomentazione classica, ossia ancorandola a una ricca rassegna di testi letterari rigorosamente suddivisa secondo linee identitarie. Vi sono sezioni sui "White Working-Class Boys", sulle "White Girls" e sui "Bildungsromane of Difference and Diversity", una categoria, quest'ultima, che include giovani protagonisti afroamericani, nativi americani, delle varie minoranze etniche e della comunità LGBTQ+. L'intenzione di offrire un approccio alternativo al "focus on specific identity groups" viene perciò realizzata solo in parte.³⁷ La scelta classificatoria testimonia non solo, o non tanto, l'inevitabile egemonia di un discorso critico, ma forse più ancora la convinzione radicata che sia possibile ricostruire i percorsi esistenziali – qui mediati dalla letteratura – solo se sono già stati incardinati nel prisma delle differenze. L'universalismo dell'argomentazione iniziale si trova a essere "corretto" e al tempo stesso integrato nell'ottica particolaristica sui singoli gruppi sociali, che estende a tutte e a tutti – in modo inevitabilmente un po' generico – il potere sovversivo del "Bildungsroman americano".

Una verifica multifocale

Gli interventi qui riuniti hanno origine nell'interesse condiviso da diversi studiosi e studiose (alcuni dei quali anagraficamente e accademicamente giovani) a rinnovare la percezione di un genere spesso ritenuto esaurito o superato, se non addirittura, come mostra il caso americano, inesistente. Il racconto di come e quando si "diventa grandi" è un tema che ci coinvolge innanzitutto come lettori, spinti a varie forme di confronto tra il proprio vissuto personale e le vicende narrate: un meccanismo, quello del rispecchiamento tra lettori e protagonisti dei romanzi, che già a inizio Ottocento l'"inventore" del termine "Bildungsroman", Karl Morgenstern,

37 "[R]agazzi bianchi delle classi lavoratrici"; "ragazze bianche"; "Bildungsroman della differenza e della diversità"; "focalizzazione su specifici gruppi identitari". Ivi, p. 118.

considerava costitutivo del genere.³⁸ Come interpreti e critici, il Bildungsroman ci interpella soprattutto in quanto forma letteraria: una forma all'apparenza limitata e caduca ma in realtà mutevole e resistente, capace di modificazioni, di inabissamenti e di nuove risorgenze; una forma "eccedente", come la parola "Bildung" da cui trae origine e che risulta, come è stato osservato tante volte, intraducibile.

Periodicamente dichiarato morto, il Bildungsroman sorprende perché pronto a tornare alla ribalta, vuoi in versione di spettro investito di desiderio critico (come evidenzia l'ipostatizzazione del "Bildungsroman classico"); vuoi come presenza viva in cui sono riconoscibili dei *patterns* (per quanto modificati); vuoi ancora come possibilità negata. Tutte queste opzioni sono contemplate in un modo o nell'altro nei saggi del numero, ma forse è la terza incarnazione ad attrarre con più intensità lo sguardo e le energie ermeneutiche in buona parte degli interventi. Consapevole o meno del potere provocatorio della rimozione del caso americano dal suo studio, Franco Moretti collega il "magnetismo" sprigionato dal termine "Bildungsroman" alle incertezze, alle difficoltà e persino all'impossibilità di collocazione delle opere nel perimetro del genere:

Persino quelle opere che, con ogni evidenza, *non* sono romanzi di formazione, riusciamo a percepirlle solo contro questo orizzonte concettuale: e parliamo così di "iniziazione mancata", o "formazione problematica". Espressioni di dubbia utilità, come tutte le definizioni in negativo: ma che testimoniano della presa di questa immagine sui nostri procedimenti di analisi.³⁹

Sembra questo il paradosso che ispira il saggio di Fiorenzo Iuliano dedicato a un romanzo della fase "sperimentale" di Henry James, "I haven't what's called a principle of growth": *The Awkward Age*, o la formazione impossibile" (il contributo, non a caso, prende le mosse dalla famosa esclusione di Moretti). Da *The Portrait of a Lady*

38 Grazie a una ricostruzione filologica di Fritz Martin pubblicata nel 1961, si ritiene che a coniare il termine sia stato il filologo tedesco Karl Morgenstern (1770-1852), il quale sottolinea la speciale natura pedagogica del genere, che promuove la formazione del lettore oltre a quella dell'eroe. Cit. in Redfield, *Phantom Formations*, cit., p. 54.

39 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 17. Corsivo dell'autore.

a *What Maisie Knew*, a *The Ambassadors*, James ha tratteggiato, lungo tutta la sua carriera, straordinari ritratti di personaggi in formazione appartenenti a varie età: infanzia, giovinezza, maturità. Non in questo romanzo ibridato con il codice teatrale, che, scopre Iuliano, sotto le spoglie del *marriage plot* con protagonista adolescente, si presenta come una sistematica negazione di qualsiasi possibilità di crescere e maturare (nonché di raccontare il passaggio all'età adulta). A tutti i livelli – intertesti, costruzione dei personaggi, stile, temporalità – l'opera svuota la sostanza del Bildungsroman e restituisce il progetto di formazione come pura *illusio*: un contro-esempio che spinge i lettori a interrogare i meccanismi e le finalità stesse del genere, rovesciando il processo dell'autodeterminazione individuale nel programmatico spossessamento del soggetto a opera del potere borghese.

Pur nella loro diversità, anche i contributi di Sara Antonelli e Alice Balestrino rielaborano alcuni spunti teorici di Franco Moretti mettendoli in relazione al concetto di anti-Bildungsroman. In "No Trauma, No Bildung, No Party: F. Scott Fitzgerald, l'Età del Jazz e Basil Duke Lee", Antonelli riconnette l'immaturità del protagonista di una serie di racconti degli anni Venti a quella di altri eterni ragazzi dell'opera di Fitzgerald, leggendo l'arresto dello sviluppo individuale come specchio dell'irrequieta "Età del Jazz". La lettura ravvicinata dei testi fa emergere un vero e proprio laboratorio di *topoi* fitzgeraldiani, su tutti la figura del giovane ambizioso ma incapace di consapevolezza e il party come luogo di un'iniziazione incompiuta. Anche in questo caso, come in quello della scrittura "scenica" di James, è la forma a farsi carico del fallimento della formazione. Il racconto breve sostituisce la costruzione romanzesca del soggetto adulto, lenta e progressiva, con un "susseguirsi di presenti" e momenti epifanici: Antonelli mutua l'argomento da Moretti, evidenziando la fisionomia trasversale del modernismo anglo-americano e insieme a essa la disponibilità del genere a far convivere elementi culturalmente specifici con una dimensione transnazionale. In "The worst lesson that life can teach": *American Pastoral* come romanzo di deformazione neoliberista", Balestrino torna sul motivo dell'impossibilità della formazione in rapporto a una precisa fase storica del capitalismo statunitense. Il protagonista del romanzo di Philip Roth è un altro "americano" (ma la sua origine ebraica richiederebbe un'attenzione a sé al tema dell'assimila-

zione) non attrezzato a cambiare e ad apprendere dall'esperienza. Balestrino legge tale renitenza "anti-teleologica" come emanazione del funzionamento ricorsivo del neoliberalismo, un modello così dilagante da invadere ogni piano del testo, inibendo la stessa facoltà interpretativa del narratore.

I primi tre contributi si concentrano sul sabotaggio del percorso e con esso dell'esito formativo, a conferma della ricorrenza di una declinazione problematica del genere nella narrativa statunitense; i saggi di Cristina Di Maio e Daniele Giovannone, invece, esplorano due esempi di rivitalizzazione del Bildungsroman nell'ambito delle narrazioni etniche. La cornice dell'analisi di Di Maio è la letteratura italo-americana, ma sono tanti i piani a intersecarsi nel *memoir* di Kim Ragusa discusso nel contributo ("The loss, the search, the story": paradigma iniziatico e meditazione sull'identità in *The Skin Between Us* (2006)"). Se la scrittura autobiografica altera – appropriandosene – i connotati del Bildungsroman come genere finzionale, la componente razziale afroamericana della protagonista rende ancora più intricato il già complesso rapporto tra identità etnica italo-americana e società *mainstream* anglo-statunitense; a ciò si aggiunge l'ulteriore stratificazione nazionale e identitaria depositata dal racconto di un viaggio in Italia. Un testo così ricco di attraversamenti, passaggi e soglie si presta bene, suggerisce Di Maio, a farsi interpretare in chiave di iniziazione: una scelta che recupera una riflessione critica densa di potenziale esplicativo, forse troppo frettolosamente abbandonata negli ultimi decenni. Anche Giovannone, nel saggio "'Who doesn't like resembling an ancestor?': *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* come *Multi-Bildungsroman*", coniuga un'attenzione minuziosa al dibattito critico con un'analisi ravvicinata del testo, un romanzo dello scrittore dominicano-americano Junot Díaz. Notando la condivisione dello spazio narrativo da parte di più personaggi, il cui cammino evolutivo viene ricostruito accanto a quello del protagonista, Giovannone propone la definizione di "multi-Bildungsroman", una speciale variante del genere che mostrerebbe come quest'ultimo, nell'acquisire al racconto le esistenze altrui, modifichi concretamente la propria struttura.

Che il Bildungsroman goda di ottima salute nella letteratura etnica contemporanea è confermato dal romanzo *Americanah* (2013)

di Chimamanda Ngozi Adichie, oggetto del saggio di Milena Kaličanin con cui si chiude l'indagine ("La Bildung postcoloniale in Adichie's *Americanah* (2013): il femminismo africano all'opera"). Il testo ripropone e decostruisce alcune dinamiche narrative in modo per certi versi esemplare, a cominciare dalla pressione esercitata dallo sforzo di bilanciamento tra più contesti identitari: grazie a essa si avvia un racconto della ricerca di sé che rinverdisce codici familiari. Attraverso un racconto retrospettivo che mescola più piani temporali, apprendiamo che la protagonista Ifemelu lascia la Nigeria, la famiglia e il fidanzato inseguendo nuove opportunità negli Stati Uniti; nel corso dell'esperienza americana va incontro a cambiamenti significativi che includono relazioni amorose più e meno soddisfacenti, la scoperta della vocazione per la scrittura, il conseguimento del successo e dell'indipendenza economica, ma anche delusioni personali; matura quindi la decisione di tornare in Africa, dove raggiunge una pacificazione con sé stessa nella mutata realtà di Lagos, ricongiungendosi con il mai dimenticato amore giovanile Obinze.

Il modo in cui s'incarna lo scheletro del *master plot*, nel frattempo, è radicalmente cambiato. Come emerge dall'analisi di Kaličanin, siamo di fronte a un Bildungsroman globale, ossia a una forma che destabilizza, non rafforza, l'identità nazionale della *self-made woman* al suo centro, strutturandone la personalità adulta attorno all'oscillazione tra l'impossibilità di un'appartenenza agli Stati Uniti e l'impossibilità di essere definita, in patria, se non dalla sua esperienza americana. Lontana dal celebrare un'individualità sovrana, esclusiva, la Bildung postcoloniale di *Americanah* prevede che Ifemelu sia affiancata da un deuteragonista – il primo fidanzato Obinze – dotato di una linea narrativa propria e di una differente negoziazione identitaria, che schiude un ulteriore spazio transnazionale (la Gran Bretagna). Questa nuova Bildung, infine, rende il tema della razza essenziale alla comprensione di sé e del mondo, ma solo in virtù del contatto con le gerarchie del colore dell'altro, che la protagonista rovescia simbolicamente imparando – da nera – a definire ciò che è bianco. Un esempio di "Bildungsroman americanoh", si potrebbe aggiungere. L'"h" finale allude al modo un po' derisorio in cui i conterranei rimasti in Nigeria pronunciano l'aggettivo che definisce la nuova identità della migrante di ritorno; ma

possiamo anche interpretare quella lettera in più come un simbolo di differenza, delle differenze, tutte le diverse vite di un genere che negli Stati Uniti (come altrove) non ha smesso di evolvere e ridefinirsi.

Anna De Biasio insegna Letteratura angloamericana all'Università di Bergamo. Si è occupata di autori dell'Ottocento e di studi di genere (si veda in particolare *Le implacabili. Violenza al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*, Donzelli, Roma 2016). Le sue pubblicazioni più recenti riguardano il campo della traduzione, in particolare la diffusione in Italia dell'opera di Sherwood Anderson.

“I haven’t what’s called a principle of growth”: *The Awkward Age*, o la formazione impossibile

Fiorenzo Iuliano

*But most, thro’ midnight streets I hear
How the youthful Harlot’s curse
Blasts the new born Infant’s tear,
And blights with plagues the Marriage hearse.*
(William Blake, “London”)

Come è noto, per Franco Moretti il problema del romanzo di formazione negli Stati Uniti non si pone neppure. Relegato nella prima nota del suo *Il romanzo di formazione* come “completamente assente”, esso non avrebbe diritto di cittadinanza negli USA per via dell’enfasi della letteratura americana sulla natura (“valore simbolico estraneo alla tematica fondamentale urbana del romanzo europeo”) e dell’importanza che in essa riveste l’“alieno” (“indiano, nero o ‘selvaggio’ che sia”) rispetto allo “sconosciuto” che caratterizza le controparti europee.¹ In queste pagine non intendo confutare quanto afferma Moretti – numerosi studi recenti hanno dimostrato, in maniera più o meno convincente, che il romanzo di formazione è tutt’altro che estraneo alla tradizione letteraria americana e di questo Anna De Biasio dà conto in altra parte di questo numero – ma, forse provocatoriamente, riflettere su quanto da lui sostenuto, provando a dimostrare che l’assenza del romanzo di formazione negli Stati Uniti sia dovuta non a circostanze estrinseche ma, almeno per il caso a cui mi riferisco io, circoscritto ma emblematico, a una precisa volontà.

Prenderò in considerazione *The Awkward Age* di Henry James, apparso tra il 1898 e il 1899 (in quattordici puntate su *Harper’s Weekly* e poi in volume).² Il romanzo avrebbe tutte le carte in regola per funzio-

1 Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1986, p. 10.

2 Per agevolare la lettura di queste pagine, proverò a dare qui una rapida sinossi del romanzo. Protagonista della storia è la diciottenne Nanda Brookenham; sua madre, “Mrs Brook”, ospita un salotto a Londra frequentato da persone della borghesia cittadina. Tra questi c’è il signor Londgon, ultrasessantenne che in passato aveva invano amato Lady Julia, madre di Mrs Brook, e che prende a ben volere

nare come un Bildungsroman sul modello austeniano. Non solo per via dell'ambientazione londinese (piuttosto consueta nella produzione di quegli anni dell'autore, che risiedeva stabilmente a Londra già da anni), ma perché l'intera storia è riassumibile come giustapposizione di almeno due *marriage plots*, quello della protagonista Nanda e della sua controparte Aggie. Intorno alle due giovani donne ruota il mondo della piccola e media borghesia inglese, che si muove nel salotto di Mrs Brookenham, madre di Nanda, secondo i ritmi e gli stilemi di un dramma teatrale. Eppure *The Awkward Age* non è un romanzo di formazione: non c'è nessun matrimonio alla fine della vicenda e Nanda, a differenza della Elizabeth di *Pride and Prejudice*, non arriva a essere "socializzata",³ non diventando quindi parte di un ordine che le preesiste. Non c'è alcuna coincidenza tra "la fine e 'il fine della narrazione", come vorrebbe Moretti.⁴ La conclusione del romanzo è aperta, e la scelta finale della protagonista che, invece che sposare il suo corteggiatore Vanderbank, decide di raggiungere l'anziano Mr Longdon, "the gracious ghost of a former London",⁵ non solo è sorprendente, ma è pure ambigua, perché nulla è detto della natura del rapporto tra i due.

La mia idea è che il romanzo voglia mettere a nudo il carattere mistificatorio di ogni formazione. Qualsiasi (presuntamente) autonoma Bildung del soggetto, infatti, non solo è in realtà espressione della volontà normalizzatrice e omologante della borghesia, che colloca l'esistenza dell'individuo all'interno di una traiettoria temporale ed esistenziale già prescritta, ma implica pure, sul piano ontologico, l'esistenza di un soggetto universale, la cui formazione e il cui funzionamento, in termini psico-sociologici ma pure teoretici e gnoseologi-

Nanda proprio perché le ricorda Lady Julia. Promette così una dote al giovane Vanderbank se questi sposterà Nanda. Mrs Brook, forse perché interessata lei stessa a Vanderbank, cerca di dirottare l'interesse di Nanda su Mitchett/Mitchy, la cui situazione finanziaria è migliore di quella di Vanderbank. Nanda da parte sua cerca di favorire il rapporto tra Mitchy e Aggie, nipote della duchessa Jane, amica di Mrs Brook ma con idee assai più antiquate. Il romanzo si conclude con un nulla di fatto: non si celebra nessun matrimonio e Nanda decide di vivere nella tenuta di campagna di Longdon, instaurando con lui una sorta di rapporto filiale.

3 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 97.

4 Ivi, p. 90.

5 Il "gentile fantasma di una Londra che non c'è più". E.A. Sklepowich, "Gilded Bondage: Games and Gamesplaying in *The Awkward Age*", *Essays in Literature*, 5 (1978), pp. 187-93, qui p. 189.

ci, sono dati a priori: dovere del/la protagonista del Bildungsroman è progressivamente affrancarsi dai vincoli familiari e acquisire la sua indipendenza solo per portare avanti il sogno dell'emancipazione borghese. La genesi del soggetto in *The Awkward Age* è, al contrario, frammentata, indecifrabile, continuamente scomposta, condizionata da legami che, più che essere sovrainposti al soggetto, sono di esso costitutivi. L'emancipazione borghese, alle soglie del Novecento e nel contesto inglese (e di riflesso americano), è un concetto che ha perso qualsiasi senso.

Laddove il romanzo di formazione si sviluppa intorno all'affermazione di un personaggio, attraverso la sua crescita morale e intellettuale, e culmina con il suo ingresso nella società, *The Awkward Age* suggerisce che, più prosaicamente, il progetto di crescita e stabilizzazione dell'individuo corrisponde in realtà a un meccanismo di condizionamento e coartazione che, per essere funzionale, ha bisogno di una vittima designata. La pedagogia diventa in *The Awkward Age* cifra esplicita, e non più semplicemente accennata o suggerita, della mistificazione borghese dell'individualismo come affermazione del sé. Quella che, nelle pagine di Goethe e Austen, viene fatta passare per formazione organica dell'individuo – che si ritrova, suggerisce Moretti, quasi incredibilmente a desiderare ciò che la società ha già scelto per lui – è nient'altro che un bieco esercizio di potere, tanto più feroce perché progressivamente introiettato dalle ignare vittime.

Archeologia della crudeltà

James, quindi, non si limita a svelare le insidie ideologiche del romanzo di formazione in quanto genere, ma mette in discussione l'idea stessa di formazione come progetto di emancipazione di un soggetto che, secondo Moretti, quando declinato al femminile, trovava in *Pride and Prejudice* il suo modello paradigmatico. La decostruzione del mito della formazione in *The Awkward Age* non è un semplice rovesciamento del modello austeniano, ma mette in scena un percorso di anti-formazione nel quale la giovane protagonista, invece che crescere e acquisire tutte le nozioni utili all'ingresso in società, è progressivamente svuotata e annichilita. C'è una ragione di urgenza storica alla base di questo ribaltamento. Il romanzo riprende infatti quella che un articolo apparso nel 1894 sul periodico britannico *Nineteenth Century* aveva definito

la “rivolta delle figlie”, l’insubordinazione agli standard tradizionali della femminilità borghese da parte della generazione delle giovani donne dei “naughty nineties”.⁶ James quindi scardina il meccanismo della formazione come espressione dell’emancipazione borghese, non più proponibile ora che la borghesia è la classe al potere. Per questo motivo non assistiamo a quella che sarebbe la più ovvia delle conclusioni del romanzo. Vanderbank, il giovane spasimante di Nanda, non può sposarla perché la giovane non è più innocente: a causa delle sue letture e frequentazioni, Nanda è ormai a conoscenza di troppe cose. Nessuna formazione è più possibile, quindi, perché, quando appare sulla scena, Nanda è di fatto già formata.

L’inattua(bi)lità di qualsiasi progetto di Bildung ha, quindi, una ragione storica – oltre che un fondamento speculativo e concettuale, del quale proverò a dire in seguito – che va ricercata nella trasformazione, nel corso dei secoli, del potere e della classe che lo esercita. Nel rigettare il modello austeniano, in altri termini, il romanzo traccia una traiettoria storica che va indietro nel tempo e risale al momento in cui era la borghesia a incarnare un sogno emancipatorio rispetto all’Ancien régime. Al modello pedagogico e formativo della vecchia aristocrazia, sotto accusa in quanto intrinsecamente corrotto e corruttore, si contrapponeva un mito libertario, borghese e repubblicano, anch’esso però destinato, ci suggerisce James, a divenire nel corso dei decenni mera sovrastruttura ideologica del potere. Questa genealogia storica non è naturalmente esplicitata nel romanzo, ma accennata attraverso la provocatoria ripresa di un modello letterario antecedente a quello austeniano o goethiano, il romanzo libertino del Settecento francese che mette in atto la progressiva distruzione, morale o perfino fisica, di giovani protagonisti innocenti.

Il misterioso e immorale libro francese che uno dei personaggi, Mitchell, ha prestato a Mrs Brookenham, rendendolo di fatto disponibile anche a Nanda e finendo così per corromperla, è un indizio prezioso. Nulla è detto dell’identità del libro, nonostante *The Awkward Age* abbondi di riferimenti intertestuali espliciti e renda spesso omaggio, come nota Jean F. Blackall, a quelli che la cultura dell’epoca (e anche

6 Merle A. Williams, “Sounding the Fin de Siècle: Conversation, Silence, and Community in *The Awkward Age* and ‘In the Cage’”, *The Henry James Review*, XLI, 3 (2020), pp. 259-70, qui p. 260.

della nostra) giustamente definiva classici,⁷ dal *Faust* di Goethe a *Notre-Dame de Paris*.⁸ C'è chi ha suggerito che esso sia un riferimento metaletterario a *The Awkward Age* stesso,⁹ ipotesi interessante che confermerebbe l'appartenenza del romanzo a una genealogia le cui origini vanno cercate altrove.¹⁰ *The Awkward Age*, sotto le spoglie di una commedia di maniera, svela il lato oscuro della Bildung in quanto progetto di costruzione forzata e programmata dell'individuo all'interno della

7 Jean Frantz Blackall, "Literary Allusion as Imaginative Event in *The Awkward Age*", *Modern Fiction Studies*, XXVI, 2 (1980), pp. 179-97, qui p. 181.

8 Nella prefazione James fa riferimento a Gyp, nome d'arte di Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau, popolare autrice dell'epoca di romanzi commerciali e licenziosi in forma di dialogo, a cui allude ironicamente come (improbabile) propria fonte di ispirazione. J. Hillis Miller arriva a ipotizzare che il libro incriminato potrebbe essere proprio di Gyp (*Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James*, Fordham University Press, New York 2005, p. 128), tanto più che in *The Awkward Age* ritornerebbero alcune vicende del romanzo *Le Mariage de Chiffon* (p. 108). Mi sembrano tuttavia piuttosto oziose le congetture su quale sia il libro incriminato, e forse più sensato e interessante riflettere sulle genealogie letterarie del testo jamesiano.

9 Sheila Teahan, *The Rhetorical Logic of Henry James*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1995, p. 156.

10 Non mancano altri tentativi di individuare genealogie e riferimenti letterari in *The Awkward Age*, oltre a quello già menzionato di Blackall, il quale, in un altro saggio, paragona Nanda alla Becky Sharp di Thackeray ("The Case For Mrs. Brookenham", *The Henry James Review*, II, 3 (1981), pp. 155-61, qui p. 161). Tessa Hadley invece paragona le protagoniste del romanzo, e specialmente Mrs Brookenham, alle eroine ibseniane, sottolineando pure l'influenza del teatro di Ibsen sulla produzione jamesiana degli anni Novanta, come del resto lo stesso James sottolinea nella "Prefazione" a *The Awkward Age* (*Henry James and the Imagination of Pleasure*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 80, 83, 84). J. Hillis Miller, infine, elenca un numero di romanzi dell'Ottocento che, pur essendo ormai parte del canone, erano ritenuti letture immorali e in quanto tali sono indirettamente chiamati in causa in *The Awkward Age* (*Literature as Conduct*, cit., p. 132). Più rare sono, per quanto ne so, le associazioni con la letteratura del Settecento. Oltre a Sade (e non solo alla *Philosophie dans le boudoir*, ma pure alle *Cent Vingt Journées de Sodome*, in cui la distruzione della gioventù è affidata alle figure istituzionali del potere nell'Ancien régime) e alle *Liaisons Dangereuses*, la cui affinità con *The Awkward Age* è ricordata in un saggio di E.A. Sklepowich ("Gilded Bondage", cit., p. 189), viene in mente la satira di costume delle *Lettres Persanes* di Montesquieu o perfino, su altri piani, il *Così fan tutte* di Mozart/Da Ponte, con cui *The Awkward Age* condivide inoltre il motivo della coppia di adulti immorali e non uniti da alcun legame ufficiale intenti a corrompere due giovani donne. In questo senso le coppie Merteuil/Valmont in Laclos, o Despina/Don Alfonso in Mozart non sembrano così lontane dai jamesiani Mrs Brookenham/Mitchett.

società borghese, i cui esponenti adulti, con la medesima spietatezza che aveva caratterizzato in passato, per esempio, i protagonisti dei romanzi di Sade o Laclos, manipolano o distruggono per puro piacere le esistenze delle loro controparti giovani. Non diversamente dai libertini di Sade o Laclos, aristocratici colti e raffinati che tuttavia incarnavano il lato perverso e malvagio dell'età dei lumi, i protagonisti adulti di *The Awkward Age* sono maschere della società vittoriana, rappresentata nella sua complessità,¹¹ che celano figure mostruose di potere e violenza. La dissimulazione del loro potere è così efficace che, nel romanzo, esse sono ingentilite e rese rispettabili e perfino comiche in virtù di quella che nella prefazione James stesso efficacemente definisce "the inveterate English trick of the so morally well-meant and so intellectually helpless compromise" (7).¹² Tanto in *Les Liaisons dangereuses* quanto nei romanzi di Sade (a cominciare da *La Philosophie dans le boudoir*, la cui parodia di qualsiasi progetto pedagogico è esplicitata fin dall'esergo: "La mère en prescrira la lecture à sa fille") è svelata la componente oscura che si celava dietro il mito illuminista della ragione redentrica dell'umanità.¹³ Per entrambi gli autori, inoltre, proprio a partire da una anti-pedagogia in grado di mettere a nudo la crudeltà gratuita della

11 Nota William F. Hall che a ciascun personaggio del romanzo corrisponde una ben precisa classe o categoria della Londra di fine Ottocento: Brookenham e Vanderbank rappresentano la nuova borghesia, già da tempo in crisi; la Duchessa è la vedova di un nobile italiano; Petherton incarna la vecchia aristocrazia, ormai squattrinata e completamente inaffidabile; Harold Brookenham rappresenta le nuove generazioni ("James's Conception of Society in *The Awkward Age*", *Nineteenth-Century Fiction*, 23 [1968], pp. 28-48, qui pp. 32-33). È proprio questa società che assai probabilmente James, al pari di qualsiasi altro osservatore americano dell'epoca, riteneva stesse attraversando la sua "awkward age" (34).

12 "L'inveterato trucco inglese del compromesso moralmente bene intenzionato e intellettualmente sterile" (322). I riferimenti delle citazioni dal romanzo e dalla prefazione di James saranno dati in parentesi; l'edizione utilizzata è quella Penguin del 1987, curata da Ronald Blythe e Patricia Crick. La versione italiana riportata in nota (utilizzando lo stesso criterio) è tratta dalla traduzione di Silvana Colognesi pubblicata nel 1967 dall'editore Sansoni con il titolo *L'età ingrata* e inclusa, insieme a *Ciò che sapeva Maisie*, nel terzo volume dei Romanzi curati da Agostino Lombardo. Sia l'edizione inglese che quella italiana contengono anche la prefazione, quest'ultima tradotta in italiano da Lombardo.

13 Ragione che, come enuncia la dolente chiusura delle *Liaisons Dangereuses*, "già così insufficiente a prevenire le nostre sventure, [è] anche più insufficiente a consolarcene" (*Le amicizie pericolose*, Einaudi, Torino 1989, p. 341).

generazione adulta ai danni dei più giovani, per definizione innocenti, viene progressivamente smantellato l'ottimismo rousseauiano sulla naturale bontà degli esseri umani e il loro istintivo tendere al bene. È del tutto comprensibile, quindi, che Mrs Brookenham voglia tenere celato il libro a Nanda, consapevole di quanto sia rischioso che questa lo abbia letto: la corruzione di cui esso è latore non sarebbe, in realtà, altro che lo smascheramento delle macchinazioni della società in cui vive. La caduta di Nanda dal suo stato di innocenza virginale è data dalla comprensione, acquisita grazie al libro incriminato, degli ingranaggi più perversi e meno scontati del proprio mondo.

I protagonisti adulti di *The Awkward Age* si rivelano consapevoli della propria capacità e volontà corruttrice nel condizionare il processo di transizione delle giovani protagoniste alla maturità. Mrs Brookenham ammette, in una conversazione con Mitchett, che Nanda è “my innocent and helpless, yet somehow at the same time, as a consequence of my cynicism, dreadfully damaged and depraved daughter” (63, corsivo mio).¹⁴ Nel riconoscere l'esercizio del proprio potere genitoriale come dannoso, quella che ne è la più diretta responsabile svela pure che la formazione di Nanda non sia parte di una crescita autonoma e consapevole, ma funzioni come un processo di lenta e inesorabile degradazione ai danni di un soggetto oggettivamente riconosciuto come debole, che rischia di diventare, come sentenza la duchessa Jane, “unmarriageable” (48).¹⁵

Se letta in questi termini, l'apparente piattezza dei personaggi di *The Awkward Age*, che, è stato notato, mancano quasi di spessore e di profondità psicologica, può essere vista non più come un limite ma come un obiettivo programmato dell'opera, come sostiene David Kurnick:

Unlike many another Jamesian character, there is nothing “deep” about Mrs. Brookenham at this moment [...]. Her words are a precise summary of the depsychologizing agenda of the novel itself, its resistance to the demands of interiority and psychic privacy in the name of a group subjectivity.¹⁶

14 “[La] mia innocente, indifesa e, al tempo stesso, come conseguenza del mio cinismo, terribilmente corrotta e depravata figliuola” (404).

15 “Non sposabili” (380).

16 “A differenza di molti altri personaggi jamesiani, non c'è niente di profondo in Mrs. Brookenham a questo punto [...]. Le sue parole rendono appieno l'intento depsicologizzante del romanzo stesso, la sua resistenza a ogni pretesa di interio-

E d'altra parte anche a proposito del capolavoro di Laclos, Giovanni Macchia individuava una analoga piattezza e mancanza di profondità psicologica, che rendono il romanzo "un libro senza mistero, tutto in primo piano", nel quale i personaggi "manifestano i loro propositi con un'accuratezza petulante e, trattandosi di persone che fanno satanicamente professione di furbizia, finanche ingenua".¹⁷

C'è però, come è inevitabile, uno scarto tra i libertini di Sade e Laclos e il salotto di Mrs Brookenham. La borghesia vittoriana ormai detentrica del potere, che, per dirla ancora con Moretti, incarna "alcuni dei tratti più ributtanti del mondo capitalistico – cinismo, disumanità, astratta indifferenza al destino altrui, o rapace prontezza nell' approfittarne",¹⁸ eredita le caratteristiche del potere assoluto dell'aristocrazia dell'Ancien régime e le introietta trasformandole in una prassi comune, attraverso quella che sembra una perfetta anticipazione del potere biopolitico teorizzato nel Novecento. Non c'è più bisogno di figure che rappresentino formalmente il potere e ne pratichino l'esercizio repressivo, perché il potere stesso è ormai assimilato negli uomini e donne della borghesia urbana. Il ruolo di accusatrice di Mrs Brookenham, talmente moderna da immaginare sé stessa più volte al posto dei suoi stessi figli, è affidato all'unica aristocratica presente in tutto il romanzo, la duchessa Jane, vedova di un nobile italiano e nostalgica paladina di sistemi educativi antiquati, consapevole che "[t]he battleground then was the haunting danger of the *bourgeois*" (45).¹⁹ La contrapposizione tra le due è però solo apparente. Nel caso della duchessa, la pedagogia repressiva si esercita attraverso l'esplicitazione di obblighi e divieti, come quelli che lei impone alla nipote Aggie; nel caso di "Mrs Brook", attraverso un meccanismo invisibile di controllo, che si rivela tanto più forte quanto meno vistosa è la modalità con cui viene praticato.²⁰

rità e singolarità psichica in nome di una soggettività di gruppo". David Kurnick, "Horrible Impossible: Henry James's Awkward Stage", *The Henry James Review*, 26 (2005), pp. 109-29, qui p. 117.

17 Giovanni Macchia, Luigi de Nardis, Massimo Colesanti, *La letteratura francese. Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 366-67.

18 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 220.

19 "Il campo di battaglia era dunque costituito dall'ossessionante pericolo del *bourgeois*" (376).

20 C'è chi ha addirittura ravvisato nella contrapposizione tra questi due modelli educativi il fulcro centrale dell'intero romanzo, che si svilupperebbe come un gioco di scacchi (Sklepowich, "Gilded Bondage", cit., p. 187).

Mrs Brookenham può candidamente rispondere alla duchessa, che le chiede come eserciti il suo ruolo di educatrice, "I don't do anything at all. I've never pretended to do anything" (45),²¹ a conferma che non c'è più bisogno di una pratica attiva del potere, una volta che le sue ingiunzioni siano state di fatto acquisite e trasformate in habitus da perpetratori e vittime.

Questa borghesia non ha più nessuna prerogativa emancipatoria e libertaria, ma è semplicemente la nuova classe al comando. È detentrica di un potere che si manifesta come forza diffusa in grado di sopraffare e annichilire i giovani, che per definizione ancora non sono parte della società e incarnano, agli occhi degli adulti, un'innocenza ideale che può essere corrotta e traviata. Nei casi più estremi della scrittura sadiana la vittima arrivava a essere brutalizzata o uccisa; ora deve essere semplicemente "socializzata", per usare ancora il linguaggio di Moretti, inserita di forza in un sistema disciplinare che ne regoli i comportamenti, le pratiche sociali e la vita amorosa e sessuale attraverso l'obbligo *de facto* del matrimonio. Il fatto che, come afferma Sarah Bliston, Mrs Brookenham e la sua cerchia non abbiano alcuna intenzione di capire Nanda o di integrarla nel loro mondo,²² non significa che questo processo di incorporazione non abbia luogo, ma semplicemente che la società borghese sia ormai in grado di legittimarsi attraverso pratiche che non hanno bisogno di una volontà individuale ed esplicita per essere operative. D'altra parte, il fatto che il matrimonio sia una pratica obbligatoria e necessaria è "una verità universalmente riconosciuta", secondo il celebre incipit di *Pride and Prejudice*: una verità talmente universale che non c'è bisogno che qualcuno se ne faccia fautore o portavoce.

Proprio perché la crudeltà di Mrs Brookenham e dei suoi sodali è una prassi di potere biopolitico, a differenza di quanto avviene in La-clos o Sade, diventa un gesto meccanico quasi gratuito, che arriva a sembrare fine a sé stessa o al massimo finalizzata, come sostiene Bliston, a trattare sua figlia come un oggetto da esposizione, fonte di piacere visivo per gli spettatori.²³ Anche a proposito di Carrie, una delle

21 "[N]on faccio niente. Non ho mai preteso di fare niente" (377).

22 Sarah Bliston, *The Awkward Age in Women's Popular Fiction: 1850–1900. Girls and the Transition to Womanhood*, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 217.

23 Ivi, p. 215. Proprio per questa apparente mancanza di un obiettivo tangibile, è riduttivo sostenere che l'obiettivo di Mrs Brookenham sia quello di progettare la

amiche di Nanda che pure frequenta il salotto di Mrs Brookenham, quest'ultima può semplicemente affermare che si tratti di "the delight of our life [...] the ornament of our circle" per poi svelare la *ratio* del proprio (e altrui) atteggiamento nei suoi confronti: "It's the excitement, every day, of plucking the daisy over" (113).²⁴ A differenza dei romanzi di Laclos/Sade, quindi, l'oggetto da diseducare e da corrompere passa, almeno apparentemente, in secondo piano rispetto all'azione corruttrice in quanto pratica diffusa di esercizio quotidiano, perfino banale e banalizzato, del potere. L'interiorizzazione del gesto, la sua automatizzazione, hanno finalmente trasformato l'originario rapporto tra vittima e carnefice in quello hegeliano tra servo e padrone: gli agenti del supplizio sono figure funzionali al supplizio stesso, in quanto pratica di costruzione e autoidentificazione dei soggetti più che di instaurazione di un vincolo gerarchico tra soggetti già esistenti.

Gli immobili furori

In che modo *The Awkward Age* svela il meccanismo del romanzo di formazione come espressione del potere repressivo delle istituzioni borghesi, a cominciare dalla famiglia, sulle giovani protagoniste?

Innanzitutto attraverso la liberazione di Nanda dall'obbligo sociale del matrimonio, a conferma dei mutamenti storici dell'epoca in cui il romanzo è scritto. Date queste premesse, però, c'è una questione che resta ambigua: a Nanda è riconosciuta una qualche forma di autonomia o si tratta semplicemente di un personaggio che di fatto subisce i mutamenti storici senza farsene direttamente interprete? In altri termini, il processo di formazione esiste ancora, ma è il contesto a essere diverso da quello delle eroine austeniane, o il romanzo nella sua interezza ha implicazioni più complesse, che scavalcano e in qualche modo neutralizzano l'idea stessa di soggetto come interprete attivo e consapevole del proprio ruolo nella società dell'epoca? Tessa Hadley non ha dubbi nel sostenere la prima ipotesi: "Nanda's liberation is not anything she ever wanted. It is an effect historically produced; she has grown up during a period of cultural transition,

figlia moderna ideale, alla cui possibilità di divenirne prototipo Nanda opporrebbe strenua resistenza (ivi, p. 216).

24 "[L]a delizia della nostra vita [...] l'ornamento del nostro circolo. [...] È il piacere di sfogliare, ogni giorno, la margherita" (479).

and her freedom is a manifestation of it".²⁵ Letto in questi termini, quindi, il romanzo sarebbe un'opera corale che ha lo scopo di rappresentare le trasformazioni della società dell'epoca, più che di valorizzare la figura della sua protagonista, rispecchiando paradossalmente una delle caratteristiche che Moretti attribuisce proprio al romanzo di formazione, e cioè essere "una forma narrativa particolarmente sensibile ai grandi mutamenti storici".²⁶

Se, nel paradigma morettiano è la socializzazione il momento in cui si compie la parabola della Bildung del personaggio, *The Awkward Age* offre la dimostrazione quasi sociologica che il modo in cui dovrebbe realizzarsi la socializzazione di una giovane donna della borghesia vittoriana è nella sostanza rimasto identico a quello delle antiquate e autoritarie società pre-borghesi. Strumento di socializzazione per eccellenza, secondo il modello austeniano, è il matrimonio, ed è questa la sorte che dovrebbe toccare anche a Nanda. Per la vecchia aristocrazia il matrimonio era uno scambio nel senso più letterale e materiale del termine, che comportava la cessione di una cospicua dote ("I've got Aggie's little fortune in an old stocking, and I count it over every night", afferma la duchessa, [51]²⁷). Per la nuova borghesia invece, a quanto dice Mrs Brookenham, è tutto diverso. Gli uomini come Vanderbank non cercherebbero nessun tipo di ritorno materiale dal matrimonio: "The sort of men I know anything about, at any rate, are not looking for mechanical dolls. They're looking for smart, safe, sensible English girls" (50).²⁸ Più che al consolidamento di un potere finanziario e di status, il matrimonio sembra ora finalizzato a far circolare e dare piena legittimazione sociale ai nuovi valori, utilitaristici e pragmatici, della classe sociale al potere. In entrambi i casi, tuttavia, il ruolo di merce di scambio è incarnato dalla giovane donna che viene data in sposa, in una transazione che avviene senza che la diretta interessata sia parte in causa.²⁹

25 "La liberazione di Nanda non è qualcosa che lei abbia mai voluto. È un effetto storicamente prodotto, essendo lei cresciuta in un periodo di transizione culturale, di cui è esempio la sua libertà". Hadley, *Henry James and the Imagination*, cit., p. 78.

26 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 286.

27 "Io ho messo il piccolo patrimonio di Aggie in una calza vecchia e lo conto ogni notte" (385).

28 "Il tipo di uomini che conosco io, comunque, non cerca delle bambole meccaniche. Cerca delle ragazze inglesi intelligenti, fidate, e di buon senso" (385).

29 Questo scambio a me pare abbia perso ogni tratto di arcaicità, a dispetto di

The Awkward Age svela l'equivalenza tra meccanismi di scambio che sopravvivono sostanzialmente identici in strutture di potere apparentemente assai diverse, e dimostra che il matrimonio non ha nessun valore di completamento della formazione della protagonista, ma è funzionale al consolidamento di un ordine repressivo di cui Nanda è semplicemente vittima. Mentre infatti, secondo gli schemi del *marriage plot*, il matrimonio finale dovrebbe essere il mezzo di socializzazione di Nanda, in *The Awkward Age* esso è dispiegato come funzionale ad altri scopi. Per sua madre è uno strumento di ascesa sociale ed economica per la propria famiglia e, in maniera meno scontata, di sua propria stabilizzazione nel ruolo di madre castrante e onnipervasiva, che aspira a sostituirsi simbolicamente alla figlia e ad appropriarsi della sua gioventù e potenzialità seduttiva. Per Mr Longdon, che pure si configura come l'interlocutore privilegiato di Nanda e l'unico che pare legato a lei da un affetto sincero, è l'opportunità di rivivere, attraverso Nanda, il suo vecchio amore per Lady Julia, la nonna di Nanda da lui amata in gioventù. Perfino Vanderbank, che pure ha accettato la proposta di Longdon (il quale intende sostenere economicamente la coppia in modo che il matrimonio possa avere luogo), nel surreale dialogo finale con Nanda si rivela parte integrante di un sistema immorale e privo di regole che privilegia il proprio "fun" rispetto a qualsiasi forma di "conscience" (288), che infatti dice di non possedere neppure. In tutte queste macchinazioni, Nanda è del tutto assente, ridotta com'è a semplice oggetto di scambio in senso materiale ma pure (e forse soprattutto) strumento funzionale alla realizzazione di proiezioni fantasmatiche che, di fatto, non la riguardano.

L'ultimo libro del romanzo, che proprio a Nanda è intitolato, rappresenta il compimento di una teleologia, che però non è quella che ci si aspetterebbe in un romanzo di formazione. Non c'è più la storia di una giovane donna che, suo malgrado e senza quasi rendersene conto, mette in atto quanto per lei – e su di lei – è stato accortamente e diligentemente predisposto dalla generazione adulta. Al contrario, la conclusione del romanzo porta a compimento un percorso di libe-

quanto ribadisce Susan Mizruchi (*The Science of Sacrifice: American Literature and Modern Social Theory*, Princeton University Press, Princeton 1998, p. 249), e sembra semmai anticipare – individuandone i limiti – le diverse scambiabilità teorizzate nel secondo Novecento, dai simulacri di Baudrillard alle fughe dei significanti della decostruzione derridiana.

razione o emancipazione femminile che, proprio negli anni in cui il romanzo viene pubblicato, cominciava a prendere corpo con l'affermazione del primo femminismo e della figura della *New Woman*, o quanto meno con la liquidazione definitiva della "old lady".³⁰ In un colpo solo, quindi, Nanda ribalta il duplice senso che "awkward age" possiede nel testo, che, come spesso è stato notato, si riferisce non solo all'età anagrafica della protagonista, ma, in senso lato, a una fase di transizione storica in cui, tra le altre cose, nuovi modelli di identità di genere cominciano a intaccare la mentalità borghese. Al tempo stesso, proprio perché è chiamata a incarnare il rifiuto del ruolo che ancora continuava a essere assegnato alle giovani donne (e cioè, di fatto, assecondare gli schemi e i progetti che altri avevano predisposto per lei), la figura di Nanda incarna l'impasse a cui il romanzo di formazione è giunto. La parabola di qualsiasi Bildung ormai non può compiersi all'interno dell'ordine borghese, proprio perché questo ordine ha perso ogni caratteristica di emancipazione e di liberazione e opera in totale continuità con ciò che lo ha preceduto. Ma allora qual è il senso della insubordinazione, reale o presunta, di Nanda? Se il progetto della Bildung è stato svelato come pura mistificazione, è possibile sostenere che il romanzo nella sua interezza immagini o addirittura auspichi un superamento dell'ideologia borghese e delle sue imposture?

Leggere *The Awkward Age* come semplice – per quanto articolata e assai convincente – mappatura di una trasformazione storico-sociale mi pare in ultima analisi riduttivo. Non c'è dubbio che il romanzo descriva in dettaglio quella "transition in English mores from an era when an essential value was invested in an ideal of innocent femininity to an era when all the apparatus of totem and taboo protecting that essential value was breaking down under the weight of its own sheer improbability".³¹ Al tempo stesso però il personaggio di Nanda non è mai associato ad alcuna trasformazione, anzi, più volte viene definito come immobile e immutabile. Mitchett, in una conversazione con Mrs Brookenham, sostiene che "Nanda [...] to the end of all her time,

30 Elizabeth Owen, "The Awkward Age and the Contemporary English Scene", *Victorian Studies*, XI, 1 (1967), pp. 63-82, qui p. 70.

31 "[T]ransizione nelle abitudini inglesi da un'epoca in cui di investimento assoluto nell'ideale di femminilità innocente a un'epoca in cui l'intero apparato di totem e tabù, eretto a protezione di questo valore assoluto, stava crollando sotto il peso della sua totale inadeguatezza". Hadley, *Henry James and the Imagination of Pleasure*, cit., p. 69.

will simply remain exquisite, or genuine, or generous" (182),³² in quella che pare un'allusione alla sua assoluta e passiva staticità, che dovrebbe consentire agli adulti di programmare il suo futuro. È la stessa Nanda ad affermare che nessuna crescita sia per lei possibile. Mentre a Vanderbank è infatti concesso "some dreadfully possible future", nulla di simile Nanda vede per sé stessa: "I shall never change – I shall be always just the same. The some old-mannered, modern, slangy hack [...] what I am I must remain. I haven't what's called a principle of growth" (132).³³ Lo stesso Vanderbank dovrà, più tardi, arrendersi al fatto che Nanda sappia già tutto (221), a conferma del fatto che non c'è più nulla che possa ancora acquisire o che possa trasformarla dalla sua condizione primitiva di "northern savage" (146),³⁴ come è icasticamente definita nel confronto con la più remissiva e "socializzabile" Aggie.

Invece che cambiare nel tempo e formarsi, la personalità di Nanda procede per accumulazione, come se fosse la sommatoria, raggiunta progressivamente, degli elementi del mondo che la circonda. Vanderbank stesso usa il termine "accumulation" proprio per indicare che non c'è nulla che a Nanda sia sconosciuto, "in London, in the world she lives in, in the air she breathes" – so that the longer *she's* in it the more she'll know" (221).³⁵ Questa modalità cumulativa rende Nanda un soggetto passivo ed esclusivamente ricettivo. Il fatto che conosca così tante cose, continuano Mitchett e Vanderbank, compromette la sua onorabilità, a differenza di quanto succederebbe se fosse sposata. Eppure proprio il fatto che, nonostante non sia sposata, conosca così tante cose e sia consapevole della propria condizione (e di quella delle donne della sua epoca, come suggerisce Adrian Poole, che la paragona a una Cassandra senza alcun senso dello humor³⁶), la rende immune dal desiderio di essere redenta e socializzata, come si converrebbe all'eroina di qualsiasi romanzo di formazione.

32 "Nanda [...] rimarrà, fino al termine dei suoi giorni, semplicemente squisita, o genuina, o generosa" (585).

33 "[U]n futuro spaventosamente possibile"; "Io non cambierò mai, sarò sempre la stessa. La stessa moderna schiava dai modi sorpassati [...] quello che sono, devo rimanere. Non ho quel che si dice un principio di crescita" (508).

34 "[S]elvaggia nordica" (529).

35 "Tutto, assolutamente tutto, a Londra, nel mondo in cui vive, è nell'aria che respira, cosicché quanto più *lei starà* in quell'aria, tanto più saprà" (644).

36 Adrian Poole, "Nanda's Smile: Teaching James and the Sense of Humor", *The Henry James Review*, 25 (2004), pp. 4-18, qui p. 14.

Nel momento in cui la complessa personalità di Nanda viene gradualmente delineata, si chiarisce il motivo centrale per cui il suo personaggio è chiamato a mettere radicalmente in discussione i principi di crescita e socializzazione del Bildungsroman. Nanda non oppone una socializzazione a un'altra, non incarna una Bildung diversa e alternativa a quella che sola poteva essere concessa alle donne nell'Ottocento, sulla scia del modello austeniano. Non perché ciò che le capita nel romanzo non rifletta la fase di transizione che caratterizzava identità e ruoli di genere alla fine dell'Ottocento, ma perché mi pare che la sua volontà diretta abbia un ruolo tutto sommato secondario e non decisivo, e la strategia rivoluzionaria adottata nella costruzione del suo personaggio sia il suo graduale azzeramento, il progressivo svuotarsi di ogni caratterizzazione individuale così da mettere in discussione il principio di sovranità del soggetto su se stesso che anima l'ideologia del romanzo di formazione e ne determina il meccanismo narrativo.³⁷

In altri termini, l'operazione di *The Awkward Age* non è tanto finalizzata a ipotizzare l'esistenza di una volontà individuale in grado di sottrarsi alla formazione in quanto teleologia imposta, quanto a individuare una genesi del soggetto radicalmente diversa da quella che, all'interno della società borghese occidentale, legittima il progetto di formazione rendendolo addirittura necessario al consolidamento della propria ideologia. In questo senso, Nanda funziona più, come suggerisce Sarah Bliston, come un "cultural probe [...] an unsettling observer of the era in which she lives" (215) che come un'eroina che alla fine della vicenda raggiunge il suo riscatto.³⁸ Non sappiamo mai

37 Nel 1967 Elizabeth Owen descriveva la povera Nanda, semplice alter-ego di sua madre, come una creatura priva di spirito, incapace perfino di cogliere qualsiasi gioco di parole e incapace di comportarsi nella buona società. La sua attitudine monodirezionale, continua Owen, le consentirebbe sì di essere, di volta in volta, toccante, penetrante o perfino sconcertante, ma allo stesso tempo del tutto inadatta a interagire in maniera opportuna in qualsiasi contesto sociale ("*The Awkward Age*", cit., p. 78). Per quanto impietosa, questa analisi mi pare illumini involontariamente la natura 'monadica' di Nanda (e, poi, degli altri personaggi del romanzo), di cui dirò in seguito.

38 "Scandaglio della cultura [...] osservatrice disturbante dell'epoca in cui vive". Vale la pena notare che, in questo, Nanda incarna e riproduce modelli di crescita che si ritrovano anche in altri romanzi americani. La sua caratterizzazione in questi termini supera il paradigma morettiano che individua nel legame con la natura l'unico dispositivo narrativo significativo nella narrativa prodotta negli Stati Uniti.

con certezza, infatti, ciò che Nanda “ever wanted”, a differenza di quanto suggerisce Hadley, perché il romanzo mette in discussione i presupposti teoretici sui quali qualsiasi forma di autodeterminazione individuale si basa più che attribuire a Nanda il ruolo di eroina ribelle o insubordinata, che solo con una certa forzatura può esserle ascritto.

The awkward time

Uno dei tratti più significativi del romanzo è la creazione di un flusso temporale discontinuo, frammentato e circolare, assai diverso da quel percorso lineare e orientato verso il futuro che costituisce il presupposto strutturale del romanzo di formazione come processo di graduale integrazione del soggetto nella società borghese. Oltre che raccontare e mettere in scena le trasformazioni che interessavano la vita privata e le dinamiche di genere alla fine dell'Ottocento, *The Awkward Age* sottolinea la capacità dei personaggi di costruire una propria, autonoma linea temporale, in cui la presunta oggettività del tempo lascia spazio a una percezione psicologica soggettiva.

Non è quindi solo la temporalità storica a essere messa in discussione, attraverso l'ipotesi di una continuità tra Ancien régime e società borghese in termini di gestione e utilizzo del potere, invece della frattura radicale che ci si aspetterebbe. Il rifiuto di qualsiasi altro ordine temporale è uno dei temi ricorrenti del romanzo e al tempo stesso uno dei suoi punti di aporetica irrisoluzione. Non c'è alcuna equivalenza automatica tra crescita biologica, maturazione intellettuale e morale, e finale riconoscimento all'interno della società. C'è sì, come ricorda Pamela Thurschwell, una sorta di ossessione per l'età dei personaggi,³⁹ e tuttavia l'età stessa diventa a tratti un dettaglio ininfluenza e perfino arbitrario e tutt'altro che identificativo: Mrs Brookenham rivendica per sé stessa una giovinezza che anagraficamente non le appartiene; Nanda stringe un rapporto di amicizia con Mrs Grendon, una donna sposata di oltre dieci anni più grande di lei; della stessa Nanda viene data, in distinti passi del romanzo, un'età di volta in volta diversa.⁴⁰ Nanda e suo fratello Harold sono definiti “eternally young” (44) dalla duchessa, e, in quanto tali, paragonati

39 Pamela Thurschwell, “Bringing Nanda forward, or acting your age in *The Awkward Age*”, *Critical Quarterly*, LVIII, 2 (2016), pp. 72-90, qui pp. 75-76.

40 Ivi, p. 76.

alla madre, a conferma del fatto che il rifiuto dell'ingiunzione sociale di diventare maturi e quindi socializzabili sia una caratteristica di più di un personaggio della storia. Non solo: nell'ordine borghese essere adulti significa essere finalmente riconosciuti come compiutamente umani, come ricorda più avanti Harold – che a proposito della scarsa stima di cui gode da parte di suo padre, sottolinea: “One would suppose, to hear him, not only that I’m a small objectionable child, but that I’m scarcely even human” (103).⁴¹ Questo implica che lo stato di perenne infantilità a cui Nanda e suo fratello sono confinati pregiudica addirittura la loro natura umana, il loro essere parte del patto che istituisce un vincolo tra individui già socializzati, relegandoli di fatto a una condizione di subalternità ontologica.

È però proprio in questa subalternità che il romanzo rende visibile una falla nel sistema e una possibile linea di fuga rispetto alla continuità sostanziale che, in termini di esercizio del potere repressivo, sussiste tra passato e presente. L'idea che la crescita come autonoma affermazione del soggetto sia un tratto distintivo della moderna civiltà borghese, in contrapposizione ai sistemi educativi del passato, è liquidata come illusoria, espressione di un'idea di progresso della storia e della civiltà che nasconde la semplice iterazione degli eventi, sia pure con differenze di volta in volta più o meno vistose. Crescita e maturazione non sono che strategie di autolegittimazione dell'ordine borghese e di tacita imposizione delle sue regole e della sua sostanziale immoralità. Al contrario, il romanzo mette a nudo la natura entropica della temporalità umana. Al mito del progresso come meccanismo intrinsecamente teleologico, lineare e linearmente orientato verso il futuro che, in quanto tale, dà corpo pure al progetto della Bildung (e del Bildungsroman) come replica, su scala individuale, della continuità del tempo universale, si sostituisce un'idea di tempo circolare e caotico, e per questo motivo privo di qualsiasi finalizzazione e di qualsiasi principio oggettivo e veritativo.⁴² Alla continuità storica data dalla ripetizione

41 “Ad ascoltarlo, si penserebbe non solo ch'io sia un detestabile bambinetto, ma che quasi non sia un essere umano” (463).

42 Proprio perché mi pare che l'elemento dominante del romanzo sia quello della circolarità privata di ogni principio veritativo (come accennerò in seguito), trovo piuttosto problematica la pur raffinata e complessa lettura offerta da Mizruchi, che scorge nel testo una serie di riti di passaggio intergenerazionali per il compimento dei quali è necessario un sacrificio. Si tratta di una lettura che, tra le altre cose, mi pare sottovaluti il ruolo dell'ironia che invece caratterizza il testo. Questa ironia è

sotto mentite spoglie di analoghe forme di potere, spacciata per progresso, *The Awkward Age* oppone l'insubordinazione della temporalità a ogni teleologia imposta, tanto storica quanto individuale.

Questa nuova concezione della temporalità, nel romanzo, non ha nessuna base soggettiva. Non c'è, in altri termini, uno o più personaggi a farsene esplicitamente o simbolicamente carico, ma è il romanzo stesso a presentarla tanto nella sua architettura complessiva quanto nella sua minuta articolazione narrativa e dialogica. Sarah Wadsworth sostiene che nel romanzo si dispieghi il progressivo sgretolamento delle forme oggettive di temporalità (quella data dalle ore della giornata, dal calendario e dalla cronologia degli eventi) a favore di un'idea soggettiva di tempo, a cui James sarebbe pervenuto anche grazie agli studi di psicologia dell'epoca.⁴³ Credo che la posta in gioco del romanzo sia perfino più alta e non si limiti alla contrapposizione tra percezione soggettiva e oggettiva della temporalità. Più che ipotizzare un rifiuto individuale del futuro da parte dei soggetti direttamente interessati a una Bildung a loro imposta, infatti, il romanzo mette in discussione l'assetto e la natura convenzionale della temporalità come dati costitutivi della formazione del soggetto e della sua collocazione in un orizzonte storico (e poi sociale) dato.

Sono innanzitutto l'andamento della storia e, più in generale, l'architettura del romanzo a rigettare qualsiasi parabola lineare del tempo. Il ritmo della narrazione procede, è stato notato, in maniera "peristaltica", attraverso un movimento continuo di contrazione e dilatazione delle scene intorno a un centro assente.⁴⁴ La struttura

funzionale a identificare il registro privilegiato della borghesia al potere, frivolo e perfino sarcastico e sprezzante proprio perché privo di ogni senso di sacro e di religiosità. Il sacrificio, quindi, non può avere diritto di cittadinanza in una società votata all'utilitarismo, che ha al contrario introiettato e reso invisibili i meccanismi della punizione e dell'espiazione in quella che mi pare, come accennavo prima, una geniale anticipazione dell'idea biopolitica di potere. Se nelle dense pagine di *The Science of Sacrifice* viene fatta una netta distinzione tra chi compie i sacrifici e chi li subisce, in *The Awkward Age* non è mai fino in fondo chiaro l'oggetto e il fine ultimo di ciascun sacrificio. La circolarità entropica è, date queste premesse, il solo possibile succedaneo dell'iniziazione di cui parla Mizruchi.

43 Sarah Wadsworth, "'One crowded hour of glorious life': Growing Up and Growing Old in *The Awkward Age*", *Studies in American Fiction*, XLVI, 2 (2019), pp. 265-88, in particolare pp. 174-75.

44 Adrian Harding, "Awkward Realism: Objects of Coercion in *What Maisie*

dell'opera è però pure circolare, come ricorda Wadsworth:⁴⁵ il primo e il decimo libro del romanzo sono intitolati rispettivamente "Lady Julia" e "Nanda", nonna e nipote che, inizialmente nella prospettiva di Longdon e, presto, anche in quella degli altri personaggi, diventano due figure analoghe e quasi sovrapponibili perché l'una rinvia all'altra, producendo così una circolarità che è pure, allo stesso tempo, un cortocircuito temporale tra il primo "marriage plot" presentato nel romanzo, tragicamente fallito, e la sua conclusione ambivalente e compensatoria, in cui invece trionferebbe un "courtship plot" tutto sommato marginale.⁴⁶ In *Nanda Longdon* rivede Lady Julia, da lui amata in gioventù. La conversazione tra lui e Vanderbank alla fine del primo libro postula l'intercambiabilità tra presente e passato: mentre Nanda è una sorta di replica di sua nonna, Vanderbank vive grazie a Longdon, confermando la propria totale estraneità al mondo presente. La sovrapposizione di personaggi di età diverse e appartenenti a epoche diverse è la prima, vistosa ipoteca su qualsiasi teoria e progetto di formazione. Come la stessa Nanda riconosce, ad accomunarla a sua nonna è, tra le altre cose, l'assenza di un principio di autodeterminazione. L'idea stessa di soggetto autonomo e in grado di autodeterminarsi è, poco per volta, disintegrata, sostituita da un'idea quasi postmoderna di individuo come effetto secondario dell'interazione tra processi di soggettivazione diversi: "If we're both partly the result of other people, *her* other people were so different" (141).⁴⁷ Viene quindi svelato che la maturazione è un processo affidato ad altri, e se Mrs Brookenham è chiamata a occuparsi dell'ignara Nanda, Vanderbank si affida motu proprio a Longdon ("There is something, I really believe – meant for ever so much better ones. Those are just the sort I like to be supposed to have a real affinity with. Help me to them, Mr Longdon; help me to them, and I don't

Knew & The Awkward Age", *E-rea*, V, 1 (2007), § 4 (<http://journals.openedition.org/erea/195>); Michael Trask, "Getting into It with James: Substitution and Erotic Reversal in *The Awkward Age*", *American Literature*, LXIX, 1 (1997), pp. 105-38, qui p. 106.

45 Un'analisi dettagliata (e, per ragioni di spazio, non riassumibile qui) del ruolo e della funzione scenico-drammatica di ciascuno dei dieci libri di cui è composto il romanzo in relazione al personaggio a cui è intitolato è stata svolta da Eben Bass ("Dramatic Scene and *The Awkward Age*", *PMLA*, LXXIX, 1 [1964], pp. 148-57).

46 Wadsworth, "One crowded hour", cit., p. 283.

47 "Se entrambe siamo il risultato degli altri, i *suoi* altri erano così diversi" (522).

know what I won't do for you", [36]).⁴⁸ Allo stesso tempo, tuttavia, ciclicità e sovrapponibilità non implicano assoluta coincidenza e quindi identità. In *The Awkward Age* non si dà, in altri termini, ripetizione che non passi anche per una o più piccole differenze (le peristalsi di cui parla Harding?), come viene fuori ancora una volta dallo scambio tra Vandberbank e Longdon: "The situation's reproduced", afferma il primo. Ma prontamente il secondo ribatte: "Ah, partly – not altogether. The things that are unlike – well, are so *very* unlike" (36).⁴⁹ Longdon arriva addirittura a paragonarsi a Rip Van Winkle (136): perfettamente consapevole di appartenere a un'altra epoca e di essere "old-fashioned and narrow and dull", avendo vissuto "for years in a hole" e non potendo più essere identificato come "a man of the world" (37),⁵⁰ programma per sé stesso una vita per procura, attraverso la generazione più giovane. Per questo motivo offre il suo aiuto a Vanderbank e a Nanda, in modo che possano essere superati gli ostacoli economici che impediscono il loro matrimonio. Il sostegno economico che Longdon può offrire a Vanderbank, oggetto di una densa conversazione nel capitolo X, è ancor più enfatizzato nel capitolo XIX, nel colloquio tra Longdon e la duchessa. Quello che dovrebbe essere un gesto di liberalità viene traslato in pura ridefinizione dei piani della temporalità, "a sacrifice to Lady Julia's memory", dice la duchessa, dal momento che "your [di Longdon] sentiment for the living is the charming fruit of your sentiment for the dead" (153).⁵¹ In entrambe le conversazioni torna il motivo della realizzazione del sé attraverso terzi, quel "mettere un po' di vento" nelle vele altrui che, se in *The Portrait of a Lady* era di fatto l'unica forma di amore che Ralph era in grado offrire a Isabel, qui, oltre a essere un dono assai meno munifico e più materiale (non la libertà assoluta, ma semplicemente una dote finalizzata al matrimonio, come annota

48 "C'è qualcosa, lo credo davvero, che è destinato a maggiori altezze. Sono proprio queste altezze quelle a cui mi piace si creda che io appartenga veramente. Aiutatemi a raggiungerle, signor Longdon; aiutatemi, e non so che cosa non farò per voi" (363).

