

Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism¹

Emanuele Canzaniello

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Abstract

L'articolo ipotizza e delinea la ricostruzione di una morfologia del genere *family novel*, considerato non solo come un particolare tipo di romanzo con un argomento ben definito ma come un tipo di romanzo con una particolare declinazione formale, in un arco cronologico che va dalla fine del postmoderno al Post-Millennium. Le caratteristiche di questa specifica forma del romanzo nella contemporaneità occidentale, americana ed europea, sono messe in relazione e rilette attraverso il prisma di alcune categorie critiche nate nella fase di passaggio dalla postmodern fiction ai connotati del New Realism. Lo studio descrive infine in quali termini alcune esigenze formali e simboliche del New Realism abbiano trovato nella forma del *family novel* una struttura capace di riceverle in una reciproca riconfigurazione di senso.

The article considers and outlines the reconstruction of a morphology of the 'family novel' genre, from a thematic but especially formal point of view, over a period that goes from the end of postmodernism to the Post-Millennium. The features of this specific form of novel in the western contemporary world, both American and European, are compared and reinterpreted through the lens of critical frameworks developed between postmodern fiction and New Realism. Finally, the study describes how certain formal and symbolic necessities of the New Realism have found in the form of the family novel a structure capable of receiving them in a mutual reconfiguration of sense.

Parole chiave

Family novel; New Realism; genere; postmoderno; fiction novel.

Contatti

emanuelecanzaniello@gmail.com

1. *Descrizione e morfologia del family novel*

Al tramonto dell'epoca tipografica Gabriele Frasca (*Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*) suggerisce di guardare a quegli elementi (post joyciani) che starebbero per favorire un dissolvimento di un'idea di letteratura che abbiamo ereditata solo dal Settecento, e non da prima. Se è verificabile questo dissolvimento riguarderebbe soprattutto le strutture della lingua, le identità nazionali e il «sistema a classe unica» che la letteratura, dal Settecento, avrebbe dentro di sé. Beckett, Nabokov e Gadda sono gli autori in cui sarebbe più evidente questa sintomatica del dissolvimento. Attraverso la loro lingua, imparlabile e transnazionale, potrebbero aver disegnato una «storiografia espressionista» di questo trauma storico, un «trauma da ricostruire e da cantare nel presente, un *epos* se si vuole» (Frasca 161). E parto da quest'ultima chiosa come da una definizione di alcuni connotati del postmoderno provando ad anticipare qui alcune delle conclusioni teoriche

¹Questa ricerca è stata svolta nell'ambito del Programma STAR, finanziato da UniNA e dalla Compagnia di San Paolo/This research was carried out in the frame of Programme STAR, financially supported by UniNA and Compagnia di San Paolo.

di questo lavoro e insieme a motivare il ricorso alla categoria fraschiana di «storiografia espressionista». Una delle proposte interpretative avanzate da questo lavoro è quella di vedere nel romanzo familiare una particolare concrezione morfologica ed epistemica del genere che assume i connotati di una storiografia del reale e delle epoche, alla luce però di un peculiare *clinamen* espressionista dato dal filtro ottico e prospettico della famiglia come garanzia della storia, intesa come plot e come annalistica del reale. Ma su tutti i nodi qui in breve sommario torneremo in seguito.

I dati che possono interessare il mio discorso saranno quindi: sintetizzare in questi tre elementi (lingua, superamento delle identità nazionali, e del “sistema a classe unica” della letteratura nell’età borghese, storiografia del trauma) i composti di quello che definiamo in modo operativo post-modernità. La letteratura cioè dal secondo dopoguerra ad oggi, quindi dell’arco cronologico dagli anni Cinquanta agli anni Dieci.

Stabilita questa prima soglia cronologica, sarà necessario verificare alcune distinzioni preliminari. Il *family novel* si situa per un verso all’intersezione tra la piena eredità del *novel* sette-ottocentesco, e avrebbe quindi registrato l’identificazione tra borghesia, struttura familiare, e romanzo come epos. Per altro verso il *family novel* è erede anche delle prime scritture documentali e archivistiche alla nascita della dimensione privata dei moderni, con i libri di famiglia, e i libri contabili. Avrebbe quindi a che fare non solo con il *novel*, ma con un antecedente ancora più verosimile, più prossimo ai dati di realtà, alla concretezza dei registri degni di fede. Genere quindi tra romanzo e memoria familiare, tra autobiografia e, negli esiti più recenti, *autofiction*.

Tra le due polarità, tra romanzo e memoria privata, il *family novel* mantiene elementi di entrambi; nella fase che tenterò di descrivere, nella stagione postmoderna, sembrerebbe del tutto ovvio attendersi un maximum di gradiente finzionale.

Tra le due polarità di massimo di attendibilità e un maximum di finzione, il mio punto di osservazione circoscriverà un canone dei casi di finzionalità totale, di pieno esito romanzesco. E mi soffermerò solo in un secondo momento su un caso diametralmente opposto di romanzo tutto documentato, che vuole essere letto come un sistema di fogli d’archivio anche nell’impostazione tipografica e dei paragrafi. È il caso de *Le variazioni Reinach* di Filippo Tuena del 2005, con nuova edizione nel 2015.