49 "– La situazione si riproduce. – Ah, in parte, non del tutto. Le cose che sono diverse... ebbene, sono *così* diverse" (363).

50 "Sono un uomo all'antica, di idee ristrette, e poco intelligente. Sono rimasto per anni segregato. Non sono un uomo di mondo" (364).

51 "[U]n sacrificio alla memoria di Lady Julia"; "il vostro sentimento per i vivi è il frutto delizioso del vostro sentimento per i morti" (540).

Maria Giulia Fabi⁵²), diventa funzionale all'appropriazione surrettizia di una temporalità altra, che scompagina qualsiasi reificazione del tempo come progressivo e, sul piano esperienziale, formativo.⁵³

A opporsi a ogni possibilità di Bildung, poi, c'è la figura di Mrs Brookenham, che più volte insiste sul tema della ciclicità temporale, a partire, ovviamente, dalla circolarità ininterrotta tra nonna/madre/nipote di cui parla nel capitolo VI, e che è l'esatta negazione di ogni crescita. In questo caso l'assenza di qualsiasi traiettoria temporale si connette direttamente al ruolo materno percepito non in termini di autorità sulla figlia, ma di potenziale concorrenza. Ha ragione Pamela Thurschwell quando dice che *The Awkward Age* è una "a late-Victorian version of the British reality TV show 'Hotter than my daughter'".⁵⁴ Il fatto che Mrs Brookenham sia lei stessa interessata a Vanderbank, e per questo provi a dirottare sua figlia verso altri spasimanti (come Mitchett), è oltretutto rivelato apertamente dalla duchessa: "'She favours Mr Mitchett because she wants 'old Van' herself'" (153).⁵⁵ C'è una motivazione pragmatica per la quale Mrs Brookenham tesse continuamente trame sulla vita della propria figlia, ed è il ritorno economico che potrebbe derivare dal matrimonio di quest'ultima (193), ma c'è evidentemente anche qualcosa di più. Il controllo su Nanda pare quasi finalizzato a interrompere l'inesorabile passare del tempo, riconfigurare la linea della temporalità biologica (e sociale) in un grande gioco che può essere diretto e perfino ricominciato quando si vuole. E c'è infine la possibilità per la stessa Mrs Brookenham di diventare espressione di una modernità che è invece – paradossalmente – rifiutata da Nanda, che infatti agli occhi di tutti

52 Maria Giulia Fabi, "The Reluctant Patriarch: A Study of *The Portrait of a Lady*, *The Bostonians*, and *The Awkward Age*", *The Henry James Review*, 13 (1992), pp. 1-18, qui p. 13.

53 È stato suggerito che il nome stesso di Longdon contenga un riferimento a una vita non vissuta ("long done"), che cerca di riscattarsi facendo in modo che un uomo più giovane eviti di commettere lo stesso errore. Questo tropo ricorrerebbe in altri romanzi di James di poco successivi a *The Awkward Age*, quali *The Sacred Fount* e *The Ambassadors* (Julian B. Kaye, "The Awkward Age, *The Sacred Fount*, and *The Ambassadors*: Another Figure in the Carpet", *Nineteenth-Century Fiction*, XVII, 4 (1963), pp. 339-51, qui p. 341).

54 "La versione tardo-vittoriana del reality show britannico 'Hotter than My Daughter'". Thurschwell, "Bringing Nanda forward", cit., p. 76.

55 "Favorisce il signor Mitchett, perché il 'vecchio Van' lo vuole lei" (541).

è la semplice replica di sua nonna. Il legame privilegiato che, alla fine del romanzo, Nanda stabilisce con Mr Longdon è per quest'ultimo una sorta di appropriazione dilazionata di una versione posticcia di Lady Julia,⁵⁶ e tuttavia è da Nanda preferito perfino al vincolo matrimoniale con un uomo della sua età e generazione. Il chiasmo temporale tra madre e figlia è addirittura esplicitato dalle due parti in causa: da una parte Mrs Brookenham ammette "I want her life to be as much as possible like my own" (112),⁵⁷ dall'altra Nanda conferma il rigetto o la preclusione di qualsiasi possibilità di cambiamento, rifiutando la crescita come parte della propria esperienza umana ("I haven't what's called a principle of growth"). Nell'alterazione delle coordinate temporali e dell'idea stessa di temporalità lineare e progressiva non c'è, tuttavia, la sola volontà di dissipare l'ottimismo borghese e il suo progetto di formazione dell'individuo. Infrangere la scansione ordinata della temporalità fa infatti parte, a mio avviso, di un più ampio progetto, quello di mettere in discussione i principi veritativi della realtà di cui il soggetto borghese ottocentesco ha bisogno per concettualizzare e legittimare la propria formazione.

Epistemologia della chiacchiera

Romanzo caratterizzato da una perversità polimorfa,⁵⁸ *The Awkward Age* compie simultaneamente più operazioni, e assai sottili. Oltre a rigettare il modello del Bildungsroman e le sue coordinate teoretiche, la narrazione nella sua interezza finisce con l'essere totalmente improduttiva sul piano dell'epistemologia. Non solo, in altre parole, Nanda abbraccia la propria (e della sua generazione) *awkwardness* e rifiuta l'età adulta, ma alla fine della lunga ed estenuante parabola della sua vicenda non ha appreso nient'altro che, in fondo, non conoscesse già, e anzi, proprio perché la sua funzione è ridotta a strumento di indagine del mondo, il suo personaggio si svuota progressivamente di ogni caratterizzazione attiva e quindi di ogni volontà, non solo in termini di affermazione individuale, ma perfino in più astratti termini morali o epistemici.

In questa prospettiva è essenziale considerare la forma della nar-

56 Fabi, "The Reluctant Patriarch", cit., p. 10.

57 "[V]oglio che la sua vita sia il più possibile simile alla mia" (477).

58 Kurnick, "Horrible Impossible", cit., p. 215.

razione, che come ricorda l'autore stesso nella Prefazione, è consustanziale rispetto al contenuto.⁵⁹ Il tentativo dichiarato di James – e associato al suo amore (mai ricambiato) per il teatro – di costruire una narrazione che richiami il più possibile un'opera drammatica, come è stato più volte ribadito, infrange i codici formali e perfino stilistici del romanzo ottocentesco e produce, come lo stesso autore ha rivendicato, una vera e propria ibridazione formale (14). Non ci sono dubbi, ovviamente, sulla connotazione fortemente teatrale del romanzo. Ciascun capitolo può equivalere, di fatto, a un atto drammatico in cui vengono indicate entrate e uscite di scena dei personaggi. L'abbondanza di dialoghi fa poi pensare alla conversazione come attività sociale privilegiata di quella borghesia né reazionaria né rivoluzionaria, per dirla con Moretti, protagonista del Bildungsroman europeo.⁶⁰ Infine nella struttura dialogica, nella pervasività di un chiacchiericcio inessenziale e ininterrotto, il romanzo, oltre a ricalcare alcuni stilemi austeniani, sembra riprendere appieno l'orchestrazione di una commedia borghese. Vengono infatti in mente scene dei wildiani *The Importance of Being Earnest* o *Lady Windermere's Fan* (tra l'altro quest'ultima opera si apre proprio con l'ingresso nella maggiore età della protagonista), e, non diversamente da esse, lo stile dialogico del romanzo riflette la natura inoperosa della classe sociale portata in scena, che, a conferma della propria crisi negli ultimi anni dell'Ottocento,⁶¹ proprio nella conversazione raffinata e tuttavia frivola e carica di doppi sensi e omissioni trova il suo codice espressivo più congeniale.

È tuttavia lecito chiedersi se il teatro sia l'unico motivo di ispirazione del testo sul piano formale. In *The Awkward Age* non c'è linearità

59 “[I]t helps us ever so happily to see the grave distinction between substance and form in a really wrought work of art signally break down. I hold it impossible to say, before *The Awkward Age*, where one of these elements ends and the other begins: I have been unable at least myself, on re-examination, to mark any such joint or seam, to see the two *discharged* offices as separate” (15); “[C]i aiuta felicemente a vedere come in un'opera d'arte realmente lavorata venga meno la grave distinzione tra contenuto e forma. Mi è impossibile dire, davanti a *L'età ingrata*, dove finisca uno di questi elementi e dove cominci l'altro: sono stato incapace, riesaminando l'opera, di notare qualsivoglia giuntura o sutura siffatta, di vedere i due compiti *eseguiti* come cose separate” (333).

60 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 84-85.

61 Williams, “Sounding the Fin de Siècle”, cit., pp. 261 e 267.

d'azione, ma continua interruzione temporale, frazionamento infinito di ogni gesto e di ogni frase in modo tale che, come appare sin dalle prime righe, è la speculazione a prevalere sull'azione, che è pressoché inesistente. Se di teatro si tratta avremmo a che fare con un teatro di lettura e non di rappresentazione, come lo stesso James suggerisce nella Prefazione (9), o al massimo, come sostiene Philip Horne, di performance potenziale e ipotetica (più performatività o "recitabilità" che performance vera e propria),⁶² data l'abbondanza di digressioni astratte che non possono essere neppure accostate alla forma drammatica.⁶³ Dal punto di vista stilistico quindi, all'armonica orchestrazione narrativa e alla parabola diegetica sovrapponibile agli eventi reali, tipica del romanzo ottocentesco, *The Awkward Age* sembra preferire altre formule. Abbondano infatti dialoghi serrati o interazioni a distanza tra un numero ridotto di personaggi, o ancora lunghe riflessioni di carattere puramente speculativo. Ancora più notevole, però, è il fatto che a ciascun protagonista, come in un monologo o in un romanzo epistolare, venga consentito di parlare di sé e per sé e raccontare la propria verità esclusiva, in una sorta di autocoscienza del sé che solo in un secondo momento si rapporta agli altri personaggi.

Se sul piano formale queste scelte richiamano anche altre forme letterarie (il romanzo epistolare e in forma di dialogo, l'autobiografia, il trattato filosofico, e così via), questa ibridazione formale mi pare produttiva pure di uno snodo concettuale significativo. Il testo, come ricorda Tzvetan Todorov, riduce al minimo quella componente unificante e in qualche modo veritativa che, in un romanzo tradizionale, è data dalla voce del narratore: "It is not that the characters lack sincerity, nor that they do not try to formulate opinions about anything or anyone. They do these things; and yet we cannot trust their words, for we have been surreptitiously deprived of the standard of truth".⁶⁴ Poca differenza fa l'eventuale esistenza di un "cen-

62 Philip Horne, "Mildly Theatrical': Attending (to) *The Awkward Age*", *The Henry James Review*, XLI, 3 (2020), pp. 271-79, qui p. 274.

63 Kurnick, "Horrible Impossible", cit., p. 113. Buona parte della produzione di James degli anni Novanta risente, a quanto sostiene Teahan, del "metodo scenico", insieme, tra le altre opere, a *The Other House* e *The Tragic Muse* (*The Rhetorical Logic*, cit., p. 143).

64 "Non è che i personaggi manchino di sincerità, o che non provino a formulare le loro opinioni su questo o quel tema. Lo fanno, e però non possiamo fidarci delle loro parole, perché siamo stati privati, senza neppure avvedercene, dello standard

tro di coscienza”, individuabile per esempio nel personaggio di Vanderbank, o di una condizione esistenziale o esperienziale condivisa che accomuna diversi personaggi (come per esempio la perdita),⁶⁵ perché ciò che viene meno è una pietra di paragone esterna al testo e che possa essere assunta come oggettiva e veritativa rispetto a esso. Secondo Todorov alla base di questa scelta narrativa c’è la volontà di fare di *The Awkward Age* un romanzo sulla parola o, come è diffusamente argomentato nel suo saggio, sugli atti di parola: “One may thus answer the question [...]: What is *The Awkward Age* about? It is about what it is to talk, and to talk about something”.⁶⁶ Provo a suggerire che ci sia qualcosa di più e di meno: c’è la volontà di togliere, per così dire, la parola alla parola stessa, o, in termini più ampi, di immaginare un mondo possibile in cui il valore veritativo degli atti di parola non possa essere commensurato rispetto ad alcuna conoscenza o cognizione oggettiva e unanimemente condivisa.⁶⁷ Non si può stabilire se quanto viene detto dai personaggi del romanzo sia vero o falso perché non c’è uno standard esterno, più o meno identificabile, che possa essere assunto come modello di verità rispetto alla quale misurare il livello di verità o di menzogna di quanto viene detto da ciascun personaggio.

Questa assenza è strutturale e funzionale al meccanismo epistemologico del romanzo, i cui dieci libri possono essere visti come dieci mondi separati, all’interno di ciascuno dei quali, come in una monade da cui non si può scorgere l’esterno, ogni personaggio pone la pro-

di verità” (Tzvetan Todorov, “The Verbal Age”, *Critical Inquiry*, IV, 2 (1977), pp. 351-71, qui p. 368). In maniera perfino più efficace, Adrian Poole afferma che il romanzo è una “creatura” ben più solitaria di *What Maisie Knew* (a cui viene spesso accostato) proprio perché manca di un narratore come quello che invece parla “per” Maisie prima che questa cominci a parlare per sé stessa. In *The Awkward Age*, al contrario, non c’è nessun narratore-guida (“quasi-parental, tutorial help”) (“Nanda’s Smile”, cit., p. 10).

65 Sono entrambe ipotesi proposte da Miller (*Literature as Conduct*, cit., pp. 118 e 124 rispettivamente).

66 “[A]lla domanda: di cosa tratta *The Awkward Age*? si potrebbe così rispondere: tratta di cosa sia parlare, e parlare di qualcosa”. Todorov, “The Verbal Age”, cit., p. 371.

67 Ho provato altrove a confrontare la narrativa jamesiana con le teorie dei mondi possibili, rileggendo in questi termini gli atti di nominazione (Fiorenzo Iuliano, “Making and Unmaking (Im)possible Worlds: Language Games, Naming and Necessities in ‘The Real Thing’”, *The Henry James Review*, XL, 2, 2019).

pria verità sul (proprio) mondo. L'assenza di un principio veritativo esterno fa sì che il romanzo si e ci interroghi sul senso e la natura degli universali. Non è importante, quindi, individuare eventuali modalità di compensazione di questa assenza, come ipotizza Sheila Teahan, che legge nell'economia strutturale del testo un "systematic displacement that counters its claims to dramatic economy", di cui sarebbe agente (e) unificante proprio Nanda in quanto "ironic outsider who alone in the novel possesses the capacity for 'expos[ing] everything and criticiz[ing]'"'.⁶⁸ Mi pare più significativo ipotizzare, al contrario, che quelli linguistico-discorsivi non siano i soli paradigmi che *The Awkward Age* tramuta in aporie, rendendo così impossibile attribuire un qualsivoglia valore gnoseologico a quanto è enunciato nel testo perché nel frattempo sono venuti meno i termini di paragone assoluti ai quali la narrazione e i suoi elementi costitutivi possano essere rapportati.

Se la forma dialogico-drammatica di *The Awkward Age* riesce a mettere in atto quest'operazione di rigetto dei principi di significazione e referenzialità del linguaggio, il fatto che esso sia, per così dire, dentro e fuori il Bildungsroman gli consente di rigettare o mettere in discussione il concetto di tempo come presupposto metafisico o come trascendentale kantiano che ci consente di registrare la realtà e di incasellarla in un sistema di conoscenza che ci preesiste. Nell'universo del romanzo non c'è spazio, sul piano cognitivo prima ancora che epistemico, per una temporalità oggettiva a cui rapportare il senso del tempo nella narrazione – e quindi il significato di una eventuale crescita e maturazione dei personaggi. Costruendo dal (e forse sul) nulla la propria temporalità, il romanzo mette in scena un tempo entropico e sincopato che segue uno schema di contrazione e dilatazione all'interno del quale si collocano i suoi soggetti.⁶⁹ La messa in discussione del Bildungsroman come forma letteraria è, in questo senso, funzionale alla problematizzazione del valore universale e veritativo della temporalità, ordinariamente ipotizzata e con-

68 "[S]littamento costante che inficia la sua pretesa identità di opera drammatica"; "outsider ironica che sola nel romanzo ha la capacità di esporre ogni cosa e criticarla". Teahan, *The Rhetorical Logic*, cit., pp. 154-55.

69 Trask, "Getting into It", cit., pp. 105-06. Tralascio il riferimento all'analisi come oggetto della riflessione di Trask, del tutto pretestuoso perché mi pare che l'idea di una temporalità che procede per contrazione e dilatazione sia perfettamente autosufficiente anche senza essere metafora di qualcos'altro.

venzionalmente accettata solo se e in quanto lineare e progressiva. In *The Awkward Age*, al contrario, Nanda non cresce e non impara – non può crescere e non può imparare oltre. E come lei pure il romanzo nella sua interezza: non “cresce” (cioè: non ha una parabola narrativa definita e orientata verso la conclusione che ci si aspetta in un romanzo di formazione) e non produce conoscenza, proprio perché personaggi e parole non possono che confrontarsi tra loro, spesso a posteriori, in assenza di un principio ultimo e veritativo. Nel suo colloquio finale con Longdon – tragico ma illuminante al tempo stesso – una pensosa e sibillina Nanda ci fa capire che ciascun individuo (e personaggio) è, di fatto, un mondo con la propria verità e la propria temporalità:

“We’re many of us, we’re most of us – as you long ago saw and showed you felt – extraordinary now. We can’t help it. It isn’t really our fault. There’s so much else that’s extraordinary that if we’re in it all so much we must naturally be.” It was all obviously clearer to her than ever yet, and her sense of it found renewed expression; so that she might have been, as she wound up, a very much older person than her friend. “Everything’s different from what it used to be.” (310)⁷⁰

Fiorenzo Iuliano insegna Letteratura angloamericana all’Università di Cagliari. Si è occupato di letteratura americana contemporanea e di letteratura modernista, di teoria critica e di studi culturali (rapporti tra letteratura e musica e *graphic novel*). È condirettore di *Ácoma*.

70 “Molti di noi, la maggior parte di noi, come tanto tempo fa vedeste e mostraste di avvertire, sono straordinari ora. Non possiamo farci niente. In realtà non è colpa nostra. Ci sono tanto altre cose straordinarie, che, se noi ci troviamo tanto fra esse, dobbiamo naturalmente esserlo anche noi.’ Le era evidentemente più chiaro di quanto non lo fosse mai stato, e il senso di ciò trovò rinnovata espressione, cosicché ella avrebbe potuto essere, mentre concludeva, una persona molto più anziana del suo amico. ‘È tutto diverso da com’era prima’” (781-82).

No Trauma, No Bildung, No Party: F. Scott Fitzgerald, l'età del jazz e Basil Duke Lee

Sara Antonelli

Se volessimo raggrupparli in un'unica famiglia, scopriremmo che i personaggi di F. Scott Fitzgerald condividono una decisa riluttanza ad abbandonare la giovinezza. Gli anni passano e loro non maturano. Jay Gatsby è il caso più evidente – desidera tornare al passato. Benjamin Button il più spettacolare – invece di invecchiare ringiovanisce.

Per essere un'opera di inizio carriera – uscì su *Collier's* nel 1922 – “The Curious Case of Benjamin Button” vale come una dichiarazione d'intenti. Suggerisce che per Fitzgerald il cammino verso la maturità è un processo incerto quanto il suo esatto e irragionevole contrario; che è meglio non farci troppo affidamento; che l'età adulta potrebbe non arrivare mai. Ciò nonostante, nonostante l'incertezza inquietante che emana dalla trama, il racconto è assai piacevole. Il Benjamin Button che, minuscolo e vegliardo, fuma il sigaro nella *nursery* è comico tanto quanto il padre che, spazientito dal suo rifiuto di allineare l'età anagrafica all'aspetto fisico, lo tratta come un figlio ribelle qualunque, pur essendo Benjamin Button tutt'altro che un ribelle. Button è a tutti gli effetti un conformista. Per necessità, probabilmente, ma pur sempre un conformista. Non c'è tappa del percorso canonico che conduce alla piena socializzazione ottocentesca – scuola, università, guerra, matrimonio, paternità, successo economico – che egli non desideri e ottenga. Allo scoccare di ogni decade si predispone sempre a fare tutto quel che ci si aspetterebbe da una persona della sua età. Ma quale età? Benjamin Button ha un'età reale e una apparente, e nel corso della sua esistenza le percorre simultaneamente, una in avanti e una all'indietro, fuori sincrono. Un bell'imbroglione, che se da un lato non gli impedisce di avere una vita ricca, dall'altro non gli consente di chiudere una volta per tutte con la giovinezza. Nel 1906, ci informa per esempio il narratore, Benjamin Button ha circa quarantacinque anni – è nato allo scoccare della Guerra civile – ma è anche un venticinquenne e *dunque* balla “The Boston”; due anni dopo, nel 1908, la moda è cambiata e Button non potrà che eccellere nel “Maxixe”; nel 1909 è la volta del

“Castle Walk” e anche in questo caso i piedi di Benjamin Button si adattano mirabilmente al ritmo del tempo, al punto da suscitare l’invidia degli altri giovanotti sulla pista.¹

Caos generazionale: l’età del jazz

L’esistenza di Benjamin Button è assurda, ma, essendo serenamente incastonata in un *continuum* realistico, è perturbante. In effetti, più leggo “Lo strano caso di Benjamin Button”, più aumenta l’impressione che il racconto preannunci la scena primaria che Fitzgerald colloca alla base della sua età del jazz, quella in cui i padri e i figli appaiono in competizione per gli stessi piaceri.

Era ancora il 1919, spiega Fitzgerald in “Echoes of the Jazz Age”, quando

the wildest of all generations, the generation which had been adolescent during the confusion of the War, brusquely shouldered my contemporaries out of the way and danced into the limelight. This was the generation whose

1 Si veda F. Scott Fitzgerald, “The Curious Case of Benjamin Button”, in *Tales of the Jazz Age* (1922), a cura di James L. West III, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 188. Pur sintetica ed efficace, l’attribuzione dei balli più in voga tra i giovani al passare degli anni è imprecisa. È improbabile, per esempio, che nel 1908 Benjamin Button ballasse il Maxixe poiché, emerso nei locali afroamericani di Rio de Janeiro negli anni Settanta dell’Ottocento, questo ballo giunse a New York, per poi diffondersi nel resto degli USA, solo nel 1912, quando i coniugi Vernon e Irene Castle, che lo avevano imparato a Parigi da Maria Lino e Dunque, due performer brasiliani, tornarono negli USA e l’adattarono, insieme ad altri passi derivati dalla tradizione afroamericana (il Cakewalk, il Grizzly Bear, il Fox Trot ecc.), alla classe medio-alta statunitense. È altrettanto improbabile che nel 1909 Benjamin Button si producesse nel “Castle Walk”, un ballo inventato dai Castle, perché anche questo si diffuse negli USA solo dopo il 1912. Quanto al “Boston”, nulla da dire: era un ballo di coppia assimilabile al valzer che diventò popolare negli USA a partire dagli anni Trenta dell’Ottocento. Per un’utile ricognizione dei balli più popolari negli USA nei primi anni Dieci, rimando al pionieristico Lewis A. Erenberg, “Everybody’s Doing It: The Pre-World-War I Dance Craze, the Castles, and the Modern American Girl”, *Feminist Studies* III, 1 (1975), pp. 155-70 e anche al più recente Elizabeth Kendall, “Ragtime”, in Miny Aloff, a cura di, *Dance in America: A Reader’s Anthology*, The Library of America, New York 2018, pp. 404-14. Per il Maxixe e la sua fortuna negli USA, si veda Cristina Fernandez Rosa, “The Curious Case of Maxixe Dancing: From Colonial Dissent to Modern Fitness”, *Atlantic Studies: Global Currents*, XVII, 1 (2020), pp. 13-39.

girls dramatized themselves as flappers, the generation that corrupted its elders and eventually overreached itself less through lack of morals than through lack of taste. May one offer in exhibit the year 1922! That was the peak of the younger generation, for though the Jazz Age continued, it became less and less an affair of youth.

The sequel was like a children's party taken over by the elders, leaving the children puzzled and rather neglected and rather taken aback. By 1923 their elders, tired of watching the carnival with ill-concealed envy, had discovered that young liquor will take the place of young blood, and with a whoop the orgy began. The younger generation was starved no longer.²

Concepire l'età del jazz come una sequenza di onde d'urto, che vanno avanti nel tempo e contemporaneamente indietro con l'anno di nascita dei protagonisti, comunica un senso di infantilismo grottesco che Fitzgerald ribadisce qualche pagina più avanti, rievocando fuggacemente l'ombra di Benjamin Button, o almeno un suo fantasma ballerino: "We graybeards", scrive, "remember the uproar when in 1912 grandmothers of forty tossed away their crutches and took lessons in the Tango and the Castle-Walk".³ Assimilabili al personaggio "nato vecchio e morto bambino",⁴ queste nonne quarantenni, così come

2 F. Scott Fitzgerald, "Echoes of the Jazz Age" (1931), in *My Lost City: Personal Essays, 1920-1940*, a cura di James L. West III, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 132. "[L]a più scalmanata delle generazioni, quella di chi era stato adolescente durante il caos della guerra, cacciò sbrigativamente a spallate i miei contemporanei e si mise a ballare sotto i riflettori. Era la generazione in cui le ragazze si presentavano come *flapper*, la generazione che corrompeva i più vecchi e che superò sé stessa più per mancanza di buon gusto che per mancanza di principi morali. Se il 1922 si potesse far vedere! Fu l'anno in cui la giovane generazione toccò l'apice, perché anche se l'età del jazz continuò, fu sempre meno una questione di gioventù. In seguito, fu come una festa per bambini in cui subentrarono gli adulti, lasciando i bambini confusi, piuttosto ignorati e piuttosto sconcertati. Nel 1923, i loro genitori, stanchi di assistere alla festa con malcelata invidia, capirono che l'alcol giovane avrebbe soppiantato il sangue giovane, e cacciando un urlo diedero inizio all'orgia. La giovane generazione non era più protagonista. Abbracciando il piacere, un popolo intero diventò edonistico". Qui e altrove, dove non altrimenti indicato, le citazioni sono da intendersi come tradotte da me.

3 Fitzgerald, "Echoes of the Jazz Age", cit., p. 134. "Noi vegliardi [...] ricordiamo il putiferio di quando nel 1912 le nonne quarantenni gettarono via le stampelle per prendere lezioni di tango e di Castle Walk".

4 Prendo in prestito questa bella e sintetica locuzione dal sottotitolo di *Storia di Pipino, nato vecchio e morto bambino*, la novella di Giulio Giannelli pubblicata a

gli adulti che nel 1922 si erano gettati nella mischia, sono immaturo come nonne, perché hanno appena quarant'anni; e sono immaturo come quarantenni perché visto il ruolo sociale non dovrebbero abbandonarsi alla cosiddetta "Dance Craze" che aveva catturato i ragazzi e le ragazze degli anni Dieci.⁵

Di questo passo, tuttavia, quel che più colpisce è il secondo ribaltamento, abilmente incorniciato nel primo. Perché quando scrive "[w]e greybeards", Fitzgerald non pensa a nonni e nonne, ma ai trenta-quarantenni di quel momento – il 1931 – cioè gli ex adolescenti di allora – del 1912. Gli stessi che nel 1919, agli albori dell'età del jazz, qualche pagina prima aveva fatto prendere a spallate da gente ancora più giovane e scatenata. A loro, e di conseguenza a sé stesso, e cioè a una generazione che non ha avuto il tempo di diventare protagonista perché soppiantata sia da chi è venuto prima sia da chi è venuto dopo, Fitzgerald sembra deciso ad assegnare il ruolo di testimoni stralunati. Non proprio esclusi dalla festa, ma di certo appartati, distanti, costretti in una posizione defilata. Ricordano, questi "vegliaardi", i ventenni che nel racconto osservano con invidia il quarantacinquenne Benjamin Button che a più riprese si impossessa della scena per esibirsi nei loro balli.

Button è un personaggio-limite e tuttavia paradigmatico. È la spia, umoristica e benigna, di un sovvertimento generazionale, ma è anche la rappresentazione dell'immaturo generalizzata che caratterizzò la Jazz Age. Lo colloco qui, all'inizio di queste pagine dedicate all'immaturo incorreggibile di Basil Duke Lee, un personaggio successivo dell'autore, sia come monito sia come gustoso paradosso.

Nel 1922 Fitzgerald aveva definito Benjamin Button uno "strano caso". Ma quando anni dopo decise di tracciare la cronistoria dell'età del jazz è probabile che di adulti che avevano prolungato artificialmente la giovinezza soppiantando gli aventi diritto, ne

puntate su *L'Avvenire* nel 1911. Non si ha notizia né prova che Fitzgerald, che non parlava né leggeva l'italiano, fosse a conoscenza di questo testo.

5 Sulla rilevanza della "Dance Craze" nell'opera di Fitzgerald si rimanda a Jade Broughton Adams, "'Dancing Modern Suggestive Dances that Are Simply Savagery': Fitzgerald and Ragtime Dance", in *F. Scott Fitzgerald's Short Fiction: From Ragtime to Swing Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019, pp. 30-57. Per Basil Duke Lee e la "Dance Craze" si veda anche il più datato, ma sempre utile Anthony J. Berrett, "Basil and the Dance Craze", *The F. Scott Fitzgerald Review*, III (2004), pp. 88-107.

avesse visti abbastanza. Nel 1931, insomma, Button non poteva più essere considerato una stranezza, bensì l'araldo di un'epoca nuova, insensata e, fortunatamente, appena conclusa.⁶ D'altra parte, quando in "Echoes" Fitzgerald ragiona sul fatto che dal 1922 l'età del jazz era diventata roba loro, dei più grandi, quel che desidera segnalare, proprio con quella sua lingua veloce e scattante, è che si è trattato di un colpo di mano imprevisto, di un'invasione di campo anomala e inaspettata, e che non doveva andare così, tantomeno all'epoca che si era aperta nel segno irriverente delle giovani *flappers*. E così, voltandosi a osservare le macerie della "our wasted youth" non può che provare rimpianto e delusione: "[I]t seemed only a question of a few years before the older people would step aside and let the world be run by those who saw things as they were",⁷ confessa ricordando l'entusiasmo del primo dopoguerra. E invece nulla.

Per Fitzgerald, che pure l'aveva individuata e battezzata, l'età del jazz era stata dunque un fallimento? Sì e no. Sì: perché si trattò di un'occasione sprecata. No: perché nonostante la sconfitta generazionale, nonostante il fatto di essere stati liquidati senza troppi complimenti, "it was pleasant to be in one's twenties in such a certain and unworried time [...] and it all seems rosy and romantic to us who were young then, because we will never feel quite so intensely about our surroundings any more".⁸ Rimpiange la pienezza della vera età giovanile, Fitzgerald, ma questa sua nostalgia non durerà a lungo. In *Tender Is the Night* (1934), lo scintillio degli anni Venti è già diventato un abbaglio utile a distogliere lo sguardo da figli troppo immaturi e da padri incestuosi che, simili all'orda primordiale descritta da Sigmund Freud in *Totem e Tabù* (1913), si avventano sulle figlie.⁹ E poi

6 In "Echoes of the Jazz Age" Fitzgerald collocò l'inizio dell'età del jazz con il disimpegno giovanile dopo i moti operai del primo maggio del 1919; la fine con il crollo della borsa di New York del 27 ottobre del 1929.

7 Fitzgerald, "Echoes of the Jazz Age", cit., p. 138. "[L]a nostra gioventù sprecata [...]. [S]embrava solo una questione di pochi anni e poi i vecchi si sarebbero fatti da parte per lasciar governare il mondo a quelli che vedevano le cose così come erano".

8 *Ibidem*. "[E]ra bello avere vent'anni in un'epoca così fiduciosa e spensierata. [...] [E] tutto sembra talmente rosa e romantico a noi giovani di allora, perché non vivremo mai più con la stessa intensità il mondo che ci circonda".

9 Si veda Sara Antonelli, "A Topsy-Turvy Novel: 'Coloring Gestures' in *Tender Is the Night*", *American Literary History*, XXXII, 3 (2020), pp. 480-506, qui p. 497.

ci sarà lui, Fitzgerald, un sopravvissuto che, come sua moglie Zelda Sayre, a un certo punto si chiamerà fuori.¹⁰

Questa la rotta. Queste le tappe di un disastro che Fitzgerald, almeno a mio parere, cominciò a ricostruire già nel biennio 1928-1929, e precisamente nei mesi in cui si dedicò a scrivere racconti su Basil Duke Lee, un ragazzino di St. Paul, in Minnesota, che diventa adolescente sotto gli occhi dei lettori. La serie lo segue a partire dal 1907, quando Basil ha undici anni e, uscito da una festiccioia, inizia a brigare per organizzarne un'altra, e lo lascia nel 1913, quando è al primo anno di studi a Yale e ha appena lasciato una festa da ballo.

Che Fitzgerald reputasse utile concentrarsi sugli anni che prece-
dettero la Prima guerra mondiale (e sulle feste giovanili), allo scopo di comprendere le origini di un fallimento generazionale, emerge an-

10 Il progressivo allontanamento di Fitzgerald e Sayre dalla Jazz Age e dalla glorificazione indiscriminata della giovinezza inizia nel 1921, con la pubblicazione di "Fitzgerald, Flappers, and Fame", un'intervista all'autore rilasciata a *Shadowland*, nel gennaio del 1921, cui seguì "Eulogy on the Flapper", un articolo di Zelda Sayre uscito sul *Metropolitan Magazine* nel giugno 1922. E tuttavia, nulla descrive con altrettanta forza e precisione l'allontanamento della coppia dal giovanilismo irresponsabile quanto la lettera che Fitzgerald scrisse nel 1932 a Richard Knight, un amico che la coppia aveva frequentato nel corso dei folli anni Venti passati a Parigi. "You annoyed me" scrive Fitzgerald nel tentativo di giustificarsi per aver definito Knight un 'finocchio', "specifically by insisting on a world which we will willingly let die, in which Zelda can't live, which damn near ruined us both, which neither you nor any of our more gifted friends are yet sure of surviving; you insisted on its value, as if you were in some way holding a battlefield, and challenged us to join you. If you could have seen Zelda, as the most typical end product of that battle, during any day of the spring of '31 to the spring of '32, you would have felt about as much enthusiasm for the battle as the doctor at the end of a day in a dressing station behind a blood battle", "To Richard Knight, September 29, 1932", *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, a cura di Andrew Turnbull, Scribner's, New York 1964, p. 500. "Mi avevi infastidito, in particolare per il tuo impuntarti su un mondo che noi due saremmo felici di veder scomparire, in cui Zelda non potrebbe vivere, che, accidenti, ci ha quasi distrutto, e che né tu né altri dei nostri amici più dotati d'ingegno può essere ancora certo di riuscire a superare indenne; hai insistito sul suo valore come se si trattasse di difendere il fronte di battaglia e ci hai esortato a solidarizzare con te. Se avessi potuto vedere Zelda, il prodotto finale più rappresentativo di quella battaglia, in un giorno qualunque tra la primavera del '31 e quella del '32, proveresti lo stesso entusiasmo per quella battaglia di un medico al termine di una giornata passata in una postazione di primo soccorso alle spalle di un combattimento sanguinoso".

che da “Looking Back Eight Years”, un articolo a doppia firma – Fitzgerald e Sayre – uscito nel maggio del 1928 e dedicato all’epoca in cui non tanto Basil, ma soprattutto loro, i due autori, Fitzgerald e Sayre (lui era nato nel 1896, lei nel 1900), erano stati prima ragazzini e poi adolescenti. Sono stati la coppia più rappresentativa dei primi anni Venti, i Fitzgerald, e sentono di poter dire la loro anche sul presente. In particolare, sullo scontento che caratterizza la cosiddetta “war generation”, cioè sugli ex ragazzini degli anni Dieci, quelli che sono stati segnati, proprio nel momento di passaggio dall’adolescenza all’età adulta, dall’ingresso degli USA nel primo conflitto mondiale. Se oggi – spiegano – chi gravita attorno ai trent’anni ha l’impressione di condurre un’esistenza al di sotto delle attese, se oggi desidera qualcosa di più grande e profondo rispetto al successo economico, è solo perché il suo naturale sviluppo è stato interrotto dalla guerra. E tuttavia, aggiungono subito dopo, “[i]t was not only the war”:

The war was merely a heightening and hurrying forward of the inevitable reaction against the false premises doled out to their children by the florid and for the most fatuous mothers of the Nineties and the early 1900s, parents who didn’t experience the struggles and upheavals of the Sixties and Seventies and had no inkling of the cataclysmic changes the next decade would bring.¹¹

È un’America ancora ingenua e tranquilla, quella descritta dai Fitzgerald. Un paese placido e solidale – proseguono – in cui non ci sono ancora automobili né battaglie morali su cui dividersi. In quel clima, si chiedono allora, a chi mai poteva importare “what did it matter what these children thought as they lay awake on warm summer nights straining to catch the cries of newsboys about the attempt assassination of Roosevelt and the victory of Johnson at Reno?”. A chi

11 F. Scott Fitzgerald and Zelda Sayre, “Looking Back Eight Years”, in *The Collected Writings of Zelda Fitzgerald*, a cura di Matthew Bruccoli, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1991, pp. 407-10, qui p. 408. “Non è stata solo la guerra. La guerra ha semplicemente accentuato e affrettato l’inevitabile reazione ai falsi presupposti trasmessi ai figli dalle madri floride e in gran parte scioche degli anni Novanta e del primo Novecento, da genitori che non avendo vissuto le lotte e i sovvertimenti degli anni Sessanta e Settanta [la Guerra civile e la Ricostruzione] non ebbero alcun sentore delle trasformazioni cataclismiche che sarebbero arrivate nel decennio successivo”.

importava che questi ragazzini percepissero già qualcosa di scoppiettante, nuovo, nell'aria? "It was a romantic time to be a child", proseguono, "to be old enough to feel the excitement being stored up around them and to be young enough to feel safe".¹²

Sono ingenui ed eccitabili, questi figli, ma anche inconsapevolmente portati a sintonizzarsi su fatti più grandi di loro, delle loro famiglie, della loro città – assassini politici o il lento emergere dei neri sul teatro nazionale. Ascoltano, acquattati nel buio e senza capire troppo, quel che gli accade intorno, mentre le madri, le educatrici, non sentono né sospettano alcunché. Tornerò a "Looking Back Eight Years" tra poco. Al momento mi preme rilevare che la serie di Basil si apre esattamente su questo stesso scenario, su un'America innocente e provinciale, punteggiata di madri ingenue e ragazzini altrettanto ingenui, ma anche eccitabili e pieni di idee:

[Mrs. Buckner] belonged to that generation, since retired, upon whom the great revolution in American family life was to be visited; but at that time she believed that her children's relation to her was as much as hers had been to her parents [...].

Some generations are close to those that succeed them; between others the gap is infinite and unbridgeable. Mrs. Buckner – a woman of character, a member of Society in a large Middle-Western city – carrying a pitcher of fruit lemonade through her own spacious back yard, was progressing across a hundred years. Her own thoughts would have been comprehensible to her great-grandmother; what was happening in a room above the stable would have been entirely unintelligible to them both. In what had once served as the coachman's sleeping apartment, her son and a friend were not behaving in a normal manner, but were, so to speak, experimenting in a void. They were making the first tentative combinations of the ideas and materials they found ready at their hand – ideas destined to become, in future years, first articulate, then startling and finally commonplace. At the moment when she called up to them they were sitting with disarming quiet upon the still unhatched eggs of the mid-twentieth century.¹³

12 *Ibidem*. "cosa pensassero questi figli che nelle calde notti d'estate stavano svegli sforzandosi di comprendere quel che urlavano gli strilloni sul tentato assassinio di Roosevelt o la vittoria di Johnson a Reno? [...] Fu un periodo romantico in cui essere un ragazzino, essere grande abbastanza da percepire l'eccitazione che si andava accumulando attorno a sé e giovane quanto basta per sentirsi al sicuro".

13 F. Scott Fitzgerald, "The Scandal Detectives" (1928), in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, a cura di James L. West III, Cambridge University Press, Cambridge

Mrs. Buckner appartiene al passato mentre il figlio e il suo amico, cioè Basil, sono, seppur confusamente, già proiettati nel futuro. I due mondi scorrono uno accanto all'altro e opportunamente Fitzgerald li propone entrambi sulla stessa pagina: la prima. Ci troviamo sulla prima pagina di "The Scandal Detectives" – il primo dei nove racconti di Basil a essere pubblicato (su *The Saturday Evening Post*), sebbene la cronologia interna prevedesse un altro esordio, un racconto intitolato "That Kind of Party", destinato a vedere la luce solo dopo la morte dell'autore.¹⁴ Nel maggio del 1934 Fitzgerald ipotizzò di raccogliere i racconti di Basil in un libro dedicato, ma alla fine de-

2009, pp. 16-36, qui p. 16. "[Mrs. Buckner] apparteneva a quella generazione, ora a riposo, che sarebbe stata colpita dalla grande rivoluzione della famiglia americana; a quell'epoca, tuttavia, la signora era convinta che il rapporto tra lei e i suoi figli fosse come quello che lei aveva avuto con i suoi genitori [...]. Alcune generazioni sono legate a quelle che le seguono, in altri casi il divario è infinito e incolmabile. Nel portare una caraffa di limonata da un capo all'altro del vasto giardino sul retro, Mrs. Buckner – una donna di carattere e un membro della buona società di una grande città del Middle West – stava avanzando di un centinaio d'anni. La sua bisnonna avrebbe capito qualunque suo pensiero, quel che capitava nella stanza sopra la stalla sarebbe stato del tutto incomprensibile a entrambe. In quello che un tempo era stato l'alloggio del cocchiere, il figlio di Mrs. Bruckner e un amico non si comportavano normalmente, ma – come dire – sperimentavano al buio. Stavano tentando di combinare per la prima volta le idee e i materiali che avevano a tiro... Idee destinate a diventare, in anni futuri, prima coerenti, poi sorprendenti e infine banali. Nell'istante in cui li chiamò, i due ragazzi sedevano con disarmante tranquillità sulle uova non ancora dischiuse della metà del ventesimo secolo".

14 Nell'introduzione all'edizione Cambridge della serie di Basil, James L. West III riporta che il *Post* rifiutò "That Kind of Party" per il tema troppo audace – dei ragazzini impegnati in un "kissing party". Si veda Fitzgerald, "Introduction", in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, cit., p. xi. Nel 1937 Fitzgerald cambiò il nome del protagonista così da sganciare il testo dalla serie di dieci anni prima e ripropose "That Kind of Party" al suo agente, ma anche in questo caso la vendita non andò in porto. Si veda *As Ever, Scott Fitz--: Letters Between F. Scott Fitzgerald and His Literary Agent Harold Ober, 1919-1940*, a cura di Matthew J. Bruccoli, con Jennifer McCabe Atkinson, J.B. Lippincott Company, Philadelphia-New York 1972, pp. 314, 316-17. In ogni caso, poiché fu pubblicato – con Basil tornato protagonista – solo dopo la morte dell'autore, il racconto conserva imprecisioni e anacronismi vari, quali per esempio un Basil dell'età di undici anni nel 1907. Niente di male, se non fosse che questo abbinamento anno-età anagrafica non è coerente con il resto della serie. Ricordo, infine, che di tutti i racconti della serie, "That Kind of Party" è l'unico di cui non è possibile stabilire la data di stesura. In breve, non sappiamo se Fitzgerald lo scrisse per primo, all'inizio, oppure in corso d'opera o a serie già conclusa.

sistette e Basil mantenne l'originale frammentarietà fino all'uscita di *The Basil and Josephine Stories*, la raccolta del 1973 curata da due critici autorevoli come Jackson Bryer e David Khuel, i quali, per aver riunito in una sequenza ordinata le vicende di questo ragazzino, conferirono un'inaspettata coesione alla serie, avvalorando l'ipotesi formulata nel frattempo da Matthew J. Brucoli secondo cui, di racconto in racconto, Basil matura e affina il proprio carattere.¹⁵

Nel 1982 la lettura junghiana di Joseph Mancini rimise tutto in gioco. "Basil by no means follows [...] [a] course of growth with ease and uninterrupted progress", scrive l'autore. "His continual backslidings and failures to understand what is happening to him make the way of individuation for him (as for everyone else) a long and arduous road whose end is rarely seen".¹⁶ La conclusione è interessante, ma era destinata a restare isolata, anzi, dimenticata, a causa, io credo, della semplificazione psicoanalitica e del modo meccanico con cui Mancini trasforma Basil in una rappresentazione del concetto di individuazione del sé, dimenticando completamente la letteratura. Dimenticando, in breve, sia l'ambiguità costitutiva della lingua letteraria sia l'esistenza del Bildungsroman, il genere letterario che tradizionalmente, e per due secoli e mezzo, ha consentito alla letteratura prima di tutto europea e poi postcoloniale – americana, africana, ecc. – di dare forma narrativa all'affermazione e socializzazione del sé giovanile.¹⁷

15 Si veda Jackson R. Bryer e John Khuel, "Introduction", in *The Basil and Josephine Stories* (1973), a cura di Jackson R. Bryer e John Khuel, con una nuova postfazione di James L. West III, Scribner, New York 1997, pp. 9-25. Anche Sergio Perosa, il primo critico a dedicare grande attenzione alla serie, accostò i racconti a un percorso assimilabile a quello del romanzo di formazione, ma diede prova di una maggiore e più opportuna cautela. Perosa concluse infatti la sua lettura affermando che in ogni caso quella di Basil era una "formazione incompleta"; si veda Sergio Perosa, *L'arte di F. Scott Fitzgerald*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1970, p. 145.

16 Joseph Mancini, Jr., "To Be Both Light and Dark: The Jungian Process of Individuation in Fitzgerald's Basil Duke Lee Stories", in *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: New Approaches in Criticism*, a cura di Jackson R. Bryer, University of Wisconsin Press, Madison 1982, pp. 89-110, qui p. 93. "Basil non segue affatto [...] [un] percorso di crescita agevole e dal progresso ininterrotto. I suoi continui arretramenti e l'incapacità di comprendere cosa gli accade fanno sì che il percorso di individuazione sia per lui (come per chiunque altro) un cammino lungo e difficile".

17 Il testo di riferimento per il romanzo di formazione europeo e non solo resta naturalmente quello di Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (1987), Einaudi, Torino 1999.

Nella mia lettura del personaggio di Basil, fortemente orientata al testo e alla contestualizzazione storico-estetica, giungerò a conclusioni affini a quelle di Mancini. Come accade ad altri personaggi di Fitzgerald, credo infatti che Basil resti fundamentalmente un immaturo. Sebbene ogni episodio della serie gli offra l'occasione di crescere, questi non evolve, ma passa da un'esperienza all'altra come dimentico o ignaro di quanto avvenuto in precedenza. Non accumula, non tesaurizza, Basil, ma riparte sempre *ab ovo*.

Non è una novità. Sia per quanto già osservato a proposito di Benjamin Button, sia perché Fitzgerald si dedicò al logoramento del romanzo di formazione sin da *This Side of Paradise* (1920), il suo esordio letterario, un'opera dall'identità incerta – incorpora parti narrative e drammatiche, canzoni, brandelli di lettere e diari – che diventa coerente e astuta solo a confronto con una complessa tessitura filosofica. In particolare, solo dopo averla avvicinata al pantheon dell'America radicale: Ralph Waldo Emerson, William James, Randolph Bourne e Friedrich Nietzsche.¹⁸ Tutti al servizio del protagonista, Amory Blaine, un personaggio sempre in divenire, uno che impara non senza qualche intoppo ad alleggerirsi ciclicamente dell'esperienza e a riaprire *ex novo* la propria formazione. La chiave della sua esistenza sta infatti tutta racchiusa nell'espressione "the next thing",¹⁹ la misteriosa esortazione di Monsignor Darcy, che Amory dimostra di aver davvero compreso solo nelle pagine conclusive, là dove si trova a esaminare la reale spendibilità di una serie di idee, abitudini e istituzioni politiche. Socialismo? Matrimonio? Morale borghese? Amory le esamina, ragiona, discute e passa oltre. Le teorie, i sistemi, le usanze diventano per lui scelte provvisorie. Non gli servono a delimitare uno spazio sicuro, ma a lasciarsi andare al fine di lasciarle andare e poi ricominciare, per riaprire il proprio destino. L'ultima frase del romanzo, quella che a partire dall'edizione critica di James L. West III del 1996 lo ha finalmente restituito alla volontà dell'autore, lo indica chiaramente: "'I know myself", he cried, 'but that is all...'.²⁰ A differenza del finale pre-1996, il ripristino dei puntini di sospensione non consente più al libro di

18 Cfr. Sara Antonelli, "Postfazione", in F. Scott Fitzgerald, *Al di qua del paradiso*, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 335-54.

19 F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise* (1920), a cura di James L. West, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 100. "Il passo successivo".

20 Ivi, p. 260. "'Conosco me stesso'" esclamò 'ma questo è tutto...".

chiudersi né tantomeno di indicare dove sia diretto il protagonista. Amory conosce sé stesso perché ha vissuto, vagliato e abbandonato ripetutamente le posizioni conquistate. Si conosce, certo, ma la sua vita rimane una prateria sconfinata. Amory non ha certezze né comunità di riferimento cui fare ritorno. Sebbene la scena si svolga a Princeton, la sua università, dove come d'impulso un bel giorno ha deciso di tornare, lì adesso c'è una nuova generazione, degli sconosciuti. Poiché non ha intenzione di riprendere gli studi, si direbbe che sia tornato lì solo per chiudere un cerchio e per ricominciare un'altra volta da capo, per riaprire ancora una volta il suo destino.

Tra un Jay Gatsby che rivuole il passato e un Nick Carraway pendolare – prima va verso est per la guerra, poi torna a ovest, a casa, poi va di nuovo a est, a New York, e quindi torna a ovest disgustato due mesi dopo –, Amory si troverà presto in buona compagnia. E poiché del gruppo fa parte anche Basil, per iniziare a conoscerlo ripartirò da capo anch'io. Non "The Scandal Detectives", ma "That Kind of Party", il primo episodio della serie, quello in cui Basil è impegnato a organizzare un party al solo scopo di baciare la sua ragazzina preferita.

I dialoghi brillanti e la trama farsesca rendono il racconto non solo molto godibile, ma anche una sintesi di temi ed eroi fitzgeraldiani. In Basil c'è un poco del romanticismo di Jay Gatsby, dell'ingenuità di Nick Carraway, dell'arroganza di Amory e, soprattutto, c'è la vita dell'autore, il quale fa rivivere a Basil alcuni fatti della propria infanzia e giovinezza, precedentemente annotati sia nel suo diario adolescenziale, il *Thoughtbook*,²¹ sia nel *Ledger*, quello strano incrocio tra libro mastro, autobiografia e diario *post-facto*, che Fitzgerald compilò in formato tabellare tra il 1922 e il 1935. Il testo è particolarmente utile perché ci ragguaglia non solo sul passato, ma anche sul presente. Le voci del *Ledger* inserite tra il 1928 e il 1929 rivelano per esempio che la stesura della serie di Basil coincise con una fase complicata

21 Rimasto a lungo di proprietà di Frances (Scottie) Fitzgerald Lanahan, la figlia dell'autore, il *Thoughtbook* è stato riprodotto (limitatamente alle tredici pagine rimaste) in copia anastatica su *The Princeton University Library Chronicle* nel 1965. Oggi è disponibile sia in un volume dedicato, dal titolo *The Thoughtbook of F. Scott Fitzgerald*, a cura di Dave Page, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013, sia nella raccolta *Last Kiss*, a cura di James L. West III, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 1-28.

della vita personale e professionale di Fitzgerald. Mescolate a nomi di amici e conoscenti, a titoli di libri, a città e feste, Fitzgerald annota per esempio:

1928

June [...] Carried home from Ritz, disagreeable [*sic*] concierges.

July [...]. Drinking & general unpleasantness, Bathroom, first trip in jail [...].

Aug. [...] [S]econd trip in jail [...].

Sept. And back again in a blaze of work & liquor [...].

Thirty two years old (And sore as hell about it)

Ominous!

No real progress

In any way & wrecked myself with dozen people

[...]

1929

Feb [...] New York with Cornelius Vanderbilt & various rows [...].

Mar [...] The Prison at Nice.²²

Una vita di puro dispendio, inframmezzata da risse, litigi e, addirittura, dalla prigione; una che procede a un ritmo inutilmente veloce, ma che non conduce ad alcun progresso. Fitzgerald gira a vuoto. E poiché il presente fuori controllo non gli consente di avere la concentrazione necessaria a stendere un nuovo romanzo (quello che poi sarebbe diventato *Tender Is the Night*), meglio restringere, meglio i

22 Il *Ledger* fu pubblicato la prima volta in copia anastatica nel 1973 in 1000 esemplari con il titolo di *F. Scott Fitzgerald's Ledger: A Facsimile*, con la cura di Matthew J. Brucoli (Washington, Brucoli Clark/NCR). Dal 2013, il *Ledger* è disponibile in versione digitale all'indirizzo: <https://delphi.tcl.sc.edu/library/digital/collections/fitzledger.html>. La trascrizione in formato PDF con le pagine numerate si trova invece all'indirizzo: https://delphi.tcl.sc.edu/library/digital/collections/Fitzgerald_Ledger_-_USC_Transcription_2013.pdf, pp. 182-23, "1928, giugno: [...]. Portato di peso al Ritz, concierge sgradevoli. 1928, luglio: [...]. Bevute & sgradevolezza continua [...] Primo giro in prigione. 1928, agosto: [...] Secondo giro in prigione [...]. 1928. sett. Trentadue anni (e infuriato per questo). Che anno sinistro! Nessun progresso, in niente & ho perso la faccia con diverse persone. [...] 1929. febb. [...] New York con Cornelius Vanderbilt & svariate risse [...]. 1929. marzo [...] La prigione di Nizza". Ultimo accesso il 20/9/2022.

racconti, meglio la regressione. Meglio farsi piccini, come ha scritto Franco Moretti sulla crisi del romanzo di formazione dell'inizio del Novecento, collegando la regressione anagrafica degli eroi romanzeschi alla posizione fetale dei soldati in trincea durante la Prima guerra mondiale.²³ Nel caso di Fitzgerald, meglio tornare a un territorio più piccolo, noto, rassicurante. Con la stesura del romanzo bloccata – la svolta decisa che l'avrebbe portato a focalizzare la crisi di una giovane coppia di espatriati è ancora lontana – l'autore tornò dunque all'infanzia e alla prima giovinezza. La sezione economica del *Ledger* ci informa, parallelamente al disastro esistenziale, che tra la fine del 1927 e il 1930 Fitzgerald scrisse "A Short Trip Home" (ottobre 1927), "The Bowl" (novembre 1928), i racconti di Basil (gennaio 1928 - febbraio 1929), "The Last of the Belles" (novembre 1928), la serie di Josephine (gennaio 1930 - giugno 1931) e svariati altri racconti dedicati a giovani eroi. Un massiccio ritorno al passato, insomma. Le uniche eccezioni sono quelle dedicate al tema che Scott Donaldson ha definito "the battle of the sexes", storie di competizione uomo-donna, che, come "The Swimmers" (scritta tra il luglio e l'agosto del 1929), cominciano a intrecciarsi al tema internazionale.²⁴

Partecipa, Fitzgerald, alla regressione anagrafica e, dunque, alla crisi del romanzo di formazione che Moretti nota in Europa? Pur non essendo andato al fronte per un soffio, Fitzgerald si considerava parte integrante della "war generation" per gli effetti indelebili che il conflitto aveva avuto sulla sua vita. Lui e Sayre lo spiegano bene in "Looking Back Eight Years", scritto e pubblicato, vale la pena ricordarlo, sempre nel 1928, l'anno dell'invenzione di Basil.

Lì esplicitano chiaramente, gli effetti del conflitto mondiale, là dove, dopo aver rammentato il clima flemmatico in cui furono educati da ragazzini, i due autori introducono la guerra paragonandola a un gioco di prestigio, al trucco portentoso tirato fuori all'improvviso dal cappello di un mago. Dopo un simile colpo di teatro del destino, si chiedono a posteriori i Fitzgerald, chi mai sarebbe potuto tornare alla vita placida di prima? Dopo aver vissuto quegli anni esaltanti in età ancora giovane, dove trovare qualcosa di altrettanto coinvolgente ed eccitante? È proprio da qui – spiegano – che nasce

23 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 262.

24 Si veda Scott Donaldson, *Fitzgerald and the War Between the Sexes*, Pennsylvania University Press, University Park 2022.

l'insoddisfazione della "war generation": dalla velocità con cui sono stati strappati anzitempo dalla giovinezza ovattata e artificiale in cui erano cresciuti, dall'aver creduto che l'età adulta sarebbe stata sempre impetuosa, appassionante, eroica come era apparsa loro nel momento magico in cui erano passati di grado. Non si verificò niente del genere, naturalmente. Anzi, semmai il contrario. Ad averne fatto degli uomini scontenti e inappagati, infatti, non è stata tanto "the prosperity of the country and the consequent softness of life which have made them instable", proseguono, quanto piuttosto,

[the] disappointment resulting from the fact that life moved in poetic gestures when they were younger and has now settled back into buffoonery. And with the current insistence upon youth as the finest and richest time in life of man it is small wonder that sensitive young people are haunted and harassed by a sense of unfulfilled destiny and grope about between the ages of twenty-five and forty with a baffled feeling of frustration.²⁵

Ecco la caduta, ecco la regressione. Un restringimento degli orizzonti, delle passioni, degli ideali. La "war generation" si ritrova inadatta e fuori posto, come Benjamin Button. Continua ad attendere una vita di puro slancio anche fuori tempo massimo. Vive in uno stato di "endless youth", alla ricerca di prove e di sfide all'altezza della loro eccitazione, pur avendo raggiunto "a responsible age".²⁶ Per questi trentenni in cerca di dramma e di poesia, non ci sarebbe neppure bisogno di regredire, perché in realtà non si sono mai mossi, non hanno fatto in tempo. Ecco perché, in "Echoes", Fitzgerald avrebbe accostato la musica jazz che dà nome all'epoca "with a state of nervous stimulation, not unlike that of big cities behind the lines of a war".²⁷ Perché l'irrequietezza

25 Fitzgerald and Sayre, "Looking Back Eight Years", cit., p. 409; "la prosperità della nazione e la conseguente mollezza dello stile di vita [e] la delusione causata dal fatto che, quando erano stati più giovani, la vita progrediva con azioni poetiche e adesso si era ridotta a una buffonata. E visto che oggi si insiste a considerare la giovinezza il periodo più bello e più intenso dell'esistenza non c'è da stupirsi se i giovani più sensibili siano perseguitati e tormentati dalla percezione di un destino inevaso e che, tra i venticinque e i quaranta anni, brancolino in preda a un sentimento di perplessa frustrazione".

26 Ivi, p. 410. "giovinanza senza fine [...] a un'età in cui si è responsabili".

27 Si veda Fitzgerald, "Echoes of the Jazz Age", cit., p. 132; "a un stato di sollecitazione nervosa non dissimile da quello delle città a ridosso del fronte di guerra".

frenetica dell'età del jazz viene da lì, da quelle scosse sotterranee nei cuori dei ragazzini mai esplose in superficie. Ed ecco perché alla base c'è Basil. Come siamo. Come eravamo. Come erano gli adolescenti negli USA prima fino al 1913? Perché la guerra li ha squassati e illusi nei modi appena descritti? Perché per un anno Fitzgerald si dedicò quasi esclusivamente a lui – e dunque a sé stesso?

Ripartire sempre

La serie di Basil, lo anticipavo prima, consentì a Fitzgerald di fissare alcune delle idee che confluiranno in "Echoes", l'affresco di un'epoca le cui origini – scrive – affondano in quella piccola America provinciale che abbiamo già incontrato in "Looking Back Eight Years" o in "The Scandal Detectives". Ora, tenendo a mente che la metafora guida di "Echoes" sarà la festa fuori controllo, prendere nota del fatto che la serie di Basil inizia con un "kissing party" e termina nove anni dopo con un'altra festa, da un lato non fa che ribadire l'impatto della "Dance Craze" sugli anni Dieci, dall'altro suggerisce che la festa, il *party*, è un cronotopo da manuale, il più adatto a offrire una raffigurazione dell'età del jazz.²⁸

Riflettiamo: a questi *parties* si balla, il tempo ha quindi modo di entrare letteralmente nello spazio imponendo il suo ritmo e il suo senso alle dinamiche dell'incontro (giovanile) e della trama. In effetti, è ai *parties* – in casa oppure all'università o in un locale perbene come la Castle House a New York – che Basil mette in gioco il proprio carattere e le proprie aspirazioni giovanili. Ed è nel corso dei *parties* che i lettori hanno modo di osservarlo meglio.

Il *party* è anche il luogo cardine di tutto l'immaginario di Fitzgerald. Lo dimostra sia *The Great Gatsby* sia il meno noto "The Last of the Belles" (1929), un racconto tutto in retrospettiva sugli effetti della guerra, che, essendo stato scritto mentre Fitzgerald ultimava le avventure di Basil, si rivela strategico per commentare la serie. Nel finale di questo racconto Ailie, l'ultima bellezza del Sud, si lancia in pista per un ultimo ballo, ed è bella e scatenata come sempre, sebbene a dominare la scena ci siano adesso ragazze ancor più giovani e irrispettose di lei,

28 Si veda Michail Bachtin, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica", in *Estetica e Romanzo* (1975), Einaudi, Torino 1977, pp. 231-405.

ragazze che, durante la guerra, quando la città era stata invasa dai soldati e ufficiali del vicino campo di addestramento militare, erano ancora bambine. Ora è tornata la pace e i balli sono cambiati, ma Ailie è sempre lì e sempre all'altezza della situazione. Ciò che continua a renderla tanto vivace è il fatto che, sebbene in passato avesse fatto perdere la testa a molti, Ailie non si è ancora sposata. "Just where she lost the battle, waged behind the white pillars of her verandah, I don't know", riflette il narratore. "But she had guessed wrong, missed out somewhere. Her wild animation which even now called enough men around her to rival the entourage of the youngest and freshest, was an admission of defeat".²⁹ Sembra un controsenso, e invece no. Ailie si ritrova con ancora troppa energia non spesa (niente matrimonio) e questo la condanna a ballare, a restare letteralmente in pista. Sembra una condanna. Sembra Benjamin Button.

Se in "The Last of the Belles" il *party* diventa il luogo della rivelazione e dell'autocoscienza generazionale, nei racconti di Basil avviene lo stesso. Non per nulla, la serie inizia con "That Kind of Party", con una festicciola che potrebbe catapultare il giovane protagonista nel clima irriverente dell'immediato dopoguerra con quasi dieci anni di anticipo. Non accadrà nulla del genere, perché Basil sul più bello se lo lascerà sfuggire di mano, il *party*, e questo è significativo. È significativo che nel 1928 Fitzgerald avesse già iniziato a sospettare che i primi segni dell'età del jazz andassero ricercati nel Middle West (o nel Sud), là dove i ragazzi e le ragazze di provincia potevano godere di una maggiore libertà di costumi – la macchina usata come alcova, l'assenza di chaperon – dei loro omologhi newyorchesi. Ed è soprattutto significativo che, qui e altrove, Fitzgerald decida di rallentare la corsa di Basil. In effetti, i *parties* si riveleranno per lui occasioni sempre ambigue, mancate e manchevoli. Non che faccia da tappezzeria, questo no, ma il *party*, e nello specifico quel che ogni volta Basil spera di ottenere dal *party*, lo delude sempre. E così resta

29 F. Scott Fitzgerald, "The Last of the Belles", in *Taps at Reveille* (1935), a cura di James L. West III, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 50-66, qui p. 64. "Quando precisamente avesse perduto la battaglia ingaggiata all'ombra delle colonne del suo portico non saprei dirlo. Ma aveva fatto male i calcoli, si era lasciata sfuggire qualcosa. Quella sfrenata vivacità che ancora adesso le faceva avere attorno uomini a sufficienza da poter rivaleggiare con le ragazze più giovani e fresche era un'ammissione di sconfitta".

solo e vagamente innocente. In altre parole, Basil non cresce. Niente *party*. Niente Bildung.

Prendiamo il “kissing party”, la prima festa in cui lo vediamo coinvolto. Finisce in un mezzo disastro perché Basil, che ha complotato per organizzarla, si accorge troppo tardi di non aver pensato a dettagli solo apparentemente ridicoli, tra i quali: come sciogliere il ghiaccio? Soprattutto non ha pensato a chi spetta di proporre il “kissing game”. Basil nicchia e così il suo sodale. A risolvere la faccenda sarà l’adulto di turno, una madre per nulla placida e ingenua, ma proiettata, lei sì, in un futuro che è già *Jazz Age*, la quale irrompe in salotto per suonare al piano canzoncine ammiccanti e invitare lei stessa – proprio lei che dovrebbe sorvegliare – i ragazzini a un “kissing game”. Finalmente. E invece no, perché Basil a questo punto rifiuta di giocare e poi sparisce. Anche perché nel frattempo baciare Dolly Bartlett, la ragazzina preferita, non gli interessa più tanto quanto picchiare un ragazzino in carrozzella che gli sta rubando la scena. Verrà punito per questo? Forse sì. Prima o poi. La cosa che conta, chiosa il narratore, è che Dolly Bartlett l’ha appena invitato a cena e che “for the moment it did not seem important – anything might happen in one blessed hour”.³⁰

Fitzgerald ovviamente non ha alcuna intenzione di punire Basil. Qui e altrove desidera solo conservarlo così come è: irruento, fantasioso e volitivo. Ed è esattamente così che lo troviamo nel successivo “The Scandal Detectives”, un racconto in cui un Basil di quattordici anni è alle prese con un’altra ragazzina che lo fa sognare, un’antagonista che lo fa disperare e un complotto da gestire. Tutto uguale al racconto precedente. Naturalmente c’è anche un *party*, che questa volta Basil riesce non solo a improvvisare con successo ma anche a manipolare con arguzia. Quel che continua a sfuggirgli è sia il risultato – il bacio andrà al rivale – sia la possibilità di capire qualcosa dall’esperienza appena fatta. Certo, nei paragrafi conclusivi il narratore riporta che nel perpetrare i suoi vari misfatti “he [Basil] had for a moment felt morally alone”, ma, come nel racconto precedente, si tratta soltanto di “un momento” che, appena due righe sotto, è destinato a stemperarsi nel più vasto “ecstatic

30 Fitzgerald, “That Kind of Party”, in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, cit., p. 15. “al momento – in quell’ora beata poteva accadere di tutto”.

moment of that afternoon”, che mette Basil al riparo da qualsivoglia consapevolezza delle proprie malefatte:

He did not know that he had frightened Mrs. Blair out of town and that because of him a special policeman walked a placid beat for many a night. All he knew was that the vague and restless yearnings of three long spring months were somehow satisfied. They reached combustion in that last week –flared up, exploded and burned out. His face was turned without regret toward the boundless possibilities of summer.³¹

Basil, insomma, avrebbe di che pentirsi e colpevolizzarsi sul serio. Solo che non lo sa. Si pente e si colpevolizza per marachelle e zuffe tra ragazzini, che poi, a ben vedere, ha escogitato e animato per questioni che ora neanche lo interessano più. Per cui, giustamente, nessun rimpianto. Neppure nel successivo “A Night At the Fair”.

Questa volta Basil è impaziente di indossare i pantaloni lunghi così da non sfigurare accanto agli amici che l’hanno coinvolto in un’uscita con tre ragazzine incontrate alla State Fair del Minnesota. Tipicamente, una volta che li avrà ottenuti, riflette che forse era meglio prima, visto che quelli corti gli consentivano di saltare sopra gli idranti, e quindi di restare bambino. Quanto all’appuntamento vero e proprio, Basil batte in ritirata anche stavolta. Sia perché nel frattempo ha incontrato Gladys, una piccola bellezza che viene dal suo stesso ambiente alto borghese, sia perché la ragazzina che gli è capitata in sorte, una socialmente “inferior [...] common”,³² non gli piace affatto. Approfittando di un momento di distrazione del gruppo, Basil decide così di correre via per godersi il gran finale pirotecnico della State Fair in solitudine – lui e i suoi nuovi pantaloni lunghi

31 Fitzgerald, “The Scandal Detectives”, in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, cit., pp. 35-36; “per un momento si era sentito moralmente solo [...] [il] momento estatico di quel pomeriggio. [...] Ignorava completamente di aver terrorizzato Mrs. Blair al punto di spingerla fuori città e che a causa sua un poliziotto scelto aveva fatto placidamente la ronda per diverse notti. Sapeva solo che i desideri confusi e irrequieti dei tre lunghi mesi primaverili erano stati in un certo qual modo soddisfatti. Avevano raggiunto la temperatura di combustione in quell’ultima settimana... Erano avvampati, erano esplosi e si erano estinti. Il suo viso era rivolto senza rimpianti verso le infinite possibilità dell’estate”.

32 Fitzgerald, “A Night at the Fair”, in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, cit., pp. 50, 52. “inferiore [...] mediocre”.

– fino a un nuovo incontro con Gladys che lo inviterà a proseguire i festeggiamenti nel suo box esclusivo.

Ovviamente non si dimostra di essere diventati grandi partecipando attivamente alle feste o baciando una ragazzina di una classe sociale inferiore. Ma i ripetuti scatti in avanti cui seguono altrettante ritirate per noia o capriccio o immaturità evidenziano un motivo – l’impulsività – che definirei tipicamente generazionale. Il mondo di Basil è il mondo tipico di tutti i ragazzini che vogliono crescere in fretta per apparire più grandi di quel che sono; per cui si radono, baciano, portano i calzoni lunghi e provano a guidare se possibile prima del tempo. Oppure a bere e a fumare smodatamente, a casaccio. Con Basil, che pure è investito dalle stesse pulsioni, questo non avviene. O meglio, Basil si lancia, ma poi si ferma; oppure è costretto a fermarsi, restando ingenuo, innocente e insoddisfatto come all’inizio. Al massimo racimola un bacio distratto, un giro spericolato in macchina, una delusione d’amore. Poi, però, tutto ricomincia dall’inizio. Si direbbe quasi che Fitzgerald voglia risparmiargli sofferenze e umiliazioni. Per esempio, gli risparmia l’umiliazione di essere visto in compagnia delle ragazzine un poco “funny”³³ – un altro modo per dire che sono volgari, che non appartengono all’ambiente di Basil – da cui si è appena allontanato, come invece accade al suo amico Riply. Oppure di fare una scenata di gelosia in pubblico, come capita a Littleboy Le Moyne, in “Basil and Cleopatra” – ma al suo posto avrebbe potuto trovarsi lui, Basil. In “Forging Ahead” Fitzgerald gli risparmierà anche di pagarsi gli studi a Yale con un lavoretto estivo – che ironicamente consiste nell’accompagnare alle feste la cugina bruttina – con un provvidenziale colpo di scena. Resta da capire perché Basil vada preservato con tanta cura.

Una possibile risposta emerge in “The Freshest Boy”, il racconto forse più sofisticato e ambizioso della serie, quello in cui finalmente capitano due fatti cruciali. Basil ha quindici anni e ha appena lasciato St. Paul per frequentare una *boarding school* in New Jersey, un’opportunità che rappresenta il coronamento dei suoi sogni di gloria – essere a poca distanza da New York, avere amici ancora più esclusivi, brillare nel football. Nel giro di poche settimane l’unica cosa che otterrà sarà di essere diventato il ragazzino più antipatico e arrogante della scuola. Sembra che per lui non ci sia alcuna speranza,

33 Ivi, p. 53. “bizzarre”.

fino a un fatale viaggio in treno verso New York, durante il quale ha modo di parlare con il patetico *coach* della squadra scolastica e di incontrare in un bar l'idolatrato Ted Fay, il capitano della squadra di baseball di Yale. Dopo aver origliato una conversazione tra Ted Fay e la sua innamorata, l'attrice adorabile che ha appena visto ballare in un musical, Basil capisce, seppure confusamente, di non essere il solo a soffrire:

He did not understand all he had heard, but from his clandestine glimpse into the privacy of these two, with all the world that his short experience could conceive of at their feet, he had gathered that life for everybody was a struggle, sometimes magnificent from a distance, but always difficult and surprisingly simple and a little sad.³⁴

Il narratore a questo punto aggiunge che le vite, quella di un campione, quella di Basil o quella di un *coach* fallito, rischiano di restare imprigionate in istanti di puro dolore e che quello cui ha appena assistito Basil, in cui una coppia si sfalda e si dice addio, è esattamente uno di questi: "They would go on. Ted Fay would go back to Yale, put her picture in his bureau drawer and knock out home runs with the bases full this spring – at 8.30 the curtain would go up and she would miss something warm and young out of her life, something she had had this afternoon".³⁵

Basil non è in grado di elaborare né di condividere una riflessione tanto complessa, ma dopo aver assistito alla separazione di questa giovane coppia, quella sera, come d'istinto, si prende cura del suo *coach*; come se avesse compreso che la vita di Mr. Rooney deve essersi arenata in un istante altrettanto decisivo, bloccata in un punto

34 Fitzgerald, "The Freshest Boy", in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, cit., p. 75. "Quel che aveva sentito non gli era completamente chiaro, ma dagli sguardi clandestini che aveva gettato nel privato di quei due, con tutto il mondo che per via della sua poca esperienza aveva immaginato essere ai loro piedi, aveva intuito che la vita era una lotta per chiunque, di aspetto talvolta magnifico, se la osservavi da lontano, ma in ogni caso difficile e sorprendentemente semplice, e anche un poco triste".

35 *Ibidem*. "Si sarebbero lasciati tutto alle spalle. Ted Fay sarebbe tornato a Yale, avrebbe messo la fotografia della ragazza in un cassetto e in primavera avrebbe battuto una serie di home run con le basi piene... Alle otto e trenta il sipario si sarebbe alzato e lei avrebbe sentito qualcosa di caldo e di vitale che scivolava via dalla sua vita, qualcosa che fino a quel pomeriggio era stato suo".

lontano da dove neppure il football potrebbe salvarlo. Trovandolo ubriaco in un bar, Basil lo sveglia, lo fa alzare e pazientemente lo riporta al college. La vita di Mr. Rooney continuerà a precipitare. E anche Basil tornerà a farsi odiare dai compagni. Ma la partecipazione di Basil – e nostra – alle vite di personaggi che immediatamente dopo scompariranno dalla serie – Ted Fay, la sua ragazza, Mr. Rooney – non è stata inutile, giacché un istante come quelli appena descritti, uno capace di tagliare una vita in due parti, lo vivrà anche Basil, quando, qualche pagina dopo, durante una partita di basket scolastica, viene salvato “from the army of the bitter, the selfish, the neurasthenic and the unhappy”.³⁶ A risparmiare Basil da un futuro come quello di Mr. Rooney, è il soprannome amichevole – *Lee-y!* – affibbiatogli casualmente da Brick Wales, un compagno di gioco. *Lee-y* è un nomignolo così caldo e inclusivo da strappare Basil dall’isolamento e dal biasimo dell’intera scuola, portandolo brevemente all’interno del gruppo. Anche in questa circostanza, però, né Basil né il suo amico Brick sono in grado di cogliere la sacralità di questo momento:

It isn't given to us to know those rare moments when people are wide open and the lightest touch can wither or heal. A moment too late and we can never reach them any more in this world. They will not be cured by our most efficacious drugs or slain with our sharpest swords.

Lee-y! it could scarcely be pronounced. But Basil took it to bed with him that night, and thinking of it, holding it to him happily to the last, fell easily to sleep.³⁷

Assaporato il soprannome, Basil si addormenta tranquillo. Ciò non determina alcun cambiamento nel carattere del protagonista o un suo avviarsi lungo un canonico percorso di autoconsapevolezza e socializzazione. Fitzgerald l’ha salvato dallo scivolamento verso la *waste land* emotiva *una tantum* e Basil non si è accorto di nulla. Sente

36 Ivi, p. 77; “dall’esercito di uomini amareggiati, egoisti, nevrastenici e infelici”.

37 *Ibidem*. “Non possiamo sapere quali siano quei momenti preziosi in cui le persone sono vulnerabili, e il minimo tocco potrebbe sia inaridirle sia salvarle. Un istante di ritardo e nessuno al mondo riuscirebbe più a raggiungerle. Le migliori medicine non riuscirebbero a guarirle né le armi più affilate ad ucciderle. ‘*Lee-y!*’. Era anche difficile da pronunciare. Ma quella notte Basil lo portò con sé a letto e riflettendoci, tenendoselo stretto fino all’ultimo momento, si addormentò senza difficoltà”.

di essere felice per una sera soltanto, ma il giorno dopo riprende a essere quello di prima – mal digerito dai compagni, con soprannome o senza.

Per consentire l'accesso a esperienze gratuite del genere, a momenti estatici senza grosse conseguenze, Fitzgerald lavora attentamente attorno al personaggio, ovvero gli costruisce un mondo che di tanto in tanto offre pause e rallentamenti. È quel che accade nel successivo "He Thinks He's Wonderful", in cui Basil, presuntuoso come al solito, sta parlando a ruota libera e sta sbagliando tutto. Joe Gorman, il suo interlocutore, non ne può più di sentirlo blaterare e impulsivamente apre la porta come per scappare:

Basil followed. The house abutted on the edge of the bluff occupied by the residential section, and the two boys stood silent for a moment, gazing at the scattered lights of the lower city. Before the mystery of the unknown human life coursing through the streets below, Basil felt the purport of his words grow thin and pale.

He wondered suddenly what he had said and why it had seemed important to him, and when Joe began to sing again softly, the quiet mood of the early evening, the side of him that was best, wisest and most enduring, stole over him once more. The flattery, the vanity, the fatuousness of the last hour moved off, and when he spoke it was almost in a whisper:

"Let's walk around the block".³⁸

Basil oscilla tra l'arroganza e "the side of him that was best, wisest and most enduring", che un'amica d'infanzia incontrata casualmente sul treno aveva avuto l'impressione di aver intravisto in lui qualche giorno prima, all'inizio del racconto. Basil è cambiato, racconta la ragazzina al giro delle loro amicizie. La voce si sparge veloce e

38 Fitzgerald, "He Thinks He's Wonderful", in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, cit., pp. 85-86. "Basil lo seguì. La casa si affacciava sul ciglio del promontorio occupato dalla zona residenziale e i due ragazzi rimasero per alcuni minuti in silenzio a guardare le luci sparse qua e là della città sottostante. Davanti al mistero dell'ignota vita umana che fluiva tra quelle strade lontane, Basil si accorse che il valore delle sue parole perdeva forza e calore. Di colpo si stupì di quel che aveva detto, chiedendosi perché gli fosse sembrato tanto importante, e quando Joe riprese a cantare a bassa voce, la disposizione più tranquilla che aveva avuto all'inizio della serata, il lato migliore di lui, quello più maturo e paziente, ebbe ancora la meglio. Le adulazioni, la vanità, la frivolezza dell'ultima ora svanirono e quando parlò fu quasi in un sussurro. 'Facciamo un passeggiata attorno all'isolato'".

Basil vive un momento di gloria. Poi però la voce si eclissa, perché Basil in realtà non è affatto cambiato e gli altri tornano rapidamente a trovarlo insopportabile. Una riflessione sulla sua volatilità arriva in prossimità del finale del racconto, subito dopo l'ennesimo errore tattico:

He lay on his bed, baffled, mistaken, miserable but not beaten. Time after time, the same vitality that had led his spirit to a scourging made him able to shake off the blood like water not to forget, but to carry his wounds with him to new disasters and new atonements – toward his unknown destiny.³⁹

La parola chiave, qui, è *espiazione*. Dopo ogni errore Basil “fa ammenda”, “espia”, in alcuni casi, come pure abbiamo visto, addirittura si pente della propria leggerezza, ma poi se ne dimentica. Per questo personaggio indomito il problema di dover sempre condurre “il suo spirito verso l’umiliazione” non esiste. Il suo spirito, in fondo, va bene così. Il sangue sbiadisce come l’acqua perché le ferite che si è guadagnato sul campo gli donano l’illusione di aver vissuto. Resistere: è questa la prima qualità di Basil, e non è priva di conseguenze. La prima è stata anticipata in precedenza: quel che avviene sul campo di basket di “The Freshest Boy” è un evento centrale nella vita di Basil, ma lui non se ne accorge; intuisce qualcosa, ma più che altro assapora la sensazione. La seconda conseguenza la suggerisce indirettamente Moretti, e ci sarà utile a collocare Basil in un panorama letterario più vasto. “Il mondo del tardo romanzo di formazione si è indurito in istituzioni impersonali e la gioventù per parte sua è diventata vulnerabile, e riluttante a crescere”, scrive Moretti per sintetizzare le caratteristiche assunte da questa forma narrativa tra la fine dell’Ottocento e il primo Novecento; e poi:

Così le occasioni [per crescere] si trasformano in incidenti: nuclei non più prodotti dall’eroe come altrettante svolte al suo libero maturare – ma contro di lui da un mondo del tutto indifferente al suo sviluppo soggettivo. Per

39 Ivi, p. 98. “Si sdraiò sul letto sconcertato, colpevole e infelice, ma non sconfitto. Tante volte, ormai, la stessa energia che aveva condotto il suo spirito verso l’umiliazione gli aveva consentito di scrollarsi il sangue di dosso come se fosse stata acqua, non per dimenticare bensì per andare con le proprie ferite verso i nuovi disastri e le nuove espiazioni della sua vita... Verso il proprio sconosciuto destino”.

questo genere di eroe e per questo genere di avventure – non più “nuclei” ma “traumi” o “momenti fatali” o “momenti lirici” – la forma più adatta, conclude lo studioso, non è il romanzo bensì la novella o la *short story*, poiché l’esistenza non trova coesione nella continuità diacronica del romanzo, ma si dispiega “in un fluido susseguirsi di presenti”.⁴⁰

Da qui alla sequenza di epifanie di Stephen Dedalus il passo è brevissimo, e deve essersene accorto anche Fitzgerald, il quale non solo provava una grande ammirazione per James Joyce – lo incontrò per la prima volta a Parigi proprio nei mesi in cui compilava le storie su Basil⁴¹ – ma lo citò giocosamente in “A Night at the Fair”.

Sulla prima pagina del suo libro di Storia antica, leggiamo in “A Night at the Fair”, c’è scritto “Basil Lee Duke, 512 Holly Avenue, St. Paul, Minnesota, United States, North America, Western Hemisphere, The World, The Universe”.⁴² Questo, invece, è quel che Stephen Dedalus annota sul suo quaderno:

Stephen Dedalus
Class of Elements
Clongowes Wood College
Sallins
County Kildare
Ireland
Europe
The World
The Universe.⁴³

40 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 262-64.

41 Fitzgerald e James Joyce si incontrarono per la prima volta nell’appartamento parigino di Sylvia Beach il 27 giugno del 1928. Contrariamente ai resoconti fantasiosi che circolarono per anni, si trattò di una cena piacevole per tutti. I dettagli relative all’incontro, ai doni di libri, agli incontri che seguirono, si trovano in J.D. Thomas, “F. Scott Fitzgerald: James Joyce’s Most Devoted Admirer”, *The F. Scott Fitzgerald Review*, V (2006), pp. 65-85. Il saggio mette in luce, tra le altre cose, che Fitzgerald aveva letto il *Portrait* fin dal 1919, e dunque prima della pubblicazione di *This Side of Paradise*.

42 Fitzgerald, “A Night at the Fair”, in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, cit., p. 37. “Basil Lee Duke, 512 Holly Avenue, St. Paul, Minnesota, Stati Uniti, Nord America, Emisfero settentrionale, il Mondo, l’Universo”.

43 James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Penguin, London 2003 (*Ritratto dell’artista da giovane*, trad. it. di Luciana Bianciardi, Rizzoli, Milano 2012, Kindle. “Stephen Dedalus/Classe Prima/Collegio di Clongowes Wood/Sallins/Contea di Kildare/Irlanda/Europa/Mondo/Universo”.

L'omaggio di Fitzgerald segnala un affratellamento impossibile. Basil e Stephen vivono nello stesso "Mondo" e "Universo", ma Dublino non è St. Paul (o New York). Il tempo, per Basil, non è scandito dal calendario liturgico, ma dall'alternanza tra scuola e vacanze, e ritmato da feste e festicciole. La sensibilità di Basil non si accompagna alla crescente autoconsapevolezza di Stephen, ma a una ininterrotta e caparbia leggerezza. Infine, paragonando Basil a Stephen, ci rendiamo conto che nei nove episodi della serie abbiamo assistito a nove diverse sconfitte. Basil le reputa ingiustizie, ma in realtà dipendono dai suoi errori di calcolo, dalla sua errata percezione di sé e degli altri. Tutti passi falsi, tutti sbagli più o meno gravi, eventi che in un romanzo di formazione costituirebbero tappe, passi verso una maggiore autoconsapevolezza. Qui invece no. La serie di Basil non conduce alla Bildung e Basil, quando si accorge dei suoi sbagli, al massimo si crogiola nella tristezza oppure, più frequentemente direi, medita spietate vendette e clamorose rivincite. Come quando, in "He Thinks He's Wonderful", è costretto a lasciare una festa dopo essere stato umiliato sia dalla ragazzina che gli piace tanto sia dal suo giro di amici. Lo scempio finale? Il gruppo decide compatto che Basil non verrà invitato alla prossima festa. Basil, umiliato, torna a casa anticipatamente da solo, in tram:

A few last picnickers sauntered aboard and the car bobbed and clanged through the night toward St. Paul.

Presently two young girls sitting opposite Basil began looking over at him and nudging each other, but he took no notice – he was thinking how sorry they would all be – Imogene and Margaret, Joe and Hubert and Riply.

"Look at him now!" they would say to themselves sorrowfully. "President of the United States at twenty-five! Oh, if we only hadn't been so bad to him that night!"

He thought he was wonderful!⁴⁴

44 Fitzgerald, "He Thinks He's Wonderful", in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, cit., pp. 91-92. "Saliti a bordo gli ultimi villeggianti, la carrozza prese a sferagliare nel buio, arrancando verso St. Paul. Di lì a poco due ragazzine che sedevano davanti a lui cominciarono a fissarlo e a spintonarsi a vicenda, ma Basil non ci fece neanche caso. Stava pensando a quanto si sarebbero pentiti tutti: Imogene e Margaret, Joe, Hubert e Riply. 'Ma tu pensa!', avrebbero detto con rammarico. 'Presidente degli Stati Uniti a soli venticinque anni! Se solo quella sera non fossimo stati tanto sgarbati con lui!' Pensava di essere meraviglioso!".

Ha quasi sedici anni, ha appena sostenuto gli esami di ammissione al college, ma questa sua fantasia dimostra ancora una volta quanto Basil sia infantile. Lo scopo di questa scenetta, tuttavia, non è quello di farci sorridere, ma evidenziare il fatto che a differenza di Stephen, per esempio, a Basil non verrà mai in mente di abbandonare gli USA. In fondo Basil non ha nulla di cui dolersi davvero. Davanti a sé non vede l'esilio, neppure un allontanamento o una pausa di riflessione, ma la certezza di un'irresistibile e prossima rimonta. La serie di Basil è potenzialmente infinita.

Senza consumo

"Grown up", ha scritto Fitzgerald nei suoi *Taccuini*, "and that is a terribly hard thing to do. It is much easier to skip it and go from one childhood to another".⁴⁵ Come spesso accade per queste sue annotazioni casuali, potrebbe trattarsi di una voce orecchiata chissà dove. O dell'imbeccata per una storia. Potrebbe trattarsi, ovviamente, anche di una convinzione personale. Di qualunque cosa si tratti, di certo l'appunto di Fitzgerald si rivela utile a leggere le avventure di Basil, cui l'autore prospetta non una progressiva presa di coscienza, ma una sequela di infanzie che si susseguono senza lasciare traccia. Se Basil fosse l'eroe di una serie a episodi basati su uno schema iterativo, quelle in cui l'autore "escogita una situazione apparentemente nuova", non ci sarebbe niente di male.⁴⁶ Anzi, sarebbe la cosa più giusta da fare. Qui però, passando da un racconto all'altro, il corpo di Basil si allunga, le mode cambiano, cambiano le scuole, le ragazze, e Basil, da una festa fallita all'altra, finisce all'università. E dunque, da un lato, una serie di intrecci "senza consumo",⁴⁷ fatti di ripetizioni e ridondanze, dall'altro il tempo che scorre inesorabile, ma come indifferente, inascoltato. Un paradosso. O meglio un ibrido, una forma di mezzo, che conferma quanto già notato a proposito dei legami tra questi racconti e il romanzo di formazione episodico del primo Novecento.

45 F. Scott Fitzgerald, *The Crack-Up*, a cura di Edmund Wilson, New Direction, New York 1945, p. 126. "Maturato, e si tratta di una cosa tremendamente difficile da fare. Sarebbe meglio evitare e passare da un'infanzia all'altra".

46 Umberto Eco, *Apocalittici e integrati* (1964), Bompiani, Milano 1985, p. 249.

47 Ivi, p. 237.

Che c'entra tutto questo con l'età del jazz?

Torno, per concludere, alle madri dei ragazzi che sarebbero diventati i protagonisti degli anni Venti; alle false certezze che per inesperienza e mancanza di immaginazione hanno tramandato ai figli – che sarebbero stati sempre al sicuro, che non avrebbero subito traumi. La madre di Basil, una giovane vedova, le rappresenta alla lettera. Nei racconti le sue scarne e fuggevoli apparizioni hanno il solo scopo di mitigare, consolare e cancellare il sapore delle sconfitte del figlio. Quando Basil è infelice a scuola, gli propone un provvidenziale trasferimento in Europa; prima di una prova importante, gli fa preparare la torta preferita; vedendolo triste per qualcosa che tuttavia ignora gli procura un'auto con cui scorrazzare a folle velocità per le strade cittadine; per consentirgli di andare a Yale ed evitargli l'umiliazione di frequentare una State University, vende una proprietà di famiglia ecc.. Sostiene, difende e addolcisce, la madre di Basil, ottenendo il risultato che Fitzgerald e Sayre espongono in "Looking Back Eight Years": aver accompagnato nel mondo una generazione che, arrivando così protetta e immacolata alla guerra, si farà travolgere da essa e, incapace di gestire l'eccitazione di una maturità arrivata tanto all'improvviso, continuerà a vorticare nel suo turbine, anche fuori tempo massimo.

Nel finale di "Basil and Cleopatra", l'ultimo racconto della serie, Basil resiste per la prima volta alla trappola dell'affascinante Minnie Bible e abbandona sconfitto l'ennesima festa da ballo. Ha mostrato coraggio, finalmente, e forza di carattere, ma uscendo sulla veranda si sente "[l]ost again in a fog of indecision".⁴⁸ Fuori c'è aria di neve e le stelle appaiono fredde; allora solleva lo sguardo e si tranquillizza perché sono ancora "his stars, as always – symbols of ambition, struggle and glory".⁴⁹ Niente da fare. È stato appena sconfitto in amore e lui vede le sue stelle, il suo cielo. È tutto a posto, non è successo nulla di brutto o di doloroso. Si può tranquillamente ricominciare. E tuttavia questa volta c'è una novità. Il narratore questa volta blocca tutto e inizia a descrivere il vento che, soffiando tra le stelle, fa squillare "that high white note" che Basil riesce sempre a percepire. Intanto le nuvole sottili, pronte alla battaglia, passano in rassegna; quindi il cielo che, senza ragione apparente, si spalanca su uno scenario militaresco che

48 Fitzgerald, "Basil and Cleopatra", in *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*, cit., p. 184. "Nuovamente smarrito in una nebbia di indecisione".

49 *Ibidem*. "le sue stelle di sempre, simboli di ambizione, lotta e gloria".

prelude a uno spettacolo “of an unparalleled brightness and magnificence, and only the practiced eye of the commander saw that one star was no longer there”.⁵⁰ Ambizione, lotta, gloria sono ancora lì, Basil le ha appena ritrovate. Poi, tutto a un tratto, è tutto uno squillar di trombe, schioccar di tacchi e scintillar d’armi. Tutto immaginario, tutto metaforico. La guerra che Fitzgerald lancia *in extremis* all’orizzonte di Basil è gravida di promesse di gloria, ma è fatta di nuvole e di polvere di stelle. È evanescente come i castelli in aria, come il più trito dei cliché infantili. C’è da supporre che in qualità di perfetto rappresentante di una gioventù protetta fino all’ultimo istante, Basil ne sarà affascinato e intravederà nel conflitto l’ennesima occasione per poter emergere, per poter avanzare di grado – d’altra parte il comandante esperto che si accorge di una perdita nel suo *palmares* non è certo il Basil di ora, quello che le sue stelle le ha appena ritrovate tutte, quello per cui nulla cambia: mai e poi mai.

Tenendo a mente la radiografia generazionale emersa in “Looking Back Eight Years”, è probabile che Basil affronterà la guerra come in passato ha affrontato i *parties*, fino a ora il suo unico terreno di lotta. Vorrà provare tutti i brividi e l’eccitazione del caso, vorrà emergere su tutti gli altri, farsi valere e farsi ammirare. E nel caso in cui non dovesse andargli bene, saprà, attrezzato com’è, ignorare qualunque arretramento, qualunque ferita, qualunque sconfitta. Comunque vada, insomma, le sue stelle immaginarie saranno sempre lì ad attenderlo, sempre alte nel cielo, sempre cariche di promesse e conforto. Basil Duke Lee è la vittima perfetta dell’età del jazz.

Sara Antonelli insegna Letteratura Angloamericana all’Università Roma Tre. Accanto a volumi e articoli accademici dedicati alla letteratura americana, ha firmato la traduzione delle opere, tra gli altri, di Nathaniel Hawthorne, Sam Shepard, James Baldwin, Louisa May Alcott, F. Scott Fitzgerald, Edith Wharton, Thomas Hardy, Margo Jefferson e curato il progetto di traduzione delle opere di F. Scott Fitzgerald per l’editore minimum fax. Fa parte della redazione di *Ácoma*.

50 *Ibidem*. “quella acuta nota bianca [...] [La scena] di una brillantezza e di una magnificenza incomparabili e solo l’occhio esperto del comandante si avvide che una delle stelle non c’era più”.

“The worst lesson that life can teach”: *American Pastoral* come romanzo di deformazione neoliberista

Alice Balestrino

*Tu sola sapevi che il moto
non è diverso dalla stasi,
che il vuoto è il pieno e il sereno
è la più diffusa delle nubi.
(Eugenio Montale, Satura)*

In *American Pastoral* (1997), Philip Roth torna al suo alter-ego più riuscito, lo scrittore Nathan Zuckerman, dopo averlo lasciato in *The Counterlife* (1986) protagonista di una pluralità di vite e di identità. Continuazione della trilogia “Zuckerman Bound”, *The Counterlife* rifrange l’immagine di Zuckerman, proiettando uno spettro di possibilità per la sua evoluzione di uomo e di scrittore e sancendo, *de facto*, l’impossibilità di tracciarne un ritratto coerente e definitivo. Nel decennio che separa i due romanzi, Roth scrive alcuni dei cosiddetti “Roth books”, quei lavori il cui protagonista è, in modo autofinzionale e ancora una volta metaletterario, Roth stesso. Con la ripresa di Zuckerman, Roth approfondisce questa riflessione sulla figura dell’autore, interrogandosi sulla sua funzione in relazione (anche contrastiva) all’identità dei personaggi che racconta. La cronologia di queste opere delinea un percorso di formazione dello scrittore, un *Künstlerroman* di Zuckerman, nel cui solco si situa anche *American Pastoral*, pur orientandolo verso una direzione più periferica rispetto al nucleo centrale del romanzo.¹ Questo perché la presenza del narratore si fa centrifuga, riposizionando Zuckerman dal centro della scena ai suoi margini e tralasciando le tematiche legate all’introspezione in favore di altre legate alla storia.²

1 Sulla lettura della serie di nove romanzi il cui narratore è Zuckerman come *Künstlerroman*, si veda Clotilde Landais, “Nathan Zuckerman: Between the Sacred Fount and the Ivory Tower, or the Fall of the Artist as a Hero”, *Philip Roth Studies*, 5 (2009), pp. 241-49.

2 Pia Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books: The Making of a Storyworld*, Cambria Press, Amherst 2011, p. 140.

Zuckerman racconta la (de)formazione del protagonista, Seymour Levov detto “lo Svedese”, come *homo oeconomicus* rappresentativo del sistema neoliberista statunitense, una teoria economica, politica e socio-culturale che diventa egemonica proprio negli anni Sessanta in cui è ambientato il romanzo.³

Nel raccontare la *Bildung* dello Svedese – che, come vedremo, sarà negata – Zuckerman ricodifica il ruolo del narratore nel contesto socio-politico della vicenda, mettendo a punto una forma contraddittoria di autorialità, a un tempo liminare (la voce del narratore diventerà impalpabile)⁴ e fondamentale, perché la storia dello Svedese, sebbene finisca per fagocitare la cornice narrativa in cui Zuckerman la tesse tanto da farla dimenticare, resta collocata su un piano ontologico esplicitamente inferiore all’atto creativo di Zuckerman che ne è il fondamento. La matrice particolarmente ambigua e, in ultima analisi, indecidibile che caratterizza la posizione di Zuckerman come autore priva la narrazione di un’effettiva evoluzione, di un’aspirazione trasformativa e di un *telos*,⁵ ponendo la questione dell’impossibilità di raccontare in modo critico il neoliberismo, trattandosi, di un’ideologia “amorfa” e “controversa” e quindi di per sé difficile da descrivere.⁶ Il timbro anti-teleologico della voce del narratore fa aderire il discorso alla storia dello Svedese, la cui formazione come *homo oeconomicus* negli Stati Uniti che si affacciano sull’epoca neoliberista corrisponde a una deformazione della sua soggettività, in una traiettoria circolare anch’essa priva di un *telos* e, quindi, statica. La formazione anti-teleologica, ancorata per due opposte ragioni all’idea di *stasis* (su cui mi soffermerò nelle prossime sezioni), risulta essere l’unica possibile all’interno del progetto fintamente teleologico e progressista, ma in re-

3 Stephanie Lee Mudge, “What is Neo-liberalism?”, *Socio-Economic Review*, 6 (2008), qui p. 709.

4 David Brauner, *Philip Roth*, Manchester University Press, Manchester 2007, p. 183.

5 Ross Posnock, *Philip Roth’s Rude Truth. The Art of Immaturity*, Princeton University Press, Princeton 2006, p. 103. “The novel, in sum, stakes all on its commitment to immanence, to being so inside the world it creates that it abolishes any transformative possibility.” “In sostanza, il romanzo punta tutto sulla propria dedizione all’immanenza, all’essere così dentro al mondo che crea da abolire qualunque possibilità trasformativa”.

6 Mitchum Huehls, *After Critique: Twenty-First-Century Fiction in a Neoliberal Age*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 12.

altà circolare e conservatore, del neoliberismo.⁷ Secondo la definizione che ne dà Wendy Brown, a sua volta mutuata da quella elaborata da Michel Foucault in alcune lezioni tenute al Collège de France nel 1979 e dedicate al neoliberismo americano, quest'ultimo è regolato da una logica governativa che estende una combinazione specifica di valori e pratiche di stampo economico a ogni aspetto della vita umana, restringendo sempre di più il margine entro cui è possibile operare nella società in modo indipendente da esso.⁸ Il principio fondamentale che fa del neoliberismo qualcosa di più complesso di una semplice fase del capitalismo è, quindi, l'eccedenza della sua ratio economica e la diffusione del modello di mercato a ogni dimensione, sia essa sociale, culturale, familiare, o personale, della vita dell'individuo; *l'homo politicus* che ancora si muoveva nel contesto capitalista diventa esclusivamente *homo oeconomicus*.⁹

American Pastoral si colloca, quindi, in uno spazio definito da una doppia contraddizione, da un lato quella stilistico-narrativa della posizione liminare di Zuckerman, dall'altro quella ideologico-esistenziale della Bildung mancata dello Svedese. Il corto circuito epistemico-cognitivo sembra definitivo quando Zuckerman, a una trentina di pagine dall'inizio del romanzo, cercando di capire chi sia lo Svedese con cui è a cena dopo molti anni, realizza di non essere in grado di andare oltre la propria impressione e ripiega sull'impossibilità di narrare gli altri, infine negando la sua stessa funzione:

[T]his terribly significant business of other people, which gets bled of the significance we think it has and takes on instead a significance that is ludicrous, so ill-equipped are we all to envision one another's interior workings and invisible aims? Is everyone to go off and lock the door and sit secluded like the lonely writers do, in a soundproof cell, summoning people out of words and then proposing that these word people are closer to the real thing than the real people that we mangle with our ignorance every day? The fact remains that getting people right is not what living is all about anyway. It's getting them wrong that is living [.]¹⁰

7 Ivi, p. 42.

8 Wendy Brown, *Undoing the Demos, Neoliberalism's Stealth Revolution*, Zero Books, New York 2015, p. 30.

9 Ivi, p. 31.

10 Philip Roth, *American Pastoral*, Vintage, New York 1998, p. 35. "[Q]uesta storia così importante, la storia degli altri, che si rivela priva del significato che secondo

Zuckerman sconfessa, dunque, la propria figura di “scrittore solitario”, eppure prosegue per le restanti quattrocento pagine, presentando una versione dello Svedese “personaggio di parole” che non è più vicina alla realtà ma è l’unica reale in una narrazione che dipende unicamente dal suo sforzo immaginifico, introdotto da una dichiarazione d’intenti dal tono paradossale: “I dreamed a realistic chronicle”.¹¹ Ne consegue che non soltanto la duplice posizione narrativa, ma anche la Bildung dello Svedese è soggetta a diversi gradi di opacità e di contraddizione che si auto-alimentano. La prima criticità, però, sembra risolversi nella seconda se si considera che Zuckerman racconta sé stesso attraverso lo Svedese e, dunque, interpreta la formazione anti-teleologica neoliberista come affine alla sua.¹² È in questo filone critico che si inserisce il presente contributo, concentrandosi su come la storia dello Svedese sia rivelatrice di una traslazione fenomenologica, ontologica e ideologica rintracciabile anche sul piano narrativo immediatamente superiore, una corrispondenza che segnala l’ambiguità della gerarchia diegetica e registra un ulteriore nodo anti-teleologico. *American Pastoral* articola lo “spostamento simbolico” apportato dal neoliberismo attraverso una narrazione in cui alcune norme stilistico-retoriche (si veda, ad esempio, il frequente cambio di prospettiva e la fluidità con cui si passa dalla prima alla terza persona singolare) e il modello teleologico della formazione del protagonista, tesa verso un finale che ne

noi dovrebbe avere e che assume invece un significato grottesco, tanto siamo male attrezzati per discernere l’intimo lavoro e gli scopi invisibili degli altri? Devono, tutti, andarsene e chiudere la porta e vivere isolati come fanno gli scrittori solitari, in una cella insonorizzata, creando i loro personaggi con le parole e poi suggerendo che questi personaggi di parole siano più vicini alla realtà delle persone vere che ogni giorno noi mutiliamo con la nostra ignoranza? Rimane il fatto che, in ogni modo, capire bene la gente non è vivere. Vivere è capirla male” (*Pastorale americana*, trad. it. di V. Mantovani, Einaudi, Torino 2016, pp. 40-41. Tutte le traduzioni del romanzo sono tratte da questa edizione).

11 Ivi, p. 89 “Sognai una cronaca realistica” (trad. it. p. 97).

12 Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books*, cit., p. 154. “L’assolutezza del discorso rispetto alla storia evidenzia quanto, sul piano formale, *Pastorale americana* riguardi tanto Zuckerman quanto (la sua versione de) lo Svedese”. Su questo punto, si veda anche Timothy L. Parrish, “The End of Identity: Philip Roth’s *American Pastoral*”, *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 1 (2000), pp. 84-99, qui p. 87. “È come se la vita di Zuckerman fosse arrivata a compimento. Non ha più nessuna storia da raccontare su di sé se non attraverso gli altri”.

decreti l'avvenuta maturazione, collassano.¹³ Un'ultima contraddizione risiede, quindi, sul piano interpretativo, nella lettura di *American Pastoral* come romanzo di deformazione, sia di Zuckerman come scrittore (soggetto a una soppressione impossibile) sia dello Svedese come *homo oeconomicus* che si adatta alla società neoliberista non maturando mai, imperniato sul senso ultimo impartito dalla massima: "the worst lesson that life can teach – that it makes no sense".¹⁴

Il romanzo di deformazione neoliberista

La trama di *American Pastoral* è nota ma mi preme riportarne una breve mappatura che consideri gli eventi a mio avviso fondamentali per coglierne la portata di deformazione, che interessa sia il narratore sia il protagonista. Nel 1995, Zuckerman riceve da un suo ex compagno del liceo, lo Svedese, una lettera in cui viene invitato a cena per parlare della redazione di un tributo per il padre che spieghi certi non meglio specificati "shocks that befell his loved ones"; quest'ultima frase così enigmatica intriga l'immaginazione di Zuckerman che per circa settanta pagine fantastica su quali possano essere state le sventure dei Levov.¹⁵ Lo Svedese era stato in adolescenza l'idolo di Zuckerman, ma a cena lo scrittore rimane deluso dalla sua cortese superficialità e dall'impossibilità di sapere qualcosa sulla sua vita che non riguardi le apparenze, cioè la gestione complessa ma felice dell'azienda ereditata dal padre, di cui lo Svedese era stato messo a capo, e dei successi scolastici e sportivi dei figli: "I kept waiting for him to lay bare something more than this pointed unobjectionableness, but all that rose to the surface was more surface. What he has instead of a being, I thought, is blandness".¹⁶ Qualche tempo dopo, apprende da Jerry, il fratello dello Svedese, che quest'ultimo è morto, e viene a sapere alcuni fatti incresciosi della sua vita. Con sorpresa Zuckerman scopre che la prima famiglia dello Svedese (creata in-

13 Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 4.

14 Roth, *American Pastoral*, cit., p. 81. "[L]a lezione peggiore che la vita possa insegnare: che non c'è un senso" (trad. it. p. 88).

15 Ivi, p. 18. "[I] colpi che si sono abbattuti sui suoi cari" (trad. it. p. 21).

16 Ivi, p. 23. "Continuavo ad aspettare che dicesse qualcosa in più di queste ineccepibili banalità, ma tutte quelle che venivano a galla erano altre balordaggini. Al posto dell'anima, pensavo, ha l'affabilità" (trad. it. p. 27).

sieme a Dawn Dwyer, Miss New Jersey 1949) si è dissolta a seguito dell'esplosione dell'ufficio postale in cui Merry, la figlia sedicenne, aveva messo una bomba come atto dimostrativo contro la guerra in Vietnam. La famiglia Levov non avrebbe più saputo nulla della figlia diventata latitante e, a qualche anno di distanza, lo Svedese si sarebbe risposato e avrebbe avuto altri tre figli. A partire da queste notizie scarse ma sconvolgenti, Zuckerman sbriglia una volta per tutte l'immaginazione e crea la sua biografia dello Svedese, che per le restanti trecento pagine sarà il protagonista assoluto del romanzo, tanto da impedire alla cornice narrativa di riemergere.

American Pastoral adotta e capovolge il paradigma della formazione, raccontando di un giovane uomo la cui identità, nonostante l'avanzamento sociale ed economico e il superamento di avversità famigliari, rimane immutata, non raggiungendo alcuna forma di maturità né di consapevolezza. La parabola discendente dello Svedese, che si adatta alle circostanze esterne per non venirne mai intaccato, si conclude nel punto stesso da cui era partita: la convinzione che la propria felicità dipenda dal successo dell'etica neoliberista. Quella dello Svedese è, perciò, una de-formazione, cioè una progressione che anziché tendere a un *telos* di formazione del sé è ripiegata su sé stessa, statica nella forma iniziale che è la stessa finale. Per questo motivo è importante considerare l'evoluzione dell'attività imprenditoriale – la delocalizzazione della fabbrica di guanti fondata a Newark, a cui lo Svedese accenna brevemente durante la cena – e la seconda famiglia dello Svedese – di cui sappiamo altrettanto poco, solo ciò che dice Jerry. Zuckerman esclude completamente dalla sua fantasia questi sviluppi, che sono quindi una sorta di appendice nel romanzo anche se, o forse proprio perché, rappresentano la seconda possibilità identica alla prima che lo Svedese dà a sé stesso, quella di possedere un pezzo d'America e di sentirsi un americano felice e spensierato, come il suo idolo Johnny Appleseed.¹⁷ È significativo che la narrazione di Zuckerman si concluda proprio con l'avvio della sua seconda vita: è come se la fenomenologia della deformazione dello Svedese fosse conclusa nel momento in cui dimostra di esse-

17 Ivi, pp. 315-16. "Johnny Appleseed, that's the man for me. [...] Johnny Appleseed was just a happy American". ("Giovannino Semedimela, ecco l'uomo che fa per me. [...] Giovannino Semedimela era solo un americano felice". Trad. it. pp. 340-41).

re ritornata al punto di partenza; la seconda fase dello Svedese non è nient'altro che il ricominciamento acritico della prima traiettoria, senza alcun *telos* di formazione.

Definendosi in negativo rispetto alla forma tradizionale del Bildungsroman, di cui inverte alcune norme, *American Pastoral* ha diversi punti di contatto con essa per quanto riguarda e l'impianto narrativo e l'architettura ideologica; ne sono esempio l'ambizione di Zuckerman "a costruire l'io" del protagonista in relazione al concetto di modernità, qui declinato nell'accezione neoliberista; la centralità simbolica della mobilità sociale con cui lo Svedese identifica il proprio successo; il "riesame della nozione corrente di 'ideologia moderna' o 'cultura borghese'" nell'esperienza imprenditoriale della famiglia Levov; lo studio di queste questioni macrostoriche nella loro declinazione quotidiana e necessariamente legata alla "normalità".¹⁸ Il principio stesso di deformazione sembra aderire alle dinamiche testuali che ne *Il romanzo di formazione* Franco Moretti associa al "principio di trasformazione" per cui "il racconto è un processo open-ended" che ripudia ogni soluzione teleologica proponendo invece "una logica narrativa secondo cui il senso di una storia consiste precisamente nell'impossibilità di 'fissarlo'"¹⁹ come per Zuckerman e lo Svedese, l'unico senso articolabile è che non c'è un senso, la lezione peggiore che la vita possa insegnare.²⁰ Il romanzo di formazione anti-teleologico si presta alla formalizzazione concettuale in modo particolarmente efficace nella tradizione della letteratura statunitense, in cui si riscontra, a livello formale, una tendenza a sviluppare la trama senza portarla a un finale definitivo e, a livello di contenuti, una propensione a trattare temi che sottendono una certa critica socio-politica.²¹ Se le vicende del protagonista del romanzo

18 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 4; 12; 5; 13.

19 Ivi, p. 8.

20 A questo proposito, è significativa l'inversione del valore simbolico del finale che nel romanzo di formazione anti-teleologico diventa il "momento più povero di *senso*". Ibidem. Così nella claustrofobica conclusione di *America Pastoral* la cena a casa dei Levov si protrae in una dimensione di stasi in cui non c'è soluzione al ritorno degli spettri dal passato, allo sproloquio infinito e sempre uguale del padre dello Svedese e ad altre dinamiche e relazioni circolari.

21 Sarah Graham, "The American Bildungsroman", in Sarah Graham, a cura di, *A History of the Bildungsroman*, Cambridge, Cambridge University Press 2019, p. 121. Per un'analisi di altri protagonisti della letteratura americana, come Huck-

di formazione sono paradigmatiche di quelle della nazione con cui si identifica, la ridefinizione del genere in chiave anti-teleologica parrebbe decostruire (o deformare) l'ethos nazionale anziché confermarlo, come accade attraverso la Bildung negata dello Svedese.²²

Eppure lo Svedese avrebbe potuto essere il protagonista di una Bildung ben riuscita. Questo grazie alla "plasmabilità" del suo carattere, una caratteristica necessaria al Bildungsroman che "vuole proporre come percorso esemplare quello di chi – 'passivo, o almeno non eccessivamente attivo' – lascia ad altri il compito di modellare la propria vita".²³ Lo Svedese però non è soltanto un uomo, è un *homo oeconomicus* nel contesto neoliberalista o, meglio, ne rappresenta l'archetipo. Nella definizione classica di Foucault, l'*homo oeconomicus* è "l'imprenditore di se stesso, che in quanto tale è il proprio capitale", colui che è sia produttore sia consumatore "e per questa ragione si trova, in un certo senso, diviso rispetto a se stesso".²⁴ Il nodo centrale di questa concettualizzazione è un elemento antinomico che Foucault stesso definisce un paradosso, cioè che l'*homo oeconomicus* sia "il soggetto, o l'oggetto, del *laissez-faire*": da un lato colui che "obbedisce al proprio interesse [...] e dal punto di vista di una teoria del governo [...] non si deve toccare. Lo si lascia fare"; dall'altro "colui che è possibile maneggiare, e che risponderà sistematicamente alle modificazioni sistematiche che verranno introdotte artificialmente nell'ambiente".²⁵ In sintesi, l'*homo oeconomicus* "risulta eminentemente governabile" e, quindi, plasmabile.²⁶

Ma se l'*homo oeconomicus* è eminentemente governabile e quindi plasmabile, perché la storia dello Svedese non è un romanzo di formazione? Oltretutto, lo Svedese è un uomo incapace di avere un'opinione propria, su cui gli altri esercitano un'influenza assoluta.²⁷ Un

leberry Finn e Holden Caulfield, la cui formazione rimane, per motivi diversi, incompiuta, si veda anche Kenneth Millard, "Introduction: Contemporary Coming of Age-Subject to Change", *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, pp. 1-14.

22 Ivi, pp. 117-19.

23 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 23.

24 Michel Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, trad. it. di M. Bertani e V. Zini, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 186-87.

25 Ivi, p. 220.

26 Ibidem.

27 Roth, *American Pastoral*, cit., p. 278; p. 357.

motivo si potrebbe rintracciare nel contesto neoliberista in cui agisce ed è agito, in cui, cioè, è soggetto o oggetto del *laissez-faire*. Per dirla con Mitchum Huehls, che sviluppa ulteriormente la tesi foucaultiana, lo Svedese è “soggetto e oggetto” del sistema neoliberista, perché vi agisce come imprenditore di successo ma, allo stesso tempo, subisce l’insuccesso della sua famiglia, un’altra dimensione in cui aveva investito il proprio capitale.²⁸ Ogni sfera dell’esistenza dello Svedese risponde alla logica economica di investimento e profitto, una condizione esistenziale incardinata sull’architettura totalizzante e ripiegata su se stessa del neoliberismo che, da un lato, fagocita ogni aspetto della vita e della società e, dall’altro, soffoca qualunque aspirazione e progetto che non sia di stampo economico, rendendo impossibile il proprio superamento.²⁹ Infatti, se lo Svedese è il soggetto che agisce secondo la griglia di pensiero neoliberista in ogni campo dell’esistenza, egli è anche l’oggetto che subirà il fallimento di questa aspirazione. È lo “strumento della storia”³⁰ attraverso cui l’epoca neoliberista dispiega il suo corso fatto di guadagni e perdite, di investimenti di capitale personale che possono non andare a buon fine e continui ricominciamenti – ciò che Wendy Brown definisce la “capitalizzazione umana”, secondo cui il soggetto diventa anche oggetto delle proprie attività imprenditoriali.³¹

Questa economicizzazione di ogni misura dell’esistenza interessa, ad esempio, la concezione che lo Svedese ha del suo rapporto con la figlia Merry, necessariamente improntato sul “profitto”, come è evidente in uno scambio che i due hanno sull’etica borghese:

[H]e had nodded and agreed to as much as he could even marginally agree to, and when he opposed her--say, about the moral efficacy of the profit motive--always it was with restraint, with all the patient reasonableness he could muster. And this was not easy for him, given that it was the profit motive to which a child requiring tens of thousands of dollars’ worth of orthodontia, psychiatry, and speech therapy--not to mention ballet lessons

28 Huehls, *After Critique*, cit., p. 18. Discostandosi da Foucault, che proponeva l’alternativa soggetto o oggetto, Mitchum sostiene che esiste una sostanziale equivalenza ontologica tra soggetto e oggetto nella società neoliberista.

29 Brown, *Undoing the Demos*, cit., p. 44.

30 Roth, *American Pastoral*, cit., p. 5.

31 Wendy Brown, *In the Ruins of Neoliberalism. The Rise of Antidemocratic Politics in the West*, Columbia University Press, New York 2019, p. 38.

and riding lessons and tennis lessons, all of which, growing up, she at one time or another was convinced she could not survive without--might be thought to owe if not a certain allegiance then at least a minuscule portion of gratitude.³²

Con queste premesse, Merry si rivelerà un investimento a fondo perduto. La stessa traiettoria economicista si coglie nelle vicende legate alla villa risalente all'epoca della Rivoluzione che lo Svedese acquista perché è convinto che sia possibile trovare il proprio posto nel mondo, anzi, nella società americana, solo possedendone un pezzo:

"Isn't that what this country's all about? I want to be where I want to be and I don't want to be where I don't want to be. That's what being an American is--isn't it? I'm with you, I'm with the baby, I'm at the factory during the day, the rest of the time I'm out here, and that's everywhere in this world I ever want to be. We own a piece of America, Dawn. I couldn't be happier if I tried. I did it, darling, I did it--I did what I set out to do."³³

Con la villa, lo Svedese non acquista soltanto un posto geografico nel continente americano ma anche un posto nella sua storia, un pezzo di "storica terra" che gli varrà come titolo per identificarsi con il posto acquisito nella élite locale e con "the things that money can't buy".³⁴ È interessante notare che la decisione della moglie di cambiare casa porterà alla fine del loro matrimonio e, quindi, della loro

32 Roth, *American Pastoral*, cit., p. 240. "[A]veva annuito e assentito nella misura in cui poteva anche solo marginalmente farlo, e quando l'aveva contraddetta – sull'etica del profitto, diciamo – lo aveva sempre fatto con moderazione, con tutta la paziente ragionevolezza che riusciva a mettere insieme. E questo non gli era stato facile, dato che proprio al profitto sua figlia doveva, se non una certa devozione, almeno una minuscola porzione di gratitudine, a causa delle decine di migliaia di dollari spesi per lei in ortodonzia, psichiatria e terapia dei disturbi del linguaggio – per non parlare delle lezioni di danza classica e delle lezioni di equitazione e delle lezioni di tennis, senza le quali, crescendo, in un momento o nell'altro Merry si era convinta di non poter sopravvivere" (trad. it. p. 260).

33 Ivi, p. 315. "Non è questo che significa essere americani? Io sto con te, sto con la bambina, durante il giorno sto in fabbrica, il resto del tempo sto qui, e non esistono altri posti al mondo dove abbia mai voluto stare. Siamo i padroni di un pezzo d'America, Dawn. Non so proprio cosa potrei fare per essere più felice. Ce l'ho fatta, tesoro, ce l'ho fatta: ho fatto quello che avevo deciso di fare!" (trad. it. p. 340).

34 Ivi, p. 307 "[C]ome diceva scherzando a sua madre, 'voglio avere le cose che i soldi non possono comprare'" (trad. it. p. 331).

famiglia; la villa sarà un ulteriore investimento a fondo perduto ma, nonostante questi fallimenti, lo Svedese sceglierà di ricominciare con gli stessi presupposti, costruendo una seconda vita pressoché identica alla prima.

Se nella sfera lavorativa lo Svedese è in grado di evolvere come soggetto imprenditoriale e consolidare il proprio capitale decidendo di delocalizzare a Porto Rico la già ben avviata impresa del padre,³⁵ è in termini esistenziali che subisce le conseguenze delle sue scelte. Tuttavia, è interessante notare che anche l'azienda e la decisione di delocalizzare sono soggette alla dinamica circolare di collasso e ricominciamento perché, dopo Porto Rico, lo Svedese valuterà di spostare nuovamente la produzione, verso paesi come Corea e Cina in cui la manodopera è più economica, fattore che sarebbe ulteriormente vantaggioso per la Newark Maid. L'inseguimento del profitto produce una traiettoria la cui meta non è mai raggiunta definitivamente ma si autoalimenta nella tensione verso mete sempre nuove ma, in ultima analisi, sempre analoghe. È così che il canone neoliberista crea la propria circolarità, rinnovando continuamente i presupposti per il proprio esaurimento e successivo riavvio. D'altro canto, il tracollo del primo progetto familiare, generato dalla ribellione della figlia all'impostazione borghese e alla logica del profitto, potrebbe essere il rivolgimento che, mettendo radicalmente in discussione i suoi principi, rende lo Svedese un uomo più consapevole. Ma così non è: lo Svedese non metterà in atto alcuna trasformazione e non maturerà, rimanendo lo stesso *homo oeconomicus* dell'inizio. La deformazione attraverso cui rimane sempre sé stesso, ancorato alle convinzioni socio-politiche su cui basa la sua visione della società e della soggettività, senza rivederle dopo il proprio dramma familiare e politico, sembrerebbe radicata nella circolarità neoliberista che

35 Jed Esty ritiene che l'idea dello stato-nazione fornisca al Bildungsroman una visione di stabilità storica all'interno dei vasti cambiamenti operati dall'industrializzazione, un fenomeno che si articola nel conflitto tra la temporalità indefinita del capitalismo e la limitatezza della contro-temporalità della nazione. Seguendo questo ragionamento e riconfigurandolo nel contesto storico e socio-politico di *American Pastoral*, la scelta dello Svedese di delocalizzare l'azienda di famiglia potrebbe essere letta come il rifiuto della temporalità storica all'interno del romanzo, in favore di una indefinita circolarità – che, infatti, lo porta a ripetere la stessa traiettoria (Jed Esty, "The Colonial Bildungsroman: 'The Story of an African' and the Ghost of Goethe", *Victorian Studies*, 3, 2007, pp. 407-30, qui p. 413).

sancisce l'impossibilità di produrre significati al di fuori della sua ideologia e sfera d'azione.³⁶ Inoltre, lo Svedese "risponde sistematicamente alle modificazioni" impostegli dall'ambiente adattandosi e non trasformandosi, la stessa impasse semiotica della circolarità neoliberista che istituisce categorie apparentemente nuove per poi inglobarle nel vecchio sistema valoriale.³⁷ In linea con questa lettura, lo Svedese è soggetto e oggetto dell'impianto neoliberista, allo stesso modo in cui è soggetto e oggetto del proprio romanzo di deformazione narrato da Zuckerman.³⁸

Nell'impossibilità di produrre significati propri ed esterni al contesto neoliberista, lo Svedese è puro significante: proiezione di Zuckerman, archetipo dell'*homo oeconomicus*, campione di normalità nella società americana,³⁹ modello di persona ideale.⁴⁰ Si può dire che lo Svedese sia un soggetto la cui legittimità ontologica dipende sempre dall'esterno e, in questo senso, oggetto senza una propria individualità che si possa (tras)formare. Se nel romanzo di formazione svolge un ruolo centrale "il conflitto tra l'ideale dell' 'autodeterminazione' e le esigenze, altrettanto imperiose, della 'socializzazione'" (una delle tante "drastiche antitesi" su cui si basa il suo sviluppo),⁴¹ questa frizione assume tratti paradossali nel romanzo di deformazione dello Svedese, in cui la matrice anti-teleologica previene qualunque tipo di soluzione, esasperando la forza esercitata dall'esterno. *American Pastoral* può essere inquadrato all'interno di un campo di forze i cui estremi sono la propensione verso l'interno (l'aspirazione individua-

36 Huehls, *After Critique*, cit., p. 14.

37 Ivi, p. 4.

38 Ivi, p. 18.

39 Roth, *American Pastoral*, cit., p. 31. "Swede Levov's life, for all I knew, had been most simple and most ordinary and therefore just great, right in the American grain" ("La vita di Levov lo Svedese, per quanto ne sapevo io, era stata molto semplice e molto comune, e perciò bellissima, perfettamente in linea con i valori dell'America" trad. it. p. 36).

40 Ivi, p. 85. "[F]orming yourself as an ideal person who gets rid of the traditional Jewish habits and attitudes, who frees himself of the pre-America insecurities and the old, constraining obsessions so as to live unapologetically as an equal among equals" ("[M]odellandoti su una persona ideale che si sbarazza delle abitudini e degli atteggiamenti ebraici della tradizione, che si libera delle insicurezze pre-americane e delle antiche, vincolanti ossessioni per vivere senza doversi scusare, da pari tra pari" trad. it. p. 93).

41 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 22; p. 7.

le, la casa, la famiglia) e il potere esercitato dall'esterno (la società, la comunità, la politica), uno spettro entro cui però lo Svedese non riuscirà a muoversi rimanendo, ancora una volta, statico.

Nel tentativo di concettualizzare il romanzo di deformazione ne-oliberista ho fatto riferimento più volte al carattere statico della traiettoria anti-teleologica e circolare della vicenda dello Svedese, la cui soggettività rimane sempre uguale a sé stessa, non si trasforma e, quindi, si deforma. La scelta dell'aggettivo "statico" non è casuale e riguarda l'etimo da cui deriva, *stasis*, nella doppia accezione di conflitto e di arresto, immobilità. A mio avviso, la nozione di *stasis* fornisce un'impalcatura critica cruciale per interpretare l'immobilismo della Bildung negata dello Svedese, perché ne riconosce la cifra antinomica articolandola in due momenti fondamentali. La fase del conflitto interessa lo scontro politico e morale tra lo Svedese e sua figlia, coniugandolo alle tensioni familiari e generazionali a casa Levov; lo stadio successivo, quello dell'immobilità, corregge il conflitto non risolvendolo ma eliminandolo, vale a dire constatando l'impossibilità di andare oltre la propria forma iniziale e, quindi, confermandola: lo Svedese cancella la prima famiglia (che, infatti, non menziona a Zuckerman) per costruirne una nuova sulle stesse fondamenta ideologiche. C'è però un momento antecedente e propedeutico alle due stasi che è altrettanto importante considerare: è la fase dell'isomorfismo, in cui lo Svedese affina le proprie capacità psicologiche e sociopolitiche di adattamento ai modelli esterni. Nelle sezioni successive mi soffermerò su questi tre luoghi attraverso cui si articola il processo di deformazione, riassunti in altrettante metafore tratte dal romanzo e accostabili al campo semantico della superficie, quindi della superficialità.

Calzare come un guanto

Nella concezione dello Svedese, la vita gli sarebbe dovuta calzare come un guanto. L'azienda che eredita dal padre è, appunto, una fabbrica di guanti la cui manifattura, descritta minuziosamente, ricopre un ruolo importante nel romanzo ed è riassunta nell'insegnamento di Levov Senior che il figlio ricorda con più frequenza: "he explained to me when I was a boy of five the secret of making a product perfect

–‘You work at it’’.⁴² Il segreto per creare guanti perfetti è modellare la materia prima lavorandola in modo meticoloso e indefesso fino a trasformarla in un prodotto la cui forma coincida perfettamente con quella dell’arto che andrà a ricoprire; il segreto dietro al successo della Newark Maid è, quindi, la plasmabilità. Lo Svedese eredita e fa suo questo principio, che in lui si incarna in un tratto fondamentale del suo carattere, definito da Zuckerman “isomorfismo”: la plasmabilità radicale e continua (meticolosa e indefessa) grazie a cui riesce a adattarsi, senza cambiare forma, alle articolazioni della vita.⁴³ Ma nell’isomorfismo di Zuckerman c’è più dell’ambizione all’assimilazione culturale, c’è la condizione esistenziale di chi è puro significante e quindi assume i significati dati dall’esterno, la soggettività amorfa di chi non può che regolarsi su frequenze emotive convenzionali, la matrice neoliberista che orienta le scelte personali adattando il proprio modello circolare alle modificazioni sistematiche dell’ambiente.