L’ulteriore polarità di questa “intersezione di genere”, come definirò provvisoriamente il romanzo familiare, è quella di essere da un lato vicino a un massimo di privatezza, la famiglia, e dall’altra, attraverso la memoria, la tessitura diacronica, a una *forma* del romanzo storico, come si vedrà più avanti. Ma d’altronde la natura composita di questo genere è stata già messa in luce da Marina Polacco in “Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere” in cui viene già chiarito come questa caratteristica sia presente sin dalla tradizione tardo medievale e rinascimentale dei “libri di famiglia”:

Colui che scrive seleziona i *ricordi* a tutto vantaggio dell’immagine complessiva della famiglia, *rielabora* la sua esperienza per farne un ammaestramento, un *exemplum*. Ancora una volta i limiti tra la presentazione di dati oggettivi e l’invenzione letteraria sono precari ed incerti: le storie di famiglie – a prescindere dalla forma specifica assunta di volta in volta – sembrano attecchire nello spazio di confine tra *documento* e rielaborazione fantastica. (Polacco, *Romanzi* 102)

Se esiste quindi una peculiarità postmoderna nel trattamento del genere, nel suo utilizzo più che nella sua ricodificazione, andrà cercata in una convergenza d’intenti formali e in un’analogia dialettica con la storia, o con analoghe esigenze di *rielaborazione* della storia collocate proprio tra «*documento* e invenzione fantastica». Ritorna a tal proposito anche

L'idea di «storiografia espressionista» usata da Frasca per definire quel particolare modo di registrazione di una frattura storica della letteratura, di cui tutti i generi, e il nostro in modo peculiare, potrebbero già essere una radiazione fossile.

Per concludere questo primo paragrafo passerò in rassegna le principali caratteristiche tassonomiche di questo genere come sono desumibili dai principali, e ad oggi rari approcci critici su cui c'è una sostanziale convergenza, a partire dallo studio di Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition* (1992). Questa tassonomia sintetica del genere non può non partire dall'assenza di caratteri precisi che il genere sembra proteggere e conservare come una capacità mimetica, ibrida, e modellabile, che ne fanno quasi una sorta di romanzo al quadrato. Peculiare al suo interno sarà invece una concentrazione spaziale, tutto avviene in un luogo delimitato, spesso nel luogo che identifica la casa, in dialettica costante con un esterno, il mondo di fuori. A questa concentrazione spaziale fa da contrappeso un'ampiezza temporale, si segue una narrazione su lunghi periodi o epoche, con un'importanza attribuita alle scansioni cronologiche, al succedersi delle generazioni. Questa forbice temporale così ampia, questa diacronia spinta ed estesa comporta il problema – per la struttura del genere – di accogliere in sé la narrazione sincronica, il succedersi di scene più o meno rilevanti o dotate di rilievo romanzesco. Si formerebbe in questo modo un doppio registro o statuto, da un lato la temporalità calcolata in anni ed epoche facilmente assorbita dalla modalità del *romance* e dall'altro la scena sincronica del realismo, o del *novel*. Romanzo “romanzesco” dunque, e anche romanzo summa/romanzo saggio che riflette sul suo farsi (Polacco, *Romanzi* 115-116).² Il protagonismo sarà corale, la narrazione policentrica, alla centralità narrativa della famiglia corrisponde un eclissarsi dell'indipendenza e dell'autonomia narrativa dei singoli personaggi con i loro ruoli singolari. Centralità sarà accordata invece alle ritualità familiari, avvertite e utilizzate come veri *topoi* (pranzi, feste, occasioni pubbliche).

Analogamente il motivo della trasmissione della memoria da mero episodio diventa strategia formale. Attraverso le vicende genealogiche la rappresentazione coinvolge e “tiene dentro” un'intera epoca storica. In questo modo il romanzo di famiglia può assumere le dimensioni e l'estensione dell'opera mondo. Il romanzo di famiglia sarà quindi anche prossimo all'elemento epico, alla totalità, all'identità collettiva di una nazione/civiltà. Di questa presunta totalità il genere si farebbe però garante di rappresentarne solo la fine, la decadenza del mondo rappresentato. Anche perché risulterà sempre scritto *a posteriori* da un testimone con la certezza della negatività della storia. Data questa mappa, ricavabile interamente dallo studio di Marina Polacco precedentemente citato, si ricava anche come siano almeno tre i possibili livelli di lettura: «Un piano letterale (storia della famiglia) [...] un piano anagogico (storia di un'epoca) [...] e un piano metafisico (condizione dell'umanità)» (Polacco, *Romanzi* 123; cfr. Moretti e Calabrese). L'intento è quello di indagare non il modo in cui una forma narrativa si evolve e si trasforma, ma le diverse manifestazioni testuali di una stessa forma, di per sé invariata anche tra romanzi diversissimi tra loro. È quello che cercherò di fare analizzando il *corpus* scelto, composto da romanzi diversissimi tra loro. Prima però un breve *excursus* sulla più trasparente tra le digressioni disambiguanti.

Se abbiamo accolto nel novero del canone romanzi potremmo dire mononucleari, cioè basati sulla rappresentazione di una famiglia senza profondità genealogica, costituita solo da un nucleo iniziale, marito-moglie e figli eventuali, e non soltanto romanzi che mettono in scena più generazioni, è perché questa scelta è stata considerata utile all'indagine di uno

²Sulla categoria del romanzo-saggio si veda lo studio di Ercolino (2017) più specifico e più recente insieme.

specifico postmoderno. E mi riferisco all'ascesa storica della famiglia mononucleare e urbana proprio a partire dagli anni Cinquanta, un fenomeno che si è amplificato e approfondito nelle sue varianti negli ultimi decenni. Se il romanzo familiare è romanzo di un referente esterno molto forte e presente, ancorato alla storia e che in qualche modo veicola una specifica esigenza di realismo, è inevitabile che questo particolare tipo di romanzo subisca o registri con particolare forza le trasformazioni e le peculiarità del suo referente. In questo caso la famiglia come istituzione nel suo sviluppo storico reale. Quindi in parte pensare di occuparsi di romanzi esclusivamente a più generazioni significa forse occuparsi più di romanzo storico che di romanzo familiare. L'altra ragione che spiega la scelta fatta è una ragione operativa pratica, ho preferito accogliere la distinzione della critica tedesca tra romanzo familiare e romanzo genealogico per operare la distinzione tra romanzo che rappresenti una famiglia mononucleare e romanzo che attraversi più generazioni. I due modelli si sovrappongono in più punti anche nel corso degli stessi romanzi. Per cui le appartenenze ai generi sono sempre date dalla compresenza di un fascio di caratteristiche in un dato punto.

2. Romanzo familiare e psicoanalisi

Quella che può essere considerata una forma o un genere, ha diverse denominazioni e slittamenti di accezione in diversi contesti e in diverse letterature: il *family novel*, il *familienroman*, e la distinzione d'uso tra *family novel* e *family romance*.

In tutti i casi percorribili non possiamo eludere la sua accezione freudiana. Il romanzo familiare è innanzitutto il romanzo familiare dei nevrotici ("Der Familienroman der Neurotiker"), una categoria psicoanalitica, territorio psichico e insieme strategia discorsiva, conscia e inconscia a un tempo. Come scrive Danièle Voldman nella sua prefazione allo scritto di Freud

La littérature tient une place très importante dans le développement de la pensée de Freud. Il n'est donc pas étonnant que la critique littéraire se soit, elle aussi, emparée du roman familial, représentée par l'ouvrage fondateur de Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, qui présente une théorie du roman moderne, né au début du XIX^e siècle. Pour Marthe Robert, le roman familial est un "récit fabuleux, mensonger donc, et merveilleux" que tout enfant, et les romanciers à la suite, se racontent. Ce qui lui permet de réfléchir non seulement à la question du vrai et du faux dans le roman, mais aussi à une classification de la littérature, et plus précisément de l'acte littéraire". (cit. in Freud 28-29)

Dunque saremmo autorizzati ad assimilare il congegno finzionale, il *récit* dichiaratamente falso e frutto di menzogna al racconto intrapsichico di un testimone infantile? Un'auto-narrazione che fa del bambino un membro del suo scenario familiare debitamente costruito. Marthe Robert identifica il lavoro che fa il ragazzo, ogni uomo sin dal primo vissuto psichico, con il discorso finzionale che opera il romanziere. Il romanzo, quindi, stabilirebbe una dimensione mimetica decisiva non solo con la realtà – il problema del realismo - ma con la mimesi del profondo, in analogia con il discorso psichico. Un'ipotesi del genere rimanda chiaramente a tutti i tentativi di collocazione dello stesso specifico letterario in una dimensione ben precisa di relazione con l'inconscio e a una lettura freudiana della letteratura.

L'aspetto che in prima istanza possiamo trattenere attiene alla «question du vrai et du faux dans le roman», e può aiutarci a stabilire criteri per determinare una scala di gradazioni della polarità di vero (resoconto memorialistico, ricostruzione storica) e di falso

(romanzesco, vertigine delle genealogie inventate, proliferazione dei racconti immaginari, notizie inattendibili, etc.) per quanto riguarda quello che presumiamo sulle narrazioni postmoderne.

Vorrei a questo punto aprire anche una brevissima parentesi sul romanzo familiare in Germania, di cui si è occupato Simone Costagli³ nel suo libro *Spazio presente. Riscritture dell'Europa dell'Est nella Letteratura Tedesca Contemporanea* del 2008, anche in ragione di un interesse recente molto forte registrabile in Germania intorno al genere almeno dal 2002. In quell'anno esce un romanzo di Stefan Wackwitz, non tradotto in italiano, *Una terra invisibile*, che porta nel sottotitolo e all'interno del testo il termine *Familienroman*, che è un romanzo sì ma di tipo documentaristico, nel quale viene fatto esplicito rimando al *Romanzo familiare del nevrotico* di Freud.

Il termine *Familienroman* in questo caso non viene usato soltanto in senso narratologico. Risulta abbastanza evidente che Wackwitz abbia suggerito anche un'interpretazione freudiana rispetto a un caso di ricostruzione narrativa dei propri ricordi familiari che si avvicina molto a quello utilizzato da Freud. Durante una visita fatta nel 2001 in una casa nei boschi a Laskowitz, dove Andreas Wackwitz aveva trascorso l'infanzia, l'autore riprende i passi di un vecchio memoriale che descrive quella casa con nostalgia. Il nipote che ricostruisce la vicenda ipotizzerà per il nonno la nevrosi freudiana della ricostruzione di una genealogia fantastica. Si deve notare quindi che qui la ricostruzione di una genealogia è arbitraria ed estranea al vero, proprio come nel caso freudiano.

Quell'uomo rimasto ormai solo, che nel 1959 sognava la Laskowitz guglielmina, si era immaginato per tutta la vita il suo imperatore e il regno cui conveniva appartenere come identici alla condotta e al modo di vivere di suo padre. (Wackwitz 123)

Il legame con l'autobiografia anche in questo caso è evidente, confermando ancora di più la matrice di ricostruzione fittizia e non veridica del modo autobiografico. Con l'ulteriore forzatura di poter piegare la narrazione a un'esigenza nevrotica di ricostruzione della propria genealogia come una delle modalità con cui il soggetto porta avanti una sorta di ortopedia del sé e dell'immagine di sé di cui si tenta la costruzione.