La pelle con cui lavora e da cui trae il suo profitto è metafora dell’attrazione dello Svedese per l’esteriorità, per ciò che sta in superficie. Nelle recriminazioni di Rita Cohen, l’inquietante emissaria della latitanza di Merry, la famiglia dello Svedese è pura apparenza: “all you really fucking care about is skin. Ectoderm. Surface. But what’s underneath, you don’t have a clue”; la moglie, che lo Svedese tanto ammira, “has about as much depth as those gloves” e forse lui la ama proprio per questo.⁴⁴ Lo Svedese ama l’apparenza perché è pura apparenza, nel senso che è esattamente come appare, “No striving, no ambivalence, no doubleness”, e questa predisposizione gli impedisce di guardare oltre la superficie, di cogliere la profondità delle cose e quindi anche di comprendere le persone: “How to penetrate to the interior of people was some skill or capacity he did not possess”.⁴⁵ In uno dei momenti apicali del romanzo, Jerry rimprovera al fratello questa aderenza totale e acritica all’involucro del-

42 Roth, *American Pastoral*, cit., p. 119. “[Q]uando ero un bambino di cinque anni mi svelò il segreto per fare un prodotto perfetto («Dacci dentro», mi disse)” (trad. it. p. 129).

43 Ivi, p. 89.

44 Ivi, pp. 136-37. “[L]’unica cosa di cui v’importa veramente, cazzo, è la pelle. Ectoderma. Superficie. Ma di quello che c’è sotto non sapete un accidente”, “ha più o meno lo stesso spessore dei guanti che fa lei” (trad. it. p. 148).

45 Ivi, p. 409. “Come penetrare nell’intimo della gente? Era una dote o una capacità che non possedeva” (trad. it. pp. 442-43).

la realtà e la sua devozione alle apparenze. Il nodo inestricabile della soggettività dello Svedese, per Jerry come per Zuckerman, è la sua spiazzante insondabilità, perché sembra non avere alcuna interiorità nascosta da sondare:

“You don’t reveal yourself to people, Seymour. You keep yourself a secret. Nobody knows what you are. You certainly never let [Merry] know who you are. That’s what she’s been blasting away at—that facade. [...] You always make the right move. You’re loved by everybody. You marry Miss New Jersey, for God’s sake. There’s thinking for you. Why did you marry her? For the appearance. Why do you do everything? For the appearance!”⁴⁶

È significativo che anche Jerry, come Rita Cohen prima di lui, alluda alla superficialità dello Svedese (e, potremmo aggiungere, all’isomorfismo con cui si relaziona agli altri e a sé stesso) attraverso l’immagine dei guanti:

“You are unrevealed—that is the story, Seymour, unrevealed. [...] You keep yourself a secret. [...] You think you know what a man is? You have no idea what a man is. You think you know what a daughter is? You have no idea what a daughter is. You think you know what this country is? You have no idea what this country is. You have a false image of *everything*. All you know is what a fucking glove is”.⁴⁷

Dal resoconto di Jerry la figura del padre emerge come un cardine portante dell’impalcatura ideologica borghese e conservatrice che i guanti rappresentano: “You’re still in your old man’s dreamworld, Seymour, still up there with Lou Levov in glove heaven. [...] The

46 Ivi, p. 275. “Tu non ti scopri, Seymour. Ti tieni nascosto. Nessuno sa che cosa sei. E di sicuro non le hai mai fatto capire chi sei. Ecco il bersaglio contro cui sparava: questa facciata. Tutte le tue regole del cazzo. Guarda come le ha trattate, le tue regole. [...] Fai sempre la mossa giusta. Sei amato da tutti. Sposi Miss New Jersey, per amor di Dio! Ecco una cosa sulla quale dovresti riflettere. Perché l’hai sposata? Per le apparenze. Perché fai tutto? Per le apparenze!” (trad. it. p. 298).

47 Ivi, p. 276. “Ed è per questo che, fino a oggi, nessuno sa chi sei. [...] Tu ti nascondi. Non scegli mai. [...] Credi di sapere cos’è un uomo? Tu non hai *idea* di cos’è un uomo. Credi di sapere cos’è una figlia? Tu non hai *idea* di cos’è una figlia. Credi di sapere cos’è questo paese? Tu non hai *idea* di cos’è questo paese. Hai un’immagine falsa di *ogni cosa*. Sai cos’è un guanto, cazzo. Ecco l’unica cosa che sai” (trad. it. p. 299).

only thing in life--ladies' gloves! [...] Oh where oh where is that outmoded America, that decorous America where a woman had twenty-five pairs of gloves?"⁴⁸ I guanti, un prodotto di pelle la cui ragion d'essere è ricoprire altra pelle, facendo propria la forma della mano e adattandosi ai suoi movimenti, sono una tradizione di famiglia che per lo Svedese, diversamente dal fratello, diventa anche un destino personale. L'isomorfismo stesso è, quindi, una forma acquisita, ereditata perché imposta dall'impossibilità di distinguersi dalla forma impressa dal padre.

Il successo della produzione di guanti costituisce il successo dello Svedese come imprenditore e come *homo oeconomicus*, cioè come imprenditore di sé stesso. È grazie al denaro che riuscirà a trasformare in realtà la vita che aveva sognato per sé e la sua famiglia, comprando la dimora storica su cui aveva fantasticato fin dall'età di dodici anni. Ma la stessa traiettoria neolibera che lo rende soggetto del proprio successo socioeconomico lo condanna a essere oggetto della propria deformazione esistenziale. Sarà proprio per rivoltare lo stile di vita borghese e l'ideologia capitalista che Merry entrerà in conflitto con lui, arrestando l'ascesa dello Svedese e inchiodandolo a una sorta di dissonanza cognitiva che gli impedirà di capire fino a qualche riga dalla fine del romanzo che non basta essere plasmabili e superficiali come la pelle perché la vita calzi come un guanto: "He never could, though only now did he look prepared to believe that manufacturing a superb ladies' dress glove in quarter sizes did not guarantee the making of a life that would fit to perfection everyone he loved".⁴⁹

Strappare il velo

Nonostante la supposta insondabilità di suo padre, Merry ne coglie l'essenza di stampo neoliberalista e la restituisce con l'efficace espressio-

48 Ivi, p. 277. "Sei ancora nel mondo dei sogni del tuo vecchio, sempre lassù nel paradiso dei guanti con Lou Levov. [...] L'unica cosa che conti nella vita: guanti da donna! [...] Oh, dove, dov'è quell'America fuori moda, quell'America dignitosa dove una donna aveva venticinque paia di guanti?" (trad. it. p. 300).

49 Ivi, p. 421. "Non aveva mai potuto farlo, anche se soltanto adesso sembrava pronto a credere che fabbricare superbi guanti da donna di ogni misura non garantisce la costruzione di una vita tale da andare a pennello a tutti coloro che amava" (trad. it. p. 455).

ne d'ispirazione cartesiana: "I run a b-b-b-business, therefore I am".⁵⁰ È per disinnescare quest'equazione, basata sulla logica capitalista che vede come ingiusta e discriminatoria e a cui teme di essere destinata ad aderire come il resto della sua famiglia,⁵¹ che Merry diventa una terrorista e piazza una bomba nell'ufficio postale della zona borghese in cui abita. Subito dopo aver fatto esplodere l'ideale di vita di suo padre con il tritolo, Merry sparisce. Inizia così la seconda fase della deformazione dello Svedese che, messo davanti alla brutalità dello scontro politico e generazionale degli anni Sessanta, è incapace di confrontarsi, nonostante la figlia l'abbia coinvolto direttamente. Merry è "chaos" nell'ordine delle cose, "the breach pounded in their fortification",⁵² lo strappo nella superficie delle convinzioni illusorie attraverso cui lo Svedese *dovrebbe* vedere, una volta per tutte, "the reality of this place [...], the real American crazy shit"⁵³. La scelta deliberata di Merry di portare la guerra a casa (la guerra del Vietnam ma anche le proteste razziali e le tensioni tra classi negli Stati Uniti) introduce la *stasis*, intesa come conflitto, nella villa dei Levov. Per gli antichi greci, la *stasis* è la guerra civile, ovvero lo scontro che si origina nella famiglia e tracima nella città e, in chiave più sottile, può essere pensata come la soglia che "assimila e rende indecidibili il fratello e il nemico, il dentro e il fuori, la casa e la città".⁵⁴

Attraverso la *stasis*, Merry si muove nello spazio liminare tra la casa e la città, tra *oikos* (lo stesso etimo da cui deriva la parola economia) e *polis*, facendo della politica la sua economia e leggendo l'economia come politica. Arroccato nella sua dimora storica, la casa che è la forma simbolica della sua aspirazione sociale, lo Svedese

50 Ivi, p. 112. (La ripetizione della lettera b è dovuta alla balbuzie di Merry). "Dirigo un'aaa-aaa-azienda, dunque sono" (trad. it. p. 121).

51 "L'accusa più grave mossa contro lo Svedese è che accetti le ingiustizie del capitalismo perché quest'ultimo, come la storia stessa della famiglia Levov conferma, ha aiutato gli ebrei ad assimilarsi nella società americana" (Marshall Bruce Gentry, "Newark Maid Feminism in Philip Roth's American Pastoral", Shofar, 19, (Autunno 2000), pp. 74-83, qui p. 78).

52 Roth, *American Pastoral*, cit., p. 423. "una breccia nel loro fortilizio" (trad. it. p. 457). Queste parole introducono l'ultimo paragrafo del romanzo.

53 Ivi, p. 277. "Con l'aiuto di tua figlia sei nella merda fin dove è possibile sprofondarci, vera merda, fantastica merda americana" (trad. it. p. 300).

54 Giorgio Agamben, *Stasis. La guerra civile come paradigma politico*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, p. 22.

ritiene che il suo spazio sia esclusivamente economico e non politico, non capendo che la circolarità neoliberista lo rende politico proprio perché eminentemente economico. La sua visione della vita, quindi la sua economia, è inconciliabile con il gesto estremo di Merry; non potendo adattarsi alle circostanze interne/esterne della *stasis*, il suo isomorfismo lo spinge a rimanere uguale a sé stesso, trincerandosi nel suo *oikos* ed evitando di confrontarsi con la *polis* che sta fuori. Ancora una volta, lo Svedese si ferma alla superficie, nonostante sia stata strappata, ed è per proteggere quel che ne rimane (per salvare le apparenze, direbbe suo fratello) che diventa per lui cruciale mettere a punto e perpetuare la storia dell'innocenza di Merry, senza preoccuparsi che non abbia alcuna attinenza con la realtà dei fatti. La verità sembrerebbe anch'essa plasmabile, se lavorata con meticolosità: "Merry had been used for somebody else's evil purposes – that was the story to which it was crucial for them all to remain anchored. He kept such a sharp watch over each and every one of them to be certain that nobody wavered for a moment in their belief in that story. No one in this family was going to fall into doubt about Merry's absolute innocence".⁵⁵ Questa la consistenza del velo di Maya che lo Svedese frapponne tra la sua famiglia e l'esterno, tra casa sua e la realtà politica. Non c'è soluzione a un conflitto che non si vuole riconoscere e, perciò, senza alcuna propensione a trasformarsi e a elaborare un sistema valoriale più maturo, lo Svedese non può che rimanere immobile davanti alla *stasis*. Nemmeno il momento in cui strapperà letteralmente il velo posto davanti alla figlia e alla sua verità sarà epifanico, anzi, esaspererà il ripiegamento su sé stesso perché, resosi conto di non poter andare avanti se non mettendo in discussione le sue convinzioni ideologiche ed evolvendo come soggetto, lo Svedese si sottrarrà al confronto con Merry per rifugiarsi in un'altra casa.

Cinque anni dopo l'attentato all'ufficio postale, lo Svedese riceve una lettera con le indicazioni su come ritrovare sua figlia da poco

55 Roth, *American Pastoral*, cit., p. 365. "Merry era stata strumentalizzata per gli scopi malvagi di qualcun'altro: quella era la storia alla quale era di fondamentale importanza che tutti loro restassero ancorati. Lui li teneva d'occhio, uno per uno, per avere la certezza che nessuno smettesse anche solo per un attimo di credere a quella storia. Nessuno, in questa famiglia, avrebbe mai dubitato dell'assoluta innocenza di Merry" (trad. it. p. 395).

tornata a vivere a Newark in clandestinità. Quando la rivede la riconosce a stento, la forma che ricordava non c'è più e al suo posto c'è l'idea di sua figlia ridotta all'osso, la sua essenza irriducibile: "What he saw sitting before him was not a daughter, a woman, or a girl; what he saw, in a scarecrow's clothes, stick-skinny as a scarecrow, was the scantiest farmyard emblem of life, a travestied mock-up of a human being, so meager a likeness to a Levov it could have fooled only a bird".⁵⁶ Merry parla della sua militanza politica violenta e della sua successiva fede giaina, i cui dettami le impongono di portare un velo davanti al viso per non uccidere, respirando, i microorganismi dell'aria. Il suo racconto è infarcito di dettagli truculenti e via via sempre più assurdi e il corto circuito comunicativo tra padre e figlia si esaspera fino a sfociare nel climax del romanzo:

"It isn't you! You could not have done it!" She put up no resistance as he tore from her face the veil cut from the end of a stocking. [...] "Now speak!" he commanded her. But she wouldn't. He pried her mouth open, disregarding a guideline he had never before overstepped—the injunction against violence. [...] The father who could never use force on his child, for whom force was the embodiment of moral bankruptcy, pried open her mouth and with his fingers took hold of her tongue.⁵⁷

Lo Svedese perde l'autocontrollo e la sua capacità di adattarsi al contesto esterno, cerca di controllare la lingua di Merry per farle confermare la storia della sua innocenza, ma non ci riesce. Anzi, intacca la costruzione ideale della propria innocenza e sfiora la "bancarotta morale", facendo crollare il castello di carte della sua *oikos*, intesa come casa, famiglia e come etica economicista (il suo fallimento come

56 Ivi, p. 239. "Quella che vedeva là seduta davanti a lui non era una figlia, una donna o una ragazza; quello che vedeva, vestito da spaventapasseri, scheletrico come uno spaventapasseri, era il più magro emblema della vita che si potesse trovare su un'aia, la parodia di un essere umano, qualcosa di così poco somigliante a un Levov che avrebbe potuto ingannare solo un uccello" (trad. it. p. 258).

57 Ivi, pp. 264-65. "Non sei tu! Non potresti averlo fatto!" Quando lui le strappò dal viso il velo tagliato dal piede di una calza, Merry non fece resistenza. [...] "Parla, adesso!" – le ordinò. Ma lei si rifiutò. Lui le aprì la bocca con le dita, rinunciando a un principio al quale non era mai venuto meno: il divieto di usare la forza. [...] Il padre che non aveva mai potuto usare la forza con sua figlia, per il quale la forza rappresentava una bancarotta morale, aprì la bocca di quella donna e le prese la lingua con le dita (trad. it. pp. 286-87).

padre è, infatti, una “bancarotta”). Per la prima volta lo Svedese vuole, letteralmente, guardare in faccia la realtà ma, una volta strappato il velo, rimane disgustato:

“Speak!” he demanded, and at last the true smell of her reached him, the lowest human smell there is, excluding only the stench of the rotting living and the rotting dead. [...] A spasm of gastric secretions and undigested food started up the intestinal piping and, in a bitter, acidic stream, surged sickeningly onto his tongue, and when he cried out, “Who are you!” it was spewed with his words onto her face. Even in the dimness of that room, once he was over her he knew very well who she was. It was not necessary for her to speak with her face unprotected to inform him that the inexplicable had forever displaced whatever he once thought he knew.⁵⁸

Dall’epidermide alle viscere, lo Svedese non può sostenere questo confronto e, quindi, lo rifugge, scappando a casa e lasciando Merry nel sottopassaggio in cui vive; lui deve tornare alla superficie. Oltre al faccia a faccia con la realtà, lo Svedese si sottrae anche all’opportunità di maturare, di superare l’ideale di vita illusorio che aveva plasmato da ragazzino; la sua reazione non è la trasformazione interiore ma il cambiamento esteriore, si deforma adattandosi ad altre superfici: una nuova faccia e una nuova casa.

Cambiare faccia

La *stasis*, si è detto, è il conflitto intestino tale per cui i confini tra interno ed esterno diventano indecidibili. La casa che si politicizza, la politica che “si economizza” sono le tensioni che strutturano il romanzo, e lo Svedese, *homo oeconomicus* che rigetta la polis di cui è simultaneamente soggetto e oggetto, è incapace di attraversarle.

58 Ivi, pp. 265-66. “Parla!” intimò, e finalmente gli arrivò il suo vero odore, l’odore umano più cattivo che ci sia, escluso solo il puzzo dei vivi che marciscono e dei morti che si decompongono. [...] Un rigurgito di secrezioni gastriche e di cibo non digerito gli venne su per l’esofago e, in un flusso acido e amaro, gli finì, nauseante, sulla lingua. E quando lui gridò: “Chi sei tu?” glielo schizzò in faccia con le sue parole. Anche nel buio di quella stanza lo Svedese, quando fu sopra di lei, capì bene chi era. Non era necessario che parlasse a viso aperto per informarlo che l’inesplicabile aveva definitivamente cancellato ciò che un tempo lui credeva di sapere” (trad. it. pp. 287-88).

American Pastoral è il racconto di una *stasis*, di uno scontro ambivalente e indefinibile che costringe all'immobilità, a una soluzione che inchioda al punto originario, cioè alla famiglia che "è l'origine della divisione e della *stasis* e, insieme, il paradigma della riconciliazione".⁵⁹ È alla famiglia che lo Svedese torna o, meglio, al suo ideale di famiglia a cui non può più uniformare la sua famiglia reale, ormai svelata nel suo squallore. Per riconciliarsi con il mondo e con la sua economia non può più conformarsi alle modificazioni ambientali, l'isomorfismo diventa così una sorta di omeostasi in cui le condizioni esterne cambiano per mantenere lo stesso equilibrio interno. E, infatti, "behind the veil there was another veil. Isn't there always?":⁶⁰ una volta svelata la realtà ci si può apporre davanti un altro velo per riprendere la vita ideale da dove era stata interrotta.

Il primo tentativo di ricominciamento familiare assume i tratti di un lifting facciale; si riparte dall'epidermide. Dopo una brutta crisi depressiva, Dawn decide di sottoporsi a un intervento di chirurgia estetica per lisciare la pelle del viso perché "if she thinks this will help her start over again [...] why not give her the opportunity?"⁶¹ In effetti, la distensione apportata dal lifting sembra rimediare allo strappo della superficie della loro vita e dare loro una seconda opportunità. Grazie ai dodicimila dollari pagati dallo Svedese per l'intervento in una clinica svizzera, Dawn riacquisisce la pelle di quando era giovane e la possibilità di essere felice; come Gatsby, anche i Levov pensano di poter ripetere il passato grazie al loro denaro, anche perché è l'unica dimensione abitabile da una prospettiva idealizzata. L'operazione cancella i segni della sofferenza e del conflitto dal volto di Dawn che, tornando al suo aspetto da giovane, elimina qualunque traccia di maturità: "It is quite wonderful, dear doctor. It is as though I have been given a new life. Both from within and from the outside".⁶² Una nuova vita in cui non c'è più il confine indeter-

59 Agamben, *Stasis*, cit., p. 15.

60 Roth, *American Pastoral*, cit., p. 266. "[M]a dietro il velo c'era un altro velo. Non è sempre così?" (trad. it. p. 288).

61 Ivi, p. 352. "Se Dawn crede che l'aiuterà a ricominciare, [...] perché non darle questa possibilità?" (trad. it. p. 381).

62 Ivi, p. 366. "È davvero magnifico, caro dottore. È come se lei mi avesse infuso una nuova vita. Sia dentro che fuori" (trad. it. p. 396).

minato tra dentro e fuori, perché una volta cancellata la *stasis* dentro e fuori tornano a coincidere in un'unica superficie.

Ma non basta cambiare faccia per ricominciare. Lo stesso giorno in cui rivede Merry, lo Svedese scopre che Dawn ha una relazione con l'architetto che sta progettando la loro nuova casa. Per ricominciare sembra sia necessario cambiare anche casa e famiglia. Cambiare le apparenze non solo estetiche, ma anche sociali. Così la *stasis* si apre e si chiude nella famiglia che da fattore disgregatore diventa meccanismo correttivo della traiettoria neoliberista dei Levov, l'*oikos* è origine del conflitto (la ribellione anticapitalista di Merry) e sua soluzione (l'acquisto di rispettive nuove case). Non sappiamo nulla della loro separazione, Zuckerman non la immagina così come non immagina il ricominciamento dello Svedese con una nuova moglie e altri tre figli. Zuckerman sembra non essere interessato a raccontare questa seconda opportunità perché è la storia che ha già raccontato:

Swede had got up off the ground and he'd done it—a second marriage, a second shot at a unified life controlled by good sense and the classic restraints, once again convention shaping everything, large and small, and serving as barrier against the improbabilities—a second shot at being the traditional devoted husband and father, pledging allegiance all over again to the standard rules and regulations that are the heart of family order.⁶³

Cambiare per non trasformarsi, per rifuggire la maturità (estetica, morale, ma anche anagrafica): quando rivede lo Svedese a cena dopo molti anni, Zuckerman si chiede se “The idea of himself neighborhood stardom had wreathed him in – had that mummified the Swede as a boy forever”.⁶⁴ Lo stesso Svedese, alla fine della giornata in cui

63 Ivi, p. 81. “Lo Svedese era partito col piede giusto e ce l'aveva fatta: un altro matrimonio, un altro tentativo di vivere una vita dominata dal buonsenso e dal senso della misura, col conformismo che, ancora una volta, avvolgeva tutto, le grandi e le piccole cose, e fungeva da barriera contro le improbabilità; un altro tentativo di essere il devoto marito e padre tradizionale, giurando di nuovo obbedienza alle regole comunemente accettate che sono alla base dell'ordine familiare” (trad. it. p. 89).

64 Ivi, p. 36. “La nozione di sé che gli era stata infusa dalla celebrità ottenuta nel quartiere: era questo che lo aveva mummificato, trasformandolo in un eterno ragazzo?” (trad. it. p. 42).

ha scoperto lo spettro della figlia e il tradimento della moglie, sente che “he had gone in one day from being five to being one hundred”: dall’infanzia alla senilità, dall’età dell’innocenza all’età delle dimenticanze senza raggiungere mai l’età della maturità.⁶⁵

Con il riassorbimento della *stasis* all’interno della (nuova) famiglia, la deformazione dello Svedese è completa, eppure non è compiuta perché la circolarità neoliberista che abita continua a produrre sia le premesse per il proprio collasso semantico sia le condizioni per il proprio ricominciamento. Per questo, in quanto *homo oeconomicus*, la compiutezza, la Bildung, gli è sempre negata. Lo Svedese è e rimane un uomo epidermico, pura forma che, come tale, non ha coscienza di sé, né può avere una formazione individuale. La lezione peggiore che la vita possa insegnare forse è proprio questa: attraversare sconvolgimenti familiari e politici in modo statico, senza trovarvi un senso profondo né un *telos* di trasformazione personale, senza registrarvi alcuno spostamento ideologico che permetta di riconsiderare le fondamenta della propria casa.

Alice Balestrino è ricercatrice di letteratura anglo-americana all’Università di Roma Tre. Si occupa principalmente di letteratura ebraico-americana, *Memory Studies*, narrazioni del post-9/11 e *graphic narratives*. È autrice di *Extra-vacant Narratives. Reading Holocaust Fiction in the Post-9/11 Age* (Sapienza Università Editrice, 2022) e di diversi saggi sulla letteratura statunitense contemporanea. Ha curato un volume (*Past Imperfect Continuous. Transcultural Articulations of the Postmemory of WWII*, 2021) e un numero monografico di rivista (*Status Quaestionis* no. 18, 2020, con Paolo Simonetti) dedicati alla postmemoria. È stata Research Assistant di IFUSS, International Forum for US Studies alla University of Illinois, Urbana-Champaign dal 2019 al 2022.

65 Ivi, p. 357. “gli dava l’impressione di essere passato, in un giorno, da cinque a cento anni” (trad. it. p. 386).

“Who doesn’t like resembling an ancestor?”: *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* come Multi- Bildungsroman

Daniele Giovannone

Introduzione

The Brief Wondrous Life of Oscar Wao è il primo, e attualmente unico, romanzo dello scrittore dominicano-americano Junot Díaz. Pubblicato nel 2007 e accolto dall’acclamazione della critica, il romanzo è valso al suo autore il premio Pulitzer per la letteratura nel 2008 e, pochi anni dopo, un Genius Grant dalla MacArthur Foundation. A prima vista, il romanzo si presenta come un’incarnazione moderna del classico canovaccio del Bildungsroman: centro del racconto è il processo di formazione di un giovane, il suo apprendistato artistico, la sua educazione sentimentale, e il processo, irto di difficoltà e di dolori, che lo accompagna dalla giovinezza alla maturità. Eppure, anche solo sfogliando il romanzo di Junot Díaz, salta immediatamente all’occhio un dato quantitativo che apparentemente contraddice una facile attribuzione di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* a questa etichetta di genere: l’omonimo protagonista Oscar, infatti, pur identificato come il centro del romanzo sia nel titolo che nelle prime pagine (le prime parole del primo capitolo sono “Our hero”),¹ passa una quantità sorprendente di tempo fuori scena. Per quasi metà del romanzo, infatti, vale a dire i capitoli due, tre e cinque nella loro interezza, Oscar non fa parte dell’azione: o gli eventi si svolgono prima della sua nascita, o Oscar vi svolge un ruolo assolutamente marginale e decentrato (questo nel capitolo secondo, “Wildwood”). Nelle pagine che seguono, tenterò di analizzare la struttura di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* proponendo di definirlo un Multi-Bildungsroman, vale a dire un romanzo com-

1 Junot Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Riverhead Books, New York 2008 p. 12 (la traduzione italiana sceglie invece di indicare esplicitamente “Oscar”, *La breve meravigliosa vita di Oscar Wao*, trad. it. di Silvia Pareschi, Mondadori, Milano, Kindle edition, pos. 24). Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

posto dall'agglomerarsi attorno a un centro tematico comune di più archi narrativi individuali relativamente autonomi aventi la struttura di brevi Bildungsroman. Per far questo si rende necessario dapprima delimitare il perimetro teorico e stabilire come vada inteso il termine Bildungsroman e a quali condizioni il suo uso sia accettabile. Fatto questo, tenterò di valutare l'applicabilità di questa categoria alle singole sezioni che compongono il romanzo di Junot Díaz. Facendo poi perno soprattutto sul pensiero di Michail Bachtin a proposito del cosiddetto romanzo dell'emersione umana, cercherò di guardare all'interazione complessiva delle componenti discrete della trama, e alle strategie testuali implementate da Yunió, il narratore del romanzo, per dare senso e unità al materiale narrativo. Il risultato finale, auspicabilmente, sarà rivelare come la struttura del Multi-Bildungsroman concorra a generare un ribaltamento del sistema valoriale che sostiene il Bildungsroman tradizionale, riconfigurando il processo di costruzione dell'identità come un fenomeno collettivo anziché individuale.

Bildungsroman

The Brief Wondrous Life of Oscar Wao si muove, tematicamente e stilisticamente, a cavallo tra la cultura dominicana e quella statunitense. È Monica Hannah a notare come questa dialettica geografica non riguardi solo la dimensione tematica, ma investa anche l'apparato discorsivo: il romanzo

engages with Caribbean literary and historical discourses [...] while also adopting narrative structures and references particular to United States literature and popular culture [...]. The result is a form that incorporates superhero comics, magical realism, and noir, among other genres, as well as conventional historical narration.²

2 "Si interfaccia col discorso storico e letterario caraibico [...] e allo stesso tempo adotta strutture narrative e riferimenti che appartengono in modo specifico alla letteratura e alla cultura popolare degli Stati Uniti [...]. Il risultato è una forma che incorpora tra gli altri il fumetto supereroistico, il realismo magico, il noir, così come il racconto storiografico". Monica Hannah, "'Reassembling the Fragments': Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", *Callaloo*, XXXIII, 2 (Spring 2010), pp. 498-520, p. 499. Dove non diversamente indicato, la traduzione dei brani citati è mia.

Questa constatazione fa sorgere inevitabilmente una domanda: è opportuno inserire in questo mosaico già di per sé complesso e sfaccettato un'ulteriore categoria critica, quella del Bildungsroman, così legata al contesto culturale europeo? O non si rischia piuttosto così di generare ulteriore confusione? E più in generale: è corretto applicare la categoria europea del Bildungsroman a un testo così saldamente legato al *milieu* culturale del nuovo continente? Se guardiamo a un caposaldo della critica letteraria come *Il romanzo di formazione* di Franco Moretti, troviamo una risposta seccamente negativa. Già a pagina uno del suo lavoro, infatti, Moretti esclude in modo categorico questa possibilità: in America, così come in Russia, il Bildungsroman non esiste, né sussistono le condizioni perché possa mai esistere. Queste culture, dice Moretti, concettualizzano e conferiscono valore all'esistenza individuale in modi troppo diversi da quella europea perché possano trovare espressione in forme narrative comparabili.³

Eppure, l'etichetta del Bildungsroman è tutt'altro che assente dal dibattito critico d'oltreoceano. *Ten is the Age of Darkness: The Black Bildungsroman* di Geta LeSeur⁴ e *Growing Up Ethnic: Nationalism and the Bildungsroman in African American and Jewish American Fiction* di Martin Japtok⁵ non sono che due esempi di lavori che applicano la categoria critica del Bildungsroman a testi che pure sono saldamente ancorati nel contesto sociale e culturale degli Stati Uniti. C'è chiaramente una differenza di impostazione tra Moretti e i critici americani appena citati, una differenza che si deve far risalire alla diversa interpretazione che ciascuno di essi dà del termine Bildungsroman. Se infatti Moretti fa un uso del termine particolarmente restrittivo (addirittura eccessivamente restrittivo secondo Thomas Jeffers),⁶ negli Stati Uniti si tende spesso a dare di esso un'interpretazione più ampia. Secondo James Hardin la traslazione di senso che il termine Bildungsroman subisce nel momento in cui viene adottato in contesto angloamericano rischia di essere di fatto scorretta quando questa si traduca in un allargamen-

3 Cfr. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 1.

4 Geta LeSeur, *Ten is the Age of Darkness: The Black Bildungsroman*, University of Missouri Press, Columbia 1995.

5 Martin Japtok, *Growing Up Ethnic: Nationalism and the Bildungsroman in African American and Jewish American Fiction*, University of Iowa Press, Iowa City 2005.

6 Cfr. Thomas L. Jeffers, *Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Santayana*, PalgraveMacMillan, New York 2005, p. 5.

to indiscriminato dei confini di questa forma fino usarla per indicare “virtually any work that describes, even in the most far-fetched way, a protagonist’s formative years”.⁷ D’altro canto, Tobias Boes nota che, all’estremo opposto, i germanisti dimostrano spesso “an almost masochistic glee in decimating their own canon”.⁸ Secondo l’impostazione germanistica, infatti, perché si possa parlare di Bildungsroman non basta che un testo presenti un certo insieme di caratteristiche formali, strutture narrative ed eventi ricorrenti. Invece, il dato formale assume senso solo quando esso è posto in relazione a un contesto culturale storicamente ben delimitato. Al di fuori di questo contesto, quegli stessi elementi strutturali perdono la loro funzione e non sono di per sé stessi sufficienti a costituire un Bildungsroman propriamente detto.

A fare la differenza tra i due usi del termine è soprattutto il concetto di Bildung e la precisione con cui viene usato. Il termine Bildung, infatti, è una di quelle parole, frequenti nella lingua tedesca, intraducibili se non a costo di forzature di senso e del sacrificio di parti centrali del loro significato. Il termine non si riferisce quindi a qualunque processo di formazione o crescita personale, né tantomeno a qualunque percorso di passaggio dalla giovinezza alla maturità, ma appartiene invece specificatamente alla cultura borghese europea del diciottesimo secolo. Il termine indica precisamente, secondo Jeffrey Sammon, “the early bourgeois, humanistic concept of the shaping of the individual self from its innate potentialities through acculturation and social experience to the threshold of maturity”.⁹ Tanto più ci si allontana dal Romanticismo tedesco, mette in guardia Sammon, tanto più il termine va impiegato con parsimonia.¹⁰

7 “Praticamente qualunque opera che rappresenti, anche estremamente alla lontana, gli anni di formazione del protagonista”. James Hardin, “An Introduction”, in James Hardin, a cura di, *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, University of South Carolina, Columbia 1991, pp. ix-xxvii, qui p. x.

8 “Un entusiasmo quasi masochistico nel decimare il proprio canone”. Petru Golban, *A History of the Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2018, p. 2.

9 “La concezione umanistica, tipica della prima borghesia, della formazione dell’identità individuale tramite l’acculturazione e le esperienze sociali fino alla soglia della maturità, a partire dalle potenzialità innate dell’individuo”. Jeffrey L. Sammon, “The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at Clarification”, in Hardin, *Reflection and Action*, cit., pp. 26-45, qui p. 41.

10 Ivi, p. 42.

Tuttavia, vista la frequenza con cui quest'etichetta viene impiegata, deve pur esistere un uso del termine Bildungsroman che sia intermedio tra i due estremi: che non ne riduca la validità a un pugno di testi pubblicati in Germania nell'arco di pochi decenni, e allo stesso tempo non ne ampli la portata fino a renderla priva di senso. Bisogna quindi avere chiara la differenza tra il Bildungsroman come espressione letteraria di un momento specifico della cultura tedesca, e quel tipo di romanzo che ne condivide il focus sui processi di formazione e maturazione dell'individuo ma non la localizzazione storica e geografica. È questo il presupposto da cui parte Petru Golban nel suo *A History of the Bildungsroman*. Nel suo lavoro, Golban si pone l'ambizioso obiettivo di ricostruire la storia del Bildungsroman nella sua interezza, una storia che l'autore scopre lunghissima, con le origini nel romanzo antico e le diramazioni che arrivano fino ai giorni nostri, e in cui il *Wilhelm Meister* e l'opera dei romantici tedeschi non rappresentano che un capitolo tra i tanti (per quanto certo un capitolo di rilevanza particolare). Il lavoro di Golban si propone quindi di rivelare lo status del Bildungsroman come tradizione letteraria dalla forte dimensione diacronica.¹¹

Ma una volta che abbiamo deciso di fare uso del termine Bildungsroman, e abbiamo stabilito a quali condizioni quest'uso è possibile, chiarendo come con esso intendiamo riferirci a un modello narrativo ricorrente slegato dalle culture nazionali, è giunto il momento di chiederci: in cosa consiste questo modello? Golban offre una buona definizione di partenza. Nel suo lavoro definisce il Bildungsroman

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.¹²

11 Si veda Golban, *A History of the Bildungsroman*, cit., p. 10.

12 "Un genere o sottogenere del romanzo, un tipo di racconto, una forma di fiction autobiografica, che rappresenta il processo di crescita, maturazione, apprendistato, in generale di educazione [...] di un personaggio nel suo sviluppo sia biologico che intellettuale in un lasso di tempo che va solitamente dall'infanzia alla prima maturità". Golban, *A History of the Bildungsroman*, cit., p. 18.

La formazione dell'identità è quindi il centro tematico del Bildungsroman. Questo processo va però rappresentato secondo modalità specifiche:

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.¹³

Troviamo quindi due caratteristiche fondamentali nel Bildungsroman. La prima la individua chiaramente Hartmut Steinecke quando spiega: "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".¹⁴ Centro del Bildungsroman, perno del suo interesse, fulcro della sua indagine e motore della sua azione, è l'individuo, il singolo colto nella sua unicità. Ma dire questo non basta. Steinecke, infatti, suggerisce che accanto all'individuo interesse del Bildungsroman sia il suo *development*. Petru Golban articola ulteriormente questo concetto, individuando nello sviluppo, nel cambiamento, l'esito inevitabile del processo di formazione che sta alla base del Bildungsroman: "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*".¹⁵ Il Bildungsroman è il romanzo dell'individuo in cambiamento: il racconto della formazione dell'identità individuale, e del processo di trasformazione che si accompagna al passaggio dalla gioventù all'età adulta.

13 "La formazione dell'identità viene testualizzata come un *processo*, diacronico e ampio, che partendo dalla nascita o dall'infanzia e attraversando adolescenza e giovinezza arriva ad affacciarsi all'inizio dell'età adulta; questo processo è rappresentato in modo biografico o autobiografico come una forma di *sviluppo* [...] che conduce alla formazione della personalità". *Ibidem*.

14 "Al cuore di questo tipo di romanzo si trova la rappresentazione dell'individuo, del suo sviluppo, e della persona come individuo". 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*, cit., pp. 69-96, qui p. 94.

15 "La formazione come termine del processo di maturazione implica necessariamente il *cambiamento* [...]; pertanto, il Bildungsroman rappresenta il proprio protagonista, in genere tridimensionale e non piatto, nell'atto di sbarazzarsi delle caratteristiche che lo rendono statico e precostituito per diventare inevitabilmente *dinamico*". Golban, *A History of the Bildungsroman*, cit., p. 18.

Un Multi-Bildungsroman

Che la storia di Oscar de León appartenga a questa categoria è dato evidente, e oltretutto già ampiamente riscontrato dalla critica: già Monica Hanna, per esempio, parla esplicitamente di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* come di un Bildungsroman.¹⁶ Il racconto della vita di Oscar segue il classico canovaccio del genere in modo chiaro: il romanzo segue il suo protagonista dall'infanzia all'età adulta, attraversando i turbamenti della giovinezza, e accompagnandolo infine alla conquista della maturità, che coincide con un'iniziazione sessuale. Che Oscar sia il fulcro dell'interesse del romanzo è ribadito con frequenza nel corso del racconto, al punto che spessissimo Yunior si riferisce a lui come all'eroe della storia e che, verso la fine, ricostruisce una conversazione tra lui e Lola con parole che implicitamente sembrano alludere al contenuto del romanzo nel suo complesso: "All we ever talk about is Oscar".¹⁷ Altrettanto chiaramente, l'approdo alla maturità è presentato nel testo come una trasformazione: questa connotazione è sia chiaramente suggerita dal racconto ("the palomo was finally a man",¹⁸ "Something had changed about him"),¹⁹ sia simboleggiata implicitamente dalla concomitante trasformazione fisica (Oscar, che per tutta la vita ha convissuto con l'obesità, nelle ultime pagine del romanzo dimagrisce repentinamente).

Questa ortodossia alle forme del Bildungsroman rende tanto più evidenti i punti in cui invece il romanzo chiaramente se ne distanzia. Il che avviene, primariamente, nelle lunghe sezioni che il testo passa lontano dal suo protagonista. Come dobbiamo interpretare il fatto che per oltre cento pagine, quasi metà del testo, Oscar sia clamorosamente assente dall'azione romanzesca? Dobbiamo considerare questi passaggi solo delle divagazioni, delle deviazioni del romanzo dal suo flusso principale? E in tal caso che rapporto intrattengono, che funzione svolgono rispetto al racconto della vita di Oscar?

16 Monica Hannah, "A Portrait of the Artist as a Young Cannibalist: Reading Yunior (Writing) in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", in Monica Hanna, Jennifer Harford Vargas e José David Saldivar, a cura di, *Junot Díaz and the Decolonial Imagination*, Duke University Press, Durham 2016, pp. 89-114, qui p. 89.

17 "Parliamo sempre e solo di Oscar". J. Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, p. 338 (*La breve meravigliosa vita di Oscar Wao*, cit., pos. 557).

18 "Finalmente il palomo è diventato uomo". Ivi, p. 297 (Ivi, pos. 501).

19 "Qualcosa in lui era cambiato". Ivi, p. 329 (Ivi, pos. 545).

Innanzitutto giova chiarire di cosa stiamo parlando. Ci riferiamo qui a tre capitoli (il due, il tre, il cinque) in cui il racconto distoglie decisamente la propria attenzione dal suo protagonista nominale. L'interesse del romanzo rimane però, per così dire, in famiglia. Ciascuno di questi capitoli ha infatti per protagonista un parente prossimo di Oscar: il capitolo due, "Wildwood", la sorella Lola; il capitolo tre, "The three heartbreaks of Belicia Cabral", la madre Belicia; il capitolo cinque, "Poor Abelard", il nonno Abelard. Ognuna di queste sezioni (in due delle quali l'azione si svolge prima della nascita di Oscar) dedica al proprio protagonista temporaneo completa attenzione: 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. All'opposto del Bildungsroman tradizionale e del suo interesse esclusivo per il proprio protagonista, ci troviamo quindi di fronte a un romanzo polifocale.

Guardare nel dettaglio a uno di questi capitoli, e a come rappresenta la sua protagonista provvisoria, ci permette di cominciare a comprendere la loro funzione nell'ambito della struttura narrativa del romanzo. Belicia Cabral, la madre di Oscar, compare per la prima volta, adulta, nei primi due capitoli, dedicati a Oscar e Lola, ed è quindi attraverso il loro sguardo che la conosciamo. In questa prima fase, del personaggio vengono messi in luce soprattutto l'intransigenza, l'autoritarismo, la severità. In particolare il secondo capitolo, raccontato attraverso il punto di vista di Lola, inscena il feroce conflitto tra madre e figlia. Il capitolo si apre, significativamente, con un ordine ("That's how it starts: with your mother calling you"),²⁰ a connotare immediatamente Belicia nella sua pretesa di obbedienza assoluta da parte dei figli. D'altro canto Lola assume, altrettanto risolutamente, il ruolo della figlia ribelle: la sua intera esistenza è segnata dal desiderio di sfuggire all'oppressione materna ("I was fourteen and desperate for my own patch of world that had nothing to do with her")²¹, ogni sua azione è mossa dal desiderio di fuga ("all my favorite books from that period were about runaways").²²

20 "Comincia così: con tua madre che ti chiama". Ivi, p. 53 (Ivi, pos. 96).

21 "Io avevo quattordici anni, e un disperato desiderio di ritagliarmi un pezzo di mondo completamente separato da lei". Ivi, p. 57 (Ivi, pos. 102).

22 "I miei libri preferiti di quel periodo avevano tutti come argomento la fuga". Ivi, p. 59 (Ivi, pos. 105).

Il conflitto tra le due assume chiaramente i connotati di una lotta tra difesa e rifiuto della tradizione. È la stessa Lola a chiamare in causa esplicitamente l'aderenza ai valori tradizionali dominicani per descrivere l'atteggiamento oppressivo della madre: "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".²³

Viste queste premesse, quando il capitolo successivo, "The three heartbreaks of Belicia Cabral", ci restituisce finalmente il punto di vista della stessa Belicia, il lettore si aspetterebbe forse di trovarvi una celebrazione della tradizione, dell'aderenza incondizionata ai costumi dominicani e alle care usanze di una volta. In realtà il capitolo si svolge molto diversamente e, spostando l'azione negli anni Cinquanta e nella Repubblica Dominicana, ribalta i ruoli e presenta Belicia nella parte della figlia ribelle. E la ribellione di Belicia è di un'entità tale da far impallidire la fuga da casa della figlia: Belicia si scontra in modo radicale, furioso, non solo con l'autorità materna, ma anche con quella scolastica e, per quanto indirettamente, addirittura con quella della dittatura militare di Rafael Trujillo. Nel conflitto familiare, in particolare, si ripropone la stessa dinamica di scontro tra tradizione e progresso vista nel capitolo precedente, solo che in questo caso è Belicia a incarnare il rifiuto della tradizione. Questa configurazione del conflitto non solo si desume dalle azioni di Belicia, ma viene affermata esplicitamente dalle sue parole: "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".²⁴

Eppure questo ribaltamento non è repentino e inspiegabile, ma il frutto di un percorso di trasformazione coerente e organico. Ha ragione Lyn Di Iorio quando scrive che la crudeltà di Beli nei confronti dei figli si spieghi facilmente alla luce della traumatica storia di violenza che ha alle spalle.²⁵ Beli è il frutto delle sue azioni: la donna che è nel

23 "Lei era una madre del Vecchio Mondo Dominicano, e io ero la sua unica figlia, che lei aveva cresciuto da sola, senza l'aiuto di nessuno, e che quindi aveva il dovere di tenere sottomessa". Ivi, p. 57 (Ivi, pos. 102).

24 "Lei non era una *maldita ciguapa* con i piedi rivolti all'indietro, verso il passato. I suoi piedi erano rivolti in avanti, come ricordava sempre alla Inca. Verso il futuro". Ivi, p. 84 (Ivi, pos. 148).

25 Lyn Di Iorio, "Laughing through a Broken Mouth in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", in Hanna, Harford Vargas, Saldívar, *Junot Díaz and the Decolonial Imagination*, cit., pp. 69-88, qui p. 79.

presente, la madre di Oscar e Lola, è la conseguenza delle scelte che ha compiuto e delle esperienze che ha vissuto durante la giovinezza. La traumatica storia 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 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 è 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. E allo stesso tempo il suo non è uno stravolgimento ma una trasformazione coerente: molti degli attributi che caratterizzano il suo carattere di adulta si trovano già nella ragazza che è stata: la testardaggine, la sensualità, lo scarso riguardo per le opinioni diverse dalle sue. 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. “The three heartbreaks of Belicia Cabral” funziona quindi in modo non molto dissimile da un breve, autonomo Bildungsroman. Lo stesso si può dire del capitolo dedicato a Lola e, seppure con alcuni distinguo, di quello dedicato ad Abelard. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* si configura quindi come una sorta di Multi-Bildungsroman: un romanzo che si compone dell’agglomerarsi di più sezioni dotate di una certa indipendenza reciproca, che si comportano ciascuna come un breve Bildungsroman in se stesso relativamente concluso.

Páginas en blanco

Stabilito come funzionano le diverse sezioni del romanzo prese singolarmente, resta da chiarire come interagiscono le une con le altre. Ellen Jones individua correttamente la centralità che il concetto di “página en blanco” (un’espressione del resto ripetuta decine di volte da Yunior nel corso del suo racconto) riveste nella struttura narrativa di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.²⁶ Con questa espressione, Yunior intende

26 Ellen Jones, “‘The página is still blanca’: reading the blanks in Junot Díaz’s

riferirsi ai *gap* nella sua conoscenza degli eventi, ai dettagli che non può riferire perché sono sfuggiti alla sua ricerca. Secondo Jones, le *páginas en blanco* riguardano soprattutto il piano della narrazione (ciò che il narratore non è in grado di riferire) e dello stile (ciò che il narratore cela alla comprensione immediata dal lettore creolizzando l'inglese e incorporando nel testo termini spagnoli senza traduzione o note).²⁷ Vorrei aggiungere che il romanzo è ricco di *páginas en blanco* anche sul piano intra-diegetico, nella forma di *gap* in quello che i personaggi sanno delle vicende raccontate in esso. In particolare, i protagonisti dimostrano di essere profondamente ignoranti gli uni delle storie degli altri: Beli non sa nulla dei genitori, nulla della loro tragica fine, se non la loro professione, che La Inca le ripete continuamente ("Remember, your father was a doctor, a *doctor*, and your mother was a nurse, a *nurse*"),²⁸ così come nulla ne sanno i suoi figli; allo stesso modo i due ragazzi sanno poco o nulla della storia della madre (quando La Inca comincia ad accennare a Lola qualche dettaglio sull'infanzia di Beli, la ragazza risponde significativamente solo "I didn't know that");²⁹ e nessuno sa con precisione cosa succede a Lola durante la sua fuga da casa, né durante il periodo che trascorre a Santo Domingo. Le relazioni tra i personaggi, e tra le loro storie, vengono elise o da fratture storiche (Abelard che viene ucciso e cancellato dalla vita pubblica dal regime di Trujillo), o da conflitti familiari (il pessimo rapporto tra Belicia e Lola che si traduce in una totale incomunicabilità, simboleggiata anche in modo chiaro da un sogno di Lola: "in my dreams she was a little girl [...] I could hold her in the palm of my hand and she was always trying to say something. I would put her right up to my ear and I still couldn't hear").³⁰ Per ciascuno dei protagonisti la vita degli altri è una *página en blanco*.

The Brief Wondrous Life of Oscar Wao", *Hispanic Research Journal*, XIX, 3, pp. 281-95.

27 Ivi, p. 282.

28 "Ricorda, tuo padre era un medico, un *medico*, e tua madre un'infermiera, un'infermiera". J. Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, p. 83 (*La breve meravigliosa vita di Oscar Wao*, cit., pos. 274).

29 "Non lo sapevo". Ivi, p. 77 (Ivi, pos. 135).

30 "Nei miei sogni era una bambina piccola, anzi, piccolissima: la tenevo nel palmo della mano, e lei cercava sempre di dirmi qualcosa. L'avvicinavo all'orecchio, ma neppure così riuscivo a sentirla". Ivi, p. 69 (Ivi, pos. 120).

Bachtin e la ciclicità del Bildungsroman

È solo Yuniór, nella sua veste di narratore, a ricomporre le storie della famiglia Cabral-De León a beneficio dello sguardo del lettore, l'unico a cui è permesso averne una visione d'insieme. Yuniór descrive indirettamente il proprio lavoro di narratore quando si prende il tempo di descrivere nel dettaglio l'occupazione professionale di Max, un ragazzino con cui Lola intreccia una relazione sentimentale mentre si trova a Santo Domingo.³¹ Max lavora per i cinema ed è "the man who puts together the pictures".³² Yuniór descrive con queste parole il lavoro del ragazzo: "in Santo Domingo two or three theaters often share the same set of reels for a movie, so when the first theater finishes with the first reel they put it in Max's hands and he rides his motorcycle like crazy to make it to the second theater [...] and so on".³³ Il lavoro di Max è ricomporre le storie, riassemblare i frammenti del racconto a favore del pubblico pagante. Senza il suo intervento, il film sarebbe destinato a restare incompleto e il pubblico insoddisfatto: "If he [...] gets into an accident the first reel will end and there will be no second reel and the people in the audience will throw bottles".³⁴ Questo lavoro chiaramente riproduce l'azione narrativa di Yuniór: anche lui è l'uomo che "put together the picture", che riunisce tra loro e ricompone i frammenti della storia della famiglia Cabral-De León.

Il ruolo di Yuniór però non si limita alla ricucitura dei frammenti. Yuniór infatti non solo ricompone i pezzi del racconto ma li filtra attraverso la sua voce, e quindi necessariamente esercita un potere di intervento sul resoconto degli eventi che a Max non è permesso. Il

31 Non è un caso che il compito di rappresentare simbolicamente l'azione narrativa di Yuniór sia affidato a un personaggio che intreccia una relazione con Lola: anche Yuniór nel corso del racconto si trova più di una volta a rivestire il ruolo di fidanzato di Lola, e fino alle ultime pagine del romanzo non fa mistero di quanto rimpiange di averlo perso. Né, per la stessa ragione, è un caso che sia proprio la sua occupazione la prima caratteristica di Max ad aver attratto la ragazza.

32 "Sono io quello che monta le pellicole", non la traduzione più adeguata, se posso permettermi. Ivi, p. 75 (Ivi, pos. 132).

33 "A Santo Domingo capita spesso che due o tre cinema proiettino la stessa pellicola, e così, quando il primo cinema ha finito con la prima pizza, Max la prende, sale sulla moto e corre come un forsennato fino al secondo cinema, poi torna indietro, aspetta, prende la seconda pizza e così via". *Ibidem*.

34 "Se [...] gli capita un incidente, la prima pizza finisce e non viene sostituita, e il pubblico comincia a tirare bottiglie". *Ibidem*.

narratore di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, allora, non si limita a giustapporre le storie le une alle altre, ma ricostituisce tra di loro un sistema di relazioni che non si realizza sul piano fattuale, stabilendo una sorta di dialogo a distanza. E costruisce questo dialogo impostando il proprio racconto in modo ciclico. Già Monica Hanna ha notato la struttura ciclica di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*: “the history that he relates is cyclical. [...] successive generations, each ignorant of the history of its ancestors, seem doomed to re-live the violence and evil wrought by the family’s curse”,³⁵ ma io aggiungerei che questa ricomposizione avviene sfruttando la naturale ciclicità insita nel modello temporale incarnato dal Bildungsroman. Mi riferisco qui in particolare alle riflessioni di Michail Bachtin.

Il suo saggio “The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism”, a dispetto di una storia editoriale travagliata e dello stato lacunoso, si presenta come un’utilissima fonte per comprendere ulteriormente il funzionamento del Bildungsroman. Bachtin ritiene che “man’s essential becoming”³⁶ sia il tema centrale di questa forma romanzesca. Per quanto Bachtin preferisca il termine “divenire” (*stanovlenia* in russo, “becoming” nella traduzione inglese), ritorna comunque l’idea dell’individuo in trasformazione come centro del Bildungsroman. Certo si potrebbe obiettare che la trasformazione del protagonista sia tutt’altro che una prerogativa esclusiva del Bildungsroman. Anzi, l’idea che il protagonista venga plasmato dalle esperienze che ha vissuto nel corso del racconto, e che si trovi, alla fine della storia, in una condizione diversa da quella iniziale, è piuttosto una caratteristica comune a gran parte del romanzo moderno.

Effettivamente, Bachtin considera la trasformazione del protagonista la caratteristica che distingue una nuova forma di romanzo, il romanzo

35 “La storia che Yunior riporta è ciclica. [...] Le generazioni che si susseguono, ciascuna delle quali ignora la storia dei propri antenati, sembrano condannate a rivivere costantemente la violenza e il male orditi dalla maledizione di famiglia”. Monica Hannah, “Reassembling the Fragments”, cit., p. 500.

36 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*, University of Texas Press, Austin 1986, pp. 10-59, p. 20 [traduzione di Vern W. McGee]. In mancanza di una traduzione italiana, non avendo purtroppo dimestichezza con la lingua russa, non ho avuto altra scelta che fare riferimento alla traduzione inglese di McGee.

dell'emersione umana ("novel of human emergence")³⁷ dalle forme di romanzo più antiche. È il romanzo antico a presupporre come condizione del proprio funzionamento l'unità statica dell'eroe:³⁸ il romanzo picaresco o il romanzo di viaggio hanno bisogno di eroi "già pronti" (*govotii*, "ready-made" nella traduzione inglese),³⁹ dalle caratteristiche inamovibili, che siano capaci di muoversi tra le mille peripezie che animano il racconto senza lasciarsene scalfire, senza permettere che la propria personalità ne venga alterata. Ciò accade perché in queste forme romanzesche il centro della trama sono gli eventi eccezionali, le situazioni insolite attraversate dall'eroe, mai il personaggio in sé stesso e la sua vita interiore. Così non accade nel romanzo dell'emersione umana, che trova finalmente nel suo protagonista quella che Bachtin definisce un'unità dinamica: è l'eroe stesso in questo caso a rappresentare la componente variabile del romanzo e sono i cambiamenti del suo carattere ad assumere valenza sullo sviluppo della trama. Perché questo avvenga è però necessario, scrive Bachtin, che il tempo penetri nell'uomo,⁴⁰ che la dimensione dello scorrere del tempo investa il protagonista, permettendogli di mutare in accordo col suo passaggio.

Il romanzo dell'emersione umana, tuttavia, può assumere diverse forme, ciascuna dotata di caratteristiche proprie. Bachtin ne identifica cinque, distinte in base al modello di temporalità che ciascuna di esse incarna. Il saggio, forse anche a causa delle condizioni frammentarie del manoscritto, non è molto chiaro dal punto di vista terminologico. Anche presso i commentatori successivi, non c'è concordia su quale forma del romanzo dell'emersione umana vada considerata equivalente al Bildungsroman. Golban, ad esempio, ritiene che romanzo di emersione sia di per sé un'etichetta da intendersi come sinonimo di Bildungsroman e che quindi le cinque forme individuate da Bachtin vadano considerate come possibili varianti del romanzo di formazione, o come cinque stadi intermedi nell'evoluzione diacronica di questa forma.⁴¹ Stando invece all'interpretazione di Tobias Boes, Bachtin considererebbe come vero Bildungsroman solo la quinta forma di ro-

37 Ivi, p. 21.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.

41 Golban, "A History of the Bildungsroman", cit., p. 14.

manzo di emersione, che coincide con il *Wilhelm Meister*.⁴² Senz'altro è vero che solo il romanzo goethiano è l'interesse finale dell'analisi di Bachtin. Tuttavia, bisogna anche notare che in diversi passaggi del testo Bachtin si riferisce a un'altra delle varianti del romanzo dell'emersione umana indicandola come Bildungsroman "in senso stretto". Un'ipotesi plausibile, anche se non affermata esplicitamente nel corso del testo, è che anche Bachtin operi una distinzione non dissimile da quella suggerita da Petru Golban, e cioè che distingue tra una forma limitata al contesto storico e culturale tedesco, e un romanzo di formazione come forma diacronica, di più ampia estensione, e svincolata da precisi limiti storici.

A distinguere questo Bildungsroman in senso stretto dal Wilhelm Meister è, come già accennato, il modello di temporalità che esso incarna. Nel Bildungsroman, secondo Bachtin, il tempo assume la forma di "a typically repeating path of man's emergence from youthful idealism and fantasies to mature sobriety and practicality".⁴³ Qui c'è una apparente contraddizione. Come può Bachtin intendere questo passaggio come un movimento ciclico? Il percorso che porta dall'infanzia alla maturità, all'opposto di qualunque idea di ciclicità, si presenta invece come un percorso infallibilmente lineare, unidirezionale. Si tratta di un passaggio netto da uno stato all'altro, lungo una strada che è impensabile poter ripetere più di una volta, né ahimè si può mai ripercorrere a ritroso. Perché allora Bachtin parla di un "repeating path"? Il percorso è ciclico, spiega Bachtin, perché questo movimento 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".⁴⁴ Il romanzo tratta, è vero, la storia di un individuo, e descrive quindi un percorso di maturazione che avviene una sola volta. Eppure questo percorso 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".⁴⁵

42 Boes, "Modernist Studies and the *Bildungsroman*", cit., p. 236.

43 "Un percorso ciclico di emersione dell'uomo dall'idealismo e dalle fantasie della gioventù verso la sobrietà e il pragmatismo della maturità". Bakhtin, "The Bildungsroman and its Significance", cit., p. 22.

44 "Questo tipo di romanzo in genere descrive la vita e il mondo come esperienza, come una scuola attraverso la quale devono passare tutti". *Ibidem*.

45 "Questo percorso di sviluppo (emersione) dell'uomo è ciclica in natura, perché si ripete nella vita di ciascuno". *Ibidem*.

Yunior e l'azione del narratore

La struttura ciclica è evidente nei mini-Bildungsroman che compongono *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Le vicende dei singoli membri della famiglia Cabral-De León si muovono tutte seguendo gli stessi passi, le stesse tappe: il conflitto familiare, l'amore disperato e incosciente, la violenza, la fine tragica. In alcuni casi, la ripetizione è tanto perfetta che le scene madri avvengono nello stesso luogo. In particolare sono gli archi narrativi di Oscar e Belicia a ripetersi quasi perfettamente l'uno nell'altro.

Ma questa ciclicità degli eventi come viene sfruttata dal narratore Yunior? Ellen Jones scrive che la struttura ciclica del romanzo sottrae potere all'autorità di Yunior come narratore perché lo costringe a offrire al lettore diversi punti di vista anziché un'unica, incontestabile versione degli eventi.⁴⁶ Tuttavia dobbiamo tenere presente che Yunior, in quanto narratore di tutta la storia,⁴⁷ è l'unico intermediario tra gli eventi e l'occhio del lettore. E anche che in più passaggi del suo racconto Yunior ammette, o se non altro lascia intendere, di non avere molti scrupoli a intervenire sui fatti al fine di plasmarli in funzione dei propri scopi. In certi casi, è lui stesso ad ammettere, con sorprendente candore, di aver deviato nel suo racconto dalla realtà dei fatti. Ad esempio, all'inizio del romanzo, Yunior descrive Oscar mentre balla il *perrito*,⁴⁸ salvo, dopo quasi centocinquanta pagine, rivelare in una nota a piè di pagina che "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".⁴⁹

46 Jones, "The página is still blanca", cit., p. 288.

47 Vero è che il secondo capitolo presenta una lunga sezione in prima persona affidata apparentemente alla voce di Lola, tuttavia concordo con T.S. Miller quando scrive che Yunior è in realtà l'unica intelligenza narrativa del testo e che quindi anche la presunta prima persona di Lola vada in realtà interpretata come un tentativo di mascheramento da parte di Yunior. 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*, XXXVIII, 1 (March 2011), pp. 92-114, qui p. 102.

48 J. Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, p. 11 (*La breve meravigliosa vita di Oscar Wao*, cit., pos. 24).

49 "La mia ragazza, Leonie, [...] mi ha anche informato che il *perrito* [...] divenne popolare solo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, ma quel dettaglio non lo potevo proprio cambiare, l'immagine mi piaceva troppo". Ivi, p. 137-138 (Ivi, pos. 296).

Certo, questo è senz'altro un peccato veniale, un dettaglio divertente che rende il racconto più colorito senza per questo alterarne la natura sostanziale. Tuttavia, questa ammissione implicitamente insinua il germe del dubbio nel racconto di Yunior: se il narratore è intervenuto sul dettaglio del *perrito*, quante altre alterazioni può aver effettuato sui fatti, magari senza più prendersi la briga di allertare il lettore?

In questo senso acquistano particolare interesse gli elementi paranormali presenti nel romanzo. Questi sono tre: da un lato il *fukú*, la maledizione familiare alla cui nefasta influenza si possono far risalire le numerose tragedie che hanno colpito Oscar e i suoi parenti. Il *fukú*, tuttavia, pur costantemente evocato, non offre reali prove di sé, ed è facilmente derubricabile a superstizione o elemento esplicitamente simbolico. Diversamente accade per i fenomeni chiaramente irriducibili a una spiegazione razionale che vengono riportati al lettore: nei momenti di climax emotivo del racconto, infatti, ai personaggi di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* appaiono immancabilmente o uno o più uomini senza volto, o una mangusta parlante. Una grande mangusta dal pelo nero, con gli occhi di leone e, soprattutto, col dono della parola, è un'apparizione che sfugge a facili interpretazioni naturali. Queste scene hanno indotto numerosi commentatori a ricondurre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* alla categoria critica del realismo magico,⁵⁰ anche se Monica Hanna nota che l'elemento paranormale subisce un trattamento, nel romanzo di Junot Díaz, diverso da quello tipico di questo filone letterario.⁵¹ Nel realismo magico, spiega infatti Hanna, è più frequente che l'elemento fantastico venga normalizzato, descritto senza enfasi e presentato come un evento privo di eccezionalità. Implicitamente Yunior sembra ammiccare a questo atteggiamento quando scrive: "Dominicans are Caribbean and therefore have an extraordinary tolerance for extreme phenomena".⁵² E invece Yunior si prende quasi una pagina per mettere all'erta il lettore e avvisarlo che sta per assistere a un evento inspiegabile: ammette apertamente

50 Si veda Maria Kaaren Takolander, "Theorizing Irony and Trauma in Magical Realism: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* and Alexis Wright's *The Swan Book*", *ariel: A Review of International English Literature*, XLVII, 3 (July 2016), pp. 95-122.

51 Si veda Hanna, "Reassembling the fragments", cit., pp. 498-520, qui p. 510.

52 "I dominicani sono caraibici, e quindi hanno una straordinaria tolleranza ai fenomeni estremi". J. Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, p. 155 (*La breve meravigliosa vita di Oscar Wao*, cit., pos. 256).

la natura eccezionale del fenomeno e invita il lettore a farsi un'idea autonoma riguardo la sua natura.