Un legame, quello con l'autobiografia, confermato anche da *Come mio fratello (Am Beispiel meines Bruders)* di Uwe Timm (2003) un romanzo importante che meriterebbe più spazio del breve cenno a cui mi limito ora. Anche in questo caso siamo davanti a una ricostruzione autobiografica basata su documenti e lettere private autentiche che l'autore utilizza per riattraversare la morte di suo padre e di suo fratello sul fronte orientale nella seconda guerra mondiale. L'autore è nato nel 1940, il fratello dell'autore, di 16 anni più grande, ha invece combattuto al fronte, ed è morto come membro delle *Waffen SS*. Qui si fanno i conti, quindi, con la scelta e le responsabilità di un padre e di un fratello di aver preferito la morte e lo sterminio. Attraverso l'indagine sui rapporti tra i membri di un unico nucleo familiare si cerca di risalire ai comportamenti, alle motivazioni, alle scelte di un'intera nazione responsabile dello sterminio. L'autore documenta, attraverso le lettere, come il padre avesse comunque sempre preferito il fratello a lui nella divisa delle Squadre di Protezione, come avesse sempre indicato il fratello maggiore come modello. L'indagine familiare, privata, è anche il tentativo di rispondere alle domande più universali e decisive di un'autocoscienza tedesca sul trauma del nazismo. Perché il fratello non ha aspettato la chiamata per entrare nell'esercito? Perché è entrato come volontario? Quanto di lui è

³Di Simone Costagli si vedano anche i contributi in tedesco sulle caratteristiche del genere: "Family plots"; "Chronotopoi".

andato perduto come membro SS? Perché il padre lo ha presentato costantemente come un modello? Il *Familienroman* tedesco sembra quindi farsi carico di quella duplice funzione in modo perfettamente adeguato. Indagine privata, documentata, e testimonianza della storia, la storia come trauma privato che agisce sulle possibilità di dialogo e di modellizzazione dei rapporti familiari o generazionali.

Un romanzo del genere può essere per noi pertinente perché non siamo di fronte a un mero rilievo tematico del rapporto tra fratelli, ma in questo romanzo, come in tutti i casi che prendiamo in esame, è l'impianto narrativo, l'intera strategia formale ad essere incardinata alla struttura-famiglia. Che da un lato può essere struttura del discorso, dei discorsi, della conversazione che anima le trame, o dall'altro può essere motore del plot proprio in quanto struttura ramificata, insieme di generazioni e di rapporti diacronici e sincronici. Quindi anche nel romanzo di Uwe Timm l'impianto narrativo si lascia influenzare dalla struttura familiare proprio perché ne tenta l'indagine, cerca di indagare non soltanto la storia, ma la storia a partire da quei punti oscuri che riguardano le motivazioni del fratello, le reazioni del padre, l'azione di modello e i rapporti di potere riflessi in tutti i membri familiari in base alle reciproche posizioni interne al nucleo familiare e, cosa decisiva, rispetto alla grande storia.

Prima di chiudere la parentesi tedesca voglio sottolineare anche una distinzione operativa molto usata in quell'ambito. La distinzione appunto tra romanzo familiare e romanzo di generazioni: nel secondo caso, e solo nel secondo caso, occorre che sulla scena ci siano almeno tre generazioni in gioco.

3. Cosa ci dice il canone

Prima di incontrare i romanzi che con parzialità più *tranchant* di quanto non accada abitualmente definirò come "canone", e per quanto provvisorio, ritengo utile richiamare una nuova tavola tassonomica che ci aiuti a classificare questi "romanzi diversissimi" in base a una loro aderenza, maggiore o minore, ad un fascio di "caratteri" che costituiscono il profilo del romanzo familiare. Queste caratteristiche in qualche modo basilari o indispensabili che cercherò di individuare nei testi scelti sono desumibili dal modello di Yi-Ling Ru, da quel primo tentativo di definizione del genere.

E sono le seguenti: in primo luogo il realismo. Non esiste romanzo familiare che non sia una narrazione che si possa ascrivere pienamente alla tradizione del "realismo" per come questa è nota alla cultura letteraria occidentale dal XVIII secolo. Questo senso strutturale della rappresentazione realistica, una rappresentazione che offra al lettore un'attendibile percezione di realtà, è ottenuta dal *family novel* attraverso un attento impiego della cronologia ai fini della narrazione. Il tempo quindi del romanzo diventa cronologia, e questa cronologia a sua volta è strumento di una verosimiglianza, di una prossimità al reale. E la cronologia evidentemente serve a ordinare non soltanto i fatti ma le genealogie. Ordina quindi non solo i fatti della narrazione ma anche i fatti e gli accadimenti occorsi alla famiglia, ai suoi membri, e ai suoi membri sia in quanto agenti della narrazione, sia in quanto agenti della storia, cioè di una più generale e corroborante attestazione di realtà, di far parte di un regesto dei fatti molto più vasto – che non è solo quello privato – ma che è il regesto storiografico stesso della cultura occidentale. Questo assunto è talmente vero che lo si può verificare anche nei casi di romanzi totalmente inventati in cui tuttavia si attua una mimesi elaborata di una cronologia e di una genealogia.

La seconda caratteristica o il secondo *pattern* irrinunciabile per un *family novel* secondo Yi-Ling Ru è l'attenzione formale e strutturale ai dati tematici dei rituali di una comunità

familiare. Quindi la centralità, ripeto, non solo di semplice argomento ma d'innervatura architettonica del racconto, delle cerimonie private della famiglia. Pranzi, colazioni, matrimoni, in una fusione molto indicativa di profano e di religioso *stricto sensu*. Se ogni rituale ha un enorme significato nelle civilizzazioni umane, analogamente ogni rituale familiare riproduce in scala minore questi significati. Di fondazione, di ri-creazione di un'unità e del senso di comunità che sono messi in gioco ad ogni raduno familiare, più o meno formale che sia. Tutti gli incontri o i raduni familiari ufficiali in qualche modo "rappresentano" l'origine della famiglia, la mostrano ogni volta ad ogni membro del clan e rafforzano in ognuno la consapevolezza di essere parte di quella comunità. «Communicating with and within itself, the family shares in its own unique ontology. Through the rituals, the members are reminded of their roots, an experience which suggests an effect analogous to religious ceremonies» (Yi-Ling Ru 13). Risulterà evidente che la connotazione di un'esplicita «traditional community life» (Yi-Ling Ru 12) sarà sempre più debole o meno autentica in presenza della rappresentazione di un ambiente familiare che si allontani dal modello tradizionale o archetipico del genere. Stabilire un metro sensibile per misurare le distanze e le varianti dall'archetipico tradizionale alle sue trasformazioni, fino alle ipotetiche famiglie postmoderne e poi *post-millennium*, sarebbe un traguardo prezioso per l'analisi. D'altra parte andrebbe operata anche una distinzione tra grado di aderenza alla struttura tradizionale nella famiglia oggetto del racconto e modalità, più o meno tradizionali, della sua rappresentazione. Potrebbero cioè verificarsi casi incrociati o inversi, ad esempio: una famiglia tradizionale rappresentata secondo stilemi modernisti o di rottura, o viceversa famiglie non tradizionali rappresentate attraverso dispositivi formali tradizionali del romanzo realista. Sarà quest'ultimo, anticipo la mia ipotesi, il caso della maggior parte dei romanzi della stagione *successiva* a quella postmoderna.

La terza caratteristica necessaria è la centralità dei conflitti familiari nella materia del racconto. Ma anche in questo caso, come negli altri, è il trattamento che fa la peculiarità del genere, che rende un romanzo *family novel* e non soltanto un romanzo in cui ci siano ovvi e generici conflitti tra personaggi che per accidente sono anche legati da vincolo familiare. La peculiarità del trattamento sta nel fatto che tutta la storia si sviluppi e sia orientata dalle forze messe in movimento dal conflitto familiare. E che inoltre nel conflitto tra due o più membri della famiglia vengano concentrate e quasi esaurite tutte le possibilità di ogni relazione umana. Una tendenza di nuovo alla totalità; nel semplice conflitto andrà letta un'epitome di ogni possibile conflitto generale nelle relazioni umane, anche all'esterno del mondo familiare. Ma in questo caso, nel romanzo familiare, è la famiglia, come segno e significante, che garantisce che quei conflitti siano conflitti-mondo. Questi conflitti riguardano, in sintesi, lotte intorno ai sistemi di valore della famiglia, e andamenti o alterazioni nella vitalità della famiglia attraverso anni ed epoche.

Il quarto e ultimo carattere individuato da Yi-Ling Ru racchiude in qualche modo quanto già detto, ribadendo che è nella forma che va rintracciata la cifra del *family novel*. Il genere, come detto, si muoverebbe quindi lungo una linea verticale data dalle discendenze, e su un piano orizzontale su cui va in scena il conflitto tra i membri del clan e tra le sue generazioni. Tutto questo su una scala che non è quella dell'individuo, o della rilevanza della sua singola esperienza (come nel romanzo tradizionale dell'individualismo ottocentesco per intenderci) ma di un rilievo dell'esperienza accordato solo alla dimensione della comunità familiare. Accanto a questo focus diverso che non è mai sul singolo personaggio come portatore di un autonomo vettore "romanzesco" o esperienziale, troviamo la diversa sensibilità al tempo narrato. Non decenni che seguano la crescita di un

singolo personaggio ma spesso anche secoli o archi cronologici che superino comunque l'individuo. Quest'ultima caratteristica temporale, con la sua estensione su più secoli, s'indebolisce notevolmente in molti dei romanzi degli anni zero o *ipermoderni*.⁴

E dunque il canone. Valga come presumibile archetipo *Ada or ardur. A Family Chronicle* di Vladimir Nabokov del 1969. Un romanzo che attraversa un consistente sciame di caratteristiche postmoderne difficili da stabilizzare in un modello atomico coerente, ma al quale è tuttavia utilissimo guardare. Nel dispositivo di Nabokov la storia reale è falsificabile, è il modello per un'altra grande diacronia fiorita in una cronologia simile a quella corrente ma del tutto arbitraria e immaginaria, l'albero genealogico sotteso a questa parodia della *family chronicle* è un puro modello per il proliferare di una genealogia fantastica e arbitraria, guidata dal solo arbitrio dell'incesto, non evento traumatico ma grande *stimulans* per il potere d'invenzione. Inoltre nell'impianto generale del libro sopravvive, e viene posta al centro della macchina narrativa, l'elemento del racconto genealogico, associabile a un arcaismo, al richiamo a una dimensione familiare premoderna in cui l'elemento genealogico riveste un ruolo molto più importante di quanto non accada nella famiglia mononucleare borghese.

È proprio questa radicale trasformazione della famiglia, per quanto lenta e spesso incerta, a determinare – in ultima istanza – il progressivo accantonamento di quelle forme di scrittura intimamente connesse con il modello familiare tradizionale: le narrazioni genealogiche decadono a vezzo degli ultimi nostalgici della *grandeur* aristocratica (e, in quanto tali sono facilmente parodiabili [...]), la scrittura collettiva dei libri di famiglia è soppiantata da forme più intime e private – diari, memorie, ricordi a uso personale (Polacco, *Romanzi* 105).

Se invece guardiamo ai romanzi finora emersi come “canone” per gli ultimi decenni, dal Post-War al Post-Millennium, e se ci muoviamo in cerca di alcune marche connotative del romanzo come saga troviamo alcuni indizi.

In ambito americano: Don De Lillo, *Rumore bianco* (*White Noise*, 1985); Jonathan Franzen, *Le correzioni* (*The Corrections*, 2001); Jeffrey Eugenides, *Middlesex* (2002); Jonathan Safran Foer, *Ogni cosa è illuminata* (*Everything Is Illuminated*, 2002) ed *Eccomi* (*Here I Am*, 2016). Sono tutti libri che guardano al modello del “grande romanzo americano”, nonostante o in aperta opposizione alle tendenze *post-modern*, sono romanzi dall'impianto più o meno tradizionale, solido, vasto, solidamente realistico. Abbandonano in tutto o quasi ogni gioco metanarrativo, ogni autoreferenzialità vera o presunta. Ritornano al primato di ciò che accade rispetto alle ricostruzioni e al commento, ritornano ai personaggi ben modellati e realistici nelle loro motivazioni autonome dal congegno, sono riconoscibili e verosimili, non sono portatori di concrezioni verbali o idee.