Ma c'è un altro fattore di cui tenere conto per interpretare l'apparizione della mangusta e interrogarsi sul suo statuto di realtà. Come abbiamo già ricordato, ogni evento in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* è mediato dallo sguardo del narratore, senza che al lettore sia fornito un accesso diretto agli eventi della storia. 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 riportato da un mediatore. Un mediatore che, abbiamo visto a proposito del *perrito*, ha dato prova di non essere sempre pienamente affidabile. E c'è da aggiungere un altro dettaglio: Yunior è uno scrittore. Non solo: Yunior è un professore di scrittura creativa. E in quanto professore di scrittura creativa, c'è quindi da credere, ha una approfondita conoscenza di un ampio apparato di strumenti retorici e stilistici, ivi compresi presumibilmente quelli tipici del realismo magico. E già in altri passaggi Yunior ha dato mostra di non avere grandi scrupoli a sfruttare tutti gli artifici retorici che padroneggia per aggiustare la storia in funzione delle sue esigenze. Con questo dettaglio in mente, allora forse possiamo smettere di interrogarci sulla natura della mangusta (un fenomeno paranormale, o un frutto della psiche traumatizzata di Belicia?), e considerare piuttosto la sua apparizione come un artificio letterario imbastito da Yunior. Le apparizioni degli uomini senza volto e della mangusta, quindi, funzionano come *leitmotiv* che ricorrendo al ripetersi delle scene madri sottolineano l'unità, evidenziando come il pestaggio di Oscar, il pestaggio di Beli, l'arresto di Abelard, non siano incidenti slegati, ma tre frammenti di un'unica storia.

In questa dialettica tra frammento e insieme, tra singolo e comunità, sta lo scopo del Multi-Bildungsroman. Presa singolarmente, quindi, la storia del singolo è incomprensibile, solo il frammento isolato di un disegno più ampio che lo racchiude e lo trascende. Ma se quindi strutturalmente la ciclicità del processo di formazione è lo strumento attraverso cui Yunior ricompone i singoli frammenti, ponendoli di fatto in un dialogo a distanza gli uni con gli altri sottolineandone la natura comune, sul piano invece del contenuto si realizza un ribaltamento. Se infatti il Bildungsroman, nella sua forma classica, è il romanzo dell'individuo, la cronaca del processo di formazione della propria

identità da parte del singolo, il Multi-Bildungsroman riconfigura questo processo come un processo collettivo, e l'identità del singolo come l'ingranaggio di un meccanismo molto più vasto, come il frutto di un percorso che precorre l'esistenza del singolo e si protende nel futuro al di là di essa.

Daniele Giovannone insegna Letteratura anglo-americana presso l'Università degli studi di Napoli Federico II. I suoi interessi di ricerca includono il romanzo statunitense contemporaneo, il romanzo storico, la narrativa familiare. Ha curato insieme a Fulvia Sarnelli e Cristina Di Maio il volume collettivo *What's Popping? La storia degli Stati Uniti nella cultura popolare del nuovo millennio* per l'editrice La Scuola di Pitagora. Ha pubblicato una monografia dal titolo *All'inseguimento di un filo di lana. Saga familiare e storia etnica nel romanzo statunitense del XXI Secolo*.

“The loss, the search, the story”: paradigma iniziatico e meditazione sull’identità afro-italo-americana in *The Skin Between Us* (2006)

Cristina Di Maio

When I return to the United States, the awareness of how hard it is to maintain a sense of cultural identity, integrity, and connection with the Sicilian girl/woman I was/am is sometimes so painful that it brings me to my knees and leaves me speechless and empty. Oh Persephone, how do you do it? #persephonesdaughters
(Edvige Giunta, post su Facebook, 13/07/2022)

As I grew older [...] I began to respond almost instinctively to this myth – as if I were growing into it. [...] I saw myself in the figure of Persephone, the good girl destined to live a life split in two. A girl who is always leaving, whose every homecoming is a goodbye. It was many years before I understood the irony that it was my African American grandmother who gave me this Greek/Sicilian myth, who encouraged me to claim it as my own.
(Kym Ragusa, *The Skin Between Us*¹)

Le epigrafi qui riportate testimoniano la centralità del mito di Persephone come emblema della condizione esistenziale delle scrittrici italoamericane e dei personaggi femminili da esse tratteggiati nel panorama contemporaneo. Questa figura mitologica viene evidenziata dalla critica come modello interpretativo ricorrente fin dai primi anni Duemila:² l’immagine della fanciulla viandante tra due mondi (quello terrestre della madre Demetra e l’oltretomba del compagno Ade) viene proposta come metafora dell’afferenza a due culture, quella d’origine, italiana, e quella acquisita attraverso la migrazione negli

1 Kym Ragusa, *The Skin Between Us. A Memoir of Race, Beauty, and Belonging*, Norton, New York 2006, p. 107 (*La pelle che ci separa*, trad. it. di C. Antonucci e C. Romeo, Nutrimenti, Roma 2008, p. 110). Tutte le citazioni di *The Skin Between Us* sono tratte da questa edizione.

2 Si vedano Alison D. Goeller, “Persephone Goes Home: Italian American Women in Italy”, *MELUS*, XXVIII, 3 (2003), pp. 73-90; Edvige Giunta “Persephone’s Daughters”, *Women’s Studies: An Inter-disciplinary Journal*, XXXIII, 6 (2004), pp. 767-86; Tiziana de Rogatis, “*The Skin Between Us* di Kym Ragusa. Pregiudizio razziale, mito classico e identità femminile”, in Tiziana de Rogatis, Giuseppe Marrani, Alejandro Patat e Valentina Russi, a cura di, *Identità/diversità*, Pacini, Firenze 2013, pp. 39-54; Victoria Tomasulo, “Persephone’s Descent: Place, Race, and Diasporic Self-Fashioning in *The Skin Between Us*”, *JAm It!* 4 (2021), pp. 83-106.

Stati Uniti, che si incontrano nel corpo della divinità psicopompa in perenne oscillazione tra un regno e l'altro. Tale discontinuità prevede necessariamente una frattura ontologica e il doloroso disagio lamentato da Edvige Giunta nel suo *post*, che condensa tanto la sua vicenda umana di donna emigrata dalla Sicilia per perfezionare gli studi negli Stati Uniti, quanto la postura critica di una studiosa che adopera l'auto-etnografia come prassi epistemologica; eppure, l'esperienza della migrazione da un mondo all'altro non si esaurisce in questo peregrinare inquieto. Nella mobilità di Persefone è infatti implicita la capacità di attraversare confini reali o immaginari, facoltà che affina un intuito particolare per le potenzialità creative e trasformative intrinseche nella liminalità esistenziale.

Questo saggio considera il modo in cui quest'ultima caratteristica, evocativa dell'autorappresentazione *mestiza* proposta da Gloria Anzaldúa,³ venga ripresentata da Kym Ragusa, regista e scrittrice afro-italo-americana, in *The Skin Between Us. A Memoir of Race, Beauty, and Belonging* (2006). L'autrice evoca il mito di Persefone nel prologo e nell'epilogo del suo *memoir* scegliendo di concentrarsi sull'interpretazione di Ovidio del fato della dea nelle *Metamorfosi*,⁴ delineando così un personaggio che determina il proprio destino, scegliendo di *regnare* nell'aldilà anziché venirne assorbita passivamente. Lo stesso transito da una dimensione

3 L'abbinamento qui proposto deriva dall'analisi condotta da Annarita Taronna in "Sangu du sangu meu': etnografie della *Southernness* in *The Skin Between Us* di Kym Ragusa", in Luigi Cazzato, a cura di, *Orizzonte Sud. Sguardi, prospettive, studi multidisciplinari su Mezzogiorno, Mediterraneo e Sud globale*, Besa, Nardò (LE) 2011, pp. 247-80, pp. 251-52. Anche Evelyn Ferraro si riferisce ad Anzaldúa nell'indagare la fluidità della nozione di "confine" in *The Skin Between Us*: cfr. Evelyn Ferraro, "Southern Encounters in the City: Reconfiguring the South from the Liminal Space", in Dennis Barone e Stefano Luconi, a cura di, *Small Towns, Big Cities: The Urban Experience of Italian Americans*, Italian Historical Association, New York 2010, pp. 219-27, qui p. 224.

4 Nel quinto libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta che, pur essendo stata rapita in Sicilia da Dite (Ade/Plutone), è stata Proserpina (Persefone) ad attivare la propria condizione di migrante tra il mondo sotterraneo e quello terrestre: la dea sarebbe potuta tornare nel mondo dei vivi, a patto di non consumare il cibo degli Inferi, ma avendo Proserpina mangiato sette chicchi di melograno, è destinata a trascorrere sei mesi con Dite e sei mesi con la madre Cerere (Demetra). Nell'ultima pagina del suo *memoir*, Ragusa sottolinea l'autonomia della scelta di Persefone di mangiare i chicchi del melograno, rubandolo al rigoglioso giardino di Ade e ponendosi così come artefice della propria sorte.

all'altra è perciò interpretabile come fonte di ricchezza culturale data dal (pur complesso) incontro di due tradizioni etniche. La vicenda biografica e la scrittura di Kym Ragusa si arricchiscono poi di un ulteriore elemento, che emerge chiaramente dalla seconda epigrafe con cui si apre questo saggio: l'autrice è portatrice non di due, bensì di tre culture che si intrecciano in modo indissolubile. Ragusa entra infatti in contatto per la prima volta con la storia di Persefone tramite la nonna afroamericana, che riconosce il valore dell'apporto culturale mediterraneo nella vita della nipote e ne rinforza la presenza, celebrandolo.

La mia riflessione parte dalla figura di Persefone come paradigma interpretativo del testo di Ragusa e si avvale delle interpretazioni precedenti della critica, di cui prova a complicare gli esiti, considerando un aspetto della vicenda finora non approfondito dalla produzione critica esistente: lo status liminale della dea, che invita a interrogarsi sugli interstizi, le soglie e i rituali di ingresso/uscita di questo *memoir*. Tali momenti, particolarmente insistiti nella narrazione, suggeriscono pertanto una lettura di *The Skin Between Us* come testo d'iniziazione. Benché infatti il *memoir* di Ragusa riferisca le tappe della sua formazione personale, presentando requisiti tipici del *coming-of-age* e confermando così un legame col fecondo genere del Bildungsroman italoamericano, il mio contributo identifica il testo in esame come un momento di snodo che diverge dalla narrazione di formazione "tradizionale" italoamericana, caratterizzandosi piuttosto come una narrazione di iniziazione. Tale spostamento comporta una rifunzionalizzazione di alcune caratteristiche specifiche del Bildungsroman italoamericano e determina esiti originali tanto a livello tematico quanto extratestuale, in rapporto al canone letterario di riferimento. In tal senso, *The Skin Between Us* viene considerato un testo-soglia indicativo di una svolta in quelle narrazioni italoamericane che non individuano più nella sola negoziazione tra appartenenza etnica e comunità americana *mainstream* uno dei fattori determinanti dello sviluppo della soggettività, bensì incorporano le istanze di una ulteriore alterità (quella etnico-razziale) nella definizione dell'identità italoamericana. Sebbene infatti gli italoamericani abbiano sempre dovuto fare i conti con la propria auto-percezione e rappresentazione come soggetti più o meno razzializzati, gestendo con strategie variabili quella che Izzo definisce "la problematica, controversa e fluida collocazione degli italiani all'interno delle

tassonomie e delle politiche razziali negli Stati Uniti”,⁵ va ricordato che sono ancora sporadiche le iterazioni narrative di un’italoamericanità complicata dall’affiliazione a una ulteriore identità etnica identificabile come (irrimediabilmente) non bianca. Quando quest’ultima coincide con quella afroamericana, storicamente configurata come l’alterità razzializzata per eccellenza nella società statunitense, la dinamica a tre (bianchezza-italianità-alterità nera) diventa viepiù tesa, per via della tendenza degli italoamericani a distanziarsi da ogni associazione con la *blackness* e, in parallelo, dell’investimento sociale nella propria riconversione in americani bianchi.⁶ Nel *memoir* di Ragusa, questi elementi convergono in tutta la loro contraddittorietà e paradossale affinità, confondendosi ulteriormente attraverso l’incontro di Ragusa con un’Italia (o meglio, una Sicilia) contemporanea che istituzionalmente diffonde ancora un’immagine di sé omogenea dal punto di vista culturale e della composizione etnica, e tuttavia si rivela essenzialmente un crocevia di sperimentazione multiculturale.

Dinamiche di formazione, iniziazione, meditazione in *The Skin Between Us*

Sono svariati i motivi per i quali il Bildungsroman è un genere particolarmente vivace nel contesto letterario italoamericano. Innanzitutto, come rileva Martin Japtok, “the Bildungsroman as a genre is well suited for an exploration of the meaning of ethnicity because it focuses on the relations of a protagonist with the wider environment”:⁷ le vicende relative alla crescita del/la protagonista funzio-

5 Donatella Izzo, “Italian American Studies: territori, percorsi, proposte”, *Ácoma. Rivista internazionale di Studi Nord-Americani* 13 (2017), pp. 9-28, p. 16. Per una panoramica introduttiva alla questione del posizionamento razziale della comunità italoamericana rispetto a quella *anglo-mainstream*, si vedano Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, a cura di, *Are Italians White? How Race Is Made in America*, Routledge, New York 2003 (trad. it. *Gli italiani sono bianchi? Come l’America ha costruito la razza*, trad. it. di Chiara Midolo, Il Saggiatore, Milano 2006) e Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi, a cura di, *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Ombrecorte, Verona 2012.

6 Il riferimento implicito qui è a George Lipsitz, *The Possessive Investment in Whiteness. How White People Profit from Identity Politics*, Temple University Press, Philadelphia 1998.

7 “Il genere del Bildungsroman si presta bene all’ esplorazione del significato

nano da cartina al tornasole per misurare l'impatto dei meccanismi di potere attivi nel contesto in cui il/la protagonista si evolve. Laddove questo aspetto è indubbiamente pertinente anche alle narrazioni di formazione non etniche, creando così uno spazio letterario di indagine per nuove articolazioni del rapporto tra individuo e nazione,⁸ esso è particolarmente rivelatore nei Bildungsroman etnici, nei quali la maturazione sociale del/la protagonista non è mai unicamente individuale, ma avviene in parallelo con quella della famiglia nel difficile incontro con la società anglo-statunitense. Nei suoi studi sul genere,⁹ Mary Jo Bona illustra le specificità che il romanzo di formazione assume nel contesto italoamericano, evidenziando come i requisiti di ingresso nell'età adulta, quali il dinamismo sociale e la costruzione di un'individualità coerente e integrata nella società, debbano essere negoziati con le prerogative della cultura d'origine; ciò si traduce, nelle narrazioni italoamericane, nella centralità della famiglia, che resta lo scenario privilegiato di evoluzione personale e sociale del/la protagonista. Ad assistere il/la protagonista in questa complessa operazione interviene la figura del padrino o della madrina, che forte della propria pregressa esperienza aiuta il/la giovane a mediare tra la propensione ad aderire alle norme sociali della cultura americana *mainstream* e l'eredità del sistema valoriale italoamericano.¹⁰

dell'etnicità perché si concentra sulle relazioni del protagonista col più vasto ambiente circostante". Martin Japtok, *Growing Up Ethnic. Nationalism and the Bildungsroman in African American and Jewish American Fiction*, University of Iowa Press, Iowa City 2005, p. 21. Dove non diversamente indicato, la traduzione dei brani citati è mia.

8 Si veda in merito, seppur limitatamente all'ambito europeo, il saggio di Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999; più specifico sul contesto americano è invece il capitolo di Sarah Graham "The American Bildungsroman" in Sarah Graham, a cura di, *A History of the Bildungsroman*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 117-42.

9 Cfr. Mary Jo Bona, "Italian American Coming-of-Age Novel", in Pellegrino D'Acerno, a cura di, *The Italian American Heritage: A Companion to Literature and Arts*, Garland, New York 1999, pp. 321-30; Mary Jo Bona, *Claiming a Tradition: Italian American Women Writers*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1999.

10 Si veda a tal proposito anche il saggio di Cinzia Scarpino "American Uncles and Aunts: Generations, Genealogies, Bildungs in 1930s Novels", *Altre Modernità* 9 (2013), pp. 158-83, in cui la studiosa analizza le figure di zie e zii nei romanzi di formazione etnici degli anni Trenta come chiavi di volta nell'affrontare il conflitto intergenerazionale e l'autodeterminazione dei protagonisti e delle protagoniste.

Se già questa caratteristica sembra alterare in parte le convenzioni tradizionali del romanzo di formazione, ad essa si affianca un ulteriore tratto ricorrente nel Bildungsroman etnico (e italoamericano), ovvero la sua aderenza a narrazioni del sé quali l'autobiografia e il *memoir*: Petru Golban definisce esplicitamente il Bildungsroman un genere di "autobiographical fiction",¹¹ mentre Japtok e Scarpino rilevano come quest'ultimo e l'autobiografia vengano spesso menzionati congiuntamente, dati gli elementi autobiografici presenti nell'uno e la presenza di aspetti di formazione ed evoluzione riscontrabili nella seconda. In aggiunta, Stefano Luconi connette la dimensione individuale e la coscienza sociale del gruppo etnico, evidenziando la crucialità delle *life narratives* nella costruzione dell'identità socioculturale italoamericana, in una sorta di Bildung collettiva.¹² I generi del Bildungsroman e del *memoir* si confondono così in maniera efficace in romanzi di formazione chiave della letteratura italoamericana quali *Like Lesser Gods* di Mari Tomasi (1949), *Umbertina* di Helen Barolini (1979) e *Paperfish* di Tina de Rosa (1980), in cui le storie delle protagoniste ricalcano il vissuto biografico delle autrici; la stessa dinamica, alla rovescia, si ritrova nelle autobiografie fondative del canone letterario italoamericano come *The Soul of an Immigrant* di Constantine Panunzio (1921), *Mount Allegro* di Jerre Mangione (1943), o nel più recente *memoir Recollections of My Life as a Woman* di Diane di Prima (2001).¹³ In tali testi autobiografici l'io narrante riconnette al racconto dell'esperienza personale del soggetto etnico le tappe della propria crescita individuale, esplorando attraverso di esse le fasi di negoziazione tra "discendenza" e "consenso".¹⁴ Inoltre, e forse soprattutto, i

11 Petru Golban, *A History of the Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism*, Cambridge Scholars Press, Cambridge 2018, p. 10.

12 Si veda Stefano Luconi, "Becoming Italian in the US: Through the Lens of Life Narratives", *MELUS*, XXIX, 3/4 (2004), pp. 151-64.

13 Per ulteriori riferimenti sull'autobiografia italoamericana e sulla sua evoluzione, rimando a Fred L. Gardaphé, "The Evolution of Italian American Autobiography", in Pellegrino D'Acerno, a cura di, *The Italian American Heritage: A Companion to Literature and Arts*, cit., pp. 289-321. Riflessioni sulla funzione letteraria e strategica dell'autobiografia nel contesto italoamericano si trovano anche nel suo precedente *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative*, Duke University Press, Durham 1996.

14 Si veda Werner Sollors, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, Oxford University Press, Oxford 1986.

più recenti studi sulle trasformazioni del Bildungsroman “classico”¹⁵ dimostrano l’inaspettata poliedricità di questo genere, che ha saputo adattarsi e infiltrarsi in nuovi mezzi narrativi (serie tv, film) e in nuove forme (*graphic novel*, *memoir*), espandendo il proprio canone ben oltre la dimensione testuale del romanzo.

The Skin Between Us complica ulteriormente il rapporto tra Bildungsroman e *life writing*, intersecando entrambi con una profonda riflessione sul ruolo che una triplice affiliazione etnica riveste nel processo di evoluzione dell’identità narrativa e non. Prerogative tipiche della categoria del Bildungsroman “classico”, come la riconciliazione con la collettività e la socializzazione del sé in una specifica classe e cultura di appartenenza, risultano messe a dura prova dalle vicende che modellano la soggettività posta al centro del *memoir* di Ragusa, e l’insistenza sugli elementi iniziatici (nella forma di rituali, soglie, eventi ciclici e rinascite) crea la tensione necessaria nel testo per sfondare i confini tanto del Bildungsroman quanto del *life writing*. Questo processo si articola narrativamente attraverso un accumulo di ricordi presentati in forma non cronologicamente progressiva, bensì modulati secondo i meccanismi della memoria e della meditazione; quest’ultima componente si rivela una fondamentale chiave di lettura del cortocircuito tra Bildung e iniziazione, come osservato da Giuseppe Nori.¹⁶ Quest’ultimo opera una revisione critica del concetto di Bildung, esaminandone le crisi e il superamento in ottica heideggeriana, soffermandosi sul concetto di *Besinnung* (meditazione): nell’ipotesi di Martin Heidegger, tramite la meditazione il soggetto oltrepassa la Bildung come momento di risoluzione di perplessità e ostacoli interiori, abbracciando invece la mutevolezza dell’essere, che riflette su se stesso non più perseguendo unità o stabilità, bensì identificandosi in una domanda incessante, formulata attraverso tracce interiori e ricordi. In quest’ottica, la meditazione che chiude il *memoir* di Ragusa verrà indagata come potenziale approdo del sé a un modello di trasformazione che costituisce essenzialmente una nuova soglia.

15 Cfr. John Frow, Melissa Hardie e Vanessa Smith, “The Bildungsroman: Form and Transformations”, *Textual Practice*, XXXIV, 12 (2020), pp. 1905-910.

16 Si veda il suo “Iniziazione e formazione: il Bildungsroman”, in Paola Cabibbo, a cura di, *Sigfrido nel Nuovo Mondo. Studi sulla narrativa d’iniziazione*, La Goliardica, Roma 1983, pp. 89-125, in particolare le pp. 120-25.

La mia analisi del testo di Ragusa si svilupperà attraverso alcuni elementi tipici delle narrazioni d'iniziazione; appare quindi utile elencare alcune delle caratteristiche di questo genere nel contesto letterario statunitense, enucleate nell'analisi tipologica presente in *Sigfrido nel Nuovo Mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione* (1983). Nella loro introduzione, Paola Cabibbo e Annalisa Goldoni ripercorrono la genesi e la morfologia del romanzo di iniziazione, che presenta affinità col Bildungsroman pur non essendo a esso sovrapponibile, e tende a manifestarsi nel contesto statunitense in maniera ricorrente e "in associazione a generi e campi tematici di ogni tipo".¹⁷ A partire dagli studi relativi in campo antropologico, nonché alle argomentazioni parallele attinenti al mito e alla fiaba, le due studiose mettono a punto un modello di testo iniziatico con cui si misurano autori e autrici dei saggi del volume, evidenziandone adesioni e trasgressioni relativamente ai casi di studio presi in esame. Oltre ai tradizionali tratti dell'esperienza iniziatica delineati dall'antropologia, ovvero un'esperienza che coinvolge individui in età evolutiva che esperiscono la cosiddetta perdita dell'innocenza¹⁸ a seguito di un evento traumatico, le caratteristiche comuni identificate sono le seguenti: la partenza da uno spazio originario verso uno spazio Altro, con o senza ritorno allo spazio originario; l'attraversamento di una o più soglie; il superamento di prove fisiche, funzionali, cerimoniali, e/o rituali, tanto in forma collettiva quanto individuale; una morte iniziatica/rinascita, con conseguente trasformazione dell'identità sociale; un cambio di status e la conquista di un nuovo *self*. Nelle pagine che seguono, verranno analizzati alcuni di questi aspetti iniziatici in *The Skin Between Us*, tracciando un percorso interpretativo sulla loro funzione nelle dinamiche di formazione a livello testuale, e ipotizzandone la rilevanza in rapporto alle narrazioni di *coming-of-age* italoamericane.

17 Paola Cabibbo e Annalisa Goldoni, "Per una tipologia del romanzo di iniziazione", in *Sigfrido nel Nuovo Mondo*, cit., pp. 13-47, qui p. 10.

18 Sulle implicazioni letterarie della perdita dell'innocenza e l'impatto dell'esperienza nella letteratura americana, rimando ai canonici Leslie A. Fiedler, "No!" In *Thunder: Essays on Myth and Literature*, Eyre and Spottyswoode, London 1960; Leslie A. Fiedler, *An End to Innocence: Essays on Culture and Politics*, Stein and Day, New York 1972; Ihab Hassan, *Radical Innocence*, Princeton University Press, Princeton 1961.

Partenze e spazi Altri

Come ci ricordano Cabibbo e Goldoni, all'inizio di ogni scenario iniziatico c'è un viaggio, una ricerca che spinge l'eroe/eroina oltre lo spazio originario e verso lo spazio Altro, luogo dell'iniziazione.¹⁹ *The Skin Between Us* è indubbiamente una storia di partenze e ripartenze: Ragusa racconta la sua infanzia come un viaggio (obbligato) in varie tappe, nonché un'oscillazione tra due comunità. Figlia di una bellissima donna afroamericana e di un cuoco italoamericano instabile e fascinoso,²⁰ Kym cresce inizialmente a Harlem, dove viene affidata alla nonna afroamericana Miriam, allorché sua madre parte per intraprendere una carriera da modella in Italia. Il secondo spazio Altro che Kym abita è quello del Bronx, dove si trasferisce quando il padre si riunisce a lei, assume la potestà genitoriale e la accoglie nella sua famiglia e nella sua comunità; infine, il terzo spazio Altro è il New Jersey suburbano, che Kym conquista con i Ragusa in un tentativo fallimentare di scalata sociale. Infatti, il *white flight* della sua famiglia italoamericana inserisce Kym in un ambiente prevalentemente WASP e *middle class* – un contesto in cui, non casualmente, la giovane non riesce a integrarsi e che lascerà dopo quattro anni per ritrasferirsi a Manhattan. Accanto alle proprie, l'autrice ricostruisce anche le partenze degli altri membri della sua famiglia: quelle dei suoi genitori – per l'Italia, nel caso di sua madre, e verso il teatro di guerra in Vietnam per il padre; la migrazione della bisnonna italiana Luisa nel 1920 verso la East Harlem italoamericana e la spiacevole luna di miele in Calabria di Gilda, la nonna italoamericana, che sancisce l'inizio del suo matrimonio infelice; la fuga dalla piantagione e dagli stupri di Sybela Owens, antenata birazziale di Kym, e le peregrinazioni della nonna Miriam alla ricerca di una vita migliore (prima in California, poi a Harlem, infine a *downtown* Manhattan).

Ripercorrendo queste partenze e queste rinascite, la narrazione di Ragusa tesse una rete intergenerazionale di luoghi di possibile rielaborazione del sé, che nonostante ciò si configurano come scenografie di

19 Cabibbo e Goldoni, in *Sigfrido nel Nuovo Mondo*, cit., p. 21.

20 I nomi dei genitori di Ragusa non vengono mai rivelati nel testo, contribuendo così a configurare Kym come la figlia non solo di due individui, ma di due gruppi familiari e di due culture.

attuazione di una ciclicità, piuttosto che di una evoluzione.²¹ Nell'intraprendere il viaggio iniziatico, nell'orizzonte di attesa dei personaggi è sempre presente un'elevazione del proprio status che viene però generalmente disattesa. Luisa emigra nella "terra delle opportunità" solo per confermare il suo status di casalinga lavoratrice a cottimo, non imparando mai neppure l'inglese; dalla sua casa suburbana di Maplewood, Gilda, affetta da Alzheimer alla fine della sua vita, torna insistentemente con la memoria a East Harlem, sospirando per la giovinezza e l'integrità etnica perduta. Sulle orme della sua antenata Sybela, negli anni Cinquanta Miriam scappa da Los Angeles e dalla violenza di un matrimonio riparatore verso una Harlem che identifica come la "Black Mecca",²² avendola idealizzata sulla base dell'esperienza di sua madre Mae durante gli anni della Renaissance: ciò che vi trova però è un ghetto urbano fatiscante e depauperato, in cui dinamiche di violenza sistemica e strutturale si ripropongono nonostante i molti tentativi (suoi e di altri attivisti) per arginarle. Nel lasciare l'amata Harlem dopo trent'anni, Miriam commenta amaramente: "*The projects and the tenements – they'll never be anything but prisons, she said. What more could I do?*"²³ Anche la madre di Kym si ritrasferisce infine a Manhattan, dopo l'esperienza italiana e una relazione fallita con il ricco e distinto Paolo; quanto al padre della narratrice, torna dal Vietnam con un PTSD e una dipendenza dall'eroina che lo segneranno a vita, causandogli una discontinuità lavorativa che lo forzerà ad abbandonare la dimensione suburbana e tornare a New York.

La mobilità non sembra apportare miglioramenti neppure nella vita di Kym, benché uno spazio di trasformazione positiva possa essere riscontrato nelle ultime pagine del *memoir*. La separazione da Harlem rimuove la ragazzina da una comunità amorevole, in cui tuttavia lei si distingue per la sua pelle chiara: l'eredità genetica materna

21 Incorporando elementi di ciclicità, il *memoir* di Ragusa non è lontano dal modello bachtiniano del Bildungsroman come "novel of human emergence", che coglie il/la protagonista nel suo eterno divenire. Cfr. Michail M. Bachtin, "The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)" in *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. ing. di Vern W. McGee, University of Texas Press, Austin 1986, pp. 10-59, qui p. 21.

22 Ragusa, *The Skin Between Us*, cit., p. 44.

23 "Le case popolari non saranno mai nient'altro che prigioni, disse. Che altro potevo fare?", Kym Ragusa, *The Skin Between Us*. cit., p. 219. In corsivo nel testo (*La pelle che ci separa*, cit., p. 229).

tradisce una genealogia di stupri da parte dei padroni bianchi ai danni delle antenate di Kym, su cui incombe la "macchia" del *passing*.²⁴ È minata anche la completa integrazione nella comunità di Harlem della nonna Miriam, il cui impegno politico e sociale viene accusato di voler compensare una pelle, dei capelli e degli occhi troppo chiari. Apostrofata "whitey" nel suo spazio originario, con l'ingresso nella famiglia Ragusa (di cui assume il cognome a otto anni), a Kym pare venire offerta una via di accesso alla bianchezza, seppur etnicamente connotata; questa iniziazione è però incompleta e inefficace. Difatti, suo padre la presenta inizialmente in casa come nipote di Carmen, la sua compagna portoricana (già osteggiata per la sua etnicità), e fronteggia lo scorno dei genitori quando infine rivela la reale identità della figlia. Sebbene accolta da alcuni membri della famiglia Ragusa (nello specifico, Luisa, la zia Angela e la cugina Marie), Kym soffre per tutta la vita a causa del razzismo inveterato di Gilda: "We sat together in silence [...], and I raged inside. I raged mostly because I loved her. And because I understood that her love for me could only ever be partial, a love based on an almost acrobatic capacity for contradiction and denial".²⁵ Il trasloco a Maplewood, l'epitome del *suburb* come ecosistema del sogno americano, segna un'ulteriore opportunità di rinnovamento,²⁶ sancendo l'assoluzione di Kym dal peccato razziale e innalzando la famiglia Ragusa in senso socioeconomico. Ben presto però la ragazzina si ritrova nuovamente denigrata per la sua diversità e apostrofata con epiteti razzisti, a cominciare dall'accoglienza con lancio di pomodori all'arrivo dei Ragusa a Maplewood: un battesimo che non la purifica, ma rinnova lo stigma.

24 Per approfondire i risvolti ideologici e narrativi del *passing* e la centralità del concetto di bellezza nel *memoir*, rimando ancora a de Rogatis, "The Skin Between Us di Kym Ragusa", cit., in particolare le pp. 44-47.

25 "Rimanemmo sedute in silenzio [...], e la furia mi montava dentro. Ero furiosa, sì, soprattutto perché le volevo bene. E perché capivo che il suo amore per me sarebbe stato sempre e soltanto parziale, un amore basato su una capacità quasi acrobatica di tenere insieme quella somma di contraddizioni e negazioni". Ragusa, *The Skin Between Us*, cit., p. 223 (*La pelle che ci separa*, cit., p. 231).

26 Cfr. a tal proposito il saggio di Caterina Romeo in appendice alla traduzione italiana del *memoir*: "in particolare l'uscita dal Lincoln Tunnel, che collega la città di New York al New Jersey, vengono descritti da Ragusa come una nuova rinascita, l'uscita dal canale uterino" (Caterina Romeo, "Una capacità quasi acrobatica", in *La pelle che ci separa*, cit., p. 262).

Kym si rende inoltre conto di abitare nella parte meno agiata della cittadina e scopre che la sua famiglia fatica a far quadrare i conti: la loro scalata sociale è illusoria. Il ritorno a New York della narratrice ha il sapore di una sconfitta: è stata infatti di volta in volta rimossa da tutti i contesti che aveva imparato a chiamare “casa”. La sua formazione e socializzazione come afroamericana e italoamericana resta incompiuta, nonché indicativa del conflitto tra gruppi sociali in una realtà statunitense che non crea presupposti per il sincretismo, ma alimenta la frammentazione.

Ciononostante, il viaggio intrapreso da Kym verso la Sicilia alla fine del *memoir* sfugge alla ciclicità e presenta un’effettiva funzione rigeneratrice. Si tratta infatti del primo spostamento che la narratrice pianifica in modo autonomo, e ciò avviene in un momento molto significativo: entrambe le nonne, suoi punti di riferimento esistenziali e culturali, muoiono a distanza di pochi giorni, e Ragusa passa l’anno successivo in un torpore luttuoso – come Demetra. La primavera la risveglia con una chiamata all’avventura, ovvero la notizia di aver vinto una borsa di studio per girare un documentario in Sicilia sulla storia di Persefone. Questo nuovo progetto si configura quindi come “un’iniziazione all’atto estetico”:²⁷ il racconto della storia di una liminalità, e assieme la vicenda di una madre e di una figlia, simbolicamente riconnettono Kym alla madre raminga, giacché il suo primo incontro col cinema da bambina avviene attraverso le fughe pomeridiane che entrambe facevano nell’East Side per assistere a tre, quattro proiezioni di fila. La regia è per Ragusa allora un’attività terapeutica e fondativa di una nuova prassi, quella artistica, in cui la realtà collima col mito, e le varie identità che compongono Kym riescono a coesistere e a informare il suo gesto creativo. La solitudine dell’essere costantemente *outsider* che ha segnato la sua vita viene qui riappropriata come un’inclassificabilità di cui dare testimonianza, per disarticolare categorie sociali inefficaci e conquistare uno spazio Altro di rappresentazione.

27 L’espressione e il concetto relativo sono mutuati da Donatella Izzo, “Un anti-romanzo di iniziazione: *Redburn* di H. Melville”, in *Sigfrido nel Nuovo Mondo*, cit., pp. 173-96, qui p. 191.

Soglie

Coerentemente con la formulazione turneriana,²⁸ ragionare sulle soglie equivale a esplorare lo spazio antigerarchico e non sistematizzato per eccellenza, che è a un tempo fisico e metaforico. Conseguentemente, è nelle zone liminali che le categorie etniche e razziali vengono scompigliate, rendendo il posizionamento etnico-razziale di Ragusa uno dei più fecondi luoghi di investigazione di questo *memoir*. Considerare il corpo e la pelle come limine tra identità e mondo esterno, come è pratica consolidata nei *Migration Studies* e negli studi italo-diasporici,²⁹ è una tendenza critica evidenziata anche in relazione al testo di Ragusa. Ferraro, ad esempio, rileva come il *memoir* di Ragusa impieghi l'incorporazione della liminalità come terreno di negoziazione tra culture, attraverso tre operazioni (contestazione, scompaginamento e connessione);³⁰ Annamaria Scorza parla di "epistemologia epidermica" in *The Skin Between Us*,³¹ mentre Annarita Taronna sviluppa una lettura etnografica della *Southernness* attraverso i cosiddetti "haematic, corporal, thematic, cultural and material 'connectors'";³² Tomasulo infine osserva che "through the topoi of skin, place, and myth, Ragusa fashions a diasporic self that supersedes the logic of the one and the many implicit in the patchwork heritage narrative, connecting the global with the local and the mythic with the historical".³³

Emblema della feconda confusione che lo spazio corporeo genera rispetto alle codificazioni razziali è la capigliatura della ragazzina,

28 Cfr. Victor W. Turner, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, Brescia 2001, e Victor W. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.

29 Relativamente a quest'ultimo campo, vale la pena di citare il recente lavoro di Emma Bond, *Writing Migration through the Body*, Palgrave Macmillan, London 2018, in cui l'autrice elegge la pelle e il corpo migrante come categoria operativa di significazione di dinamiche transnazionali.

30 Cfr. Ferraro, "Southern Encounters in the City", cit., p. 223.

31 Annamaria Scorza, "Kym Ragusa. Una pelle per riconoscersi", *Altretalia* 54 (2017), pp. 115-22, qui pp. 115-16.

32 "'Connettori' ematici, corporali, tematici, culturali e materiali". Annarita Taronna, "Shaping Transcultural Ethnographies of Southernness: *The Skin Between Us*", *Scritture migranti: rivista di scambi interculturali* 5 (2011), pp. 105-25, qui p. 108.

33 "Attraverso i topoi della pelle, del luogo, del mito, Ragusa modella un sé diasporico che sostituisce la logica dell'uno e del molteplice implicita nella narrazione dell'eredità 'a mosaico', connettendo il globale e il locale, e il mito con la storia". Tomasulo, "Persephone's Descent", cit., p. 88.

e i rituali che la investono: Kym ha i capelli crespi che le vengono prima domati e intrecciati in cucina, secondo il rito di passaggio delle ragazzine di Harlem, e poi stirati in un salone di parrucchiere da adolescente, dando luogo a un possibile *passing*, come rileva Caterina Romeo.³⁴ È significativo però che Ragusa abbia ereditato i suoi fitti ricci dal padre, poiché le donne della sua famiglia hanno i capelli lisci: questo dato interferisce con l'aspettativa di poter sistematizzare le due culture di Kym attraverso generiche catalogazioni estetiche. Un tropo comune tanto ai racconti di formazione quanto a quelli di iniziazione sovvertito da *The Skin Between Us* è poi quello del sesso: laddove, secondo Elaine Ginsberg, "sexual experience seems to be the only recurring ritual which appears in female initiation stories"³⁵ – ed effettivamente l'iniziazione (etero)sessuale è quella che marca i passaggi di status delle due nonne e della madre di Kym – l'unica esplorazione sessuale presente nel *memoir* è la scoperta dell'autoerotismo; la prima mestruazione della ragazza avviene invece al cospetto dell'imbarazzato padre, che delega l'educazione sessuale e igienica della figlia a sua sorella Angela. Similmente insoliti nel testo sono i riti religiosi: benché le cerimonie iniziatiche siano tutte appannaggio della tradizione cattolica del ramo paterno della famiglia, uno dei momenti chiave del libro è la prima volta di Kym alla processione della Madonna del Monte Carmelo, cerimonia nata a East Harlem e cara alla comunità italoamericana. In quest'occasione, la donna esperisce una comunione spirituale con le partecipanti al rito provenienti dalle diverse diaspore – italiana, haitiana, portoricana, sudamericana.

Inoltre, in questo *memoir* la figura della *godmother* si conferma una soglia generazionale e culturale incorporata, la cui tradizionale rappresentazione viene arricchita da una rifunzionalizzazione in chiave iniziatica: sebbene Kym possa rivolgersi alle due figure "tutelari" di sua zia Angela e di sua cugina, la vera madrina, nonché guida, per lei risulta essere Poly Styrene, la cantante della band britannica British X-Ray Spex. La scoperta del punk rock e della cantante birazziale con i suoi stessi "springy corkscrew hair and

34 Romeo, "Una capacità quasi acrobatica", in *La pelle che ci separa*, cit., p. 255.

35 "L'esperienza del sesso sembra essere l'unico rituale ricorrente nelle storie di iniziazione femminili". Elaine Ginsberg, "The Female Initiation Theme in American Fiction", *Studies in American Fiction*, III, 1 (1975), pp. 27-37, qui p. 36.

the same in-between skin”³⁶ la folgora, e la trasporta sulla soglia di una dimensione completamente nuova: “I found a new way to feel comfortable in my own skin. To stand out because I wanted to, to highlight my difference instead of trying to fade into the background, gave me a freedom I had never known. For once, I had stopped being the good girl, the one who smiled and apologized and tiptoed on little mouse-feet. For once, for a while, I had found a new tribe, and I felt that I had nothing left to prove”.³⁷ Ragusa trova un nuovo ambiente metaforico da abitare, una nuova casa che non occupa abusivamente, venendovi inserita sulla base di decisioni familiari, bensì un luogo ospitale in cui la fluidità (razziale, etnica, di genere, artistica) è l’unica forma possibile di configurazione del sé.

Lo spazio creativo adolescenziale della musica non resta un caso isolato né nel testo, né nella produzione artistica di Ragusa: oltre ai suoi documentari e al *memoir* stesso, l’affiliazione alla dimensione liminale come zona di libertà trasformativa è attestata dalla prefazione che scrive ad *Olive Grrrls*, un’antologia di scritti femministi di giovani autrici italoamericane, in cui dichiara: “*Olive Grrrls* [...] is a call to ‘collect, name, and own’ a more radicalized Italian diasporic identity – one that defies expectations and asserts complexity and multiplicity, one capable of reaching beyond itself to join with others in larger collective struggles for justice”.³⁸ In questa prospettiva, lanciando il suo messaggio dalla soglia di apertura di un’antologia che contiene un proposito così ambizioso, Ragusa si pone in prima

36 “Riccioli a molla e la stessa pelle indefinita”. Ragusa, *The Skin Between Us*, cit., p. 221 (*La pelle che ci separa*, cit., p. 229).

37 “Trovai il modo per sentirmi a mio agio nella mia pelle. Mi distinguevo dagli altri, ma questa volta a modo mio. Ero io a rimarcare la mia differenza invece di sforzarmi di scomparire sullo sfondo e questo mi diede una libertà che non avevo mai provato. Per una volta avevo smesso di fare la brava ragazza, quella che sorrideva, e chiedeva scusa, e camminava in punta di piedi. Per una volta ero stata io a trovare una nuova tribù, e per qualche tempo sentii di non dover dimostrare niente a nessuno”. Ragusa, *The Skin Between Us*, cit., p. 221 (*La pelle che ci separa*, cit., p. 229).

38 “*Olive Grrrls* [...] è una chiamata a ‘raccolgere, nominare, e rivendicare’ un’identità italoamericana più radicale – che sfidi aspettative e affermi complessità e molteplicità, capace di espandersi oltre sé stessa per unirsi ad altri nella più ampia lotta collettiva per la giustizia”. Kym Ragusa, “Foreword” in Lachrista Greco, a cura di, *Olive Grrrls: Italian North American Women & The Search For Identity*, Olive Grrrl Press, Jerusalem 2013, Kindle, pos. 194.

persona come madrina di una generazione di autrici italoamericane, interpellate a rivendicare e proporre un paradigma di formazione individuale e collettiva eccentrico rispetto alle traiettorie già percorse.

Benché la proliferazione di immagini e condizioni liminali in *The Skin Between Us* ne segnali già la rilevanza interpretativa, le soglie più ermeneuticamente significative restano quelle che, con andamento circolare tipico delle narrazioni iniziatiche, aprono e chiudono il *memoir*. Nel primo capitolo, troviamo Ragusa “on the deck of a ferry crossing the Strait of Messina, the narrow tongue of water that separates mainland Italy from Sicily”:³⁹ il ponte, il traghetto, lo Stretto sono luoghi crucialmente liminali, un palinsesto di zone di contatto in cui la narratrice è in grado di conciliare il passato della sua famiglia italoamericana, la propria ricerca di senso esistenziale e artistico, l’ispirazione mitica e finanche la storia della propria discendenza africana. Come osserva Romeo, infatti, la Sicilia per Ragusa rappresenta anche “il punto di collegamento tra l’Africa e l’Europa, [...] l’anello di congiunzione tra le due comunità che le hanno dato origine, che invece ora sembrano concentrate solo su divisione e separazioni”.⁴⁰ Teresa Fiore non esita a definire la Sicilia il centro di gravità del *memoir*, notando che il pellegrinaggio artistico di Ragusa verso quell’isola ha luogo alla cristologica età di trentatré anni, nel 1999 (ovvero, si potrebbe aggiungere, la soglia del ventunesimo secolo), per proseguire la sua analisi identificando nello Stretto un “Thirdspace”, secondo la teoria di Edward Soja.⁴¹

Palermo, e più specificamente il quartiere multiculturale de La Kalsa, si delineano come una *myse-en-abyme* di liminalità culturale, in un territorio che rappresenta già di per sé una soglia: l’esplorazione dei meandri de La Kalsa, con le sue contaminazioni, stratificazioni e coesistenze paradossali, disorienta Ragusa dal punto di vista spaziale e identitario. Dopo aver incontrato un caleidoscopio di varia umanità (una ragazza con i rasta biondi, una prostituta africana col volto di-

39 “Me ne stavo in piedi sul ponte del traghetto che attraversava lo Stretto di Messina, il sottile braccio di mare che separa l’Italia continentale dalla Sicilia”. Ragusa, *The Skin Between Us*, cit., p. 17 (*La pelle che ci separa*, cit., p. 17).

40 Romeo, “Una capacità quasi acrobatica”, in *La pelle che ci separa*, cit., p. 263.

41 Cfr. Teresa Fiore, *Pre-Occupied Spaces. Remapping Italian Transnational Migrations and Colonial Legacies*, Fordham University Press, New York 2017. Nello specifico, si veda il capitolo due, pp. 103-16.

pinto di bianco, ragazzine bengalesi in abiti tradizionali che dialogano in dialetto siculo, una donna portoghese-angolana), Kym si ritrova ad assistere a una partita di calcio di bambini africani e siciliani, smarrendo l'orientamento geografico e il senso delle tassonomie culturali prescritte: "for a moment I lost track of where I was – was it Palermo, or Cairo, or Lagos, or Harlem?".⁴² Tale vertigine è riconducibile all'autopercezione del soggetto iniziatico all'ingresso di una nuova fase della propria esistenza: un momento di transizione in cui lo spaesamento è l'unica risposta possibile agli interrogativi sull'identità. Ciononostante, questo spazio liminale contiene delle possibilità trasformati-ve inaspettate: piuttosto che ricondurre Kym, a iniziazione conclusa, all'interno di tassonomie note, La Kalsa, definito da Ferraro "a site that synecdochically contains the global Souths",⁴³ si offre come luogo catalizzatore di nuove alleanze e negoziazioni tra soggetti subalterni. La vertigine innescata nella narratrice dall'osservazione del gioco dei bambini – un momento di condivisione quasi utopico, che pare sfuggire alle classificazioni razziali – viene attribuita da Tomasulo a uno stato di contemplazione estetica:⁴⁴ tale "meditazione ekfrastica"⁴⁵ rovescia retrospettivamente le premesse della riflessione sulla fotografia che apre il *memoir*, che ritrae Kym con Miriam e Gilda, in cucina in occasione del Ringraziamento. In quell'immagine, l'insistenza dell'autrice è sulla pelle come membrana simultaneamente divisiva e condivisa tra lei e le nonne; un confine epidermico che dovrebbe stabilire demarcazioni sociali in maniera netta, eppure si rivela instabile e incessantemente problematico, e dà letteralmente il via alla ricerca di senso che struttura il *memoir*. Nella confusione multirazziale che ritrova ne La Kalsa, nell'osservazione del gioco spontaneo di bambini siciliani e africani, nella vertigine che scompiglia i suoi parametri geografici ed etnico-razziali, Ragusa stabilisce invece delle coordinate intellettuali sostenibili: queste sono fondate su una concezione dell'appartenenza culturale più fluida e ibrida, che accoglie con maggiore naturalezza

42 "Per un istante persi ogni cognizione del luogo in cui mi trovavo – era Palermo? Il Cairo? Lagos? O Harlem?". Ragusa, *The Skin Between Us*, cit., p. 237 (*La pelle che ci separa*, cit., p. 247).

43 "Un luogo che sineddoticamente contiene i Sud globali". Ferraro, "Southern Encounters in the City", cit., p. 226.

44 Tomasulo, "Persephone's Descent", cit., p. 102.

45 Ivi, p. 87.

identità composite come la sua, senza l'esigenza di mortificarne degli aspetti. È appunto dopo questo momento di contemplazione che Ragusa ripropone il mito di Persefone, evidenziando la *agency* della dea nelle *Metamorfosi* e definendo la propria formula per l'autodeterminazione identitaria come segue: "my heritage [...] is the loss, the search, the story".⁴⁶ Il raccoglimento spirituale raggiunto ne La Kalsa crea in Ragusa la possibilità per concepire la *Besinnung* che, secondo l'analisi di Nori, costituisce l'accesso ad una moderna concettualizzazione del *coming-of-age* come formazione e indagine del sé mai conclusa.

Dal transizionale al transnazionale: *The Skin Between Us* come soglia

L'analisi fin qui condotta mette in luce la "fluidità dinamica" della *in-betweenness*⁴⁷ di Ragusa come alveo privilegiato per riflessioni che si sviluppano in un simbolico ritorno (quello dell'autrice in Sicilia) verso un interscambio di traiettorie transnazionali mitiche e storiche. Tale ritorno è al contempo anche un approdo ad un *self* artistico che ripositiona la formazione dell'identità come un processo non teleologico, ma interminabile, nell'ottica della *Besinnung* heideggeriana. Nel riconfigurare sé stessa come artista (regista, autoetnografa, scrittrice), Ragusa impugna la vertigine provocata dall'inafferrabilità delle classificazioni razziali come elemento definitorio, sottraendolo al margine del discorso e collocandolo al centro come unico snodo epistemologico possibile. La sua meditazione diventa così luogo simbolico di coincidenza degli opposti, e viene elaborata in seno ad un genere – il *memoir* – in cui vengono riconciliati sia elementi del romanzo di formazione che delle narrazioni d'iniziazione. La scelta del *memoir* come snodo di articolazione di questo processo non sorprende, in quanto proprio il *memoir* è stato individuato dalla critica come

un progetto politico che include voci tradizionalmente ai margini e tematiche molto lontane dalle narrazioni del raggiungimento del successo personale. La sua forte valenza politica sta proprio nell'intraprendere la scrittura

46 "La mia identità [...] è la perdita, e la ricerca, e la storia". Ragusa, *The Skin Between Us*, cit., p. 237 (*La pelle che ci separa*, cit., p. 229).

47 Donatella Izzo e Giuseppe Nori, "La fase liminale: 'The Man Who Became a Woman' di Sherwood Anderson", in *Sigfrido nel nuovo mondo*, cit., p. 154.

con la consapevolezza della necessità di ridefinire il concetto di “successo personale”: il successo qui è rappresentato dalla riacquisizione di autorità e capacità autoriale da parte dei soggetti, attraverso un progetto di scrittura democratico e comunitario.⁴⁸

Come Romeo, anche Edvige Giunta sottolinea la funzione politica del *memoir* italoamericano, nonché la sua funzione di snodo nel panorama letterario di riferimento:

Through memoirs that politicize ethnicity, Italian-American women authors have been shaping a cultural movement that seeks to understand the place of Italian Americans in a multicultural context. These authors are concerned with understanding and responding to the ways in which race, ethnicity, gender, class, and sexuality intersect in American society.⁴⁹

Per Giunta, il *memoir* riesce in questo progetto di resistenza attraverso una rifunzionalizzazione di costruzioni storiche e ricordi che l'autrice ricomponne attraverso un'operazione che la critica definisce “archeologica”: nell'attribuire pari dignità a frammenti di memoria e vuoti lasciati dalle tessere mancanti, il genere memoiristico costituisce un nuovo sito di scavo.⁵⁰ Leggere *The Skin Between Us* concentrandosi sui suoi *pattern* iniziatici permette quindi di illuminare le

48 Caterina Romeo, *Narrative tra due sponde: Memoir di italiane d'America*, Carocci, Roma 2005, p. 160. Nel suo approfondito studio sul *memoir* di autrici italoamericane, Romeo si occupa del concetto di vertigine a partire dal titolo omonimo e dall'uso che Louise DeSalvo ne fa nel suo *memoir* (*Vertigo: A Memoir*, 1996), ovvero riconducendo il senso di malessere e smarrimento a un'instabilità esistenziale che la pratica memoiristica può guarire.

49 “Attraverso *memoir* che politicizzano l'etnicità, le autrici italoamericane stanno modellando un movimento culturale che cerca di comprendere il ruolo degli italoamericani in un contesto multiculturale. Tali autrici sono interessate a indagare e a rispondere ai modi in cui la razza, l'etnicità, il genere, la classe e la sessualità si intersecano con la società americana”. Edvige Giunta, “Writing Life, Writing History. Italian-American Women and the Memoir”, in Carol Bonomo Albright e Christine Palamidessi Moore, a cura di, *American Woman, Italian Style: Italian Americana's Best Writings on Women*, Fordham University Press, New York 2011, pp. 260-67, qui p. 262. Una trattazione più recente della prassi pedagogica legata alla scrittura di *memoir* si trova in Edvige Giunta, “Il memoir come pratica interculturale negli studi italoamericani” (trad. it. di A. Pitozzi), *Ácoma. Rivista internazionale di Studi Nord-Americani* 13 (2017), pp. 151-72.

50 Cfr. Edvige Giunta, *Dire l'indicibile. Il memoir delle autrici italo americane*, trad. it. di C. Romeo, Graphicomp, Arezzo 2002, p. 20.

implicazioni transnazionali del tema del *coming-of-age*, rifunzionalizzando elementi tradizionali in un più ampio contesto italo-diasporico in grado di accomodare evoluzioni concettuali e testuali in un percorso ancora da scrivere.

Cristina Di Maio è assegnista di ricerca in Letteratura angloamericana presso l'Università di Torino. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi linguistici, filologici e letterari presso l'Università di Macerata, e ha insegnato letteratura e cultura angloamericana presso le università di Torino, e le università "L'Orientale" e "Federico II" di Napoli. È autrice di saggi su scrittrici americane contemporanee e nel 2022 ha pubblicato il suo primo libro, *La posta in gioco. I giochi e il ludico nei racconti di Toni Cade Bambara, Rita Ciresi e Grace Paley* (La Scuola di Pitagora). Ha recentemente co-curato, con Daniele Giovannone e Fulvia Sarnelli, la raccolta di saggi *What's popping? La Storia degli Stati Uniti nella cultura popolare del nuovo millennio* (La Scuola di Pitagora, 2022).

La Bildung postcoloniale in *Americanah* (2013) di Chimamanda Ngozie Adichie: il femminismo africano all'opera

Milena Kaličanin

Introduzione: L'eredità della letteratura africana

Chinua Achebe, uno dei romanzieri e saggisti africani più influenti, sostiene che gli scrittori africani hanno il dovere di impegnarsi dal punto di vista sociale e di usare la propria opera per contribuire attivamente a riplasmare le loro culture e comunità. Nello studio *Morning Yet on Creation Day: Essays* (1975), Achebe esamina l'eredità duratura del potere coloniale alla luce del processo indipendentista di diverse nazioni africane, considerando la propria scrittura una guida utile per gli africani impegnati a ritrovare la fiducia in sé stessi e sbarazzarsi dei "complexes of the years of denigration and self-abasement".¹ L'impegno socio-politico esplicito ha senz'altro costituito uno dei tratti più rappresentativi della letteratura africana postcoloniale, specialmente nei decenni successivi alla Seconda guerra mondiale, quando sono emersi i primi movimenti anticoloniali e nazionalisti.

L'opera di Achebe si oppone in modo efficace alle diffuse descrizioni dell'Africa e della sua gente come primitive e selvagge, ascrivendo tale rappresentazione a "the need in Western psychology to set Africa as a foil to Europe, as a place of negations [...] in comparison with which Europe's own state of spiritual grace will be manifest".² Rifacendosi alla teoria culturale di Edward W. Said sull'Oriente, che afferma che l'Occidente dominante disumanizza l'altro riducen-

1 "[C]omplexi degli anni della denigrazione e dell'auto-degradazione". Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day: Essays*, Anchor Doubleday, New York 1975, pp. 71-72.

2 "[I]l bisogno della psicologia occidentale di rappresentare l'Africa come il contrario dell'Europa, come un luogo di negazioni [...] al confronto del quale lo stato di grazia spirituale dell'Europa si renderà palese". Chinua Achebe, "An Image of Africa", *Research in African Literatures*, IX, 1 (1978), pp. 1-15, qui p. 2.

do intere culture e popoli a una serie di stereotipi che eludono la diversità, Achebe sostiene che l'Europa ha creato un'immagine orientalista dell'Africa spinta dal proprio bisogno di autoaffermazione.

Le immagini stereotipiche di un'Africa sottosviluppata e rozza suscitano le fantasie dei lettori, in sintonia con l'idea di Said quando sostiene che "what the Orientalist does is to confirm the Orient in his reader's eyes, he neither tries nor wants to settle already firm convictions".³ Tale affermazione è di vitale importanza per l'analisi che Achebe fa di *Heart of Darkness* (1899) di Conrad. Più precisamente, Achebe afferma che Conrad critica in modo inequivocabile le tendenze imperialiste dell'Occidente, tuttavia, nel farlo, ribadisce ironicamente l'opposizione binaria tra abitudini occidentali progressiste e abitudini arretrate africane, oscurando del tutto le sfere della politica, della religione e della cultura africana.

Vent'anni dopo Achebe, i romanzi di Chimamanda Ngozi Adichie ripercorrono le sue tracce, nel senso che mettono in discussione le rappresentazioni riduzioniste dell'Africa e della sua popolazione che hanno continuato a circolare nella letteratura, come conseguenza dell'erronea opposizione binaria tra Africa e Occidente. In uno stimolante TED Talk, Adichie mette in guardia da "The Danger of the Single Story" (2009) in cui si incorre quando si è esposti a un'unica narrazione riguardo a un popolo; afferma che è assurdo che un intero gruppo di esseri umani complessi sia ridotto a un solo concetto stereotipico. Invece di perpetuare la discutibile dicotomia tra un'Africa oscurantista e un Occidente illuminato, così vividamente illustrata da Achebe nei temi anticoloniali delle sue opere, "Adichie's fiction challenges mythologies of Africa and the United States that break down this binary opposition through which they have been traditionally imagined".⁴ Nelle sue opere, gli africani diventano osservatori e interpreti dei modi di vita occidentali, con l'effetto ultimo

3 "[C]iò che l'orientalista fa è *confermare* l'Oriente agli occhi del lettore; e non tenta né vuole scuotere convinzioni già consolidate". Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York 1979, p. 65. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it. di Stefano Galli, Feltrinelli, Milano 2005, p. 71; corsivo nel testo.

4 "I romanzi di Adichie sfidano le mitologie dell'Africa e degli Stati Uniti che spezzano questa opposizione binaria attraverso la quale la tradizione le ha immaginate". Ivette Rodriguez, "Reimagining African Authenticity Through Adichie's Imitation Motif", *FIU Electronic Theses and Dissertations*, (2017), 3351, p. 8. <https://digitalcommons.fiu.edu/etd/3351>, ultimo accesso l'8/1/2022.

di trasformare l’Africa da un luogo di povertà, guerra e malattie in uno spazio cosmopolita globale. In questo modo, l’immagine dell’Africa costruita da Adichie sfida con successo le aspettative riguardo all’“altro” e al senso di “sé” occidentale. Uno degli esempi della revisione di tale narrazione binaria imposta è illustrato in *Americanah* (2013), nel quale Adichie rovescia intenzionalmente il tradizionale sguardo maschile bianco in quello della donna nera africana, allo scopo di evidenziare brucianti questioni sociali come il razzismo, i ruoli di genere, l’identità, la nazionalità, ecc.

***Americanah*: una doppia Bildung postcoloniale**

L’idea di interpretare *Americanah* come un romanzo di formazione postcoloniale non è nuova, ed è probabilmente ciò che l’autrice stessa aveva in mente mentre lo scriveva. La novità consta piuttosto nel fatto che il romanzo è scritto dalla prospettiva realista del mondo globalizzato del Ventunesimo secolo, una caratteristica tipica degli autori nigeriani di terza generazione. Rappresentando la crescita dei due personaggi principali, Ifemelu e Obinze, *Americanah* esplora “themes such as migration, diaspora, displacement, borderlessness, racism, hair as a metaphor of race, the interconnectedness between race and gender, the search for identity and national belonging”.⁵ Adichie fa un saggio uso delle caratteristiche del *Bildungsroman*, un genere letterario occidentale che si concentra sulla crescita psicologica e morale dei protagonisti e ne traccia il percorso dall’infanzia all’età adulta. Tuttavia, al fine di correggere e rivedere la stereotipica rappresentazione delle persone africane nella letteratura occidentale, Adichie “rewrites the *single story*, the canonical and myopic plot of the aforementioned literary genre, and ultimately deconstructs it through her feminist perspective”.⁶

Nonostante il centro del romanzo sia il personaggio femminile,

5 “[T]emi quali la migrazione, la diaspora, il dislocamento, l’assenza di confini, il razzismo, i capelli come metafora della razza, il legame tra razza e genere, la ricerca dell’identità e l’appartenenza nazionale”. Isabella Villanova, “Deconstructing the ‘Single Story’: Chimamanda Ngozi Adichie’s *Americanah*”, *From the European South*, 3 (2018), pp. 85-98, qui p. 87.

6 “[R]iscrive la storia singola, la trama miope e canonica di questo genere letterario, e infine lo decostruisce tramite una prospettiva femminista”. *Ibidem*.

Ifemelu, Adichie dà una voce importante anche al coprotagonista maschile, Obinze, mostrando così la fondamentale interconnessione tra i due nella ricerca comune di conoscenza e comprensione del mondo occidentale. Dopo averne rappresentato la storia d'amore adolescenziale in modo idealizzato e nostalgico, Adichie si concentra sulle conseguenze socio-politiche del regime di Abacha in Nigeria (1993-1998), e in particolar modo sulle proteste portate avanti dai professori universitari per ottenere salari e condizioni di lavoro migliori. Questi eventi influenzano in maniera diretta la vita di Ifemelu, il cui progresso negli studi viene arrestato. Il "moment of awakening"⁷ ha luogo con la sua partenza dalla Nigeria, quando vince una prestigiosa borsa di studio a Princeton. L'inizio del viaggio verso gli Stati Uniti e il proseguimento della sua istruzione presso l'eminente università americana segnano i primi passi nella formazione del sé della giovane donna. In questo esempio di Bildung africana postcoloniale, i ruoli di genere sono chiaramente sovvertiti rispetto a quanto accade nella maggior parte dei romanzi di formazione occidentali: nello specifico, dopo gli attacchi terroristici dell'undici settembre, il protagonista maschile di Adichie si vede negato il visto per entrare negli Stati Uniti, un fatto che pone fine alle fantasie idilliache della giovane coppia circa un futuro insieme nel Nuovo Mondo. Obinze si trasferirà poi in Gran Bretagna come immigrato clandestino e comincerà così la propria lotta personale per essere riconosciuto e accettato. È proprio per questo che dobbiamo considerare *Americanah* un esempio di doppia Bildung postcoloniale.

Uno degli scopi di questo studio è esaminare e dimostrare come un genere occidentale sia stato alterato e ricostruito nel sottogenere della Bildung postcoloniale. Le importanti questioni relative a decolonizzazione, sovranità, trauma, immigrazione e identità che Adichie, insieme ad altri autrici e autori postcoloniali, affronta nel suo lavoro, sono divenuti parte sostanziale e integrante della riscrittura del genere. I suoi principali postulati sono infatti stati modificati, contestati e appropriati dagli autori e dalle autrici postcoloniali al fine di esplorare gli effetti dannosi del colonialismo sulle identità e sulle culture indigene. Adichie fa un saggio uso dei postulati

7 "[M]omento del risveglio". Ogaga Okuyade, "Trying to Survive: Growth and Transformation in African Female Narratives", *California Linguistic Notes*, XXXV, 1 (2010), pp. 1-33, qui p. 10.

del Bildungsroman per narrare vicende e identità che sono andate perdute, un mezzo attraverso il quale ricostituire l'integrità tanto a livello individuale quanto comunitario. Tuttavia, la sua sovversione del genere implica anche un cambiamento in termini di gender. Usare un genere letterario tradizionalmente pensato come maschile diventa un atto politico di protesta, nel tentativo di definire il ruolo e la posizione delle donne nel mondo moderno. Quindi, Adichie si trova a scrivere la sua personale versione del Bildungsroman. Questo processo comprende il riconoscimento e la riaffermazione dei diritti delle donne nelle società patriarcali, sia quella nigeriana sia quella statunitense. A questo proposito, Sona Šnircova nota che, una volta separate dalla sfera domestica,

the heroines negotiate the opportunities available to them in the twentieth-century public space of education, work and politics in a similar way the young middle-class heroes of the traditional male Bildungsroman explored the possibilities offered by modern society in the eighteenth and nineteenth centuries.⁸

Negli anni Duemila, l'eroina di *Americanah* si affida proprio a queste premesse, e si trova ad attraversare una "odyssey of selfhood",⁹ inseparabile non solo dalle proprie circostanze sociali, politiche ed economiche, ma anche dalla sua controparte maschile. Il focus principale della Bildung di Adichie è quindi anche l'impossibilità di separare le due prospettive, maschile e femminile, e la loro formazione in relazione all'ambiente circostante, come leggiamo in Engel:

8 "[L]e eroine negoziano le opportunità a loro disposizione nello spazio pubblico del Ventesimo secolo, nel mondo dell'istruzione, del lavoro e della politica, in maniera simile a quanto facevano i giovani eroi della classe media nel Bildungsroman tradizionale, quando esploravano le possibilità offerte loro dalle società del diciottesimo e diciannovesimo secolo". Sona Šnircova, "Girlhood in Susan Fletcher's *Eve Green* and Tiffany Murray's *Happy Accidents*: Postfeminist Transformations of the Classic Female Bildungsroman", in Sona Šnircova e Milena Kostić, a cura di, *Growing Up a Woman: The Private/Public Divide in the Narratives of Female Development*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015, p. 263.