In tutte le strutture narrative di questi romanzi la famiglia è un'articolazione della stessa temporalità narrativa. *White Noise* di DeLillo è forse il più statico e il meno diacronico, ma tutti gli altri corrono per spazi molto vasti e coprono cronologie molto distanti dal punto di osservazione e spesso il punto di osservazione è in continuo movimento proprio per assecondare un movimento che è della famiglia, quindi del plot, con una nemmeno troppo nascosta nostalgia della saga.

Ma con evidenti difformità rispetto al modello d'origine, agli archetipi del romanzo genealogico. In Eugenides è l'eccentricità biologica, l'eredità genetica di una bambina ermafrodito che lega il racconto attraverso tre generazioni che possano spiegare la

⁴Sulle categorie di post-postmodern e di ipermoderno, si veda il tentativo di classificazione operato da Donnarumma.

particolarità del suo mistero, dal crollo dell'Impero Ottomano alla storia americana, dalla controcultura al Watergate.

In Safran Foer il collezionismo, i viaggi in Ucraina per ritrovare i ricordi della sua famiglia attraverso lo sterminio nazista, aprono a una narrazione vasta. Il suo ultimo libro, *Eccomi*, uscito quest'anno, che riprende la risposta di Abramo alla chiamata di Dio per il sacrificio di Isacco è nel suo impianto *pragmatic realism, postmodern realism, critical realism, transcendental realism* (Dell 164). Un testo concentrato in una temporalità di quattro settimane ma esteso, impegnato in un impatto con un fronte estesissimo di implicazioni, di conseguenze, di interrogazioni. Un nucleo familiare ebraico americano, la visita dei cugini che vengono da Israele, la mania suicida di un nonno, tradimenti veri o presunti, tutto viene portato a confrontarsi con un terremoto che sta per minacciare la sopravvivenza dello Stato d'Israele. Dunque anche in questo caso, i legami e la storia, l'identità familiare e la duplice insidia dell'identità ebraico-statuale.

Una struttura questa che si ripresenta quasi intatta, non solo nelle *Variazioni Reinach* su cui tornerò, ma anche in almeno altri tre casi.

Il primo è *Con le peggiori intenzioni* (2005) di Alessandro Piperno. Famiglia ebraica romana. Culto della vita in grande stile del capostipite e *playman* Bepy Sonnino, e sguardo dall'interno della famiglia da parte di un membro sessualmente inibito. Più generazioni, più storie, di nuovo il problema dei parenti che sono andati a vivere in Israele o che tornano da lì. Il peso fondamentale accordato alle continuità della saga più che alle vicende del singolo rappresentante della famiglia. Famiglia che qui è anche uno stile, una riconoscibilità.

Ancora è il caso della fuga dall'Ucraina dopo l'avanzata nazista in *Forse Esther* (2014) il primo romanzo di Katja Petrowskaja giornalista nata a Kiev nel 1970 e trapiantata a Berlino, autrice in lingua tedesca, la lingua del nemico. Maneggiata con rischio e pericolo e che rappresenta anche la traccia di una fuga, una fuga dal passato nell'atto stesso di ricostruirlo. Genealogia tentacolare, famiglia sovietica in cui l'autrice cresce, palinsesto delle culture russa, ucraina, tedesca ed ebraica. Come in *Everything is Illuminated* e come nelle *Variazioni* l'indagine intrapresa alla ricerca dei suoi antenati non può che essere anche una ricostruzione storica della Guerra e della Shoah. Un altro percorso che in qualche modo spazializza i legami familiari in una tessitura della memoria attraverso Germania, Russia, Polonia e Austria, fino ai gulag qui e ai lager nelle *Variazioni Reinach*.

Ultimo titolo della breve rassegna del canone è il libro che ha più legami con le *Variazioni*. Si tratta del romanzo *The Hare With Amber Eyes. A Hidden Inheritance (Un'eredità d'avorio e d'ambra, 2010)* di Edmund de Waal.

Chi è Edmund de Waal? Innanzitutto uno stimato ceramista, che vanta una discendenza da uno dei due ebrei che ispirarono a Proust la figura di Charles Swann. *The Hare With Amber Eyes. A Hidden Inheritance* è di nuovo il romanzo autobiografico di una ricerca dell'identità e dell'eredità familiare. L'eredità qui si materializza nei 264 piccoli ninnoli d'avorio, i *netsuke*, manufatti tipici dell'arte giapponese, di cui si traccia la storia che passa dalla Parigi di Proust alla Tokyo dei primi anni Novanta.

Diviso in quattro parti, la prima parte legata a Parigi, tra il 1871 e il 1899, quando Charles Ephrussi acquista i *netsuke*, secondo la moda e l'ascesa dell'arte giapponese. De Waal parla di come Charles decise l'acquisto e avviò il collezionismo. De Waal, suo discendente da parte di madre ne eredita l'appartenenza ebraica. Charles è originario di Odessa, la sua famiglia possedeva lì ricchezze terriere e grano, enormi produzioni in granaglie. Lasciata Odessa, a Parigi Charles diventa una figura di prim'ordine nella vita culturale di quegli anni. La *Recherche* ne diventa una delle testimonianze storiche. La

seconda parte del romanzo riporta la collezione a Vienna, dai cugini Viktor e da sua moglie Emmy. Altra città, altro splendore, un altro Palazzo Ephrussi, un'altra coppia di ebrei trattati come principi, e un'intimità che sa di tappeti, di agi, di grande comfort prima delle deportazioni.