9 "[O]dissea del sé". Ellen McWilliams, *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*, Ashgate, Aldershot 2009, p. 11.

The Bildungsroman is inseparably linked to the idea of modern individuality and to the awareness that the structures of modern society tend to threaten or even thwart the development of a harmonious personality [...]. Formation can but does not have to be modelled on the idea of organic growth. It does imply, however, an interaction, a dialectic interplay between character and environment, individualization and socialization; and therefore some sort of compromise or even synthesis between mere self-realisation, subjectivity, and a mere adaptation to reality, objectivity. Ideally, the Bildungsroman will end with the hero's integration into society.¹⁰

La formazione e la crescita organica della protagonista di *Americanah* sono entrambe evidenti. Inoltre, si palesano in una vivace interazione con l'ambiente, dapprima mostrando il tentativo, da parte di una persona immigrata, di adattarsi alla società occidentale, e poi accogliendo la fluidità della sua identità e l'integrazione finale nella società nigeriana.

La formazione di Ifemelu

Anche se le circostanze delle loro esperienze migratorie sono completamente diverse, sia Ifemelu sia Obinze devono attraversare fasi di adattamento e (non) accettazione finale del modello occidentale. Ifemelu si trova in una situazione molto migliore di quella di Obinze. Nonostante all'arrivo negli Stati Uniti si senta insicura e alienata dagli americani, entra immediatamente in contatto con un nutrito gruppo di donne (parenti, amiche, studentesse) che la aiutano ad acquisire autoconsapevolezza e infine anche indipendenza nella società. All'inizio, Ifemelu è riluttante ad adattarsi alle circostanze e

10 "Il Bildungsroman è inseparabilmente collegato all'idea di individualità moderna, e alla consapevolezza che le strutture della società moderna tendono a minacciare e addirittura distorcere lo sviluppo di una personalità armonica [...]. La formazione può, ma non deve, essere modellata sull'idea di crescita organica. Essa implica, tuttavia, un'interazione, uno scambio dialettico tra personaggio e ambiente, individualizzazione e socializzazione; e dunque una sorta di compromesso o persino di sintesi tra mera autorealizzazione, soggettività, e puro adattamento alla realtà, oggettività. Idealmente, il Bildungsroman porterà a termine l'integrazione dell'eroe nella società". Manfred Engel, "Variants of the Romantic Bildungsroman (with a Short Note on the Artist Novel)", in Gerald Ernest Paul Gillespie, Manfred Engel e Bernard Dieterle, a cura di, *Romantic Prose Fiction*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2008, p. 266.

resiste alle norme e alle abitudini americane. Tuttavia, si rende gradualmente conto dei benefici che può trarre dall'adattarsi al sistema: in quanto persona istruita e colta, riesce ad avanzare significativamente nella scala sociale, ma comprende anche che, così facendo, la sua identità africana corre il rischio di venire tristemente cancellata. A illustrazione di questo punto si può citare come Ifemelu acquisisca un accento americano quando parla inglese. Decide infatti di perdere il suo accento africano per non essere considerata diversa e straniera. Villanova afferma a ragione che l'adattamento di Ifemelu all'inglese americano è da considerarsi la sua "Fanonian mask of conformity".¹¹ Nel suo memorabile studio *Black Skin, White Masks* (1986), Fanon afferma che il soggetto nero acquisisce progressivamente la bianchezza del Nuovo Mondo "as soon as s/he masters the other language".¹² Ifemelu diviene consapevole di questo aspetto quando le vengono rivolti complimenti sul suo accento americano da un operatore di un call center. Vergognandosi di aver rifiutato la sua identità africana abbandonando l'inglese nigeriano, la donna smette di imitare l'accento americano.¹³

Al di là dell'acquisizione della lingua/accento, l'integrazione di Ifemelu negli Stati Uniti si mostra nel romanzo attraverso questioni relative ai ruoli di genere e razziali. Attraverso il processo di adattamento, Ifemelu diventa un'"afropolita", un concetto che unisce la sua effettiva appartenenza alla cultura africana all'accettazione, in quanto immigrata, della diversità delle culture, degli usi e dei linguaggi americani. Da questa prospettiva, si distingue dalla tipica posizione dei membri della diaspora africana negli Stati Uniti. Lo stato ibrido della sua identità è evidente nel fatto che i suoi compatrioti la percepiscono come una "true Americanah"¹⁴ una volta rientrata in Nigeria, dal momento che il suo modo di parlare e vestirsi sono fortemente influenzati dall'esperienza negli Stati Uniti. L'aspetto "afropolita" della sua identità si percepisce anche nel modo in cui Ifemelu

11 "[M]aschera fanoniana di conformismo". Villanova, *Deconstructing the 'Single Story'*, cit., p. 90.

12 "[N]on appena lei o lui padroneggia l'altra lingua". Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, London 1986, p. 18.

13 Villanova, *Deconstructing the 'Single Story'*, cit., p. 90.

14 "Vera Americanah". Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, Fourth Estate, London 2013, p. 385 (*Americanah*, trad. it. di Andrea Sirotti, Einaudi, Torino 2014, p. 399).

si accosta alle questioni di genere all'interno delle società patriarcali in cui si trova a vivere, quella americana ma anche quella nigeriana. La donna, infatti, non si limita a rifiutare i ruoli di genere convenzionali, ma abbraccia apertamente la propria sessualità e raggiunge di conseguenza una femminilità molto più sicura di sé. Jennifer Leetsch afferma che Adichie rappresenta le relazioni romantiche in tre modi, "as a material practice, as an embodied experience, and as a discursive and textual construct to provide a productive interruption of social norms".¹⁵

Dopo la fine della sua ingenua relazione adolescenziale, Ifemelu costruisce la propria femminilità attraverso il rapporto con Curt, un uomo d'affari americano, bianco e benestante, che tradisce per pura curiosità sessuale con il vicino trasandato, e con Blaine, un docente afroamericano, da lei soprannominato "professor hunk".¹⁶ Rifiutando apertamente la relazione con Curt, che ovviamente le fornisce sicurezza e stabilità nella società americana, Ifemelu rifiuta anche "the assumptions that male is invariably in control of the female body and female sexual desire".¹⁷ Tuttavia, è importante enfatizzare come la sperimentazione sessuale di Ifemelu "resonates with the problematic neoliberal discourses of narcissist consumer cultures with renewed interest in sexuality and individualism as well as the commodification of the body in general and female body in particular."¹⁸ A conferma di questo vediamo la futura relazione inessenziale di Ifemelu con Blaine, che abbandona per la questione del razzismo. Più precisamente, l'esperienza del razzismo di Ifemelu in Nigeria,

15 "[C]ome pratica materiale, come esperienza corporea, e come costruito discorsivo e testuale per raggiungere un'interruzione produttiva delle regole sociali". Jennifer Leetsch, "Love, Limb-Loosener: Encounters in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*", *Journal of Popular Romance Studies*, 6 (2017), pp. 1-16, qui p. 7.

16 "Quel figo del professor Hunk". Adichie, *Americanah*, cit., p. 237 (*Americanah*, cit., p. 202).

17 "La presunzione che il maschile invariabilmente controlli il corpo e il desiderio femminili". Aghogho Akpome, "Cultural Criticism and Feminist Literary Activism in the Works of Chimamanda Ngozi Adichie", *Gender and Behaviour*, XV, 4 (2017), pp. 9847-71, qui p. 9863.

18 "[R]isuoni con i problematici discorsi neoliberali delle culture consumistiche narcisistiche, con il loro rinnovato interesse per la sessualità e per l'individualismo così come per la mercificazione del corpo in generale, e del corpo femminile in particolare". Ivi, p. 9864.

uno stato prevalentemente nero, e quella di Blaine negli Stati Uniti in quanto afroamericano, sono radicalmente diverse. La donna non può comprendere e condividere il fervente antirazzismo di Blaine, dal momento che, prima di arrivare in America, non aveva nemmeno mai pensato a sé stessa come “nera”. Dopo aver lasciato Blaine per via della sua intransigenza in ambito razziale, Ifemelu torna in Nigeria e si riunisce a Obinze, che lascia la moglie e un matrimonio convenzionale per lei.

Ifemelu ha un modo tutto suo di occuparsi della questione razziale in America. Diventa una blogger, una “a storyteller of our globalized society”.¹⁹ In pratica, usa una piattaforma digitale per dare voce alle “her opinions in a provocative way, examining weighty issues and lighter topics such as hair and beauty”,²⁰ e dunque senza dubbio sfidando e mettendo in discussione i pilastri presumibilmente saldi della democrazia e della tolleranza razziale americana. Per esempio, uno dei suoi primi post sul blog comincia così: “In America, tribalism is alive and well. There are four kinds – class, ideology, region and race”.²¹ Rodriguez afferma a ragione che “Ifemelu’s presence in the blogosphere gazing over the strange U.S. terrain decenters the traditional western, white male gaze placing Ifemelu, an African woman, in the role of definer”.²² Detto in altri termini, il suo status di *outsider*, immigrata e ignara delle norme sociali americane, la rende un’osservatrice attenta degli usi e costumi locali, obbligando lettori e lettrici a mettere in dubbio ciò che viene solitamente dato per scontato. Riguardo alla questione della razza, Ifemelu si sorprende del fatto che “everyday biases on skin color have come to be part of ‘normal’ life”²³ e che “being black is an all-encompassing identity that super-

19 “[N]arratrice della nostra società globalizzata”. Villanova, *Deconstructing the ‘Single Story’*, cit., p. 91.

20 “[P]roprie opinioni in modo provocatorio, esaminando questioni di peso ma anche più leggere, come i capelli e la bellezza”. *Ibidem*.

21 “In America, il tribalismo è vivo e vegeto. Ce ne sono quattro tipi – classe, ideologia, regione e razza”. Adichie, *Americanah*, cit., p. 227; *Americanah*, cit., p. 192.

22 “La presenza di Ifemelu nella blogosfera, con lo sguardo puntato sul bizzarro terreno statunitense, decentra il tradizionale sguardo bianco e maschile occidentale, ponendo Ifemelu, una donna africana, nel ruolo di definitrice”. Rodriguez, *Reimagining African Authenticity*, cit., p. 18.

23 “[P]regiudizi quotidiani sul colore della pelle sono giunti a far parte della vita ‘normale’”. *Ibidem*, p. 20.

sedes all other orientations such as a Nigerian nationality or an Igbo descent".²⁴ Venendo da un paese a maggioranza nera, Ifemelu è scioccata dalla discriminazione quotidiana subita in America e la critica senza mezzi termini, "without academic abstractions [...] unlike the usual political correctness that Ifemelu finds as America's peculiar way of pretending that race is not an issue".²⁵ In quanto donna, si concentra soprattutto sulla posizione delle donne nere americane, che tendono a soffrire maggiormente il proprio status identitario di invisibilità nella società in cui vivono.

I capelli rappresentano uno degli oggetti culturali che il romanzo decostruisce, svelando una struttura di potere patriarcale specificamente relativa alle donne afroamericane. Uno dei primi consigli che Ifemelu riceve al centro di orientamento al lavoro dell'università riguarda proprio il suo aspetto fisico. Le suggeriscono infatti di lasciarsi i capelli in modo da essere più competitiva e avere un'aria più professionale a un colloquio di lavoro. In quanto immigrata in cerca di integrazione, la donna si reca in un centro per sottoporsi a un trattamento ai capelli, finendo letteralmente per bruciarsi la chioma riccia e nera di modo da poter emulare le tipiche acconciature occidentali. Villanova nota che "the burning of her hair represents the violation of the black body and black standards through the imitation of the white body and the assimilation of white norms".²⁶ Ovviamente, Ifemelu si rende immediatamente conto di quanto ciò significhi e sceglie di pubblicare un post sul suo blog intitolandolo "A Michelle Obama Shout Out-Plus Hair as Race Metaphor".²⁷ In esso, la giovane decostruisce l'idea che i capelli lisci siano di per sé naturali e li dipinge come l'ennesimo valore fasullo imposto dalla struttura di potere dominante. In altre parole, in quanto donna nera, decide di non conformarsi agli standard di bellezza dei bianchi. Ife-

24 "[E]ssere neri si traduce in un'identità onnicomprensiva che sostituisce tutte le altre declinazioni, quali nazionalità nigeriana o origini Igbo". *Ibidem*.

25 "[S]enza astrazioni accademiche [...] a differenza della solita correttezza politica con cui Ifemelu identifica la strategia tutta americana di fingere che la razza non sia un problema". *Ibidem*.

26 "[I] capelli bruciati rappresentano la violazione del corpo e degli standard di bellezza neri attraverso l'imitazione del corpo bianco e l'assimilazione di norme bianche". Villanova, *Deconstructing the 'Single Story'*, cit., p. 92.

27 "La chioma da urlo di Michelle Obama come metafora razziale". Adichie, *Americanah*, cit., p. 299-300; *Americanah*, cit., p. 309.

melu è quindi molto critica riguardo alla tendenza che le donne nere hanno di “equate female beauty with white femininity since, in this way they only reinforce racist stereotypes”.²⁸

Dopo tredici anni negli Stati Uniti, Ifemelu combatte le strutture di potere patriarcale dominanti continuando a gestire il suo blog personale e rimanendo fedele alle proprie origini africane (la scelta di mantenere il proprio accento nigeriano e i capelli al naturale illustrano la sua autentica battaglia contro sessismo, razzismo e classismo), ma poi decide di chiudere il blog e tornare in Nigeria. La sua esperienza personale di vita negli Stati Uniti dimostra che “at least for women, the world is still very much ‘backwards’ even in the ‘progressive’ West”.²⁹ Nonostante Ifemelu giunga a valide intuizioni riguardo all’Occidente illuminato, la sua esperienza in quanto immigrata la definisce, in ultima analisi, secondo le parole di Bhabha, “a subject of difference that is almost the same, but not quite”, “almost the same, but not white”.³⁰ Il rifiuto volontario di Ifemelu di adattarsi agli usi e costumi americani le fanno desiderare di raggiungere l’autosufficienza in Nigeria, stando alle proprie regole.

La formazione di Obinze

Obinze, dall’altro lato, non ha gli stessi privilegi di Ifemelu nel Nuovo Mondo. Il suo processo formativo, infatti, riguarda più che altro la lotta interiore che nasce dal suo bisogno di costruire l’identità di un intellettuale, prima, e di un immigrato illegale nel Regno Unito, poi. Mentre Ifemelu continua ad avanzare accademicamente negli Stati Uniti e raggiunge infine la propria crescita psicologica e morale gestendo il blog, in cui discute le pratiche dannose e pervasive della società patriarcale americana, il processo attraverso cui Obinze raggiunge la maturità è invece collegato alla sua esperienza personale di nuovo arrivato in una Gran Bretagna ostile ed estranea, e poi in una

28 “[E]quiparare la bellezza femminile alla femminilità bianca dal momento che, così facendo, non fanno altro che perpetuare stereotipi razzisti”. Villanova, *Deconstructing the ‘Single Story’*, cit., p. 92.

29 “[Al]meno per le donne, il mondo è ancora molto ‘arretrato,’ persino nell’Occidente ‘progressista’”. Rodriguez, *Reimagining African Authenticity*, cit., p. 9.

30 “Un soggetto di differenza, che è quasi uguale, ma non del tutto”; “quasi uguale, ma non bianco”. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Londra e New York 1994, p. 86; cit. in Villanova.

Nigeria benestante, corrotta e dominata da uomini. Dopo il diploma, Obinze vive con sua madre per un anno e prova a trovare un lavoro, con scarso successo, in Nigeria. Avido lettore, appassionato di film e romanzi americani, è un vero e proprio erudito, completamente disinteressato all'aspetto materiale delle cose. Come anticipato poc' anzi, la sua prima grande delusione viene dal vedersi negato un visto per gli Stati Uniti dopo gli eventi dell'undici settembre, un fatto che si traduce nella fine della sua relazione con Ifemelu e dei loro piani per una vita insieme in Occidente. A differenza di Ifemelu, Obinze è un insicuro introverso che finisce per arrendersi alle norme patriarcali nigeriane e diventare un "Big Man", un uomo di famiglia con un profondo disgusto per la corruzione dilagante e l'ottusa negligenza nigeriana nei confronti delle donne e del loro ruolo nella società.

Tuttavia, prima che Obinze opti per lo stile di vita tradizionale nigeriano, passa attraverso l'esperienza traumatica dell'immigrazione in Gran Bretagna, che ricorda quella di un tipico emigrato da un paese del Terzo Mondo in Occidente. Obinze attraversa un processo di dis-identificazione mentre cerca di sopravvivere svolgendo lavori sottopagati nel mercato nero e, contemporaneamente, di guadagnare denaro sufficiente per il matrimonio di convenienza che alla fine gli assicuri un riconoscimento ufficiale non solo come autentico cittadino del Regno Unito, ma anche come essere umano dotato di dignità. In questo senso, diversamente da Ifemelu, Obinze appare conforme allo stereotipo dei mediocri membri della diaspora africana in Occidente. Il suo desiderio di appartenere al Nuovo Mondo è, a differenza del caso di Ifemelu, presto soffocato dalla triste realtà di essere un ben visibile membro di una minoranza in Gran Bretagna. Il fatto di dover cambiare nome in Vincent Obi, in modo da evitare la deportazione e di doversi adattare a nuove regole discriminatorie, lo delude ancor più dell'esperienza di vivere in una Nigeria dalle vedute ristrette. Accettando le pratiche perniciose della società britannica, in cui è percepito solamente come una minoranza, diventa un'entità invisibile, completamente priva della sua identità originaria di intellettuale istruito e cittadino agiato. Tutto questo lo mette a disagio nei confronti di ogni uomo che indossi un uniforme, per la paura di essere deportato. Tuttavia, nel giorno del matrimonio di convenienza la verità sul suo effettivo status illegale viene rivelata, e, sorprendentemente, Obinze si sente sollevato, poiché l'incidente pone fine all'intera farsa di fingere di essere qualcun altro.

Una volta deportato in Nigeria, la sensazione di straniamento di Obinze nei confronti del suo contesto è ancora molto forte. Tuttavia, il giovane ha familiarità con la società a dominazione maschile nigeriana e ne diviene un membro di buon grado, vivendo la propria vita in una gabbia dorata, con una moglie tradizionale che può offrirgli dei figli (e sincere scuse per avergli dato una figlia femmina invece di un maschio), nel benessere inaspettato che però lo disgusta totalmente. Non stupisce che lo scambio di email con Ifemelu porti alla sua fuga finale dal provincialismo nigeriano e rappresenti la goccia che fa traboccare il vaso, facendogli immaginare un futuro ben più ricco di significato. Anche se viene avvisato riguardo all'errore di adottare costumi da bianco nel divorziare dalla moglie, dato che lo scopo primario del matrimonio dovrebbe essere il vantaggio della famiglia e non l'amore, Obinze è, per la prima volta in vita sua, sicuro di ciò che fa. Quindi, la riunione della coppia nella loro terra madre simboleggia in modo significativo la fine dei loro processi di Bildung: questi "psychological doubles",³¹ nelle parole di Goodman, rendono il mito dell'androgino una valida opzione esistenziale. Villanova afferma a ragione che "by celebrating the myth of the androgyne",³² ossia l'uguaglianza tra il protagonista maschile e femminile e il loro definitivo rifiuto dei ruoli di genere, Adichie decostruisce la tipica trama della storia d'amore e del Bildungsroman occidentale. Inoltre, in questo modo Adichie offre un effettivo esempio dei postulati teorici di femminismo africano, che rivede e modernizza il mito platonico, insistendo su un pari coinvolgimento, maschile e femminile, nella pratica femminista. Insieme, Ifemelu e Obinze finalmente rifiutano i ruoli di genere imposti loro e riescono dunque a resistere alle norme patriarcali, sia nigeriane sia occidentali.

La versione del mito dell'androgino in *Americanah*: postulati dal femminismo africano

Il femminismo è stato spesso inteso come un concetto occidentale, ma un numero crescente di scrittrici e ricercatrici africane, inclusa

31 "[D]oppi psicologici". Charlotte Goodman, "The Lost Brother, the Twin: Women Novelists and the Male-Female Double Bildungsroman", *NOVEL: A Forum on Fiction*, 17, 1 (1983), pp. 28-43; cit. in Villanova.

32 "[C]elebrando il mito dell'androgino". Villanova, *Deconstructing the 'Single Story'*, cit., p. 95.

Adichie, tende a ridefinirlo e adattarlo alla specificità africana. La nozione di femminismo africano, infatti, è stata largamente influenzata dalla resistenza delle femministe africane tanto all'egemonia occidentale quanto all'eredità coloniale sulla cultura africana. Uno dei primi postulati su cui le femministe africane concordano è che l'oppressione sperimentata dalle donne africane non possa identificarsi con l'oppressione vissuta dalle donne nella cultura occidentale. In particolare, la storia coloniale e postcoloniale africana e i vari fattori sociopolitici ad essa collegati giocano un ruolo fondamentale nella teoria e nella pratica del femminismo africano. Seguendo le tracce delle donne occidentali, le donne africane hanno cominciato a organizzarsi in gruppi attivisti femministi nel corso degli anni Sessanta. La partecipazione alle lotte per l'indipendenza e l'attivismo politico hanno contribuito a far prendere loro una posizione attiva nella vita pubblica, una posizione che rifletteva l'impegno nelle lotte anticoloniali africane in generale. In altre parole, le donne africane condividevano i loro obiettivi politici con gli uomini africani. Odhiambo sostiene che, a differenza del femminismo occidentale, l'ideologia del femminismo africano "is founded upon the principles of traditional African values that view gender roles as complementary, parallel and asymmetrical".³³

Forse una delle definizioni più rilevanti di femminismo africano è data da Steady, che lo percepisce sostanzialmente come "humanist feminism".³⁴ Questa concettualizzazione dipende dai principi dei valori africani tradizionali, che vedono i generi femminile e maschile in reciproca armonia, inseparabilmente connessi e volti alla continuità della vita umana. Per questo, il femminismo africano riconosce "the inherent, multiple roles of women and men in reproduction, production and the distribution of wealth, power and responsibility

33 "[È] fondata su principi mutuati dai valori tradizionali africani, in cui i ruoli di genere sono complementari, paralleli e asimmetrici". George Odhiambo, "Theorizing African Feminism", in Pearce Stroud, a cura di, *Feminism: Perspectives, Stereotypes/Misperceptions and Social Implications*, Nova Science Publishers, New York 2014, p. 111.

34 "[F]emminismo umanista". Filomina C. Steady, "African Feminism: A Worldwide Perspective", in Rosalyn Terborg-Penn, Sharon Harley, Andrea B. Rushing, a cura di, *Women in Africa and African Diaspora*, Howard University Press, Washington 1987, pp. 3-21, qui p. 3.

for sustaining human life".³⁵ Badejo afferma che questa particolare prospettiva femminista è radicata nelle tradizioni letterarie orali e nei festival tradizionali, in cui le donne sono poste "at the center of the social order as custodians of the earth, fire, and water and uphold men as the guardians of women's custodial rights".³⁶ Così, il femminismo africano si concentra sul ruolo delle donne nella società ma dimostra anche che potere e bellezza, i principi maschili e femminili, non sono opposti binari ma categorie connesse: "African femininity complements African masculinity, and defends both with the ferocity of the lioness while seeking male defense of both as critical, demonstrable, and mutually obligatory".³⁷

Seguendo il percorso tracciato Badejo, Ntseane sostiene che le femministe africane riconoscono gli uomini come loro partner, più che come nemici, nella lotta contro l'oppressione di genere.³⁸ Visto da questa prospettiva, il femminismo africano diventa fondamentale per i "social, political, economic, cultural, and evolutionary aspects of human order".³⁹ Ne consegue che non ci si possa appellare a un'esperienza culturale comune in quanto donne, come se si trattasse di un terreno legittimo per escludere gli uomini dalle discussioni sul genere e sul femminismo:

African feminism [...] recognizes a common struggle with African men for removal of the yokes of foreign domination and European/American exploitation. It is not antagonistic to African men but challenges them to be

35 "[I] molteplici e intrinseci ruoli di donne e uomini nella riproduzione, produzione e distribuzione della ricchezza, del potere e della responsabilità per il mantenimento della vita umana". Diedre L. Badejo, "African Feminism: Mythical and Social Power of Women of African Descent", *Research in African Literatures*, 29, 2 (2008), pp. 94-111, qui p. 94.

36 "[A] centro dell'ordine sociale in quanto custodi della terra, del fuoco e dell'acqua, e sostengono gli uomini in quanto guardiani dei diritti di custodia delle donne". *Ibidem*.

37 "[L]a femminilità africana completa la mascolinità africana, e difende entrambe con la ferocia della leonessa mentre cerca la difesa maschile di entrambe in quanto critica, dimostrabile e reciprocamente obbligatoria". *Ibidem*.

38 Peggy Gabo Ntseane, "Culturally Sensitive Transformational Learning: Incorporating the Afrocentric Paradigm and African Feminism", *Adult Education Quarterly*, LXI, 4 (2011), pp. 307-23, p. 310.

39 "[A]spetti sociali, politici, economici, culturali ed evolutivi dell'ordine umano". Badejo, *African Feminism*, cit., p. 94.

aware of certain salient aspects of women's subjugation which differ from generalized oppression of all African peoples.⁴⁰

In altre parole, il femminismo africano si basa sull'idea che sia necessaria una lotta comune per uomini e donne per combattere la disuguaglianza di genere e per ricostruire l'Africa insieme. Tutto ciò deve essere raggiunto tramite tentativi tesi a decostruire l'ideologia occidentale e una resistenza autentica contro il neoimperialismo. Di conseguenza, Mikell afferma a ragione che il discorso del femminismo africano è diverso dalla sua controparte occidentale per questioni elementari quanto "bread, butter and power".⁴¹ La teoria del femminismo africano illustra le esperienze storiche, sociali, politiche ed economiche degli africani, senza dicotomie imposte tra maschile e femminile e senza quell'enfasi forzata sull'individualismo e sulla competizione intrinseca al pensiero femminista occidentale. Nel definire questo concetto, Mekgwe sottolinea l'importanza del focus sull'eredità culturale e politica africana e afferma che questo discorso si occupa di "delineate those concerns peculiar to African situation. It also questions features of traditional African values without denigrating them, understanding that these might be viewed differently by the different classes of women".⁴²

Adichie, una fervente sostenitrice del pensiero femminista africano, crede fermamente che gli uomini debbano essere coinvolti

40 "Il femminismo africano [...] riconosce il fatto che si lotti insieme agli uomini africani per liberarsi dal giogo della dominazione straniera e dello sfruttamento europeo e americano. Non è antagonistico nei confronti degli uomini africani, ma li sfida ad essere consapevoli di certi aspetti salienti della soggiogazione femminile, che è diversa dalla generale oppressione di tutti i popoli africani". Carol Boyce-Davies, "Introduction: Feminist Consciousness and African Literary Criticism", in C. Boyce-Davies e A.A. Graves, a cura di, *Ngambika: Studies of Women in African Literature*, African University Press, Trenton 1986, pp. 7-23, qui pp. 8-10.

41 "[P]ane, burro e potere". Gwendolyn Mikell, *African Feminism: The Politics of Survival in Sub-Saharan Africa*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997, p. 4.

42 "[D]elineare le questioni peculiari della situazione africana. Inoltre, mette in discussione gli aspetti tradizionali dei valori africani senza denigrarli, comprendendo che possano essere visti in maniera differente dalle varie classi di donne". Pinkie Mekgwe, "Theorizing African Feminism(s) the Colonial Question", *QUEST: An African Journal of Philosophy/Revue Africaine de Philosophie*, 20 (2008), pp. 11-22, qui p. 16.

nell'attivismo femminista, non solo in Africa ma ovunque nel mondo. Nei suoi lavori, *We Should All Be Feminists* (2014) e *Dear Ijeawele, or a Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions* (2017), dà una definizione di femminismo per il Ventunesimo secolo, e propone l'idea che uomini e donne debbano essere femministi non solo nell'ambito della liberazione femminile, ma anche nel combattere ruoli stereotipati, incoraggiando gli uomini a impegnarsi con le donne in discussioni su questioni di sessualità, aspetto fisico, successo, potere, e così via. È questo l'unico modo di cambiare la cultura patriarcale e le aspettative sociali da essa imposte – sia gli uomini sia le donne dovrebbero rifiutare i ruoli tradizionalmente prescritti loro, nonostante siano così profondamente condizionanti per le persone e, di conseguenza, così difficili da disimparare.⁴³ Adichie crede fermamente che i nostri figli e le nostre figlie debbano essere cresciuti e cresciute diversamente, con un'attenzione ai loro interessi e alle loro capacità personali piuttosto che al loro genere.⁴⁴

Americanah rappresenta dunque un potente miscuglio dei postulati cruciali del pensiero femminista africano attraverso una versione modernizzata del noto mito platonico dell'androgino. Sia Ifemelu che Obinze vengono rappresentati in termini androgini, con aspetti sia maschili che femminili. Il loro processo di Bildung dimostra che non rientrano strettamente nell'uno o nell'altro ruolo nelle loro società, sia nella terra d'origine sia nel Nuovo Mondo. Il loro ricongiungimento finale in Nigeria prova che entrambi possiedono un'identità equilibrata, che include le virtù di uomini e donne rispettivamente. Inoltre, le loro storie di formazione indicano un completo disinteresse per tutti i tratti specificamente costruiti per uomini e donne in società maschiliste, sia in Africa sia in Occidente, e un fortissimo interesse per la strategia di resistenza unita contro convenzioni patriarcali distruttive.

43 Chimamanda Ngozi Adichie, *Dear Ijeawele or a Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*, Alfred A. Knopf, New York and Toronto 2017, p. 19. *Cara Ijeawele ovvero quindici consigli per crescere una bambina femminista*, trad. it. di Andrea Sirotti, Einaudi, Torino 2014, pp. 22-23.

44 Chimamanda Ngozi Adichie, *We Should All Be Feminists*, Fourth Estate, London 2014. *Dovremmo essere tutti femministi*, trad. it di Francesca Spinelli, Einaudi, Torino 2021.

Conclusioni

In *Americanah*, Adichie espone aspetti decostruttivi della politica colonialista occidentale sulla cultura africana sovvertendo le presupposizioni convenzionali del genere del *Bildungsroman*. In questo modo, ricostruisce con successo la stereotipica immagine degli africani nella letteratura occidentale, e rivela che i processi di cura individuale e comunitari rappresentano un'opzione plausibile. Inoltre, ridefinisce efficacemente il concetto di femminismo africano per il pubblico occidentale, usando la sua esperienza personale di pratiche culturali nigeriane. Nei loro viaggi formativi, i due protagonisti scartano i rigidi ruoli di genere che ci si aspetta rappresentino per ritrarre la complessa umanità africana. Adichie infine dimostra che semplificazioni stereotipiche e dicotomie imposte sono false e dannose. La desiderata unità delle esperienze maschili e femminili, la loro relazione interconnessa e non antagonista, dipinta nel romanzo attraverso la versione africana modernizzata del mito dell'androgino, può catturare la piena complessità dell'esperienza africana in maniera completa.

Il blog di Ifemelu complica ulteriormente l'opposizione binaria e imposta tra nord dominante e privilegiato e sud globale e svantaggiato. In altre parole, non tutti gli americani assomigliano a personaggi bianchi e *middle class* di un film di Hollywood, così come non tutti gli africani assomigliano ai personaggi dei romanzi di Achebe o ai bambini emaciati nelle fotografie delle campagne di beneficenza. Inoltre, "the blog form signifies a modern presence of Africans on the global stage, a presence that is legitimized by Ifemelu's claim to power to define what is Western".⁴⁵ Il potere di definire ciò che è occidentale è decisamente ciò che l'autrice stessa pratica nel suo lavoro letterario e nel suo impegno politico. I romanzi di Adichie, i saggi e i discorsi pubblici, dunque, rappresentano un sostanziale contributo all'attivismo femminista contemporaneo e agli studi di genere, sia su scala globale sia negli specifici contesti delle società postcoloniali degli ultimi tempi.

45 "La forma del blog rappresenta la moderna presenza di persone africane sul palcoscenico globale, una presenza legittimata dal potere, che Ifemelu reclama, di definire ciò che si intende per occidentale". Rodriguez, *Reimagining African Authenticity*, cit., p. 22.

Il Bildungsroman negli Stati Uniti: una storia problematica

Milena Kaličanin (1976), PhD, insegna nel Dipartimento di inglese della Facoltà di filosofia dell'Università di Niš (Serbia). È l'autrice dei libri *The Faustian Motif in the Tragedies by Christopher Marlowe* (2013), *Political vs. Personal in Shakespeare's History Plays* (2017), *Uncovering Caledonia: An Introduction to Scottish Studies* (2018) e *English Renaissance Literature Textbook* (2020, con Sanja Ignjatović). Insieme a Sona Snircova ha curato i volumi *Growing Up a Woman: The Public/Private Divide in the Narratives of Female Development* (2015) e *Representations of the Local in the Postmillennial Novel: New Voices from the Margins* (2022). I suoi interessi di ricerca includono la letteratura inglese del Rinascimento, gli studi canadesi, la letteratura britannica e scozzese, la letteratura digitale. La traduzione è di Serena Demichelis

La storiografia della Guerra del Vietnam: un aggiornamento sulle traduzioni italiane

Stefano Rosso

Alcuni anni fa, riflettendo sugli esiti di una ricerca che avevo svolto nella seconda metà degli anni Novanta, mi domandavo che cosa sapessero i lettori italiani della narrativa statunitense sulla Guerra del Vietnam e come si fossero comportati i nostri editori con quel vasto corpus di opere uscite negli Stati Uniti durante il conflitto e soprattutto dopo.¹ Negli anni in cui fu combattuta, la Guerra del Vietnam è rimasta in primo piano anche in Italia e ha accompagnato l'evoluzione del movimento anti-imperialista del nostro paese. Dopo la caduta di Saigon nell'aprile del 1975, la guerra in Indocina ha continuato a occupare, per almeno quindici anni, una posizione centrale nel dibattito politico, storico e culturale non soltanto negli Stati Uniti, ma anche in Italia, sempre alimentata dal notevole successo dei film sul Vietnam del periodo 1978-1989.

Negli Stati Uniti, anche dopo l'affermazione trionfalistica del presidente George H.W. Bush nel 1991, in base alla quale la "sindrome del Vietnam" era stata sconfitta grazie alla "vittoria" fulminante della Prima guerra del Golfo, il conflitto indocinese ha continuato ad aggirarsi nei discorsi storici e politici come uno spettro inquietante. Durante i conflitti nei Balcani, in Afghanistan e nella Seconda guerra del Golfo, il linguaggio militare e la riflessione geopolitica hanno continuato a essere fortemente indebitati con quel lungo periodo bel-

1 Ringrazio il personale della Biblioteca comunale "Venezia" di Milano, della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Bergamo e della libreria "Centofiori" di Milano per l'aiuto nella ricerca bibliografica. Grazie a Giovanni Scirocco per avermi invitato a un convegno del gennaio 2020 da lui organizzato da cui prende l'avvio questo saggio bibliografico (una prima versione è uscita sulla rivista *Tradurre*: "La 'sporca guerra' in italiano. Traduzioni esistenti e traduzioni mancate nella storiografia della Guerra del Vietnam", *Tradurre* 20, primavera 2021, pp. 1-21). Infine, ringrazio Paolo Barcella, Chiara Bietoletti, Roberto Cagliero, Erminio Corti, Bruno Cartosio, Valeria Gennero, Giorgio Mariani, Anna Scannavini e soprattutto Francesco Montessoro, che hanno letto una prima versione di queste pagine.

lico: soltanto l'attacco terroristico dell'11 settembre 2001 ne ha smorzato la centralità per qualche anno.

Il mio saggio del 2013, a cui facevo riferimento prima, si concentrava soltanto sull'aspetto della Guerra del Vietnam di mia competenza: romanzi e racconti statunitensi in traduzione.² Nelle conclusioni, oltre a lamentare una certa reticenza delle case editrici italiane a fornire i dati sulle vendite, sostenevo che l'editoria del nostro paese aveva trascurato almeno una parte della migliore narrativa uscita da quel conflitto; inoltre aveva mancato di dare il giusto rilievo alle opere più significative, in particolare a quelle di Tim O'Brien e di Michael Herr, uscite sì molto presto in traduzione, ma grazie a Leonardo, un editore non molto visibile, e trascurate dalla critica e dai lettori. Poiché negli anni Ottanta anche in Italia la passione politica che aveva alimentato la lotta contro l'imperialismo statunitense si era affievolita, le conoscenze sulla Guerra del Vietnam erano state affidate soprattutto al cinema e, in misura minore, alla televisione: il "Vietnam movie" cercò di occupare lo spazio lasciato libero dal western ormai in declino. Pur riconoscendo i meriti di alcuni dei maggiori successi di questo nuovo sottogenere – si pensi a film come *Il cacciatore* (Michael Cimino 1978), *Tornando a casa* (Hal Ashby 1978), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola 1979), *Platoon* (Oliver Stone 1986) e *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick 1987), opere di primo piano in un panorama che comprende varie centinaia di pellicole spesso di qualità modestissima –, nel mio saggio sottolineavo il rischio di delegare la memoria storica al solo cinema. Era particolarmente vistosa la riproposizione revanscista del corpo maschile muscoloso e tecnologico di Sylvester Stallone nei tre film che hanno come protagonista John Rambo, (1982, 1985, 1988; nel 2008 e nel 2019 se ne sono aggiunti altri due) e soprattutto il discorso ideologico reazionario della serie *Missing in Action* con Chuck Norris, tutti film usciti negli anni Ottanta (1984, 1985 e 1988). In *Missing in Action* la falsificazione storica diventa paranoica e delirante, e fornisce un materiale molto utile per comprendere i meccanismi di funzionamento del fenomeno del-

2 Stefano Rosso, "Tradurre la 'Dirty War'. La narrativa della Guerra del Vietnam e l'editoria italiana", in Donatella Izzo, Giorgio Mariani e Stefano Rosso, a cura di, *Come gather 'round friends. Ácoma per Bruno Cartosio e Alessandro Portelli*, Shake, Milano 2013, pp. 99-112.

le *fake news*.³ Il problema della scarsa memoria storica e, come vedremo, anche della tendenza a credere a qualsiasi ipotesi complottista, è assai più grave negli Stati Uniti che in Italia e risale a tempi lontani. Molti ricorderanno almeno due esempi clamorosi legati al mondo del cinema. Il primo è *Nascita di una nazione* (regia di David W. Griffith, 1915), un film che pur sostenendo idee razziste e falsificando i fatti storici, rimase a lungo il riferimento documentale più diffuso sugli anni della Ricostruzione (1865-1877), il periodo successivo alla Guerra civile in cui nacque il Ku Klux Klan e si affermò la segregazione razziale. Il secondo è *Via col Vento* (regia di Victor Fleming, 1939), che fu per un periodo molto lungo, negli Stati Uniti, la fonte più diffusa per informarsi sulla società schiavista e sulla Guerra civile, nonostante la sua visione profondamente falsa sul piano storico.

Come chiunque può rilevare con una semplice ricerca nell'OPAC, il Catalogo del servizio bibliotecario nazionale italiano, molte sono le traduzioni di opere storiche sulla Guerra del Vietnam che mancano all'appello. Poiché non sono uno storico ho dovuto cercare il punto d'avvio in una ricerca bibliografica di Oliviero Bergamini, un lavoro molto articolato sulla storiografia di quella guerra realizzato nel 1996 e che poi ebbe due diverse stesure, una per la rivista "Storica" del 1998 e, su mia richiesta, una più sintetica su *Ácoma* nel 1999.⁴ Nella breve carrellata sulla storiografia della Guerra del Vietnam in traduzione che propongo qui, seguirò la divisione interna là proposta da Bergamini: 1) la guerra; 2) la politica; 3) la società americana e i reduci. Per quel che riguarda il periodo successivo a quello considerato da Bergamini mi sono avvalso della consulenza di Francesco Montessoro, attivo presso la Facoltà di Scienze Politiche, Economiche e Sociali dell'Università Statale dei Milano fino al 2019, il maggiore studioso italiano della storia del Vietnam.⁵

3 Su questo si veda Stefano Rosso, "I carceri fantasma della Guerra del Vietnam. Note sul mito americano dei prigionieri di guerra", *Iperstoria* 14 (autunno/inverno 2019), pp. 98-104.

4 Cfr. Oliviero Bergamini, "'Un dito del piede?' Verso una nuova storiografia americana sulla guerra del Vietnam", *Storica* 4, anno 11 (1998), pp. 43-76 e Id., "La guerra del Vietnam nella storiografia americana degli anni Novanta", *Ácoma* 16 (1998), pp. 86-95. Di Bergamini si veda anche "La guerra 'diversa': il Vietnam e la 'cultura bellica' degli Stati Uniti, in Stefano Ghislotti e Stefano Rosso, a cura di, *Vietnam e ritorno. La "guerra sporca" nel cinema, nella letteratura e nel teatro*, Marcos y Marcos, Milano 1996, pp. 221-237.

5 Grazie a Francesco Montessoro la Biblioteca di Scienze Politiche "Enrica Col-

Storia, storia militare e storie orali

Molta saggistica americana sulla Guerra del Vietnam è estremamente critica su quell'intervento; in genere questa è una caratteristica di una parte cospicua degli studi su tutti i conflitti del secolo scorso, con l'esclusione della Seconda guerra mondiale, negli Stati Uniti chiamata "the good war". Tale atteggiamento antibellico ha contribuito a creare disinteresse per la storia militare o comunque un notevole sospetto per chi si occupa di questo campo di studi: è molto diffusa l'opinione che la storia militare sia territorio esclusivo dei conservatori se non dei reazionari con tendenze autoritarie, e comunque di studiosi che subiscono il fascino dello spirito marziale, del patriottismo e delle varie forme di nazionalismo che hanno alimentato i conflitti. Io stesso devo ammettere di avere compreso tardi l'importanza della storia militare. Molti studi sulla guerra, sulla violenza e sulla cultura bellica, anche riflessioni dotate di ampio respiro filosofico e opere di storia della cultura molto articolate, spesso rifiutano di fare i conti con gli storici militari. Tale pregiudizio è diffuso anche in Italia e forse spiega perché i migliori studi sulla Guerra del Vietnam da un punto di vista militare non sono mai stati tradotti nel nostro paese. Questo è il caso non soltanto delle opere che potrebbero essere criticate perché "revisioniste", cioè quegli studi che attribuivano la responsabilità della sconfitta americana alle "carenze della leadership civile" più che a una cecità politica determinata dagli schemi ideologici della Guerra fredda.⁶ Mi riferisco alle opere di Harry Summers Jr, Bruce Palmer, Guenter Lewy e di altri,⁷ che furono più o meno in linea con il revisionismo reaganiano degli anni Ottanta: fu infatti Ronald Reagan, durante la sua campagna elettorale del 1980, a tentare di rovesciare il giudizio su quel conflitto, definendolo non più come la "dirty war", la guerra

lotti Pischel" dell'Università Statale di Milano è il luogo migliore in Italia per fare ricerca sulla storia della Guerra del Vietnam. Per la narrativa statunitense che pone al centro del racconto la Guerra del Vietnam la raccolta più fornita si trova nella Biblioteca Umanistica dell'Università di Bergamo. Tra le biblioteche europee va segnalata quella del Kennedy Institut della Freie Universität di Berlino.

6 Bergamini, "Un dito del piede?", cit., p. 45.

7 Si veda Harry Jr Summers, *On Strategy: A Critical Analysis of the Vietnam War*, Presidio Press, Novato, CA 1982; Bruce Palmer, *The 25-Year War*, University Press of Kentucky, Lexington 1984; Guenter Lewy, *The United States in Vietnam*, Oxford University Press, New York 1978.

sporca denunciata dai manifestanti dei tardi anni Sessanta, bensì come una “noble cause”, una causa nobile. Reagan e i suoi fiancheggiatori continuarono coerentemente a proporre una lettura neoconservatrice nel corso dei suoi due mandati (1981-1989).

Anche la storiografia tendenzialmente progressista, immediatamente successiva agli anni di Reagan, non è mai stata tradotta in italiano: *After Tet* di Roland Spector del 1993,⁸ in cui emerge l'impossibilità oggettiva di vincere la guerra, è assente dagli scaffali italiani; discorso analogo vale per *The Dynamics of Defeat* di Eric Bergerud e per *The Hidden History of the Vietnam War* di John Prados, e così pure per gli studi che si concentrano sulla “pacificazione” fallita, come *Pacification* di Richard Hunt.⁹ Mancano anche: l'importante studio di Carlyle A. Thayer, *War by Other Means: National Liberation and Revolution in Vietnam*;¹⁰ il classico *The Communist Road to Power in Vietnam* di William Duiker del 1981, ampiamente rimaneggiato 15 anni dopo grazie all'accesso a documenti divenuti disponibili negli anni Novanta;¹¹ l'agile *The Second Indochina War* di William S. Turley del 1986, che ha continuato a essere pubblicato negli Stati Uniti (nel 2008 e nel 2021).¹²

È significativo che quasi nessuna delle ricostruzioni principali della strage di My Lai, di cui molto si parlò in Europa e le cui immagini hanno continuato a circolare anche dopo la Prima guerra del Golfo, sia mai uscita in italiano. Non troviamo *My Lai: A Brief History with Documents* di James S. Olson e Randy Roberts e neppure *Facing My Lai*, a cura di David Anderson.¹³ Si obietterà che Piemme ha meritoriamente pubblicato la traduzione di *My Lai Vietnam* di Seymour M. Hersh, il testo che sconvolse gli Stati Uniti nel 1970 con il racconto di quel terribile eccidio del maggio 1968 e che permise a Hersh di vince-

8 Free Press, New York, 1993.

9 Si veda Eric M. Bergerud, *The Dynamics of Defeat*, Westview Press, Boulder, CO, 1991; John Prados, *The Hidden History of the Vietnam War*, Dee, Chicago 1995; Richard Hunt, *Pacification*, Westview Press, Boulder, CO, 1995.

10 Routledge, New York 1989.

11 William J. Duiker, *The Communist Road to Power in Vietnam*, Westview, Boulder, CO 1981; seconda ed., Taylor & Francis, Milton Park, UK 1996.

12 William S. Turley, *The Second Indochina War*, Routledge, New York 1986.

13 Si veda John Olson and Randy Roberts, *My Lai: A Brief History with Documents*, St. Martin's, New York 1998; David L. Anderson, *My Lai: Moving Beyond the Massacre*, University Press of Kansas, Lawrence, KS, 1998.

re il Pulitzer per il giornalismo.¹⁴ È vero, ma la traduzione italiana è apparsa ben trentacinque anni dopo la versione originale, mentre in altri paesi era stata tradotta subito: per esempio in Francia uscì nello stesso anno della pubblicazione americana.

La scarsità di traduzioni dei testi di storia militare è soltanto il frutto del pregiudizio contro quella materia e i suoi cultori? Forse parte del problema deriva dal fatto che, trattandosi di un campo specialistico, gli studiosi sono presumibilmente in grado di consultare le opere in lingua originale.

Simile destino hanno avuto le buone storie orali: nessuna traduzione italiana di *No Shining Armor* di Otto Lehrck né di *Red Thunder, Tropic Lighting* di Eric Bergerud.¹⁵ Nel 1996 Alessandro Portelli aveva pubblicato un bel saggio su due raccolte di interviste ai reduci della Guerra del Vietnam, mostrando come gli aspetti fattuali e quelli discorsivi della guerra avessero condiviso “il fatto di essere terreni su cui l’esperienza personale della ‘biografia’ si incontra con la vicenda collettiva della ‘storia’”.¹⁶ L’analisi di Portelli si concentrava su *Nam* di Mark Baker (1982) e *Bloods: An Oral History of the Vietnam War* di Wallace Terry (1984), quest’ultimo interamente dedicato all’esperienza degli afroamericani. Con ventun anni di ritardo il secondo è stato tradotto da Paola Conversano per Piemme con il titolo *La faccia nera del Vietnam*.¹⁷ Il ritardo o il silenzio sul punto di vista dei neri riguarda anche saggi successivi come *Fighting on Two Fronts* di James Westheider.¹⁸

Altri studi importanti mai tradotti sono quelli che analizzano la guerra in termini sociali, come *U.S. Labor and the Vietnam War* di Philip Foner, sul ruolo del sindacato, e *Working-class War* di Christian G.

14 Seymour Hersh, *My Lai 4: A Report on the Massacre and Its Aftermath*, Random House, New York 1970 (*My Lai Vietnam*, tr. it. di Enrico Domenichini, Piemme, Casale Monferrato 2005).

15 Otto J. Lehrck, *No Shining Armor: The Marines at War in Vietnam, an Oral History*, University Press of Kansas, Lawrence 1992; Eric M. Bergerud, *Red Thunder, Tropic Lighting: The World of a Combat Division in Vietnam*, Westview, Boulder, CO, 1993.

16 Alessandro Portelli, “Come se fosse una storia. Narrazioni personali dei reduci e storia orale del Vietnam”, in Ghislotti e Rosso, a cura di, *Vietnam e ritorno*, cit.

17 Si veda Mark Baker, *Nam, Morrow*, New York 1981; Wallace Terry, *Bloods*, Ballantine, New York 1984 (*La faccia nera del Vietnam*, tr. it. di Paola Conversano, Piemme, Casale Monferrato 2005, ormai fuori catalogo).

18 Si veda James Westheider, *Fighting on Two Fronts: African Americans and the Vietnam War*, New York University Press, New York 1997.

Appy, dal quale emerge in modo ampiamente documentato il fatto che il peso del conflitto era gravato soprattutto sulla classe operaia, oltre che sugli afroamericani.¹⁹ Appy è anche molto convincente nel ricostruire, grazie a numerose interviste, i sentimenti spesso ambivalenti degli strati più poveri e meno istruiti della popolazione americana nei confronti della guerra. Del resto, non sono mai arrivati in Italia gli studi dedicati agli aspetti psicologici del combattimento (Grossman), e neppure quelli che si concentrano sul fronte e sul punto di vista vietnamita (Lanning e Cragg).²⁰

Per fortuna esistono alcuni lavori dei due storici italiani del Sud-est asiatico che hanno insegnato a lungo all'Università Statale di Milano: Enrica Collotti Pischel e Francesco Montessoro.²¹ Nelle loro opere, in particolare in quelle di Montessoro, emerge la prospettiva vietnamita senza che questo comporti uno sguardo assolutorio sul

19 Si veda Philip S. Foner, *U.S. Labor and the Viet-Nam War*, International Publishers, New York 1989 e Christian Appy, *Working-class War: American Combat Soldiers and Vietnam*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1993.

20 Dave Grossman, *On Killing: The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society*, Little Brown, Boston 1995; Michael Lee Lanning e Dan Cragg, *Inside VC and the NVA*, Ivy Books, New York 1992.

21 Si veda Enrica Collotti Pischel, a cura di, *Il Vietnam vincerà: politica, strategia, organizzazione*, Einaudi, Torino 1968. Di Francesco Montessoro si vedano soprattutto: *Vietnam, un secolo di storia*, FrancoAngeli, Milano 2000; *Le guerre del Vietnam*, Giunti, Firenze 2004 (di carattere più divulgativo); "Il mito del Vietnam nell'Italia degli anni Sessanta", *Trimestre*, XXXVII, 13-14 (2004), pp. 273-97; e più recentemente, "Al servizio del Partito: le Forze armate in Vietnam dalla guerra alla costruzione nazionale", in Simone Dossi, a cura di, *Il potere dei generali. Civili e militari nell'Asia orientale contemporanea*, Carocci, Roma 2017, pp. 53-69; "La lotta di fazione nel Partito comunista vietnamita", in Clara Bulfoni, Emma Lupone, Bettina Mottura, a cura di, *Sguardi sull'Asia e altri scritti in onore di Alessandra Cristina Lavagnino*, Led, Milano 2017, pp. 123-39. Attualmente Montessoro sta lavorando a una ricerca sul PCI e la Guerra del Vietnam. Va segnalata una pubblicazione italiana che probabilmente non ebbe grossa eco, un fascicolo monografico di *Il Ponte* del 1996 dedicato a "Vietnam. Vincere la guerra, perdere la pace?" (LII, 1-2, gennaio-febbraio, pp. 5-193). Contiene tre scritti d'archivio (di Bertrand Russell, Jean-Paul Sartre e Enzo Enriquez Agnoletti), quattro interventi molto diseguali (di Mario Primicerio, Aldo Natoli, Mario Monforte e Luciano della Mea) sulla memoria della guerra, un altro paio di saggi sparsi (Bruno Amoroso e Jin Ye, e Vito Zagarrìo sul cinema americano) e infine un saggio di Gabriel Kolko ("Vincere la guerra, perdere la pace") e di Francesco Montessoro ("Da un'altra prospettiva"): questi ultimi due, decisamente eccentrici nel panorama italiano, avrebbero potuto innescare un dibattito che in Italia non ci fu mai.

fallimento politico ed economico della Repubblica socialista del Vietnam dopo la vittoria del 1975. Ai lavori di questi due studiosi, come Montessoro stesso mi ha suggerito, vanno aggiunti alcuni scritti di Emilio Sarzi Amadé, un testimone degli anni di guerra, giornalista dell'*Unità* competente e fornito di informazioni di prima mano.²²

Gestione politica della guerra

Se potevo sospettare di trovare poche opere tradotte nel comparto della storia militare e sociale, sono stato un po' più sorpreso nel riscontrare analoghe lacune nel settore degli studi su "guerra e politica". Manca all'appello *A Time for War: The United States and Vietnam* di Robert Schulzinger,²³ un testo indubbiamente discutibile per l'accento troppo marcato che pone sulla diversa "concezione del tempo" di americani e vietnamiti, ma che allarga la ricerca al ruolo delle religioni nella cultura vietnamita, all'infondatezza della teoria del domino e a una "sovrastima delle capacità espansive dei paesi comunisti".²⁴ Schulzinger fa parte di quel gruppo di studiosi che parlano più di errori che di colpe e responsabilità, e che sembra mettere in secondo piano le scelte dei vertici statunitensi. Vertici che furono caratterizzati, come scrive Bergamini, "da cinismo, razzismo, ideologismo, noncuranza per i principi della democrazia, falsità, approssimazione, superficialità, crudeltà, mancanza di rispetto per la vita umana".²⁵ A questo proposito va ricordato che il numero di morti provocati da quel conflitto apparentemente periferico fu altissimo: a fronte di circa 58.000 soldati americani, le vittime vietnamite (sommando militari del Nord, vietcong e civili) oscillano tra i due e i tre milioni, cifra variabile in base alla lunghezza del periodo: se si considerano gli anni 1955-1975 le vittime superano i tre milioni, se ci si limita all'esplicito intervento statunitense la cifra è probabilmente inferiore ai due milioni. Questo senza contare le centinaia di migliaia di morti in Laos e Cambogia.

22 Di Emilio Sarzi Amadé si vedano: *Rapporto dal Vietnam*, Einaudi, Torino 1966; *Vietnam, il dopoguerra difficile*, Mazzotta, Milano 1978; *L'Indocina rimeditata*, Franco Angeli, Milano 1983. Amadé ha anche curato una antologia di scritti di Vo Nguyen Giap, *La guerra e la politica*, Mazzotta, Milano 1972.

23 Robert Schulzinger, *A Time for War*, Oxford University Press, New York 1997.

24 Oliviero Bergamini, "Un dito del piede", cit. p. 64.

25 Ivi, p. 56.

In mezzo a tante assenze è davvero lodevole la scelta di Mondadori di pubblicare la traduzione di *Vietnam Wars 1945-1990* (1991) di Marilyn B. Young, una studiosa di relazioni internazionali, in particolare tra Stati Uniti e Cina, che ha insegnato alla New York University fino al 2018 e che con questo libro vinse il Berkshire Women's History Prize.²⁶ In *Vietnam Wars 1945-1990*, che ha avuto una buona diffusione negli Stati Uniti, Young pone la Guerra fredda in una prospettiva problematica e ancora attuale, mantenendo un livello alto di argomentazione senza cadere nel gergo specialistico; inoltre rilegge il coinvolgimento statunitense nell'ambito più ampio della storia dell'Indocina dalla colonizzazione francese al periodo della riunificazione dopo la caduta di Saigon. Il libro, su cui tornerò più avanti, è uscito in italiano solo nel 2007, vale a dire sedici anni dopo l'edizione statunitense.

Tra le altre opere dell'ampio comparto degli studi di "politica" che sarebbe stato utile tradurre vanno ricordati: la *Cambridge History of American Foreign Relations* (1993) di Warren Cohen,²⁷ molto concisa ma fondamentale per comprendere le forme di arroganza e autoinganno dei vertici americani, nonché l'incapacità di precisare il significato dell'insurrezione comunista, anticipata in modo straordinariamente lucido in *Un americano tranquillo*, romanzo dell'inglese Graham Greene del 1955, la cui lettura ancora oggi stupisce per la formidabile preveggenza.

L'editoria italiana ha pure trascurato le opere incentrate sul ruolo dei presidenti americani, forse per un certo sospetto nei confronti della focalizzazione sulla leadership politica; sarebbero state utili per comprendere quanto peso abbiano avuto, nell'andamento della guerra, le decisioni dei singoli leader (Kennedy, Johnson, McNamara, Kissinger, Nixon) e del loro ristretto nucleo di collaboratori, a cominciare dal falso incidente del Golfo del Tonchino nel 1964. In questo ambito mancano in italiano le opere di Edwyn E. Moise, di Lloyd

26 Marilyn B. Young, *The Vietnam Wars 1945-1990*, Harper, New York 1991 (*Le guerre del Vietnam, 1945-1990*, tr. it. di Rosaria Contestabile, Mondadori, Milano 2007). Marilyn B. Young ha fatto parte per molti anni del Comitato scientifico internazionale di *Ácoma*, sulla quale ha pubblicato quattro saggi dedicati alle guerre americane: Corea, Vietnam e Guerre del Golfo (fascicoli 15, 26 e 28 della prima serie e 11 della nuova serie).

27 Warren Cohen, *The Cambridge History of American Foreign Relations, vol. IV: America in the Age of the Soviet Power, 1945-1991*, Cambridge University Press, New York 1993.

Gardner e soprattutto del famoso storico americano George Herring: per fortuna si trovano in originale in varie biblioteche italiane.²⁸

Mancano le traduzioni italiane degli studi che propongono analisi critiche dei vertici militari, cruciali per comprendere quanto fossero subalterni alla politica presidenziale, probabilmente per proprio tor-naconto, come emerge dai volumi di Herbert Raymond McMaster e di Robert Buzzanco:²⁹ quando i generali compresero che non c'era alcuna possibilità di vincere, quindi già nei primi anni di guerra, non manifestarono apertamente i loro dubbi e le loro valutazioni negative.

Se l'editoria italiana sembra avere trascurato le trattazioni serie sulla Guerra del Vietnam, con l'eccezione, appunto, della traduzione del volume di Marilyn Young, va precisato che anche negli Stati Uniti, nonostante i numerosi studi usciti dopo la Prima guerra del Golfo, le conoscenze diffuse fra i non addetti ai lavori si sono basate e continuano a basarsi su opere fuorvianti come, per esempio, *JFK and Vietnam* di John Newman,³⁰ e in particolare su *JFK*, il film di Oliver Stone del 1991 che propone una simile prospettiva complottista. La tesi secondo cui Kennedy voleva ritirarsi dal Vietnam e proprio per questo sarebbe stato ucciso a Dallas non è mai stata confermata da nessuna ricerca rigorosa e lo stesso Chomsky l'ha fortemente criticata:³¹ rimane peraltro una ricostruzione accettata acriticamente da buona parte dell'opinione pubblica grazie al successo del film, ben costruito, di Stone. Tra le opere non tradotte che mettono in luce le responsabilità del Congresso (scarsa conoscenza della materia, su-

28 Siveda Edwyn Moise, *Tonkin Gulf and the Escalation of the Vietnam War*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1996; Lloyd C. Gardner, *Pay Any Price: Lyndon Johnson and the Wars for Vietnam*, Dee, Chicago 1995; George Herring, *LBJ and Vietnam*, University of Texas Press, Austin 1994.

29 Herbert Raymond McMaster, *Derelection of Duty: Lyndon Johnson, Robert McNamara, the Joint Chiefs of Staff, and the Lies That Led to Vietnam*, Harper, New York 1997; Robert Buzzanco, *Masters of War*, Cambridge University Press, New York 1996.

30 John Newman, *JFK and Vietnam: Deception, Intrigue and the Struggle for Power*, Warner, New York 1992.

31 Noam Chomsky, *Rethinking Camelot: JFK, the Vietnam War, and U.S. Political Culture*, South End Press, Boston 1993 (*Alla corte di re Artù. Il mito Kennedy*, tr. it. di Andrea Ferrario, Eleuthera, Milano 1994). Riflessioni di Chomsky sulle guerre si trovano anche in Noam Chomsky, *Dal Vietnam all'Iraq: colloqui con Patricia Lombroso*, Manifestolibri, Roma 2003.

bordinazione prima a Johnson e poi a Nixon) va almeno ricordata *The US Government and the Vietnam War* di William Gibbons.³²

Va poi elencata la serie di studi (mai tradotti) che contesta il luogo comune sui media americani che, schieratisi in buona parte contro la guerra l'avrebbero letteralmente affossata, influenzando profondamente l'opinione pubblica. Questa "controstoria" emerge soprattutto nei volumi di Daniel Hallin (*The Uncensored War*), e di Melvin Small (*Covering Dissent*).³³ Tali opere ridimensionano il ruolo eroico dei corrispondenti di guerra che era stato celebrato in *Once Upon a Distant War* di William Procham, o anche in *The Day the Press Stopped* di David Rudenstine e in molti altri studi.³⁴ L'immagine romanticizzata del reporter e del fotografo della Guerra del Vietnam continua a godere di una certa diffusione; d'altra parte è vero che il numero delle vittime tra gli addetti alla stampa fu più alto che in altri conflitti.

Società americana, Vietnam e reduci

Vari studi (non tradotti) si sono occupati "delle dinamiche politiche e istituzionali, degli assetti sociali e generazionali, della cultura e dell'arte"³⁵ prodotti dalla Guerra del Vietnam, come pure degli effetti sulla psiche dei combattenti, materiale riletto criticamente in Italia da Bruno Cartosio in *I lunghi anni sessanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, un ampio studio del 2012 che coniuga la competenza dello storico americanista con un punto di vista transnazionale.³⁶ Quasi tutte le principali opere scritte da statunitensi su società e cultura americana non sono mai state tradotte. Questo è il caso di *In the Shadow of War* di Michael Sherry³⁷ – che contiene, tra l'altro, una analisi dei

32 William Gibbons, *The US Government and the Vietnam War*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1995.

33 Cfr. Daniel Hallin, *The Uncensored War*, Oxford University Press, New York 1986; Melvyn Small, *Covering Dissent: The Media and the Anti-Vietnam War Movement*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994.

34 Cfr. William Procham, *Once Upon a Distant War*, Vintage, New York 1995; David Rudenstine, *The Day the Presses Stopped: A History of the Pentagon Papers Case*, University of California Press, Berkeley 1996.

35 Bergamini, "Un dito del piede?", cit., p. 66.

36 Bruno Cartosio, *I lunghi anni sessanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 2012.

37 Michael Sherry, *In the Shadow of War*, Yale University Press, New Haven 1995.

rapporti tra guerra, tecnologia e consumismo – e di *Losing Our Souls* di Edward Pessen,³⁸ in cui la condanna delle scelte statunitensi introduce l'idea di una vera e propria "bancarotta spirituale". Non è stata tradotta nessuna delle opere di Tom Engelhardt, né *The End of Victory Culture*,³⁹ in cui si discute, tra l'altro, del mito dell'invincibilità americana, né il più recente *The American Way of War*,⁴⁰ in cui la Guerra del Vietnam è collocata nella storia di lungo periodo. Engelhardt è noto, nel mondo *liberal*, per avere creato nel 2001 il blog "TomDispatch" ("A regular antidote to the mainstream media") in cui sono comparse posizioni significative dell'anti-imperialismo contemporaneo. È stato un punto di riferimento particolarmente importante negli anni della presidenza di George W. Bush figlio, caratterizzati da una forte ripresa della retorica patriottica. Tra le denunce "dal basso" va inoltre ricordato l'appassionato *Vietnam: una sporca bugia* di Neil Sheehan,⁴¹ traduzione edita da Piemme nel 2003. All'editore Piemme bisogna riconoscere il merito di avere contribuito in modo significativo alla diffusione in Italia di alcune opere importanti sulla Guerra del Vietnam.

Grande spazio è stato dato dalla storiografia statunitense ai movimenti di protesta contro la guerra. Tra gli studi che affrontano questo argomento, anch'essi mai tradotti, *An American Ordeal* di Charles De Benedetti, *Give Peace a Chance* a cura di Melvin Small e William D. Hoover, e *The War Within* di Tom Wells.⁴² Va inoltre citato l'ottimo *A Companion to the Vietnam War* curato da Marilyn Young e Robert Buzzanco nel 2002, una delle raccolte più adatte all'insegnamento universitario.⁴³

38 Edward Pessen, *Losing Our Souls: The American Experience in the Cold War*, Dee, Chicago 1993.

39 Tom Engelhardt, *The End of Victory Culture*, Basic Books, New York 1995.

40 Tom Engelhardt, *The American Way of War*, Haymarket Books, Chicago 2010.

41 Neil Sheehan, *A Bright Shining Lie: John Paul Vann and America in Vietnam*, Random, New York 1988 (*Vietnam. Una sporca bugia*, tr. it. di Giancarlo Carlotti, Piemme, Casale Monferrato 2003, ormai fuori catalogo)

42 Charles De Benedetti, *An American Ordeal: The Antiwar Movement of the Vietnam Era*, Syracuse University Press, Syracuse, NY 1990; Melvin Small e William D. Hoover, a cura di, *Give Peace a Chance: Exploring the Vietnam Antiwar Movement*, Syracuse University Press, Syracuse 1992; Tom Wells, *The War Within*, University of California Press, Berkeley 1994.

43 Marilyn B. Young e Robert Buzzanco, a cura di, *A Companion to the Vietnam War*, Blackwell, Malden, MA 2002.

Un ruolo importante e a sé stante ha *In Retrospect: The Tragedy and Lessons of Vietnam*,⁴⁴ l'autobiografia di Robert McNamara del 1995 che probabilmente avrebbe trovato un pubblico di lettori in Italia e soprattutto *The Fog of War*, il documentario-intervista realizzato da Errol Morris nel 2003, quando l'ex Segretario di stato aveva 85 anni.⁴⁵ Costruita con grande abilità in forma di undici lezioni di storia e politica, l'intervista ci fornisce riflessioni e rivelazioni inedite sulla consapevolezza della sconfitta americana fin dai primi anni di guerra che risultano ancora oggi agghiaccianti: l'edizione del dvd in commercio contiene anche la versione doppiata in italiano.

Varie opere hanno indagato sugli effetti del PTSD, la sindrome posttraumatica da stress, che pare abbia colpito tra il 15 e il 25 per cento dei reduci del Vietnam, cioè oltre 700.000 soldati su una cifra approssimativa di tre milioni di giovani inviati in Vietnam durante il conflitto. Tra i titoli principali, anche questi non tradotti, bisogna almeno citare *Shook over Hell* di Eric Dean e *The Politics of Readjustment* di Wilbur Scott.⁴⁶ È stata la Guerra del Vietnam a porre al centro dello studio medico e psicologico fenomeni già indagati nella Prima e nella Seconda guerra mondiale con il termine di "shell shock".⁴⁷

Conclusioni

La scarsa attenzione dell'editoria italiana per alcuni aspetti importanti della storia della Guerra del Vietnam si colloca in un più ampio disinteresse europeo: infatti è probabile che un discorso analogo si possa applicare alla Germania e alla Francia, quest'ultima molto più

44 Robert McNamara, *In Retrospect*, New York Times Books, New York 1995.

45 Errol Morris, *The Fog of War: la guerra secondo Robert McNamara* (2003), Mondadori, Milano 2004 (DVD). *The Fog of War* vinse l'Oscar per il miglior documentario nel 2004.

46 Eric Dean, *Shook over Hell: Post Traumatic Stress, Vietnam and the Civil War*, Harvard University Press, Cambridge 1997; Wilbur Scott, *The Politics of Readjustment: Vietnam Veterans Since the War*, De Gruyter, New York 1997.

47 Sul PTSD in italiano si veda: Giuseppe Craparo, *Il disturbo post-traumatico da stress*, Carocci, Roma 2013, una buona introduzione all'argomento adatta anche ai non psicologi; Bessel Van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, New York, Viking 2014 (*Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, tr. it. di Sara Francavilla e M. S. Patti, Cortina, Milano 2015).

attenta almeno ai romanzi sulla Guerra del Vietnam, forse anche per la necessità di riflettere sulla propria presenza in Indocina e sulla propria sconfitta nel 1954.

Va sottolineato il fatto che nelle generazioni di studiosi successive agli anni Settanta e Ottanta la conoscenza dell'inglese ha preso il posto di quella del francese e del tedesco, facendo diminuire la richiesta di tradurre opere facilmente reperibili in originale, come ho già osservato a proposito della storia militare; per giunta l'inglese degli storici non è particolarmente ostico se confrontato con la tendenza al gergo specialistico un po' involuto e narcisistico di altre discipline umanistiche. E soprattutto è difficile che un editore scommetta su un testo impegnativo e magari molto lungo. Non dobbiamo stupirci se il bel volume di Marilyn Young, che, come ho già ricordato, è stato tradotto soltanto sedici anni dopo la sua uscita, ha continuato a essere ristampato (ora però è fermo alla settima edizione ed è fuori commercio), oppure se *La Storia della guerra del Vietnam* del 1983, dell'ottimo giornalista Stanley Karnow si trova in più di cinquanta biblioteche pubbliche italiane.⁴⁸ Il primo comprime il racconto dei conflitti in Vietnam in trecentocinquanta pagine rigorose e appassionate, molto adatte a un pubblico italiano orientato "a sinistra" e contrario alla guerra; il secondo rimane leggibile per il suo stile avvincente e per un soggettivismo moderato che può attrarre il grande pubblico nonostante le cinquecento pagine molto fitte.

Nella linea tracciata da Karnow e da Young si collocano alcune opere tradotte in italiano nel nuovo millennio, ma che faticano a rimanere a catalogo. *La guerra del Vietnam* di Mitchell K. Hall è un "manuale" agile, per uso universitario, proposto dall'editore il Mulino (meno di duecento pagine), opera di un bravo storico americano, ormai fuori stampa.⁴⁹ Più curiosa appare la scelta di Einaudi di puntare su un volume realizzato da uno studioso tedesco, Marc Frey, oggi esaurito: la sua *Storia della guerra del Vietnam*, come emerge dal sottotitolo,⁵⁰ si con-

48 Stanley Karnow, *Vietnam: A History* (1983), Penguin, New York 1997 (*Storia della Guerra del Vietnam*, tr. it. di Piero Bairati, Rizzoli, Milano 1985; si tratta di un volume tratto da una serie tv della WGBH di Boston).

49 Mitchell K. Hall, *The Vietnam War*, Pearson, Harlow 2000 (*La guerra del Vietnam*, trad. it. di Luis Pece, il Mulino, Bologna 2003).

50 Marc Frey, *Geschichte des Vietnamkriegs*, Verlag C.H. Beck, München 2006 (*Storia della Guerra in Vietnam. La tragedia in Asia e la fine del sogno americano*, tr. it. di Umberto Gandini, Einaudi, Torino 2008, titolo attualmente fuori stampa).

centra su *La tragedia in Asia e la fine del sogno americano*, vale a dire sul significato dirompente che il conflitto indocinese ha avuto su uno dei miti fondativi degli Stati Uniti, l'“American Dream”, ma anche sull'utopia rivoluzionaria vietnamita. Infine, va citata la *Storia popolare della guerra in Vietnam* di Jonathan Neale (il Saggiatore),⁵¹ tutt'ora disponibile, in cui la guerra è vista dalla prospettiva di chi ne pagò il prezzo più alto, vale a dire la classe operaia, i disoccupati, le minoranze e i ceti medio-bassi negli Stati Uniti, e i contadini poveri in Vietnam. In questi volumi, tutti tradotti in modo professionale, si coglie lo sforzo di presentare in modo sintetico eventi e interpretazioni, rendendo il racconto fluido e vivace, e cercando di sfatare l'idea abbastanza diffusa che la narrazione storica debba essere tediosa. In tutti i casi si tratta di opere dal numero di pagine contenuto. L'unica eccezione, che stupisce per il coraggio editoriale, è una recente proposta di Neri Pozza: *Vietnam. Una tragedia epica 1945-1975* (2019) del noto storico e giornalista inglese Max Hastings,⁵² un volume di novecento pagine che si legge come un romanzo, pur essendo documentato in modo rigoroso e attento a tutti i possibili punti di vista, sia “in presa diretta”, sia facendo riferimento a documenti “desecretati” di recente. Per comprendere le doti della scrittura di Hastings, bene interpretate nella traduzione di Filippo Verzotto, basta selezionare le pagine da lui dedicate all'Offensiva del Tet (501-558) e confrontarle con la trattazione offerta da altri storici e giornalisti: lo studioso inglese offre un racconto scorrevole e accattivante e, fornendo molte fonti attendibili, spiega con chiarezza il significato simbolico che quell'operazione militare ebbe nel mondo americano e al tempo stesso dà conto della strategia politica avventurista e priva di considerazione per la vita umana perseguita dai vertici di Hanoi guidati da Le Duan. Ne emerge un quadro molto lontano dalla visione romanticheggiante che spesso accompagna la carneficina della prima fase dell'Offensiva del Tet del gennaio-febbraio 1968.

Perché queste storie della Guerra del Vietnam circolano oggi in Italia più numerose che negli anni Ottanta e Novanta? La prima ipotesi

51 Jonathan Neale, *A People's History of the Vietnam War*, New Press, New York 2003 (*Storia popolare della guerra in Vietnam*, tr. it. di Alessandra Costa, il Saggiatore, Milano 2008).

52 Max Hastings, *Vietnam: An Epic Tragedy, 1945-1975*, Harper, New York 2018 (*Vietnam. Una tragedia epica 1945-1975*, tr. it. di Filippo Verzotto, Neri Pozza, Vicenza 2019).

è che la distanza temporale dalla fine del conflitto possa permettere di chiudere l'interpretazione di quegli anni Sessanta che Bruno Cartosio ha opportunamente chiamato "lunghi" nel titolo del suo studio citato prima. Ma è anche probabile che, in mancanza di opere importanti sulle guerre americane dopo il crollo del muro di Berlino, il conflitto in Vietnam rappresenti il riferimento più immediato, in una prospettiva di vicinanza temporale e di analogia di problemi geopolitici, per riflettere sul pantano in cui oggi gli Stati Uniti si trovano in Medio Oriente dopo le altre guerre in Afghanistan e in Iraq. Sottolineo qui il termine "pantano" per tradurre l'inglese *quagmire*, tanto frequentemente usato per definire la Guerra in Vietnam, ma anche perché tale termine ben riassume i conflitti recenti che hanno accompagnato le amministrazioni repubblicane da George Bush padre a Donald Trump passando per George Bush figlio, senza che le presidenze democratiche di Clinton, di Obama e di Biden si distinguessero per una politica estera particolarmente illuminata e risolutiva.

Un ulteriore elemento arricchisce il panorama italiano contemporaneo sul tema: comincia infatti a farsi strada il punto di vista vietnamita, troppo a lungo escluso oppure marginalizzato, come emerge dalla buona risonanza che ha avuto la traduzione di alcune opere di Viet Than Nguyen, pubblicate da Neri Pozza negli ultimi anni: non soltanto i suoi due romanzi, *Il simpatizzante* e *Il militante*, e la sua raccolta di racconti *I rifugiati*, ma anche l'ampio saggio *Niente muore mai. Il Vietnam e la memoria della guerra*.⁵³ Ma il punto di vista vietnamita merita uno spazio a sé, e questo è il compito di Giacomo Traina nell'aggiornamento che segue.

Stefano Rosso (Novi Ligure, 1956) è condirettore di *Ácoma* e insegna Letteratura angloamericana all'Università di Bergamo. Alla Guerra del Vietnam ha dedicato vari saggi su rivista e il volume *Musi gialli e berretti verdi* (Bergamo University Press 2003). Un suo aggiornamento sulla narrativa statunitense e la Guerra del Vietnam era uscito nella prima serie di *Ácoma* (n. 4, 1995).

53 Viet Than Nguyen, *Nothing Ever Dies*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2017 (*Niente muore mai. Il Vietnam e la memoria della guerra*, tr. it. di Chiara Brovelli, Neri Pozza, Vicenza 2018). I due romanzi e la raccolta di racconti di Viet Than Nguyen sono stati tradotti ottimamente da Luca Briasco.

Una memoria al plurale: i vietnamiti, la guerra e l'editoria italiana

Giacomo Traina

I severi occhi di bronzo del principe Trần Hưng Đạo,¹ il comandante delle forze del Đại Việt che sul finire del Duecento sbaragliarono i mongoli di Kublai Khan in una battaglia navale che ormai appartiene alla leggenda, incrociano ogni giorno lo sguardo affascinato dei visitatori, perlopiù stranieri, che sfilano tra le vetrine e i diorami del Museo di storia militare di Hanoi. Il busto del principe è esposto in una piccola sala che ne celebra entusiasticamente le vittorie; le pareti sono dello stesso rosso acceso – a un tempo foriero di fortuna e simbolo del sangue rivoluzionario – che campeggia sulla grande bandiera nazionale in cima alla torre della Città imperiale di Thăng Long.

All'ombra di questa bandiera, nel cortile del Museo, giacciono da decenni i resti arrugginiti dei grandi bombardieri americani abbattuti dall'artiglieria nordvietnamita durante gli anni più aspri della guerra. La coda di un gigantesco B-52 (un residuo di quell'Operazione Linebacker II voluta da Nixon per punire la ritrosia dei comunisti al tavolo dei negoziati) svetta incerta su una piccola batteria di obici e cannoni antiaerei di fabbricazione sovietica o cinese, eternamente puntati contro i cieli ormai sgombri e sereni del Vietnam riunificato; un paese che oggi, nella sua nuova veste di meta del turismo internazionale avviata

1 Il vietnamita è una lingua tonale. Le sue vocali e consonanti sono scritte in caratteri latini con segni diacritici. Nell'articolo ho mantenuto i segni diacritici nel caso di nomi di personaggi storici e nomi di luoghi, omettendoli, tuttavia, nel caso dei toponimi più conosciuti ("Hanoi" al posto di "Hà Nội", "Vietnam" in luogo di "Việt Nam", ecc.). Ho invece riportato senza diacritici i nomi degli autori – soprattutto della diaspora – che hanno scelto di non utilizzarli (per esempio, "Ocean Vuong" invece di "Ocean Vương"). Allo stesso modo, ho seguito il sistema onomastico, diffuso anche in Corea e Cina, che vede il cognome precedere il secondo nome e il nome proprio, nonché l'usanza vietnamita di riferirsi a una persona usando quest'ultimo (ad esempio, "Giáp" nel caso di "Võ Nguyên Giáp"). Viceversa, ho citato gli autori della diaspora che impiegano il sistema occidentale chiamandoli per cognome (ad esempio, "Nguyen" per l'americano Viet Thanh Nguyen – che in Vietnam, del resto, è noto come "Nguyễn Thanh Việt").

a grandi passi verso il miracolo economico, si riscopre amico degli Stati Uniti e si affretta ad ammorbidire i toni delle didascalie del museo, un tempo cariche di accorate denunce contro “i crimini degli imperialisti e dei loro fantocci”.² Appena dall’altra parte della strada, i discendenti dei feroci patrioti di un tempo sognano l’America, mentre chiudono *ollie* con lo skateboard ai piedi della statua impettita di Vladimir Lenin. Sul viale, le macchine di lusso dei nuovi oligarchi si aprono la via tra gli scooter e le biciclette, e le insegne di Starbuck’s e McDonald’s si fanno largo tra le falci e i martelli dei cartelloni della propaganda.

Eppure, anche in terra americana il principe Trần Hưng Đạo, che nel Vietnam (post)socialista è da tempo assurto a simbolo nazionale di resistenza millenaria contro l’invasore straniero, punta il suo dito accusatore contro orde di nemici invisibili. Una sua effigie di bronzo, con incisi sul piedistallo i nomi dei piccoli business locali che ne hanno sovvenzionato la fusione, sorge tra le palme e gli *strip malls* di Westminster, nella California meridionale. Ogni anno, allo scoccare del Capodanno lunare, lo sguardo del principe veglia sulla parata di mezzi militari e di reduci in divisa tigrata che tiene vivo tra la musica e gli applausi della comunità il ricordo del Vietnam del Sud, la piccola nazione uscita sconfitta dalla guerra il cui esercito, a dispetto delle armi e degli aiuti degli Stati Uniti, venne sbaragliato dai comunisti del Nord in soli cinquantacinque giorni.

Altri nazionalismi, altre versioni dello stesso mito di resistenza celebrato nei musei di Hanoi, agitano quindi le coscienze di quella parte della diaspora nata dalle ceneri della (ormai dissolta) Repubblica meridionale. Sugli scaffali polverosi delle librerie nascoste tra le corsie dei centri commerciali delle Little Saigon di Orange County, Houston, San José, o Falls Church, si trovano numerosi saggi amatoriali, stampati da piccole realtà editoriali del posto, nei quali si onorano leader ormai dimenticati, uccisi durante antichi colpi di stato e sepolti sotto falso nome in squallidi cimiteri di campagna. E, soprattutto, vi si trovano decine di libri di storia che raccontano una versione diametralmente opposta non solo alla vulgata ufficiale di Stato, ma anche all’interpretazione americanocentrica che vorrebbe il Vietnam del Sud come uno Stato fantoccio e corrotto, la cui inettitudine in battaglia avrebbe portato gli Stati Uniti alla sconfitta.

2 Si veda Christina Schwenkel, *The American War in Contemporary Vietnam*, Indiana University Press, Bloomington 2009, p. 164.

Se infatti nell'epopea dei vincitori i grandi re del passato come Trần Hưng Đạo, Lê Lợi, o le semi-mitiche sorelle Trưng, che nel corso dei millenni sollevarono più volte il popolo contro il dominio straniero, sono dipinti come i padri e le madri nobili della lotta rivoluzionaria contro francesi, giapponesi e americani, è un fatto che queste figure vengano rivendicate con altrettanta convinzione anche dai loro oppositori in esilio; i quali, nel rinfacciare al Partito l'influsso "forestiero" della dottrina marxista e la presunta sudditanza politica alla Cina, il grande nemico tradizionale dei vietnamiti, rispediscono in questo modo al mittente l'accusa di avere collaborato con Washington.

La memoria della Guerra del Vietnam è quindi una memoria al plurale, un insieme scomposto di narrazioni l'una in contraddizione con l'altra. E se quelle che si leggono sui piedistalli delle statue di Hanoi e dell'Orange County non vanno molto al di là della scarsa portata di una "industria media della memoria i cui prodotti restano entro i confini del paese", o delle "mura etniche" che separano una comunità di rifugiati amareggiati da "un'America indifferente",³ ben diverso è il discorso per quanto riguarda la memoria *pop* del conflitto, incisa nella celluloido dei grandi classici della New Hollywood – e nelle loro imitazioni a basso costo – esportati in tutto il mondo grazie al *soft power* americano. Sotto tale aspetto, il caso italiano è singolare. Slegata, a differenza della vicina Francia, dagli stretti vincoli del senso di colpa colonialista, e destinata spesso (per via della sua storia politica) a fungere da penisola/pendolo tra i due blocchi contrapposti della Guerra fredda, l'Italia – pur riconoscendo diplomaticamente per anni il solo Vietnam del Sud – aveva abbracciato sinceramente la causa dei comunisti vietnamiti. A quel tempo, ci si aggrappava a un mito, quello della resistenza vietnamita, che, "pur nel contesto di movimenti che esprimevano una legittima e doverosa solidarietà, si aliment[ava] anche di ambiguità e, spesso, di vere incomprendimenti dello svolgimento storico".⁴

3 Viet Thanh Nguyen, *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*, Harvard University Press, Cambridge 2016, p. 167; p. 198 (tr. it. C. Brovelli, *Niente muore mai: il Vietnam e la memoria della guerra*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 186; p. 219).

4 Francesco Montessoro, "Il mito del Vietnam nell'Italia degli anni Sessanta", *Trimestre* 37 (13-14), 2004, p. 295. L'Italia fu anche al centro di un tentativo (fallito) di mediazione tra Stati Uniti e Vietnam del Nord, l'Operazione Marigold; si veda Mario Sica, *L'Italia e la pace in Vietnam (1965-68). Operazione Marigold*, Aracne, Roma 2013, ed Elisa Giunipero, *Il contributo italiano alla pace in Vietnam*, Educatt, Milano 2012.

Tuttavia, la posizione di satellite culturale degli Stati Uniti ha anche fatto sì che, nel Belpaese, la memoria di quella guerra distante si raprendesse negli anni attorno alle iconografie (e ai cliché) del cinema americano, spesso a prezzo di curiosi equivoci. A titolo di esempio, basterà riportare uno scambio, avvenuto durante un tour promozionale nel nostro Paese, tra il romanziere premio Pulitzer Viet Thanh Nguyen, accademico e saggista tra i capifila della nuova letteratura vietnamita americana, e una giornalista italiana di area progressista. La giornalista, che (puntualizza Nguyen) a suo tempo aveva preso parte ai movimenti contro la guerra, gli confidò di aver apprezzato allo stesso modo il suo *The Sympathizer*⁵ e *Apocalypse Now*, sulla cui travagliata realizzazione è imperniata una delle sottotrame più caustiche del romanzo: “Until she read my book”, ricorda Nguyen, “she did not realize yet that there was a contradiction between her being opposed to the American war in Vietnam [...] with liking this movie in which the Vietnamese people are [...] completely silenced and erased”.⁶

Questa apparente contraddizione è senz’altro indicativa. Fatta salva l’opera di un pugno di validi studiosi, in Italia – complice forse anche il numero non elevato di italo-vietnamiti presenti sul territorio – non sussiste una tradizione di studi che sia di molto successiva agli anni del conflitto. Né, del resto, sono stati ancora tradotti nella nostra lingua quei contributi storiografici più recenti che, anche grazie alla possibilità da parte degli studiosi internazionali di accedere (per quanto non senza intoppi) alle fonti e agli archivi locali, hanno iniziato a gettare una nuova luce sulla storia della guerra. A voler semplificare, si ha quindi l’impressione che in Italia ci si muova ancora nel doppio solco dell’antica simpatia per la causa dei comunisti vietnamiti, e dell’innegabile presa che le narrazioni letterarie e cinematografiche a stelle e strisce continuano a esercitare sul nostro immaginario.⁷

5 Grove Press, New York, 2015. Tr. it. L. Briasco, *Il simpatizzante*, Neri Pozza, Vicenza 2016.

6 “Prima di leggere il mio libro non si era resa conto che il suo essere contraria alla guerra americana in Vietnam [...] e l’apprezzare un film in cui i vietnamiti sono [...] completamente messi a tacere e cancellati fossero due cose in contraddizione”. Intervista di Richard Walker, podcast “The Soul of California”, 4 maggio 2018. <https://vietnguyen.info/2018/the-soul-of-california-viet-thanh-nguyen-another-perspective-of-vietnam>

7 Si vedano Stefano Ghislotti e Stefano Rosso, *Vietnam e ritorno: la “guerra sporca” nel cinema, nella narrativa, nel teatro, nella musica e nella cultura bellica degli Stati*

Tuttavia, negli ultimi anni è arrivato anche nel nostro paese un riflesso di quella straordinaria fioritura di opere narrative uscite negli scorsi due decenni, scritte nella prospettiva “postmemoriale” dei figli e delle figlie della diaspora. Romanzi, *graphic memoirs* e raccolte di poesie, incentrati più o meno esplicitamente sulla necessità di (ri)raccontare la guerra sotto angolazioni nuove, hanno da tempo iniziato a metterne in discussione la memoria e le rappresentazioni. In tal senso, il nome di spicco è senza dubbio quello del già citato Viet Thanh Nguyen, i cui lavori di fiction e non-fiction sono pubblicati in Italia da Neri Pozza.⁸ Il suo ciclo di romanzi “ghost-coloniali”, veri e propri “thriller di idee” incentrati sulle disavventure farsesche di una (ex) spia comunista, è una critica spietata, travestita da narrativa di genere, dei meccanismi di potere che percorrono sottotraccia le industrie della memoria.⁹

In *Il simpatizzante*, i fantasmi delle guerre di ieri prendono strane forme. Quello nguyeniano è un gioco di rifrazioni storiche, che vede i comunisti vietnamiti usare le stesse tecniche di tortura dei loro nemici; sul corpo del protagonista-narratore vengono infatti testate le procedure CIA di deprivazione sensoriale e alterazione dei ritmi sonno-veglia, che rimandano alle immagini di Guantánamo e Abu Ghraib, con le loro celle senza finestre e le loro file di prigionieri incappucciati. Nella tragedia del Vietnam, lascia intendere Viet Thanh Nguyen, non ci sono vittime e carnefici assoluti: ognuno è al tempo stesso umano

Uniti, Marcos y Marcos, Milano 1996, e Stefano Rosso, *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni USA sulla guerra del Vietnam*, Bergamo University Press, Bergamo 2003.

8 Oltre ai già citati *Il simpatizzante* (che presto, tra l'altro, diverrà una miniserie HBO diretta dal coreano Park Chan-wook) e *Niente muore mai*, per i tipi di Neri Pozza sono usciti anche la raccolta di racconti *The Refugees* (Grove Press, New York 2017; tr. it. L. Briasco, *I rifugiati*, Neri Pozza, Vicenza 2018), a cui Nguyen ha lavorato per oltre vent'anni, e il seguito di *Sympathizer, The Committed* (Grove Press, New York 2021; tr. it. L. Briasco, *Il militante*, Neri Pozza, Vicenza, 2021). Nel catalogo dell'editore vicentino manca all'appello solamente il miliare *Race and Resistance: Literature and Politics in Asian America* (Oxford University Press, Oxford e New York 2002). Sulla scorta forse di questo successo, Neri Pozza ha anche ristampato *When Heaven and Earth Changed Places: A Vietnamese Woman's Journey from War to Peace* della *memoirist* vietnamita naturalizzata americana Le Ly Hayslip (Doubleday, New York 1989; tr. it. M. Papi, *Quando cielo e terra cambiarono posto*, Neri Pozza, Vicenza 2017), pubblicato originariamente da Sonzogno, con in copertina un *blurb* dello stesso Viet Thanh Nguyen.

9 Su *Il simpatizzante* si veda il mio “Per un'epica delle comparse. In risposta a ‘Combattere le battaglie dei propri avi’ di Antonio Scurati”, *Ácoma* 21, Autunno-Inverno 2021, pp. 212-19.

e disumano, ognuno si dà il cambio da un lato all'altro del tavolo di tortura; gli oppressi di oggi saranno gli oppressori di domani, e viceversa. Nel romanzo, i campi di rieducazione comunisti diventano un paesaggio eliotiano, una terra desolata infestata di mosche, costellata dai crateri delle bombe americane, che ha ben poco di reale.¹⁰ Nelle loro celle di bambù si consuma un teatro dell'assurdo che sembra scritto a quattro mani da Beckett e Ionesco, con i soffitti ricoperti da centinaia di lampadine come nell'*Invisible Man* di Ralph Ellison, e con gli ideali e gli slogan della rivoluzione che diventano parole ripetute fino a svuotarsi di senso e di significato.

E le guerre, negli scritti di Viet Thanh Nguyen, non iniziano e non finiscono quando lo dicono i libri di storia. Se la vicenda della spia senza nome prosegue nei salotti e nei bassifondi della Parigi anni Ottanta di *Il militante*, le mille voci della diaspora ritornano nel coro discorde di *I rifugiati*, i cui racconti sono spesso ambientati nel presente. A questo proposito, il testo nguyeniano di maggiore interesse tradotto in Italia è forse proprio *Niente muore mai*, una sorta di saggio-manifesto, di ideale contrappunto critico al discorso iniziato nei romanzi, nel quale lo sguardo dello scrittore e accademico californiano abbraccia l'intero spettro delle forme di memorializzazione del conflitto, spaziando da Hollywood e la letteratura per arrivare fino ai musei della guerra del Sudest asiatico. Nel saggio, Nguyen teorizza la necessità "etica di una memoria giusta",¹¹ mediata dall'arte, che tenga conto a un tempo delle proprie sofferenze e delle proprie efferatezze. In altre parole, per Viet Thanh Nguyen l'unico modo di rendere la memoria al plurale della Guerra del Vietnam è quello di non tralasciare *nessuna* delle molteplici prospettive che la compongono. Un approccio nuovo, scomodo, che ha contribuito come pochi altri a rinnovare il canone americano delle narrazioni sul conflitto.

Una voce ben diversa, ma altrettanto potente, è invece quella del poeta e romanziere Ocean Vuong, vero e proprio caso letterario degli

10 L'intento dello scrittore californiano, stando a quanto mi ha rivelato di persona durante un'intervista a Dallas, non era quello di offrire una rappresentazione realistica del campo di prigionia, quanto piuttosto di darne una sorta di lettura modernista: "I did not want to reference specific geography [...] I wanted to keep it very mythical and not get bogged down in reality" ("non volevo fare riferimento ad alcun luogo geografico in particolare... Volevo rimanere su un piano mitico, senza impantanarmi nel realismo").

11 *Niente muore mai*, cit. p. 21.

ultimi anni. Negli scritti di Vuong, editi in Italia da La nave di Teseo,¹² la guerra è nascosta tra le pieghe del racconto, e affiora in superficie solo occasionalmente. Nei suoi versi, la crudezza si confonde col lirismo, e il fuoco dei mortai e le urla dei rifugiati si colorano di suggestioni omeriche e di echi dickinsoniani. Nell' "Aubade with Burning City", tratta dalla raccolta *Night Sky with Exit Wounds*, l'immaginazione di Vuong ricostruisce l'atmosfera surreale delle ultime ore del Vietnam del Sud, con la caduta di Saigon che prende i contorni di un sogno febbrile in cui il segnale radio dell'evacuazione del personale dell'ambasciata statunitense – la canzone natalizia "White Christmas" di Irving Berlin – si "muove dentro la città come una vedova",¹³ trasformandosi in una nevicata impossibile che cade sui carri nordvietnamiti vittoriosi, mentre i cancelli di ferro battuto del Palazzo presidenziale diventano cinta murarie rase al suolo durante un assedio.

Nell'esordio in prosa, *On Earth We're Briefly Gorgeous* – un Bildungsroman sovversivo e senza approdi, che getta il guanto di sfida al canone americano mentre ne attinge al tempo stesso a piene mani – le confessioni dell'io narrante si fanno invece meditazione sulle (im)possibilità della parola, la guerra diventa una "lingua madre"¹⁴ fatta di storie e di silenzi, e le espressioni più innocenti dell'inglese quotidiano si mutano nei ricettacoli di un pericoloso lessico di morte. Il soggetto migrante, in *On Earth*, non abbraccia docilmente i miraggi del sogno capitalista, ma si riscopre "prodotto della guerra", pedone sacrificato a lato della scacchiera, abitante di una nazione, l'America, che vive ancora nella paura della propria storia.

Non a caso, Vuong non manca mai di autografare ogni copia dei

12 Al netto degli ormai introvabili *chapbook* che ne raccolgono le prime composizioni, la casa editrice milanese ha dato alle stampe sia l'esordio in versi di Vuong, *Night Sky With Exit Wounds* (Copper Canyon Press, Port Townsend 2016; tr. it. D. Abeni e M. Egan, *Cielo notturno con fori d'uscita*, La nave di Teseo, Milano 2017), che quello in prosa, il fortunatissimo *On Earth We're Briefly Gorgeous* (Random House, New York 2019; tr. it. C. Durastanti, *Brevemente risplendiamo sulla terra*, La nave di Teseo, Milano 2020). Al momento risulta invece ancora inedita in Italia la raccolta di poesie *Time is a Mother* (Random House, New York 2022).

13 "The song moving through the city like a widow", in *Cielo notturno con fori d'uscita*, cit. p. 32.

14 "Ma, to speak in our mother tongue is to speak only partially in Vietnamese, but entirely in war", in *On Earth We're Briefly Gorgeous*, cit., p. 46. "Ma', parlare nella nostra lingua madre significa parlare in vietnamita solo in parte, e parlare tutto in guerra", p. 47.

suoi lavori con il disegno stilizzato di una barchetta, in ossequio forse alla sua idea dell'opera d'arte come lascito ultimo dell'artista, costretto poi a osservarla dalla riva mentre scivola lontana sulle onde. Ma, forse e soprattutto, anche a memoria dello spaventoso esodo oceanico che segnò il dramma dei rifugiati vietnamiti, una tragedia della quale i membri della sua famiglia – lui incluso – sono stati a loro volta parte. La sua, più che un'*autofiction*, è quindi a tutti gli effetti una vera e propria auto-mitologia, un canto whitmaniano di amore e di morte che trova la sua materia poetica nel freddo degli inverni industriali del New England. Ma anche, al contempo, un rovesciamento beffardo delle aspettative di un mercato editoriale che vorrebbe insignire ogni voce non bianca e prospettiva "altra" dello status di "tour guide of a smoldering world",¹⁵ di delegato autorizzato a parlare per tutti, scambiando ogni romanzo "etnico" per una biografia e ogni narratore per un *memoirist*. È un equivoco non solo americano: interessante, in tal senso, la scelta da parte di Neri Pozza di apporre una raffigurazione artistica dello stesso Viet Thanh Nguyen sulla copertina di *Il simpatizante*, considerato come nel romanzo le taglienti osservazioni del narratore si sovrappongano spesso alle opinioni politiche espresse dallo stesso autore negli *op-eds* e nei saggi di non-fiction.

E a onore del vero, è un fatto che molta letteratura della diaspora si muova in bilico sul confine ambiguo che separa il vissuto del singolo artista dagli slanci della sua immaginazione. Per restare nell'ambito della prosa – stavolta francofona – tradotta in italiano, non ci si può esimere dal citare i lavori della canadese Kim Thúy, editi da nottetempo;¹⁶ né dal menzionare una voce anglofona ma di provenienza non americana, quella dell'australiano Nam Le, la cui raccolta *The Boat*¹⁷ è stata a suo tempo pubblicata in Italia da Guanda.

Per quanto riguarda invece il fumetto, dal ricco carnet della letteratura disegnata "postmemoriale", scritta da autori di seconda genera-

15 "Guida turistica di un mondo in fumo". Intervista radiofonica di Tommy Orange, *City Arts & Lectures*. KQED, San Francisco, 3 febbraio 2020. <https://www.cityarts.net/event/ocean-vuong/>.

16 Nel catalogo della casa editrice romana sono usciti il pluri-premiato *Ru* (Libre Expression, Montréal 2009; tr. it. Cinzia Poli, *Riva*, nottetempo, Roma 2010), *mãn* (Libre Expression, Montréal, 2013; tr. it. C. Poli, *Nidi di Rondine*, nottetempo, Roma 2013), *Vi* (Libre Expression, Montréal 2016; tr. it. C. Poli, *Il mio Vietnam*, nottetempo, Roma 2016).

17 Canongate Books, Edinburgo, 2008. Tr. it. E. Banfi, *I fuggitivi*, Guanda, Parma 2009.

zione (o, più spesso, di “generazione 1.5”, cioè cresciuti in Vietnam ma emigrati all'estero in giovane età), e che affronta più o meno direttamente i temi della guerra e del reinsediamento dei rifugiati, a quanto risulta finora sono stati pubblicati in Italia solo due titoli, entrambi americani. Si tratta di *The Magic Fish* di Trung Le Nguyen,¹⁸ uno *shojo manga* per giovani adulti in cui la tragedia dei boat people e dei campi di rieducazione affiora saltuariamente in superficie, in un racconto queer ricco di riferimenti alle fiabe europee e al folklore vietnamita e, soprattutto, del magistrale *graphic memoir* *The Best We Could Do* della scrittrice e illustratrice Thi Bui, pubblicato in Italia da Mondadori.¹⁹

Nelle tavole di quest'ultimo, la tormentata storia delle guerre d'Indocina si intreccia con le vicissitudini di una saga familiare che abbraccia tre intere generazioni, con al centro lo sguardo di un personaggio *auto-archetipico*²⁰ modellato sulle fattezze dell'autrice. Tramite gli inchiostri e le tinte seppia della griglia, Bui riesce nel compito di “dare un colore alla nostalgia”, giocando al tempo stesso con quello che il teorico Scott McCloud definisce “effetto di mascheratura”,²¹ cioè la riduzione di un volto a un'icona stilizzata atta paradossalmente a sollecitare maggiore empatia da parte del lettore. Per poi però sovvertire lo schema, inducendo a metà dell'opera uno spiazzante “semiotic break”²² fondato sull'introduzione di reali foto di famiglia, sul modello di illustri precedenti quali *Persepolis* o il *Maus* di Art Spiegelman. *The Best We Could Do* è quindi da interpretarsi come un altro testo-risposta, un complemento ideale – in questo caso squisitamente grafico – alla stessa opera di “vendetta” nei confronti di quelle narrazioni mainstream che riducono i vietnamiti a presenze umbratili, passive, e in definitiva non umane, già iniziata da Viet Thanh Nguyen nei suoi romanzi.

18 Random House Graphic, New York, 2020. Tr. it. O. Martini, *The Magic Fish. Le storie del pesce magico*, Tunué, Latina 2020.

19 Abrams Books, New York, 2017. Tr. it. V. Raimo, *Il nostro meglio*, Mondadori, Milano 2018.

20 Si veda Thierry Groensteen, *Comics and Narration*, University Press of Mississippi, Jackson 2013, edizione E-book, capitolo 5.2.1.

21 Si veda Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Harper Perennial, New York 1993, pp. 41-42. Tr. it. L. Favia, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, Bao Publishing, Milano 2018.

22 Si veda Harriet E. H. Earle, *Comics, Trauma, and the New Art of War*, University Press of Mississippi, Jackson 2017, p. 68.

Stupisce peraltro di non trovare tradotto in italiano un lavoro analogo, e altrettanto valido, quale il *graphic memoir Vietnameraica* di G. B. Tran;²³ né gli straordinari *Une si petite jolie guerre* e *Give peace a chance* del francese Marcelino Truong,²⁴ in cui gli anni più critici del conflitto sono narrati dalla prospettiva del figlio di un diplomatico della Prima Repubblica. La saga familiare, del resto, autobiografica o di finzione che sia, è uno dei generi narrativi più ricorrenti nel panorama letterario della diaspora. Un esempio singolare in tal senso è certo quello di *The Mountains Sing* della vietnamita Nguyễn Phan Quế Mai,²⁵ una sorta di corrispettivo speculare del *memoir* o romanzo corale vietnamita americano, di solito incentrato sul punto di vista dei rifugiati del Sud. Stavolta, la guerra è vista dalla prospettiva di una famiglia del Nord, le cui traversie coprono i decenni più duri di quel secolo di orrore che è stato il Novecento vietnamita, seguendo il filo di una narrazione a zig-zag che spazia dall'occupazione giapponese, alla grande carestia del 1945 e alla sanguinosa riforma agraria di metà anni Cinquanta, per arrivare fino alle bombe di Nixon e agli anni difficili che fecero seguito alla riunificazione del 1975.

Un caso a sé stante rimane invece quello dell'acclamato *The Book of Salt* di Monique Truong,²⁶ portato a suo tempo in Italia da Giunti, che riscrive la Parigi della Lost Generation re-immaginandola attraverso le parole di un invisibile, di un subalterno, di un soggetto coloniale: il cuoco vietnamita di Gertrude Stein e Alice B. Toklas, un personaggio di cui Truong ha appreso l'esistenza leggendo una nota a margine del celebre *Cook Book* della stessa Toklas. In un certo senso, in *The Book of Salt* la guerra c'è anche se non si vede. Difatti, tra i personaggi del romanzo, nascosto dietro a uno dei suoi molti alias, compare anche il futuro padre del Vietnam comunista, Hồ Chí Minh, ritratto da giovane nei suoi anni parigini, mentre iniziava a farsi un nome presso i circoli rivoluzionari della Ville Lumière. Considerato il peso che la figura di "Bác Hồ" ha in patria (e l'odio feroce che, a più di cinquant'anni dalla morte, il suo ricordo suscita ancora nelle frange anticomuniste della

23 Villard Books, New York 2011.

24 Edition Denoël, Parigi 2012; 2015.

25 Algonquin Books, Chapel Hill 2020. Tr. it. F. Toticchi, *Quando le montagne cantano*, Editrice Nord, Milano 2021.

26 Vintage Books, Londra 2003. Tr. it. S. Fruner, *Il libro del sale*, Giunti Blu, Firenze 2007.

diaspora), la scelta di inserirlo nel romanzo da parte di Truong – figlia a sua volta di rifugiati – non è certo da prendere sottogamba.

A ben vedere, non mancano neanche edizioni italiane dei libri scritti dai reduci che versarono il sangue per la causa comunista, e che affrontarono gli orrori di quella che in patria è nota come “la guerra americana”, per poi ritrovarsi delusi dalle politiche del nuovo regime. Né è difficile trovare quelli degli autori che, approfittando del breve disgelo del *Đổi Mới*, la perestroika vietnamita, riuscirono a districarsi dai vincoli della censura di Stato e a fissare su carta le nuove contraddizioni del Vietnam riunificato. Due tra i grandi dissidenti protagonisti di questa rinascita delle lettere, Dương Thu Hương e Nguyễn Huy Thiệp, sono stati tradotti e portati in Italia da diversi editori nel corso degli anni, tradotti a seconda dei casi direttamente dal vietnamita o a partire da “traduzioni ponte” inglesi o francesi.²⁷ Unico poi a essere stato tradotto tra i vari *memoirs* di denuncia scritti a quattro mani insieme ad autori americani da un pugno di oppositori in esilio nel corso degli anni Ottanta è *A Vietcong Memoir* di Trương Như Tảng, l'ex Ministro della Giustizia del Governo rivoluzionario provvisorio (emanazione politica di quel Fronte di Liberazione Nazionale più noto col nomignolo “Việt Cộng”²⁸), pubblicato in Italia da Piemme nel 2008.²⁹

Manca invece purtroppo all'appello il magistrale *The Sorrow of*

27 Il più celebre racconto di Thiệp, “*Tướng về hưu*”, incentrato sull'alienazione di un eroe militare ormai a riposo, è stato tradotto più volte. Oltre a una prima edizione presso l'editore Eurostudio (tr. it. H. Thiên e S. Scagliotti, *Il Generale in pensione*, Eurostudio, Torino 1990), la novella è stata poi riproposta, insieme a gran parte della produzione di Thiệp, da O barra O edizioni (tr. it. T. Q. Tran, L. Tran, *Soffi di vento sul Vietnam. Il generale in pensione e altri racconti*, O barra O, Pavia 2004), vero e proprio punto di riferimento per la letteratura vietnamita tradotta in italiano. I lavori di Hương sono invece stati pubblicati in Italia da Garzanti, con l'eccezione di *Tiểu thuyết vô danh*, noto nei paesi anglofoni come *Novel Without a Name* (tr. it. G. Cenciarelli, *La valle dei sette innocenti*, edizioni e/o, Roma 2005), un crudo resoconto della guerra dal punto di vista dei soldati nordvietnamiti.

28 Tra gli anticomunisti della diaspora, va specificato, questo termine dispregiativo è oggi comunemente esteso a qualsiasi comunista vietnamita.

29 Trương Như Tảng, con Đoàn Văn Toại e David Chanoff, *A Vietcong Memoir: An Inside Account of the Vietnam War and Its Aftermath*, Doubleday, New York 1985. Tr. it. A. Carena, *Memorie di un Vietcong*, Piemme, Casale Monferrato 2008. La casa editrice piemontese, del resto, è una delle realtà editoriali italiane che da sempre si è maggiormente distinta nel portare in Italia opere fondamentali legate alla Guerra del Vietnam quali i libri di Philip Caputo, Neil Sheehan, H. G. Moore, ecc.

War del reduce nordvietnamita Bảo Ninh,³⁰ uno *stream of consciousness* ispirato in parte alle esperienze dell'autore in tempo di guerra, la cui narrazione a frammenti smonta un pezzo alla volta la retorica pubblica del mito di resistenza nazionale, contrapponendo un affresco di orrore e disillusione all'eroismo a due dimensioni della storiografia di Stato. Nello sfogliare le pagine del romanzo, ora acquistabile nei bookshop dei musei di Hanoi a dispetto dei quasi sedici anni di censura che lo hanno reso a lungo introvabile in Vietnam, salta subito all'occhio la crudezza dei particolari: Ninh non risparmia al lettore descrizioni di stupri e cumuli di morti, mentre non vi è traccia della cieca determinazione e della fede patriottica attribuite al nemico comunista da parte delle narrazioni americane. In luogo dello stereotipo hollywoodiano dell'implacabile Việt Cộng mosso da motivazioni imperscrutabili, Ninh offre il volto stanco e umano di reduci che, mentre scavano tra i cadaveri dei loro commilitoni caduti sul campo, non possono fare a meno di chiedersi: "So much blood, so many lives were sacrificed for what?".³¹ Vi è quindi da augurarsi che anche questo autore, peraltro al centro (insieme ad altri scrittori-reduci come Tim O'Brien e Karl Marlantes) di alcuni dei momenti più interessanti del recente documentario *The Vietnam War* di Ken Burns e Lynn Novick, venga prima o poi tradotto nel nostro paese.

Infine, sembra doveroso chiudere questa breve carrellata sulle voci vietnamite tradotte in italiano con un titolo di certo meno illustre, ma non meno significativo nell'ambito del discorso qui trattato: un piccolo oggetto letterario sconosciuto ai più, curioso ibrido di romanzo, *memoir* e saggio, intitolato *Un vietnamita senza pretese*,³² uscito sul finire degli anni Settanta per l'editore milanese Jaca Book, e firmato da un ingegnere residente a Milano di nome Le Van Mao. Il testo, che ripercorre gli anni più duri del conflitto, e che ormai, in un'epoca in cui le vicende narrate non sono più fresche nella memoria del lettore italiano, si può reperire solo nei mercatini dell'usato, è un lavoro che ha di certo pochi equivalenti. La prospettiva che incarna è quella della *double consciousness* di quel pugno di vietnamiti del Sud trapiantati in Italia nel cuore degli anni di piombo, i quali, pur

30 Vintage Books, New York 1998.

31 "Così tanto sangue, così tante vite sacrificate per cosa?" in *The Sorrow of War*, Vintage Books, New York 1998, p. 39.

32 Le Van Mao, *Un vietnamita senza pretese*, Jaca Book, Milano 1979.

non essendo necessariamente entusiasti delle politiche autoritarie del regime di Saigon, non erano nemmeno ciechi di fronte al rigore e alla brutalità dei comunisti. Questi primi italo-vietnamiti, come emerge anche dal testo di Mao, erano soggetti allo sguardo limitato di un Paese che non poteva esimersi dal “catalogarli” sulla base dei propri orizzonti politici, al rischio, tuttavia, di ridurre lotte e ideali distanti ad astratte categorie ideologiche, o di tentare improbabili accostamenti con la situazione locale. Gli italiani del 1979, chiosa il protagonista Nam, vedevano bene “quel gioco d’ombre cinesi nel Viet-Nam, ma [avevano] ancora troppi pregiudizî per poter individuare i due grossi gatti che lottano per acchiappare e divorare il topolino”.³³

E difatti, le voci dei dissidenti e quelle degli autori della diaspora vanno a sommarsi a un coro ben più corposo, quello dei testi storiografici, delle biografie e dei memoriali, editi all’epoca e ristampati occasionalmente nel corso del tempo, che privilegiano il punto di vista dei (futuri) vincitori. Seppur ormai inevitabilmente datati e non ristampati da tempo, sono ancora reperibili in edizione italiana saggi scritti da storici occidentali a guerra ancora in corso, come i libri di Jean Chesneaux,³⁴ o come l’influente *Fire in the Lake* di Frances FitzGerald.³⁵ Quest’ultimo, stampato a suo tempo da Einaudi, è oggi additato da molti come il testo che, più di ogni altro, ha legittimato la diffusa interpretazione “teleologica” che vorrebbe i seguaci di Hô Chí Minh come destinati alla vittoria in quanto depositari della tradizione millenaria di resistenza contro i dominatori stranieri. Sempre a Einaudi si devono una vecchia edizione del libro sulla guerra franco-vietnamita del corrispondente di guerra Bernard B. Fall,³⁶ ucciso da una mina nel Vietnam centrale, e la *Storia del Viet*

33 *Un vietnamita senza pretese*, cit., p. 131. Si noti la traslitterazione dei toponimi originali da parte del traduttore, che omette i diacritici della lingua vietnamita ma mantiene l’uso dei trattini di sillabazione diffusi nel Sud prima della riunificazione.

34 Jean Chesneaux, *Contribution à l’histoire de la nation vietnamienne*, Editions Sociales, Parigi 1955. Tr. it. M. Damiotti, *Storia del Vietnam*, Editori Riuniti, Roma, 1965; *Perché il Vietnam resiste* (tr. it. C. Vivanti), Einaudi, Torino 1968.

35 Little, Brown and co., Boston, 1972. Tr. it. S. S. Caruso, *Il lago in fiamme: Storia della guerra in Vietnam*, Einaudi, Torino 1974.

36 *Street Without Joy*, Stackpole, Mechanisburg 1961. Tr. it. G. Configliacco, *Dall’Indocina al Viet-Nam: Storia di due guerre*, Sugar Editore, Milano 1968.

Nam di Le Thanh Khoi,³⁷ uscita in Italia sul finire degli anni Settanta ma incentrata però solamente – come recita il sottotitolo – sulla storia del popolo Việt “dalle origini all’occupazione francese”.

Più di recente, in aggiunta a quei contributi storiografici più aggiornati, ma ancora tendenzialmente imperniati sul punto di vista americano,³⁸ tradotti nella nostra lingua, si segnala anche la pubblicazione da parte di LEG Edizioni di un’edizione italiana di *Victory in Vietnam*,³⁹ la corposa storia ufficiale dell’esercito nordvietnamita tradotta in inglese dall’ex agente della CIA Merle L. Pribbenow. Altrettanto illuminanti sono i saggi di Francesco Montessoro, tra gli specialisti italiani più autorevoli in materia di questioni vietnamite.⁴⁰ Oltre ai suoi *Vietnam, un secolo di storia* e *Le guerre del Vietnam*, è di particolare interesse il capitolo dedicato al Vietnam incluso nella raccolta *Il potere dei generali*, a cura di Simone Dossi,⁴¹ in cui Montessoro ricostruisce il ruolo giocato dall’esercito nella storia del paese. Il focus, tuttavia, è ancora una volta sul Nord vittorioso; rimane quindi il rimpianto di non poter leggere in italiano un saggio che approfondisca in modo analogo anche il caso del regime di Saigon, al centro di molti studi di ambito internazionale, e nella cui breve storia il potere dei militari ha svolto un ruolo altrettanto significativo.

Facilmente reperibili sono anche i memoriali, i diari, e i manuali di guerriglia dei grandi protagonisti della rivoluzione. Sulle loro copertine campeggia il sorriso bonario di Hồ Chí Minh, i cui scritti politici, discorsi e poesie vengono tuttora riproposti da piccole case editrici specializzate;⁴² o la silhouette di Võ Nguyên Giáp, il “Napoleone rosso” le

37 Einaudi, Torino 1979.

38 Sull’“americanocentrismo” dei saggi statunitensi sulla Guerra del Vietnam si veda l’aggiornamento sulla storiografia in traduzione italiana che precede il mio in questo stesso numero di *Ácoma*.

39 University Press of Kansas, Lawrence 2002; tr. it. M. Faccia, P. Faccia, *Vittoria in Vietnam: La storia ufficiale dell’esercito popolare del Vietnam 1954-1975*, LEG Edizioni, Gorizia 2021.

40 *Vietnam, un secolo di storia*, Franco Angeli, Milano 2009. *Le guerre del Vietnam*, Giunti, Firenze 2004. Non mancano peraltro compendi altrettanto validi, ma più estesi nel tempo, come il *Corso introduttivo alla storia del Vietnam* di Francesco De Napoli (Morlacchi, Perugia 2002).

41 Carocci, Roma 2017.

42 Tra le ristampe più recenti segnaliamo le due edizioni del *Diario dal carcere* tradotto da Joyce Lussu: Gwynplaine, Ancona 2015; Iduna, Milano 2021. Si vedano anche *Anche i poeti imparino a combattere*, PGreco, Milano 2017; *La via della rivoluzio-*

cui divisioni sbaragliarono i francesi nel 1954, e il cui manuale *Masse armate ed esercito regolare* è stato ristampato da Sandro Teti Editore con una prefazione di Luciano Canfora nell'estate del 2011, giusto poche settimane prima che il generale spegnesse cento candeline.⁴³ A suo tempo, furono editi in Italia anche gli scritti di quello che allora era il Segretario generale del Partito, Lê Duân,⁴⁴ un'altra figura a cui oggi sono intitolate strade in ogni grande città del Paese: un uomo che, stando a quanto emerge da studi recenti, a dispetto dello scarso carisma e del basso profilo era *de facto* il vero artefice dello sforzo bellico del Nord. Celebre era stata a suo tempo anche la raccolta *Il Vietnam vincerà*,⁴⁵ contenente gli scritti dei leader comunisti e curata dalla specialista Enrica Collotti Pischel; a quest'ultima, tra l'altro, è dedicata una biblioteca milanese di studi vietnamiti che costituisce uno dei pochi centri presenti in Italia interamente consacrati alla cultura del Paese asiatico.

Non risultano aggiornate ormai nemmeno le biografie; in italiano, su Hồ Chí Minh si trova poco che sia successivo al libro del giornalista Jean Lacouture,⁴⁶ uscito quando lo "zio" Hồ era ancora in vita. Sarebbe viceversa auspicabile una traduzione di *Ho Chi Minh: A Life* di William J. Duiker,⁴⁷ un lavoro più ponderato e dal taglio decisamente meno agiografico. Sempre nell'ambito della piccola editoria indipendente, non mancano ristampe di pamphlet politici dell'epoca; nel 2014, Zambon Editore ha riproposto *Vivere come lui: Nguyen Van Troi simbolo della lotta di liberazione del Vietnam*,⁴⁸ tradotto dallo spagnolo a partire da una vecchia edizione cubana, e incentrato sulla figura di un agente del FLN che attentò alla vita del segretario di stato americano Robert McNamara. Completamente trascurati dall'editoria italiana, invece, i *memoirs* dei veri strateghi che guidarono la vittoria finale delle forze comuniste, tra cui quello del comandante in capo dell'Esercito popolare vietnamita, il generale Văn Tiến Dũng.⁴⁹

ne, Antea, Cavriago 2018; *Patriottismo e internazionalismo: Scritti e discorsi 1919-1969*, Marx Ventuno, Bari 2019.

43 Sandro Teti Editore, Roma 2011.

44 *La rivoluzione vietnamita*, Editori Riuniti, Roma 1971.

45 Einaudi, Torino 1968.

46 *Hồ Chí Minh*, Editions de Seuil, Parigi 1967. Tr. it. M. Rivoire, *Ho Chi Minh*, il Saggiatore, Milano 1967.

47 Hachette Books, New York 2012.

48 Phan Thi Quyen, *Vivere come lui: Nguyen Van Troi, simbolo della lotta di liberazione del Vietnam*, tr. it. di L. Bilangione, Zambon Editore, Jesolo 2014.

49 *Our Great Spring Victory*, Monthly Review Press, New York 1977.

Prospettive altrettanto datate, ma non per questo prive di fascino, quelle che raccontano il Nord e la lotta dei partigiani meridionali dal punto di vista degli intellettuali dell'Occidente. Oltre a *Dans le maquis "vietcong"* di M. Riffaud,⁵⁰ ristampato di recente da PGreco, si segnala soprattutto il *Viaggio a Hanoi* di Susan Sontag,⁵¹ in cui la grande scrittrice americana dimostrò di avere colto i punti di forza e di debolezza della società nordvietnamita con maggiore lucidità rispetto a molti dei suoi contemporanei. Due casi speciali sono poi quelli di Tiziano Terzani e Goffredo Parise, testimoni d'eccezione di alcuni dei momenti più tesi del conflitto. Nel caso del primo, uno dei pochissimi corrispondenti europei ad avere assistito in prima persona alla caduta/liberazione di Saigon il 30 aprile del 1975, si ricordano *Pelle di leopardo* e soprattutto *Giai Phong*,⁵² uscito per Feltrinelli a ridosso della fine della guerra e citato, tra le altre cose, tra le fonti usate da Viet Thanh Nguyen per scrivere *Il simpatizzante*. I reportage di Parise, dal canto loro, sono quasi un equivalente italiano dei *Dispacci* di Michael Herr. Nella prima delle "guerre politiche" al centro degli scritti che compongono l'omonimo volumetto edito da Adelphi⁵³ (a suo tempo già usciti per Feltrinelli), l'intellettuale vicentino descrive con dovizia di particolari la Saigon del tempo di guerra e le operazioni militari americane a sud della DMZ e sugli Altipiani centrali. In questo caso, lo sguardo italiano sul Vietnam si dimostra foriero di affascinanti accostamenti, come quello che Parise compie tra le Special Forces sudvietnamite e "i piccoli ragazzi bruni della [...] X Mas, ricciuti e unti di brillantina",⁵⁴ o quello, quasi preso di peso da una pagina di *Heart of Darkness*, che vorrebbe gli americani in Vietnam come le legioni di Cesare in Gallia; paragone, quest'ultimo, che Parise si vide rigettare con sdegno nientemeno che dal generale in capo William Westmoreland durante un colloquio organizzato dall'ambasciatore italiano D'Orlandi nel quartier generale del MACV.

50 Parigi, Juilliard, 1965. Tr. it. F. Bertone, *Con i partigiani del Vietcong*, PGreco, Milano 2019.

51 *Trip to Hanoi: Journey to a City at War*, Harper Collins, New York, 1969. Tr. it. E. Capriolo, Bompiani, Milano 1969.

52 Tea, Milano 2014; Feltrinelli, Milano, 1976. Terzani era corrispondente di guerra da Saigon per il settimanale tedesco "Der Spiegel", e fu uno dei soli italiani, insieme a Massimo Loche (che invece aveva coperto la guerra a Hanoi per conto de "l'Unità"), e a un inviato del TG1, ad avere visto con i propri occhi la transizione di poteri nel Vietnam riunificato nei mesi successivi alla vittoria comunista.

53 *Guerre Politiche*, Adelphi, Milano 2007.

54 Ivi, p. 39.

In conclusione, come ci auguriamo sia emerso nello scorrere questa rapida rassegna, è difficile raccontare la Guerra del Vietnam senza raccontare anche il Vietnam. Non a caso, i migliori oggetti letterari che trattano la questione sono senza dubbio quelli che non hanno paura di allargare l'inquadratura, di ricentrare la storia dell'intervento americano nell'affresco ben più ampio della storia generale del Sudest asiatico, tenendo sempre a mente che il Vietnam è un paese, e non una guerra. Tuttavia, al netto di qualche meritevole eccezione, quasi tutti i saggi tradotti (o scritti) in italiano citati nelle scorse pagine risalgono ad anni più "innocenti", prima che il Vietnam da poco riunito si rivelasse un'agguerrita potenza regionale, e che centinaia di migliaia di profughi disperati affollassero i telegiornali della sera.⁵⁵ I più si fermano al 1975, come se la storia del Vietnam finisse con la partenza dell'ultimo Chinook dal tetto dell'ambasciata americana, e sul Paese da allora fosse calata un'invalicabile cortina di bambù di isolamento e paranoia.

Pertanto, leggere questi testi col senno di poi è come viaggiare indietro nel tempo, rifuggendo le complessità dell'oggi per rifugiarsi in una visione che è tanto rassicurante quanto manichea, e che a tratti sfocia in una sorta di (ingenua) esaltazione orientalista della violenza, ormai senz'altro superata. Per quanto si tratti di un'attività affascinante e a suo modo necessaria, va da sé che affrontare la lettura dei titoli più alla moda della nuova letteratura della diaspora armati soltanto di un bagaglio storiografico così datato rischia di lasciare spiazzato anche il lettore (o il recensore) più preparato. In chiusura, sembra quindi doveroso selezionare dalla vastissima bibliografia sulla guerra ancora inedita in Italia due titoli più recenti, che ci si auspica vengano prima o poi pubblicati nel nostro Paese: *Hanoi's War* della storica americana Lien-Hang T. Nguyen⁵⁶ e *Vietnam: A History* del canadese Christopher Goscha.⁵⁷

55 È una curiosa coincidenza che una delle attiviste che si rivelarono cruciali nel gettare luce su una delle pagine più tragiche del dopoguerra vietnamita, i campi di ri-educuzione comunisti, fu a sua volta un'italiana: l'ex staffetta della Resistenza Ginetta Sagan, che, insieme a Stephen Denney, fu autrice per conto di Amnesty International di un celebre rapporto che ne denunciava gli abusi e le violazioni dei diritti umani.

56 *Hanoi's War: An International History of the War for Peace in Vietnam*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2012. Per un ottimo contributo italiano relativo alle questioni sollevate dall'autrice nel saggio, si veda anche Francesco Montessoro, "La lotta di fazioni nel Partito comunista vietnamita", in C. Bulfoni, E. Lupano e B. Mottura, a cura di, *Sguardi sull'Asia e altri scritti in onore di Alessandra Lavagnino*, LED, Milano 2017.