In questa operazione di riconoscimento e di lasciti testamentari, de Waal va in cerca dei suoi antenati anche nella letteratura, forma ultima dell'archivio e del lascito, ne va in cerca anche in ragione dell'estinzione tragica che la guerra ha imposto.

«Le vite dei miei antenati viennesi venivano riflesse nei libri proprio come accadeva a quella di Charles nella Parigi di Proust. Dai romanzi continua ad affiorare il disprezzo per gli Ephrussi».

4. Un possibile discrimine: il recupero memoriale della Seconda guerra mondiale

In qualche modo quindi la narrazione dal dopoguerra ad oggi manterrebbe un contatto molto più forte con il realismo, anche di tipo ottocentesco, restituirebbe una dimensione più stabilmente oggettuale, o di più stabile rispecchiamento della famiglia «reale», esterna, storica, attendibile. Nel romanzo del XIX secolo il romanzo familiare come freudiano *récit* inconscio sulle strutture della propria famiglia esiste ed entra a strutturare il romanzo, da Balzac a Stendhal, ma rispecchierebbe in qualche modo una famiglia storica, reale, connotata e ineludibile e più permeabile a una sua rappresentazione realistica.

Il romanzo novecentesco, sempre di più dopo la rottura storica della Seconda guerra mondiale conoscerebbe una prossimità più intensa con questo modello. Una possibile ipotesi per spiegare il ristabilirsi di questo vincolo formale potrebbe portarci a fare i conti con il tentativo di ricucire la ferita lasciata aperta dal trauma della Seconda guerra mondiale, e non recuperato alla memoria nei decenni subito successivi alle generazioni che hanno affrontato la guerra. Il trauma è quel peculiare fenomeno di rottura determinato dallo scenario della guerra mondiale che Giancarlo Alfano descrive così:

Parlare dell'*anno zero*, cioè dell'anno a partire dal quale si data la Storia, significava dunque per Rossellini parlare della dissoluzione dei legami familiari conseguente agli anni del Nazismo (o in Italia, del Fascismo) e della guerra mondiale: le dittature europee e il sanguinosissimo conflitto armato avevano interrotto la Tradizione, il passaggio generazionale. I bambini e ragazzini superstiti si trovavano a vivere in un panorama di macerie (*l'Europa in Ruin* di cui ha parlato Hans Magnus Enzensberger) senza aver goduto di un lascito. La nuova generazione, arrivando addirittura a farsi orfana uccidendo il padre (e semmai in nome di un ideale astratto ma non per questo meno criminale), era una generazione senza eredità. (Alfano 116)

Sarebbe perfettamente in linea con i connotati del postmoderno immediatamente successivo alla guerra, e alla fase della ricostruzione, questa diagnosi di partenza della situazione che potrebbe esserne una condizione originaria:

Gli abitanti di quelle città avevano patito danni ingenti in termini materiali e soffrivano di perdite indicibili in termini umani e psicologici. Eppure, continuava lo scrittore, manca quasi ogni testimonianza scritta negli anni del disastro e in quelli subito successivi; peggio ancora, nemmeno gli scrittori attivi nel dopoguerra si mostrarono sensibili a quanto era accaduto: «il deficit di testimonianze coeve non fu colmato nemmeno dalla letteratura del dopoguerra che, a partire dal 1947, andava consapevolmente ricostituendosi e dalla quale era lecito attendersi lumi sulla realtà del momento». (Alfano 116)

E dalla quale invece non è stato possibile ricevere lumi sulla realtà del momento, e sulla realtà in generale, facendo venir meno anche quella caratteristica solidità del romanzo familiare come genere del romanzo storico, solidamente costruito in affinità con le grandi diacronie della storia.

I dati fin qui raccolti potrebbero confermare una vecchia ipotesi critica circa la forma del contenuto che nel romanzo familiare non potrebbe che essere conservatrice e conservativa. Conservatrice per via della natura convenzionale e consuetudinaria dell'istituzione familiare, e conservativa nelle forme della sua rappresentazione. Già nel 1969 Philip Tody si chiedeva appunto se il genere fosse necessariamente conservatore. Se fosse la forma tradizionale adottata dal genere anche in tutto il Novecento a perpetuare le convenzioni, e delle forme, e della struttura famiglia. In quel caso si pensava al romanzo familiare come a un genere conservativo quanto e come la tragedia classica, in cui alcune strutture restano essenzialmente le stesse:

In 1969, Philip Tody asked a question that is still of interest today, namely whether family novels are necessarily conservative. In his essay, Tody deplores the state of the twentieth century family novel, which in his view rarely articulates social criticism. In contrast to nineteenth century naturalist masters like Emile Zola who used the family as a symbol of society's corruption and degradation, Tody sees their twentieth century counterparts as much more conservative. In his view, there is a clear connection between form and content. It is the traditional form that makes twentieth century family novels perpetuate conventions. As a literary genre, he judges, the family novel is as conservative as a classical tragedy. That is to say, there are certain structures which will always remain essentially the same. (Dell 17)

Secondo Tody, che riprende il pensiero di Peter von Matt, in questa unità umana che è la famiglia, il gruppo nel quale i bambini crescono e iniziano la prima esperienza di socialità, li trasforma presto in *dramatis personae* di un racconto o di un dramma, proprio in quanto membri di un sistema di rappresentazione simbolico nel quale l'ordine della società è ritratto, con i suoi pericoli, i suoi contrasti, i suoi momenti rilevanti. E con un solo scopo, aggiungerebbe Tody, conservare e perpetuare se stessa.

Su questa base potremmo operare delle distinzioni cronologiche. Se consideriamo attendibile la valutazione di un postmoderno come discorso *contemporaneo* all'afasia di una generazione davanti al trauma bellico, che ha sviluppo pieno negli anni Sessanta una letteratura quindi a grado minimo di referente reale e di massima sperimentazione metatestuale, formuleremo l'ipotesi che proprio in virtù di quest'assenza di referente reale, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta si abbiano decenni privi di casi rilevanti di romanzo familiare, genere conservativo e che ha bisogno di un massimo di referenzialità reale.