57 Basic Books, New York 2016.

Il primo è un testo pioneristico nel campo degli studi sulla guerra, scritto da un'accademica figlia della diaspora a cui è stato eccezionalmente garantito l'accesso agli archivi di Stato. *Hanoi's War* ripercorre infatti l'intera storia della lotta di riunificazione dal punto di vista delle alte sfere del Politburo; il protagonista non dichiarato è l'uomo forte dell'ala radicale del Partito, quel Lê Duẩn che, insieme al suo sodale Lê Đức Thọ, fu il vero ideatore e sostenitore delle strategie di Hanoi (strategie, per la verità, non sempre riuscite; si pensi al terribile fallimento militare dell'Offensiva del Têt, una vittoria mediatica dei comunisti, ma che di fatto, nel tentativo infruttuoso di sollevare il popolo del Sud contro il regime di Saigon, servì solo a decimare gli effettivi del FLN). Lien-Hang Nguyen ne ricostruisce l'ascesa, sullo sfondo dei giochi politici e delle lotte intestine tra le varie fazioni della leadership nordvietnamita, andando così a scalfire l'antica idea che vorrebbe le forze di Hanoi e del FLN come un blocco monolitico, la cui volontà ferrea, nelle trasposizioni di Hollywood, assume caratteri quasi sovrumani (oltre alle pellicole incentrate esplicitamente sul conflitto, si pensi anche a quei film anni Ottanta, quali *Aliens*, incentrati su nemici inarrestabili la cui mostruosità deriva dall'incapacità dei loro avversari di comprenderne le motivazioni).

Altrettanto innovativo il volume di Goscha, scritto quasi allo scopo di ribaltare quella prospettiva "teleologica" che vedrebbe il Vietnam di oggi come l'approdo inevitabile di un cammino accidentato, ma lineare e inesorabile, verso lo stato-nazione monopartitico che conosciamo. La sua storia millenaria, ci dice lo studioso canadese, è in realtà ben più complessa e stratificata di come la vorrebbero i miti etnocentrici e nazionalisti diffusi sia in patria sia nella diaspora. È una storia di fazioni in lotta, di opportunità colte e mancate, di una terra che è di fatto il prodotto di diversi passati imperiali; l'etnia Kinh, ricorda Goscha, non è che una tra le tessere che compongono il variegato mosaico di popoli e culture della regione, così come il movimento di Hô, prima di imporre la propria egemonia, non era che uno tra i tanti in attesa di cogliere il "momento favorevole" e prendere il potere.

In maniera analoga, i vietnamiti sono sì gli eredi dei principi ribelli che si opposero per secoli al giogo cinese, ma sono anche figli degli spietati conquistatori che portarono a termine il *Nam tiến*, la lenta espansione verso sud a danni dei popoli autoctoni; un'azione non meno imperialista di quella dei fascisti di Tokyo, dei colonialisti di Parigi o dei neocolonialisti di Washington.

Il saggio, come altri testi simili, si presenta come una storia completa di quello che oggi chiamiamo “Vietnam” (un’espressione geografica, ribadisce Goscha, ben più giovane di quanto i nazionalisti di ogni colore politico siano disposti ad ammettere), ma dalle sue pagine traspare più l’ansia di dimostrare queste tesi che quella di dilungarsi su elenchi di antichi regnanti e dinastie. Più che un varco d’accesso alla storia di quest’angolo un tempo rovente del Sudest asiatico, *Vietnam: A History* è quindi un cancello di sbarramento, un’altra campana, un secondo parere medico in seguito a una diagnosi. Se da un lato Goscha smonta con estremo rigore scientifico l’idea di quello che lui definisce “eccezionalismo vietnamita”, dell’espansione verso sud come versione locale del mito turneriano della frontiera, egli non manca neanche di ripensare profondamente la dicotomia “resistenza/collaborazionismo”, istituendo convincenti paralleli a cavallo dei secoli, e dimostrando come, anche in questo caso, non ci si trovi di fronte a dinamiche innate, quanto piuttosto a contingenze imprevedibili frutto di rapporti di potere. Di come, in altre parole, nelle vicende storiche che hanno portato alla formazione e all’affermazione della Repubblica Socialista del Vietnam non vi sia nulla di intrinsecamente necessario o preordinato, ma solo una lunga (e affascinante) serie di concatenazioni causali. Di come, se si scava il ricordo delle guerre di ieri nelle nuove letterature del presente, non si possa più prescindere dal cercare di riconoscere e di comprendere queste cause. E di come, una volta raffreddate le passioni, non rimanga che la storia.

Giacomo Traina è dottorando in Letteratura americana presso Sapienza Università di Roma. Il suo progetto di ricerca è incentrato sulla memoria della Guerra del Vietnam nella letteratura vietnamita americana contemporanea. Nel 2019, la sua tesi di laurea magistrale sul tema dell’incompletezza nelle opere di Herman Melville ha vinto il premio Agostino Lombardo dall’AISNA (Associazione Italiana di Studi Nord Americani). L’autore desidera ringraziare Giorgio Mariani, Stefano Rosso, Francesco Montessoro, Paolo Simonetti e Nguyễn Văn Thuận per i preziosi consigli.

Dalla *blacklist* alla New Hollywood: i rapporti tra MPAA, CIA e Casa Bianca

Massimiliano Studer

Eric Johnston: dall'incontro con Stalin alla *Blacklist*

Per quasi vent'anni, dal 1945 al 1963 la Motion Picture Association of America (MPAA), l'associazione che tuttora riunisce le grandi case di produzione di Hollywood,¹ fu autorevolmente gestita da Eric Johnston, un attivista del Partito repubblicano e collaboratore di Franklin D. Roosevelt, nonché ex presidente della U.S. Chamber of Commerce.² Uomo del tutto avulso dall'ambiente del cinema hollywoodiano, ma saldamente ancorato al mondo della politica di Washington, Johnston si fece notare per la sua abilità in ambito professionale sin dai suoi esordi: da semplice venditore di aspirapolveri, riuscì in cinque anni ad acquisire la società per cui lavorava, la Power Brown Company, trasformandola nella più importante catena di distribuzione di elettrodomestici del Pacifico nordoccidentale.³ Una solida carriera imprenditoriale, coronata nel 1941 con la nomina a presidente della U.S. Chamber of Commerce, istituzione di fondamentale importanza per l'economia nordamericana. Grazie alla grande rilevanza di questo mandato, ebbe modo di instaurare un rapporto di fiducia con il presidente Roosevelt, che lo incaricò, a partire dal 1942, di mantenere legami ufficiali del governo nordamericano con gli stati dell'America Latina.⁴ I rapporti di primo piano con il presidente, consentirono a Johnston di incontrare

1 L'attuale dicitura è Motion Picture Association o MPA.

2 La rivista *LIFE* dedicò un lungo approfondimento sulla figura di Eric Johnston nel giugno 1944, con una dettagliata biografia e diversi riferimenti ai rapporti tra il presidente della Camera di Commercio degli USA e il presidente Franklin D. Roosevelt. Si veda John Chamberlain, "ERIC JOHNSTON. A Businessman without an Inferiority Complex, He Talks Plainly to Soviet Commissars and Leads U.S. Chamber of Commerce Toward Industrial Liberalism", *LIFE Magazine*, 19 giugno, 1944, pp. 96-98, p. 100, p. 102, pp. 105-106, p. 108.

3 Ivi, p. 102.

4 *Ibidem*.

Stalin a Mosca nel 1944, per discutere di politiche industriali da intraprendere per stimolare lo sviluppo e la crescita economica dell'URSS. L'incontro fu descritto in un breve articolo in prima pagina del *New York Times*,⁵ ma i dettagli sono stati resi noti soprattutto da un telegramma spedito da William Averell Harriman, l'allora ambasciatore statunitense nell'Unione Sovietica, nel giugno del 1944:

Stalin paid tribute to the assistance rendered by the United States to Soviet industry before and during the war. He said that about two-thirds of all the large industrial enterprises in the Soviet Union had been built with United States help or technical assistance. Johnston remarked that he had noticed that distribution methods had failed to keep pace with production methods and said he felt that American chain store executives might help in improving Soviet distribution methods after the war. Stalin agreed and indicated that assistance in this field would be welcome.⁶

L'incontro con Stalin era stato ovviamente avallato dalla Casa Bianca, con lo scopo di rinsaldare ulteriormente i legami tra USA e URSS durante la guerra contro la Germania nazista. Con una comprovata esperienza in campo internazionale, eccellenti competenze nel business d'impresa e una solidissima rete di conoscenze politiche, Eric

5 Si veda John H. Crider, "Eric Johnston Accepts Stalin Bid To Visit and Study Soviet Russia; JOHNSTON AGREES TO VISIT RUSSIA", *The New York Times*, 22 marzo, 1944, p. 1. Si veda anche Chamberlain, cit., p. 105. Per un'analisi approfondita dei risvolti geopolitici di questo viaggio, si rimanda il lettore a Jindriska Blahova, "A Merry Twinkle in Stalin's Eye: Eric Johnston, Hollywood and the Soviet Union", *Film History*, XX, 3 (2010), pp. 345-57.

6 "Stalin ha reso omaggio all'assistenza fornita dagli Stati Uniti all'industria sovietica prima e durante la guerra. Ha detto che circa i due terzi di tutte le grandi imprese industriali dell'Unione Sovietica sono state costruite con l'aiuto o l'assistenza tecnica degli Stati Uniti. Johnston ha osservato di avere notato che i metodi di distribuzione non erano riusciti a tenere il passo con i metodi di produzione e ha affermato di ritenere che i dirigenti delle catene di negozi americani potrebbero aiutare a migliorare i metodi di distribuzione sovietici dopo la guerra. Stalin ha acconsentito e ha indicato che l'assistenza in questo campo sarebbe stata molto gradita" (Ralph Perkins e altri, a cura di, *Foreign Relations of the United States: Diplomatic Papers, 1944, Europe, Volume IV*, United States Government Printing Office Washington 1966, Document 883, p. 973). Va notato che la visita moscovita non fu in alcun modo riferita da Johnston stesso in una sua autobiografia pubblicata nel 1944, come se avesse paventato future indagini della HUAC (si veda Eric Johnston, *America Unlimited: The Case for a People's Capitalism*, Doubleday, Doran, Garden City, NY, 1944).

Johnston fu individuato da William Hays come suo naturale successore alla guida della Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA),⁷ una nomina avvenuta nel settembre del 1945.

Grazie a un indubbio talento, il neopresidente dell'associazione dei produttori di Hollywood diede prova di aver compreso la complessità del mezzo cinematografico sin dai primi anni di insediamento. Una delle prove tangibili di questa consapevolezza è presente in uno scritto di Eric Johnston, comparso nel 1947 su una rivista di scienze sociali:

The power of the motion picture as an instrument of culture and education is measurable by a number of accepted standards, but at the same time, in my opinion, it is immeasurable. I use the word "immeasurable" in the sense that the screen's power to influence and inspire appeals to me as illimitable. The accomplishments of the screen to date as an instrument of culture and education, remarkable as they are, compose only the overture to a veritable symphony of human progress.⁸

In queste parole del futuro direttore della MPAA, al di là delle evidenti risonanze del New Deal rooseveltiano, emerge la piena consapevolezza che il cinema potesse rappresentare un formidabile strumento di diffusione della cultura americana e insieme di affermazione della egemonia statunitense a livello mondiale.

Nello stesso anno, però, Eric Johnston dovette gestire altre e più pressanti questioni politiche. Per gli studiosi del periodo del maccartismo,⁹ la sua presidenza a capo della Motion Picture Association of

7 In Giuliana Muscio, *La Casa Bianca e le sette majors. Cinema e mass media negli anni del New Deal*, Il Poligrafo, Padova 1990, p. 156.

8 "Il potere del cinema come strumento di cultura e di educazione è misurabile da una serie di parametri accettati, ma esso è, allo stesso tempo, a mio modo di vedere, incalcolabile. Uso l'espressione «incalcolabile» per indicare come il potere dello schermo di influenzare e ispirare mi convince in maniera illimitata. I traguardi dello schermo fino ad oggi concepiti come strumento di cultura e di educazione, per quanto notevoli essi siano, compongono solo l'ouverture a una vera e propria sinfonia del progresso umano". Le parole sono riportate a pagina 98 in Eric Johnston, "The Motion Picture as a Stimulus to Culture", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 254 (1947), pp. 98-102.

9 Tra i contributi più autorevoli in ambito statunitense, si vedano sia Victor Navasky, *Naming Names*, Viking, New York 1980, p. 83 sia Patrick McGilligan, Paul Buhle, *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist*, St. Martin Press, New York 1997, p. 411. Tra le pubblicazioni italiane, invece, si segnalano Giuliana

America rimane indubbiamente legata soprattutto alla sua diretta responsabilità per la formale costituzione delle *blacklists* all'interno delle major di Hollywood, primo vero atto concreto con cui l'associazione dimostrò di voler mantenere saldi i rapporti con la politica centrale di Washington. Le udienze della House Committee on Un-American Activities (HUAC) relative al mondo del cinema iniziarono nel 1947 e coinvolsero direttamente molti personaggi di spicco di Hollywood, tra i quali lo stesso presidente della MPAA.¹⁰ Successivamente, il 25 novembre 1947, Eric Johnston partecipò a una riunione, realizzata presso il Waldorf-Astoria Hotel di New York, con decine di dirigenti delle major di Hollywood. Al termine dell'incontro fu licenziata la cosiddetta "Dichiarazione Waldorf", un comunicato di due pagine, pubblicato dai maggiori quotidiani dell'epoca, che diede formalmente inizio alla causa del governo degli Stati Uniti contro i cosiddetti "dieci di Hollywood"¹¹ e alla nascita della lista nera di Hollywood.¹² Con la presidenza Johnston, dunque, partì formalmente la caccia alle streghe nel mondo del cinema, ma probabilmente questo processo si sarebbe comunque attivato, considerando che il sentimento anticomunista aveva incominciato a prendere piede sin dai primi atti emanati dalla presidenza di Harry Truman alla Casa Bianca.¹³

Muscio, *Lista nera a Hollywood. La caccia alle streghe negli anni '50*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 67-68 e Bruno Cartosio, *Anni inquieti. Società media ideologie negli Stati Uniti da Truman a Kennedy*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 113-14.

10 La testimonianza di Eric Johnston è avvenuta il 27 marzo 1947: tra i membri della HUAC presenti all'incontro è degno di segnalazione il senatore Richard M. Nixon. La trascrizione del suo intervento è consultabile online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.35112104234820&view=1up&seq=1082&skin=2021> (ultimo accesso: 8/8/2022).

11 *The Hollywood Ten* è anche il titolo di un documentario del 1950, realizzato da John Berry, collaboratore di Welles ai tempi del Mercury Theatre, per perorare la causa dei dieci uomini del mondo del cinema di Hollywood, in particolare registi e sceneggiatori, processati e successivamente condannati al carcere per la loro militanza nel CPUSA (Communist Party of USA) dalla HUAC. Il documentario è visionabile su Youtube: <https://youtu.be/taancRcLQ8o> (ultimo accesso: 3/1/2022).

12 In Jennifer Frost, *Hedda Hopper's Hollywood: Celebrity Gossip and American Conservatism*, New York University Press, New York 2011, p. 125. Si veda anche Cartosio, cit., p. 114.

13 "All'inizio del suo "Special Message" del 12 marzo 1947 davanti alle Camere riunite, e trasmesso per radio in tutto il paese, Truman affermava che "la politica estera e la sicurezza nazionale" erano in pericolo. [...] Nove giorni dopo il messag-

La Dichiarazione Waldorf era indubbiamente un segnale chiaro della presa di coscienza della MPAA della necessità di assecondare le pressanti richieste della politica e quelle delle sue istituzioni governative, per poter proseguire le proprie attività produttive e commerciali. Obiettivo principale dell'associazione delle major, infatti, era quello di realizzare profitti all'interno degli Stati Uniti, senza incorrere nella censura politica.

MPAA e CIA: i rapporti tra Eric Johnston e Allen Dulles

Accanto a questa naturale propensione a gestire gli interessi economici dell'industria cinematografica hollywoodiana, però, ve ne era anche un'altra, coltivata da Johnston e che dimostrava quanto egli fosse ancorato alle alte sfere della politica statunitense. Sotto la presidenza di Eisenhower, infatti, il presidente della MPAA ebbe modo di visitare nuovamente l'Unione Sovietica nel 1958,¹⁴ durante la presidenza Chruščëv, con l'intento dichiarato di vendere e distribuire film nordamericani. La visita a Mosca è attestata da un resoconto riservato, redatto da Johnston e conservato presso la Eisenhower Library: "ERIC JOHNSTON, President of the Motion Picture Association of America, visited the Soviet Union in September and October to conduct negotiations on the purchase and sale of motion pictures under the cultural exchange agreement between the United States and the Soviet Union".¹⁵ Questa trasferta fu ovviamente organizza-

gio speciale, il 21 marzo 1947, con l'"Ordine esecutivo n. 9835", Truman emanava il Federal Employee Loyalty Program, un ampio programma finalizzato a eliminare dall'impiego pubblico i dipendenti "sleali", cioè i comunisti o sospetti tali, e a proteggere lo Stato da future infiltrazioni sovversive": in Cartosio, cit., pp. 95-96.

14 In un articolo scritto dallo stesso Johnston per la rivista ufficiale del Rotary Club, il presidente della MPAA si autodefinì "Special Advisor to the President of the United States on Mutual Security" (Eric Johnston, "The Third World...As I See It", *The Rotarian International Magazine*, maggio 1958, pp. 12-14).

15 "ERIC JOHNSTON, presidente della Motion Picture Association of America, ha visitato l'Unione Sovietica a settembre e ottobre per condurre negoziati sull'acquisto e la vendita di film nell'ambito dell'accordo di scambio culturale tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica" (Glenn W. La Fantasie, *Foreign Relations of the United States 1958-1960. Vol. X, part 1*, United States Government Printing Office, Washington 1993, pp. 189-91). Il documento è consultabile al seguente link: https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1958-60v10p1/pg_189 (ultimo accesso: 8/8/2022).

ta grazie alle buone relazioni che il presidente della MPAA era riuscito a costruire con la Casa Bianca. Oltre all'approvazione di Washington, il viaggio venne organizzato in stretta collaborazione con i servizi segreti, con cui Johnston aveva intessuto stretti rapporti nel corso degli anni, come si deduce dal report del 1944 relativo a Stalin. Tra i dettagli più interessanti del nuovo viaggio vi è, indubbiamente, un minuzioso memorandum stilato da Johnston per il direttore della CIA Allen Dulles, successivamente inoltrato a Harry S. Traynor, "Assistant General Manager Atomic Energy Commission".¹⁶ Il documento è composto da una decina di pagine e descrive nei minimi dettagli l'incontro, durato circa sei ore, tra il presidente della MPAA e il primo ministro sovietico Nikita Chruščëv, svoltosi a Mosca il 6 ottobre 1958.¹⁷ Come si può facilmente intuire, questo rapporto scritto è un palese esempio di quanto l'impegno di Johnston andasse oltre lo scopo formale della visita e di quanto egli fosse propenso a portare a compimento delle attività di spionaggio per conto della CIA. Certamente la disponibilità verso questa strategica istituzione dello Stato era stata concessa perché vi era la consapevolezza che avrebbe giovato agli interessi della MPAA. Il documento redatto da Johnston, tuttavia, mostra una dovizia di particolari inusuale, segno di una precisione di indagine molto più consona alle caratteristiche di un agente segreto che di un semplice, anche se molto influente, uomo d'affari. L'episodio in sé, a onor del vero, non certifica in maniera lampante una collaborazione strutturata di Johnston con la CIA, ma appare forse più semplicemente come esempio di un atto patriottico dovuto, per dir così, agli interessi geostrategici degli Stati Uniti. Il legame di fiducia instaurato con Allen Dulles in quegli anni mette però in evidenza lo spessore diplomatico del presidente della MPAA, consapevole dei vantaggi che Hollywood avrebbe potuto trarre dalle relazioni privilegiate con la politica e con i servizi segreti.

16 Il documento è scaricabile direttamente dal sito ufficiale della CIA: <https://www.cia.gov/readingroom/document/cia-rdp80b01676r000700150036-2> (ultimo accesso: 8/8/2022).

17 *Ibidem*.



Fig. 1 Eric Johnston (a sinistra), James A. Mulvey (centro) e Allen W. Dulles (a destra)

Il rapporto interpersonale tra i due uomini è certamente confermato da diverse missive, alcune delle quali sono oggi consultabili sul sito ufficiale della CIA.¹⁸ Questo scambio epistolare tra Johnston e Dulles, avvenuto in concomitanza del viaggio a Mosca, non presenta alcun riferimento alle attività inerenti alla distribuzione dei film statunitensi sul suolo sovietico, ma contiene invece informazioni riguardanti temi politici molto ben definiti e alquanto delicati per la sicurezza nazionale. Quello che è degno di nota in queste lettere, però, è il tono estremamente confidenziale, davvero inconsueto e del tutto inaspettato. Dalla lettura del piccolo carteggio, infatti, si evince chiaramente quanto le missive siano state redatte con una prosa molto informale e con l'intestazione di un amicale "Dear", accompagnato dal nome di battesimo del destinatario.

La breve, ma intensa esperienza come responsabile della United

18 Sul sito ufficiale della CIA è possibile visionare un piccolo frammento del carteggio intrattenuto da Eric Johnston con Allen Dulles, direttore della Central Intelligence Agency e riguardante la visita del presidente della MPAA a Mosca per incontrare Chruščëv: <https://www.cia.gov/readingroom/docs/CIA-RDP-80B01676R002800220007-3.pdf> (ultimo accesso: 8/8/2022). Un'altra lettera, spedita da Dulles a Johnston è invece consultabile presso Internet Archive: <https://archive.org/details/LETTERTOMRERICJOHNSTONFROMALLENWDULLES80B01676R0036001000310/mode/1up> (ultimo accesso: 8/8/2022).

States Chamber of Commerce, aveva permesso a Johnston di intuire, prima di altri, il vigoroso influsso culturale che il cinema hollywoodiano era in grado di esercitare sulla società statunitense. Dall'analisi dei documenti, inoltre, appaiono molto chiaramente anche i vantaggi che la CIA riuscì a ottenere nel reclutare una figura di spicco del cinema hollywoodiano, pienamente operativa, ma al tempo stesso del tutto insospettabile. Questi benefici reciproci trovarono un'applicazione concreta e alquanto plastica durante la lavorazione del cartone animato *La fattoria degli animali* (*Animal Farm*, John Halas and Joy Batchelor, Halas and Batchelor-Distributors Corporation of America, 1954), prodotto da una società inglese e in parte finanziato dalla CIA, al cui vertice si trovava proprio Allen Dulles.¹⁹

Grazie anche a questi importanti legami istituzionali, la leadership della MPAA rimase saldamente nelle mani di Eric Johnston fino alla sua morte, avvenuta nell'agosto 1963. Per altri tre lunghi anni, però, la posizione di direttore della più importante associazione cinematografica statunitense rimase vacante, a riprova del grande vuoto istituzionale che il presidente in carica, con la sua dipartita, aveva lasciato dietro di sé. La MPAA aveva compreso come per tutelare gli interessi economici delle major hollywoodiane fosse necessario individuare una personalità che, al pari del suo predecessore, non solo sapesse curare e sviluppare gli interessi economici del cinema, ma che fosse in contatto con i massimi livelli dello Stato. Solo in questo modo, infatti, sarebbe stato possibile tutelare al meglio la più importante industria culturale degli Stati Uniti.

La lunga ricerca di un erede di Eric Johnston e il vuoto di potere all'interno della MPAA

Il produttore Lew Wasserman ebbe il merito di individuare in Jack Valenti, Special Consultant del presidente Lyndon B. Johnson, l'erede di Eric Johnston, dopo una lunga e infruttuosa ricerca durata tre anni e terminata nel 1966. Personaggio molto influente all'interno

19 Si veda Simon Willmetts, *In Secrecy's Shadow. The OSS and CIA in Hollywood Cinema 1941-1979*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, pp. 139-40. Alla vicenda produttiva è stata dedicata, inoltre, una monografia: Daniel Leab, *Orwell Subverted: The CIA and the Filming of Animal Farm*, Pennsylvania State University Press, University Park 2008.

della MPAA, il potente mogul aveva intuito che era necessario designare una figura strettamente legata alla presidenza degli Stati Uniti per meglio tutelare gli interessi di Hollywood. Wasserman aveva alle spalle una lunga carriera a capo della MCA (Music Corporation of America), un'agenzia la cui principale attività di business, all'epoca, era costituita in particolare dalla tutela degli interessi di attori e registi. Tra i suoi clienti più famosi c'erano personalità come Ronald Reagan e Bette Davis o cineasti del calibro di Billy Wilder e Alfred Hitchcock²⁰ a cui, ad esempio, Wasserman permise di approdare alle produzioni televisive con la celeberrima serie "Alfred Hitchcock presents". Nella veste di agente, poi, aveva permesso a Janet Leigh di recitare per Orson Welles in *Touch of Evil* (*L'infernale Quinlan*).²¹ Wasserman si fece notare soprattutto per l'invenzione di un nuovo stile di gestione del processo produttivo cinematografico hollywoodiano, creando un *modus operandi* ampiamente sfruttato nei decenni successivi, in particolare durante la New Hollywood. Egli fu, infatti, il pioniere della strategia del confezionamento produttivo di un film "pronto per le riprese". Wasserman aveva compreso che era economicamente vantaggioso per gli studios acquisire un progetto targato MCA perché comprendeva uno o due divi, un regista e uno sceneggiatore: questo servizio, infatti, riduceva sensibilmente quel dispendio di tempo ed energie che di norma le case di produzione erano solite investire per trovare il cast creativo e operativo, necessari per completare un film. Questa formula divenne ben presto molto redditizia per la società, permettendole negli anni di poter sviluppare nuove strategie di business. La sua presidenza riuscì nell'impresa di trasformare la MCA da organizzazione impegnata a favorire esclusivamente gli interessi economici delle grandi star del cinema, a vera e propria major hollywoodiana, grazie alla fusione con la Universal Pictures.²²

20 In Denise Mann, *Hollywood Independents: The Postwar Talent Takeover*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, p. 38.

21 Come riferito da Jonathan Rosenbaum, si deve a Wasserman il ritrovamento del memoriale di Welles, di cinquanta pagine, relativo al montaggio corretto de *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*, Orson Welles, Universal Pictures 1958), che è stato utilizzato da Walter Murch per realizzare la nuova edizione del film, uscita nel 1998. In Jonathan Rosenbaum, *Discovering Orson Welles*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 255-56.

22 "Lew Wasserman era ansioso anche di dare alla MCA maggior forza nella

Per realizzare i suoi progetti produttivi, Wasserman comprese la necessità fondamentale di stringere ulteriormente i rapporti con il presidente Lyndon B. Johnson, conosciuto negli anni Cinquanta, ai tempi della sua elezione come rappresentante texano del Senato degli Stati Uniti.²³ Nel 1966, quando erano passati quasi tre anni dalla morte di Johnston, il posto di presidente della associazione dei produttori di Hollywood rimaneva ancora vacante. In questo vuoto di potere all'interno della MPAA si inserirono due importanti dispute legali in cui ebbe un ruolo primario il più importante e influente sindacato dei registi cinematografici, la DGA ovvero la Directors Guild of America. Nel novembre del 1963 Elliot Silverstein, futuro regista della New Hollywood con l'anomalo western *A Man Called Horse* (*Un uomo chiamato Cavallo*),²⁴ chiese e ottenne da George Sidney, direttore del DGA, l'istituzione di una "commissione creativa" che lavorasse su una proposta per consentire ai registi il diritto ad avere l'ultima parola sul montaggio finale di una qualsiasi opera, fosse essa un film o un prodotto per la televisione.²⁵ Il risultato di lunghe trattative con la refrattaria MPAA fu l'inserimento del cosiddetto "Bill of Creative

produzione di cinema e televisione. Alla fine degli anni Cinquanta, i grossi nomi di Hollywood preferivano evitare di inflazionare la propria immagine con apparizioni televisive. Ma nel 1959, quando Wasserman orchestrò la vendita degli studi Universal International e con 11.250.000 dollari assorbì nella MCA le strutture produttive della Revue, Hitchcock drizzò le orecchie": (Stephen Rebello (1998), *Hitchcock. L'incredibile storia di Psycho*, Il Castoro, Milano 2013, p. 57).

23 Si veda l'intervista rilasciata da Lew Wasserman alla fondazione Lyndon B. Johnson il 21 dicembre 1973 e presente sul sito ufficiale. Nella pagina web è possibile visionare una foto, che ritrae Wasserman e Johnson mentre si stringono la mano. Si veda a pagina 1 di http://www.lbjlibrary.net/assets/documents/archives/oral_histories/wasserman/wasserman-l.pdf (ultimo accesso: 8/8/2022).

24 *A Man Called Horse* (*Un uomo chiamato Cavallo*, Elliot Silverstein, Sandy Howard Productions, National General Corporation-Estudios Churubusco 1970).

25 La causa scatenante che indusse Silverstein a concepire l'idea di modificare lo status quo avvenne in seguito alla censura da parte della CBS dell'episodio "L'uomo obsoleto" (*The Obsolete Man*) della seconda stagione della serie televisiva *Ai confini della realtà*, andato in onda il 2 giugno 1961. Per approfondire la genesi e le motivazioni delle lotte di Elliot Silverstein, si rimanda il lettore a un articolo pubblicato sul sito ufficiale della Directors Guild of America in cui sono ben sintetizzati i contorni della vicenda e dove è possibile ascoltare una lunga intervista dello stesso regista realizzata nel 1986: <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1101-Spring-2011/Feature-Creative-Rights.aspx> (Ultimo accesso: 8/8/2022).

Rights” nei nuovi contratti a partire dal 1964, una clausola che consentì ai registi di avere la totale responsabilità creativa del proprio film.²⁶ Le lotte di Elliot Silverstein, in altre parole, diedero ai futuri registi della New Hollywood una delle più efficaci basi contrattuali per poter avere il controllo totale delle loro opere filmiche.

Nel 1965, invece, si posero le basi per l’abolizione definitiva e formale di ogni riferimento al passato maccartista all’interno del mondo del cinema nordamericano. Il regista *blacklisted* Leo Hurwitz²⁷ decise, insieme ad altri colleghi, di intentare una causa contro la DGA per l’abolizione di qualsiasi riferimento all’appartenenza al Partito comunista americano inserita nel cosiddetto “loyalty oath” o giuramento di fedeltà necessario per aderire al sindacato dei registi. Nel luglio 1965 la Corte d’Appello degli Stati Uniti decise che il giuramento era vago e proibì l’espulsione di chiunque si rifiutasse di firmarlo.²⁸ La disputa, però, su pressione della DGA e grazie a Hurwitz, arrivò fino alla Corte Suprema degli Stati Uniti che sancì, nell’ottobre 1966, l’incostituzionalità della frase riguardante la non appartenenza al Partito Comunista:²⁹ “It was a very important decision, because it was the first case in which a non-governmental organization was involved in a decision that was denying the constitutionality of the loyalty oath”.³⁰

26 Si veda Autore anonimo, “Directors’ Arty ‘Bill of Rights’”, *Daily Variety*, February 24 (1964), pp. 1 e 11.

27 Nel 2020, Tom Hurwitz, figlio di Leo, è riuscito, dopo anni di lavoro, a completare e a mettere online un sito interamente dedicato al padre, dove è possibile visionare, oltre ai film, anche documenti e diverse interviste: <https://leohurwitz.com> (Ultimo accesso: 8/8/2022).

28 Si veda “Labor Law: Prima Facie Tort Doctrine Bars Unreasonable Deprivation of Union Membership: Hurwitz v. Directors Guild of America, Inc.”, *Michigan Law Review*, 65, 8 (Jun., 1967), pp. 1673-84.

29 È possibile leggere la frase rituale in “Labor Law: Prima Facie Tort Doctrine Bars Unreasonable Deprivation of Union Membership: Hurwitz v. Directors Guild of America, Inc.”, *Michigan Law Review*, 65, 8 (Jun., 1967), nota 1, p. 1673.

30 “È stata una decisione molto importante, perché è stato il primo caso in cui un’organizzazione non governativa è stata coinvolta in una decisione che negava la costituzionalità del giuramento di fedeltà”: in “Reminiscences of Leo Hurwitz: oral history, 1982. Leo Hurwitz Interviewed by Barbara Hogenson”, *Columbia University, Rare Book, Butler 6th Fl. East (Non-Circulating) NXCP88-A554*, 1989, p. 203. L’autore ringrazia Nancy Kauffman curatrice dell’archivio di Leo Hurwitz depositato al George Eastman Museum per la segnalazione bibliografica e David

Anche questa novità, sebbene relativamente marginale, fu un piccolo, ma simbolico elemento di rottura con il vecchio sistema che, ancora per poco tempo, avrebbe tentato di resistere a un più vasto e duraturo vento del cambiamento.

L'arrivo di Jack Valenti alla MPAA: dall'omicidio di John F. Kennedy a Hollywood

Scorrendo l'elenco dei collaboratori di Lyndon B. Johnson, Wasserman fece caso al nome di Jack Valenti che, sin dal 1957, aveva avuto un ruolo di rilievo nello staff del politico texano³¹ e che, nel novembre 1963, a Dallas aveva assistito all'assassinio del presidente John F. Kennedy:

The only thing we had heard was that the President--of course we knew the President had been shot and he was dead, and that Connally was near death and he was shot. We knew that the Vice President was not shot. At this time we didn't know who shot the President or what it was, whether this was a conspiracy or a coup, or whatever it was. The whole air of those particular moments was one of total confusion, near hysteria, a kind of frantic moving around without knowing why. We were racing out to Love Field, I hadn't the remotest idea why I was going out there or what I was supposed to do, if anything. All I know is that this car took us right to the steps of Air Force One and we climbed aboard, the first time I'd ever been inside the President's plane. I didn't know anybody aboard.³²

Olson della Columbia University per l'invio del documento, attualmente inedito.

31 La descrizione dell'incontro tra Valenti e Lyndon B. Johnson è dettagliatamente descritta in Jack Valenti, *A Very Human President*, W. W. Norton & Company, New York 1975, pp. 10-15.

32 "L'unica cosa che avevamo sentito era che il Presidente - ovviamente sapevamo che il Presidente era stato ucciso e che era morto, e che Connally fosse vicino alla morte e gli avevano sparato. Sapevamo che il vicepresidente non era stato ucciso. In quel momento non sapevamo chi avesse sparato al Presidente o cosa fosse, se si trattasse di una cospirazione o di un colpo di Stato, o qualunque cosa fosse. Tutta l'aria di quei particolari momenti era di totale confusione, vicino all'isteria, una specie di frenetico movimento che si muoveva senza sapere il perché. Stavamo correndo verso Love Field, non avevo la più pallida idea del perché stavo andando là fuori o di cosa avrei dovuto fare, se fosse successo qualcosa. Tutto quello che so è che questa macchina ci ha portato direttamente ai gradini dell'Air Force One e siamo saliti a bordo, era la prima volta che salivo sull'aereo del Presidente.



Fig. 2 Dallas, 23 novembre 1963: Jack Valenti osserva il giuramento di Lyndon B. Johnson sull' Air Force One

La morte di Kennedy diede un'ulteriore opportunità politica a Jack Valenti, trasformandolo in uno degli uomini di maggior influenza della Casa Bianca. Appena rientrato a Washington da Dallas, infatti, il neoletto presidente riunì un gruppo ristretto di collaboratori per discutere dei tragici eventi della giornata e per elaborare dei piani politici per il futuro. Al termine dell'incontro Johnson chiese a Valenti di rinunciare ai suoi impegni professionali in Texas per diventare un membro dirigenziale dello staff della Casa Bianca.³³

Secondo la testimonianza di Wasserman, Johnson inizialmente aveva indicato un altro nome per la presidenza della MPAA, ma il

Non conoscevo nessuno a bordo" in Oral history transcript, Jack Valenti, interview 2 (II), 10/18/1969, by Joe B. Frantz, p. 13-14: <https://www.discoverljb.org/item/oh-valentij-19691018-2-78-70> (ultimo accesso: 16/4/2020).

33 Si veda Harold F. Bass, "Presidential Party Leadership and Party Reform: Lyndon B. Johnson and the MFDP Controversy", *Presidential Studies Quarterly*, 21, 1 (1991), pp. 85-101. Gran parte della fortuna politica di Valenti è dovuta probabilmente al suo matrimonio con Mary Margaret Wiley, segretaria di lunga data di Lyndon Johnson: si veda Al Reinert, "Why Jack Valenti Still Sleeps Soundly", *Texas Monthly*, 2, 7 (July 1974), pp. 69-73.

candidato non si rivelò sufficientemente motivato.³⁴ Il mogul, insieme ad Arthur B. Krim (consulente di Kennedy e Johnson e presidente della United Artists) e Ed Weisl (consulente legale della MCA Universal e amico di Johnson), chiesero allora di coinvolgere Jack Valenti, convinti che lo Special Consultant del presidente degli Stati Uniti potesse rispondere alle esigenze dell'industria hollywoodiana.³⁵ La MPAA poté così insediare il suo nuovo presidente, nell'aprile del 1966,³⁶ affidandogli il delicato compito di rinvigorire il sistema produttivo ed economico di Hollywood. Come il suo predecessore, Valenti aveva un legame quasi personale con il presidente degli Stati Uniti e rapporti formali con tutte le istituzioni dello Stato, ivi compresa ovviamente la CIA.³⁷

Uno dei più complessi problemi che l'associazione dei produttori cinematografici hollywoodiani avrebbe dovuto gestire nei turbolenti anni Sessanta era senza alcun dubbio quello relativo alla censura, ostinatamente gestita dalla Production Code Administration (PCA) con i parametri obsoleti e anacronistici del codice Hays, in vigore dal lontanissimo 1934. Jack Valenti incontrò i primi problemi di gestione della MPAA a causa dell'uscita di due film, particolarmente insidiosi per i dialoghi e le immagini che mostravano agli spettatori. In primis *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Chi ha paura di Virginia Woolf*) di Mike Nichols (1966), una pellicola caratterizzata dall'uso del turpiloquio nei serrati dialoghi, provenienti da un testo teatrale di Edward Albee.³⁸ La lunga

34 Si veda a pagina 33 di http://www.lbjlibrary.net/assets/documents/archives/oral_histories/wasserman/wasserman-l.pdf (ultimo accesso: 4/8/2022). Wasserman, tuttavia, non indica il nome della persona.

35 La prima guida ufficiale della Casa Bianca è stata pubblicata nel 1962. In un aggiornamento del 2013, Jack Valenti è indicato nello staff del presidente Johnson del biennio 1964-65 come "Special Consultant to the President": in Shirley Anne Warshaw, *Guide to the White House Staff*, CQ Press, Washington 2013, p. 396.

36 "By the end of April, we had scaled our agreement and by June, 1966, I resigned from the White House and assumed my new duties (Alla fine di aprile, avevamo dettagliato il nostro accordo e entro giugno 1966, mi sono dimesso dalla Casa Bianca e ho assunto le mie nuove funzioni)": in Valenti, cit., p. 254.

37 Online è reperibile una lettera, datata 24 gennaio 1978, spedita dal Stansfield Turner, capo della CIA, a Jack Valenti, in cui sono espressi gli apprezzamenti pubblici presi dal presidente della MPAA in difesa dei servizi segreti: si veda <https://www.cia.gov/readingroom/docs/CIA-RDP99-00498R000300090052-6.pdf> (ultimo accesso: 8/8/2022).

38 Si veda a pagina 45 di Leonard J. Leff, "A Test of American Film Censorship:

e intensa trattativa tra l'intransigente Geoffrey Shurlock, a capo della Production Code Administration (PCA), e il determinato produttore del film, Jack Warner, fu saggiamente mediata da Valenti. Il problema principale riguardava proprio l'inadeguatezza del sistema di censura, che appariva del tutto incapace di accogliere i cambiamenti culturali e linguistici della società statunitense. La svolta nelle trattative arrivò dalla dichiarazione del National Catholic Office for Motion Pictures (NCOMP), che considerò la pellicola di Nichols di grande pregio artistico³⁹ e dunque accettabile per gli spettatori.

La battaglia più difficile da combattere per Valenti, però, arrivò con la decisione riguardante *Blowup* (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, Metro-Goldwyn-Mayer, 1966), prodotto da Carlo Ponti. La prima pellicola girata totalmente in inglese dal cineasta italiano ebbe un impatto talmente dirimpente sulla censura statunitense da decretare la fine del codice Hays e da indurre la MPAA a sviluppare un nuovo sistema di valutazione dei film. Il casus belli si concretizzò con la visione della scena in cui David Hemmings si rotola per terra insieme a due giovanissime modelle seminude. La disputa durò alcune settimane e alla fine la MGM decise di distribuire comunque il film nelle sale, anche senza aver avuto il visto di censura da parte del MPAA,⁴⁰ che tramite il PCA aveva indicato il film con un generico e blando "suggested for mature audiences" (suggerito per spettatori adulti). Senza dubbio, Jack Valenti da questa esperienza comprese la necessità di porre rimedio agli irrealistici e anacronistici parametri imposti dalla PCA e dal codice Hays. La MPAA, in altre parole, do-

'Who's Afraid of Virginia Woolf?'.*" Cinema Journal*, 19, 2 (1980), pp. 41–55. Geoffrey Spurlock scrisse un denso articolo negli anni Quaranta per presentare le caratteristiche del codice Hays, a dimostrazione dell'approfondita conoscenza del tema: Geoffrey Shurlock, "The Motion Picture Production Code.", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 254, 1947, pp. 140-46.

39 Nel 1967 il film si aggiudicò i seguenti premi Oscar: miglior attrice protagonista a Elizabeth Taylor, miglior attrice non protagonista a Sandy Dennis, miglior fotografia a Haskell Wexler, migliore scenografia a Richard Sylbert e George James Hopkins e migliori costumi a Irene Sharaff.

40 *Blowup* non fu il primo caso di film distribuito senza visto di censura. Vi è stato un precedente nel 1953, quando *La vergine sotto il tetto* (*The Moon Is Blue*, Otto Preminger, Otto Preminger Films/United Artists, 1953) uscì nelle sale senza il benestare della commissione di censura: Paul Monaco, *The Sixties: 1960-1969*, University of California Press, Berkeley 2003, p. 56.

vette arrendersi all'evidenza che i film, forse la più creativa delle forme d'arte del Novecento, non potessero non essere influenzati dalla società e che bisognasse porre rimedio alle inutili e irritanti maglie della censura.

La nascita della New Hollywood: la riforma di Jack Valenti

Nel 1967 fu distribuita una pellicola, che riuscì nell'impresa di violare l'ultimo tabù della censura, quello riguardante la violenza nel cinema, decretando al contempo la nascita formale della New Hollywood. *Bonnie and Clyde (Gangster Story)* di Arthur Penn (1967), fu realizzato sulla base di una sceneggiatura, che David Newman e Robert Benton, due giornalisti della rivista *Esquire*, avevano inizialmente pensato di proporre a François Truffaut.⁴¹ Il film conteneva molte scene in cui la violenza era rappresentata con uno stile farsesco, supportato da un montaggio ispirato all'avanguardia europea e alla Nouvelle Vague, che restituiva sullo schermo un autentico ossimoro visivo.⁴² Gli sforzi estetici profusi da Penn non furono comunque in grado di attenuare, da un punto di vista cinematografico, la massiccia dose di violenza insita nel film. Nonostante questi problemi oggettivi, il film ebbe comunque il benestare e il visto di censura del presidente della PCA Geoffrey Shurlock, consentendo al film di iniziare il suo percorso, a dire il vero pieno di ostacoli,⁴³ di grande successo di pubblico, soprattutto giovanile, al botteghino.

41 “*Bonnie and Clyde*, a script and project that was actually offered to both Godard and Truffaut at separate stages before Arthur Penn took it over (*Gangster Story*, una sceneggiatura e un progetto che furono realmente offerti sia a Godard che a Truffaut in diversi momenti prima che subentrasse Arthur Penn)”: in Elsaesser Thomas, Horwath Alexander e King Noel, a cura di, *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, p. 141.

42 Insieme al film di Penn, si è spesso analizzata la rappresentazione della violenza, mediante la *slow motion*, in un altro film culto del periodo, *Il mucchio selvaggio (The Wild Bunch)*, Sam Peckinpah, Warner Bros.-Seven Arts, 1969), anch'esso prodotto prima dell'entrata in vigore del Rating System. Per un'analisi approfondita dei due film e della loro rappresentazione della violenza si rimanda a Stephen Prince, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2003, pp. 162-163.

43 Si veda Peter Biskind (1998), *Easy riders, raging bulls. Come la generazione sesso-droga-rock'n'roll ha salvato Hollywood*, Editoria & Spettacolo, Roma 2007, pp. 31-34.

Jack Valenti, sin dai primi atti del suo insediamento, aveva compreso che una riforma strutturale del “production code” non fosse più prorogabile. In concomitanza con la sua nomina, nel 1966 si affacciò sulla scena del cinema statunitense un nuovo soggetto, che diede lo stimolo ideale al presidente della MPAA per prendere le decisioni necessarie a dare un nuovo volto alle produzioni cinematografiche nazionali. In quell’anno, infatti, si presentò anche l’opportunità per i proprietari delle sale cinematografiche statunitensi di creare un’associazione che sapesse rappresentare e tutelare in maniera adeguata gli interessi di uno dei soggetti più strategici dell’industria cinematografica. Obiettivo principale della NATO, la National Association of Theater Owners, era quello di risollevare le sorti finanziarie delle sale, messe in grande difficoltà non solo dalla temibile concorrenza della televisione, ma anche dall’incapacità delle major di distribuire pellicole innovative, capaci di attirare il pubblico. Un’istituzione molto influente, dunque, che aveva preso coscienza di avere la capacità di condizionare le scelte operative dell’intero settore produttivo.

Jack Valenti capì quasi subito che la rifondazione delle norme che governavano la censura cinematografica era la vera priorità operativa dell’industria di Hollywood, ma per realizzarla era imprescindibile trovare il favore di tre soggetti: le major di Hollywood, la NATO e la PCA. Le tre organizzazioni, in altre parole, avrebbero dovuto sforzarsi di trovare un accordo, con il fondamentale sostegno della MPAA, a cui sarebbe stato affidato il difficile compito di mediare le posizioni di tutti gli attori in campo. Jack Valenti, nel tentativo di trovare una soluzione, rivolse il suo sguardo all’estero e trovò un sistema che sembrava offrire un buon compromesso capace di risolvere la situazione. Il presidente della MPAA, infatti, capì che la Gran Bretagna poteva essere un modello a cui ispirarsi, avendo costruito nel corso degli anni un sistema chiaro per fornire agli spettatori delle indicazioni precise sulle tematiche presenti nei film distribuiti in sala. Un sistema esportabile, che certamente poteva fungere da scheletro su cui concentrarsi per trovare un accordo che soddisfacesse le esigenze dei diversi interlocutori. Durante il dibattito interno per l’approvazione di un nuovo sistema di censura, un evento legato alla guerra in Vietnam diede la possibilità a Jack Valenti, nel febbraio 1968, di esporsi pubblicamente per perorare la causa della riforma censoria a cui stava lavorando, segnatamente riguardo al tema della violenza nel cinema:

For the first time in the history of this country, people are exposed to instant coverage of a war in progress. When so many movie critics complain about violence on film, I don't think they realize the impact of thirty minutes on the Huntley-Brinkley newscast – and that's real violence.⁴⁴

Il filmato della brutale uccisione di un vietcong mandato in onda dalla televisione all'ora di cena diede modo a Valenti di avere a disposizione un'argomentazione formidabile riguardo alla possibilità per Hollywood di rappresentare vividamente la violenza, senza per questo far correre il pericolo all'MPAA di essere accusata di brutalizzare il pubblico con i suoi film. Ad ogni modo, dopo un lungo periodo di incontri e discussioni fra le tre organizzazioni durato quasi due anni, Jack Valenti riuscì a ottenere un accordo tra le parti che sanciva la nascita di un nuovo sistema di valutazione delle pellicole cinematografiche proiettabili nelle sale statunitensi. Il 7 ottobre 1968, infatti, Jack Valenti, Julian S. Rifkin della NATO e Munio Podhorzer, membro della International Film Importer & Distributors of America, annunciarono ufficialmente⁴⁵ la creazione di un nuovo codice di regolamentazione

44 “Per la prima volta nella storia di questo paese, le persone sono esposte alla copertura istantanea di una guerra in corso. Quando così tanti critici cinematografici si lamentano della violenza nei film, non credo che si rendano conto dell'impatto di trenta minuti del telegiornale di Huntley-Brinkley - e questa è la vera violenza”: in Jack Valenti, “Brutal Films Pale Before Televised Vietnam”, *Variety*, February 21, 1968, p. 2. Nell'articolo, Valenti si riferiva evidentemente alla messa in onda sulla NBC dell'esecuzione di Vietcong a Saigon, avvenuta il giorno dopo la cosiddetta “offensiva del Têt”, un'operazione militare che ha avuto luogo in tutto il Vietnam del Sud nella notte tra il 30 e il 31 gennaio 1968. Testimoni della brutale esecuzione sono stati il fotografo Eddie Adams, che vinse per lo scatto realizzato il premio Pulitzer 1969 e il cameraman della NBC Vo Suu, che filmò per intero tutta la scena. La rete televisiva trasmise il video, a colori, il 2 febbraio 1968 alle 18:30 durante la trasmissione “Huntley-Brinkley Report”, seguito all'epoca da una media di venti milioni di telespettatori. Su questo tema si veda David Culbert, “Television's Visual Impact on Decision-Making in the USA, 1968: The Tet Offensive and Chicago's Democratic National Convention”, *Journal of Contemporary History*, 33, 3 (July 1998), pp. 419-49. Sulla rappresentazione della violenza nel cinema della New Hollywood e i suoi rapporti con la guerra nel Vietnam si rimanda il lettore a Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Atheneum, New York 1992, pp. 593-613.

45 Sul sito ufficiale della MPAA è possibile visionare e scaricare i documenti ufficiali inerenti ai momenti chiave del passaggio dal Production Code al CARA System. Si veda “MPAA Ratings at 50: Digital Archive”: <https://www.motionpictures.org/press/mpaa-ratings-at-50-digital-archive/> (ultimo accesso: 8/8/2022).

riguardante i film prodotti e distribuiti sul suolo statunitense: il Classification and Rating Administration (CARA) o Rating System. La caratteristica principale del nuovo codice concerneva il suo aspetto esclusivamente volontario, a cui potevano cioè aderire le case di produzione. Il nucleo concettuale su cui poggiava il Rating System, strenuamente difeso da Valenti, si adattava soprattutto alle esigenze dei proprietari delle sale perché delegava a loro la decisione di proiettare un film. Si trattava, infatti, di un documento concepito come una guida per i genitori, a cui venivano forniti dei criteri semplici e intuitivi per capire se il film a cui assistere potesse essere adatto ai loro figli.⁴⁶

In sintesi, il codice aveva da una parte confermato il principio cardine del codice Hays, ovvero l'autoregolazione da parte delle major⁴⁷ sui i temi e le modalità di trattamento visivo e cinematografico nelle pellicole prodotte mediante il metodo degli "Standards and Practices", riguardante un sistema di approvazione del film già nella fase di stesura della sceneggiatura. Dall'altra, però, aveva cancellato completamente tutte quelle clausole di feroce e moralistica censura, che stavano mettendo un freno creativo a sceneggiatori, registi e produttori di Hollywood. Aveva infine concesso ai proprietari delle sale uno strumento agile ed efficace per gestire in totale autonomia la proiezione dei film. Le nuove indicazioni della MPAA entrarono in vigore il primo novembre del 1968, introducendo un'eccezionale ventata di libertà espressiva, inconcepibile nel mondo di Hollywood fino al giorno prima dell'introduzione del codice. I temi e la loro rappresentazione linguistico-visiva nei film cambiarono radicalmente, a conferma del fatto che le nuove opportunità di trattare i temi in totale libertà artistica diedero la possibilità ai produttori di coinvolgere sceneggiatori, registi e attori, finalmente in grado di esprimersi senza vincoli particolari. Le regole introdotte dal Rating System furono condensate in un piccolo documento di due pagine, redatto al fine di trasmettere sia chiarezza che semplicità espositiva.⁴⁸

Gli indubbi meriti di Valenti, però, devono essere inseriti nel con-

46 Si veda Monaco, cit., p. 66.

47 Si veda Muscio (1990), cit., p. 102. Si veda anche John Wertheimer, "Mutual Film Reviewed: The Movies, Censorship, and Free Speech in Progressive America", *The American Journal of Legal History*, 37, 2 (1993), pp. 158-89.

48 In "MPAA Ratings at 50: Digital Archive": <https://www.motionpictures.org/press/mpaa-ratings-at-50-digital-archive/> (ultimo accesso: 8/8/2022).

testo storico e culturale degli anni Sessanta. Non vi è dubbio che in quegli anni, infatti, i giovani spettatori nordamericani manifestassero il desiderio di vedere una nuova tipologia di film e per questo avessero la propensione a disertare le sale, testardamente ostinate a programmare esclusivamente film hollywoodiani ormai obsoleti. Le giovani generazioni, inoltre, consideravano i film europei o le produzioni indipendenti molto più originali e capaci di mettere in scena le fondamentali questioni socio-culturali di quegli anni. A causa di questi fenomeni, la vecchia Hollywood e i suoi rappresentanti, il governo centrale e le strutture burocratiche di controllo non fecero altro che adeguarsi alle nuove e pressanti richieste degli spettatori. Jack Valenti, in altre parole, intraprese delle scelte che, a una analisi più approfondita, risultarono ineluttabili da un punto di vista storico.

Conclusioni

Nel corso del Novecento la Motion Pictures Association of America (MPAA) ha avuto solo tre presidenti. William H. Hays, in carica dal 1922 al 1945, Eric Johnston dal 1945 al 1963 e Jack Valenti dal 1966 al 2004. Nonostante le loro diverse personalità e i rispettivi contributi alla crescita e allo sviluppo dell'industria cinematografica statunitense, questi tre personaggi hanno avuto in comune una caratteristica, che ha concesso ad Hollywood di diventare la più importante industria culturale degli Stati Uniti. Hays, Johnston e Valenti, infatti, hanno avuto formali e sostanziali rapporti con le più alte sfere della politica di Washington. Legami che hanno permesso a Hollywood di avere un rapporto privilegiato non solo con i presidenti Franklin D. Roosevelt, Harry S. Truman, Dwight D. Eisenhower e Lyndon B. Johnson, ma anche con il capo della CIA, Allen Dulles. Una relazione che ha permesso al cinema nordamericano di diventare non solo un raffinato ed efficace strumento di propaganda, ma di trasformarsi, nel corso dei decenni, in uno strumento potentissimo di quello che è stato definito il Soft Power. Le connessioni tra cinema e politica, quasi sempre relegate agli studi focalizzati sulla fenomenologia delle dittature del Novecento o sugli usi educativi e propagandistici realizzati durante il New Deal, hanno ricevuto scarsa attenzione nelle indagini riguardanti le produzioni hollywoodiane comprese tra il secondo dopoguerra e l'avvento della New Hollywood. È una lacu-

na che andrebbe colmata dato che, come si è cercato di illustrare in questo contributo, i legami tra l'industria cinematografica e le più importanti istituzioni politiche di Washington appaiono molto intensi già a partire dalla prima metà degli anni Quaranta. Negli anni successivi, gli obiettivi della MPAA si sono agevolmente adattati al nuovo contesto culturale e antropologico della società dei consumi, che ha di fatto spinto Hollywood verso la presa di coscienza che fosse ormai insostenibile la permanenza delle vecchie forme di censura. E, d'altra parte, che il cinema e lo showbusiness, nel loro complesso, siano *assets* strategici fondamentali per l'egemonia statunitense nel mondo, è una constatazione di fatto che vale tuttora.

Massimiliano Studer, laureato in Psicologia all'Università di Torino, ha pubblicato tre monografie per Mimesis Edizioni: *Olympia* (2014), *Alle origini di Quarto potere: Too Much Johnson, il film perduto di Orson Welles* (2018) e *Orson Welles e la New Hollywood. Il caso di The Other Side of the Wind*. Attualmente insegna linguaggio cinetelvisivo presso l'ITSOS Albe Steiner di Milano e ha conseguito un dottorato di ricerca in Cinema presso l'Università degli Studi di Udine. A lui si deve la riscoperta dell'Archivio Orson Welles del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

An American Bildungsroman? On the Evolution of a Genre

Anna De Biasio

As the codified genre pivoting on the formation and social integration of young protagonists, the Bildungsroman has long been viewed as alien to the American literary tradition. The essay focuses on this critical controversy, arguing that the current widespread use of the term Bildungsroman in relation to US literature depends on two key factors: a wider and more flexible understanding of "Bildung" and a focus on the refashioning of the genre's aesthetic and ideological codes in ethnic literature. The essay highlights the tendency to posit the existence of as many "Bildungs" as there are gender, racial, ethnic, and sexual differences, a conspicuous legacy of the 1970s "identity politics" in the literary debate. Finally, by turning attention to the special issue, it points out the two main interpretive trends of the featured essays: while the first three analyze examples of anti-Bildungsromans (a long-lasting presence in US literature), the last three essays concentrate on the ways in which contemporary works of ethnic literature revive the Bildungsroman genre, retrieving and simultaneously rewriting its conventions.

"I haven't what's called a principle of growth": *The Awkward Age*, or the impossible Bildung

Fiorenzo Iuliano

The story of Nanda Brookenham narrated in *The Awkward Age*, Henry James's 1899 novel, challenges the Bildungsroman as a genre featuring the growth and the social and moral fulfillment of its middle-class protagonists. *The Awkward Age* denies the revolutionary and emancipatory essence of the bourgeoisie, which, as the nineteenth-century ruling class, had gradually relinquished its past revolutionary aspirations. The novel's adult protagonists, thus, reiterate obsolete and repressive practices of power that annihilate, rather than encourage, Nanda's growth and emancipation. Moreover, the novel questions the very principle of growth as individual improvement. This assumption is exploded as purely ideological rather than natural or neutral. Whereas humanistic thought and tradition have postulated the universality of any individual aspiration to achieve maturity, as a condition of both moral and social fulfillment, James's novel reframes human temporality as singular, fragmented and not necessarily teleologically constructed.

No Trauma, No Bildung, No Party: F. Scott Fitzgerald, the Jazz Age and Basil Duke Lee

Sara Antonelli

F. Scott Fitzgerald did not allow his characters to reach adulthood. Amory Blaine (*This Side of Paradise*), Benjamin Button, Jay Gatsby, and many others, are exemplary of the author's intention to comment on the immaturity that characterized what he had termed "the Jazz Age". Basil Duke Lee, a young character to whom he devoted nine stories at the end of the Twenties, is particularly relevant because he represents Fitzgerald's first step into a sustained critique that developed into the epochal "Echoes of the Jazz Age". In this essay, following Basil from childhood to late adolescence, I want to argue that the series presents an anti-Bildungsroman which captures the arrested development of the age.

"The worst lesson that life can teach": *American Pastoral* as Neoliberal anti-Bildungsroman

Alice Balestrino

This essay explores the anti-Bildungsroman nature of Philip Roth's *American Pastoral*. By pointing out the static trajectory of the protagonist, the Swede, this essay

reflects on how the novel presents and then bends the formal features of the Bildungsroman to represent the Swede's failure to come of age as the failure of the *homo œconomicus* to come to grips with the fallacy of his own principles. This denied Bildung is, then, to be read against the background of US neoliberal society and as grounded in the economic logic according to which every sphere of human life is subjected to the "neoliberal circle" of failure and uncritical reinvestment. In this sense, the Swede's anti-Bildungsroman reflects the tensions underlying the formation of subjectivity in the neoliberal age.

"The loss, the search, the story": The paradigm of initiation and the reflection on identity in *The Skin Between Us* (2006)

Cristina Di Maio

By placing Kym Ragusa's memoir, *The Skin Between Us* (2006), in the context of the Italian American Bildungsroman and memoir, this article identifies Ragusa's as a pivotal text, diverging from the "traditional" Italian American coming-of-age narrative. Through the analysis of the interstices, thresholds, and entry/exit rituals present in the memoir, I propose a reading of *The Skin*

Between Us as a narrative of initiation. Such a shift in interpretation entails a refunctionalization of some specific features of the Italian American Bildungsroman and configures *The Skin Between Us* as a turning point in the Italian American literary canon. In fact, the reflection carried out by the author on her dual African American and Italian American cultural belonging does not solely revolve on the negotiation between ethnicity and mainstream American community, but rather incorporates an element of additional otherness (the racial one) in the definition of an Italian American subjectivity. In this sense, the lyrical reflection that ends Ragusa's memoir is investigated as a potential reconceptualization of the self that indicates a new, transnational threshold of existence.

"Who doesn't like resembling an ancestor?": *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as a Multi-Bildungsroman

Daniele Giovannone

At first glance, Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) may appear as a traditional Bildungsroman. Yet, while in a classical Bildungsroman the main character is usually the novel's only real interest, Oscar, the epon-

ymous character in Díaz's novel, spends a surprising amount of time off-scene: almost half of the novel tells the story of Oscar's relatives (his sister, mother, and grandfather). This essay suggests that a better label to describe Oscar Wao's narrative structure could be Multi-Bildungsroman: a novel composed of multiple, shorter Bildungsroman, tied together by a net of family relationships. Borrowing from Michail Bachtin's idea of the cyclical nature of Bildungsroman and from György Lukács' concept of "novel of disillusionment", the essay intends to critically define the Multi-Bildungsroman as a narrative form. Thematically, the Multi-Bildungsroman appears to recast identity formation as a communal phenomenon, pertaining not only to the individual but to the whole community they belong to. Therefore, by recasting the fulfillment of the individual as inextricably connected to their family history, the Multi-Bildungsroman presents itself as a refutation of the myth that lies at the core of American traditional literary canon, which usually sees family relationships as the obstacle that prevent the main character from achieving their goals.

The Postcolonial Bildung in Adichie's *Americanah* (2013): African Feminism at Work

Milena Kaličanin

The article aims to depict Adichie's *Americanah* (2013) as a postcolonial coming-of-age novel by focusing on the developmental stages of the main characters, Ifemelu and Obinze. Through the portrayal of these analogous Bildung processes, Adichie points to pervasive binary oppositions of the privileged, dominating North and underprivileged, global South and investigates the issues of migration, diaspora, displacement, racism, nationality, gender, and identity. In the article, special attention is paid to the exploration of gender issues, particularly to Adichie's constant questioning of traditional conformity to gender roles. In this respect, the concept of African feminism is discussed, as well as its (in)congruity with the Western feminist model. The crux of its ideology relies on the blending of Africa's colonial history and traditional African values that view gender roles as complementary. The idea that men are viewed as partners in the struggle against gender oppression rather than enemies serves as a valid confirmation of Adichie's celebration of the myth

of androgyne in *Americanah* and has the purpose of inventing new forms of cultural understanding between the West and Africa. The theoretical framework of the article relies on the critical insights of Adichie, Bhabha, Fanon, Okuyade, Villanova, Odhiambo, Mekgwe, Mikell, Ntseane, and others.

The Historiography of the Vietnam War: An Update of Translations into Italian

Stefano Rosso

This essay presents an overview of the historiographical works on the Vietnam War translated into Italian, arguing that prejudices against military history have influenced the editorial decisions of Italian publishers. However, other historiographical areas have also been insufficiently covered in Italy such as oral histories, the Vietnam War and American politics, and the question of the veterans, leaving too much space to Hollywood blockbusters. In recent years, one can detect a new interest in the Vietnamese perspective on the war, to which the following essay by Giacomo Traina is devoted.

Memory in the Plural: The Vietnamese People, War, and Italian Publishing

Giacomo Traina

This essay gives an overview of the Italian publishing industry with regard to Vietnamese perspectives on the Vietnam War. It argues that in Italy the memory of the war still carries both the mark of Hollywood's influence and of the wartime sympathies for the Vietnamese communists' cause. The author advocates the translation of more recent scholarly works that question old assumptions about the war and its aftermath.

From the Blacklist to the New Hollywood: The Relationships between MPAA, CIA and the White House

Massimiliano Studer

This essay focuses on the relationships between the Motion Pictures Association of America and American politics, from the second half of the 1940s onwards. After the reforms by William Hays, the MPAA decided to put at its top people who had strong links with the most influential political organizations in Washington. The personal and professional careers of Eric Johnston and Jack Valenti,

Hays' two successors, show how the Hollywood film industry collaborated with the White House and its most strategic institutions, including the CIA.