La ripresa delle grandi narrazioni, di un ritorno del realismo, di una nuova epicità del romanzo riscontrato negli anni Zero porterebbe in questo caso ad allontanare l'ultimo decennio dalla sintomatica descrizione del postmoderno dei decenni precedenti. Non a caso si parla di *post-modern* fino al 1975 e di *post-postmodern* per il presente, per *Le correzioni* di Franzen ad esempio. La ripresa della grande narrazione realistica degli anni 2000 avrebbe invece riportato in rilievo la forma del contenuto dei romanzi familiari. Il recupero memoriale del trauma della guerra aveva bisogno di un dispositivo formale conservativo che esprimesse continuità, solidità, e recuperasse il legame interrotto con la tradizione. La famiglia ne diventa anche il veicolo tematico.

Veniamo brevemente a un caso come *Le variazioni Reinach*. Si tratta di un romanzo italiano di Filippo Tuena. Il testo si presenta scandito in capitoli di due o tre pagine, sempre molto brevi, e tutti intitolati *Variazione di o su qualcosa...* Le Variazioni di cui si parla fanno

riferimento a una partitura di una Sonata in re minore per violino e pianoforte composta da Léon Reinach e mai eseguita, mai eseguita fino a quando questo libro non l'ha riportata alla luce. Oltre alla struttura in qualche modo musicale il romanzo è interamente costruito su base documentale, anche gli apparati al testo, le note, le soglie sono volutamente disposte in modo da confermare l'effetto di documento. La memoria che si recupera è quella della vicenda delle due famiglie ebraiche dei Reinach e dei de Camondo, unite dal matrimonio tra Léon Reinach, il compositore, e Béatrice de Camondo. I Reinach sono una famiglia di banchieri di origine tedesca e i Camondo sono una famiglia aristocratica che ha vissuto con posizione quasi regale l'inizio del Novecento a Parigi, ospitando nei loro palazzi Proust e l'intero mondo della *Recherche*. Fino alla deportazione nei campi di sterminio. Più della metà del libro riporta con fedeltà documentata dalle copie fotostatiche degli ordini il viaggio di Léon, di Béatrice e dei loro due figli Bertrand e Fanny, nelle camere a gas. Testimonianza fedele e quasi catastale prima della ricchezza, delle proprietà, e degli agi d'inizio secolo di tutta la famiglia Camondo-Reinach, nella seconda metà del libro testimonianza fedele di ogni transito o vagone della deportazione, fino al recupero memoriale e fisico di ogni traccia scampata alla cancellazione terribile dei forni.

Quindi ancora una volta è la struttura ramificata di una famiglia che è anche testimonianza fisica di una civiltà che scompare, la cui documentabilità è tanto più importante e tanto più operativa proprio perché ad essere seguita è una successione di generazioni, una importanza di genealogie, una stratificazione di beni e di saperi. Allo stesso modo è tanto più fragile e importante documentarne la fine, la più impreveduta, la più inaudita ai loro occhi e agli occhi della storia.

Concentrazione massima sui dati contingenti; mangiare, mantenersi in buona salute, soprattutto non pensare ai tempi passati, dunque nella vita degli internati scompare la memoria del passato; ma Béatrice è la memoria della sua famiglia; i suoi album sono la memoria delle immagini; la sua corrispondenza con il Cgqj è la memoria degli averi; Béatrice si oppone al sentimento dell'oblio (Tuena 291).

Tutto viene ricostruito nei numeri e nella precisione dei documenti riprodotti sulla pagina, le lettere, le email che hanno consentito al narratore di portare avanti la ricerca, tutto viene quasi esibito ed è parte della narrazione. I lasciti e i legami che la famiglia intratteneva sono parte della forma narrativa. È chiaro che se da un lato siamo prossimi al romanzo storico, se accettiamo questa definizione, dall'altra anche questa tendenza iperrealista, di proliferazione dei dati, questa continua ricerca di un effetto reale attraverso la riproduzione su carta di tutti i reperti, le forme-mondo, la ricerca della partitura, sono altrettante spie della tendenza che ci sfugge e definiamo *post- (post) modern fiction*. Anche in questo caso Léon Reinach è un collezionista d'arte, i suoi quadri sono stati trafugati dai nazisti e la dispersione implica la ricerca per riportarli in archivio e inventariare tutto.

Può servire a chiudere la faccenda dell'esistenza e mettere la parola fine sulla storia e così accade che avendo dato testimonianza anche di questa piccola e forse inopportuna cerimonia lo scrittore crede di aver seguito Léon sino alla fine, anche se ancora una volta sarà costretto a modificare le sue convinzioni. (Tuena 348)

Il narratore quindi chiama se stesso all'interno della ricostruzione dei fatti lo scrittore e si trova così ad essere parte del movimento del libro e interno alla storia. Non si nota in queste porzioni minime del testo ma è da indicare anche come la punteggiatura sia quasi assente dai paragrafi e dai periodi del libro. L'ansia della catalogazione e dell'elenco

rendono la frase una struttura continua che procede per accumulo e sussume ogni cosa in un'appropriazione delle cose e dei ricordi nella nuclearità individuo-famiglia: «Io sono la memoria della mia famiglia, io sono tutta la mia famiglia, io conservo i ricordi; sarò molteplice e infinita, fino a quando potrò ricordare, molteplice e infinita» (Tuena 292). Qui siamo agli ultimi giorni di Béatrice, la madre, separata ormai dai figli, forse sorda, negli ultimi mesi della sua vita.

Su quest'auspicio di Béatrice de Camondo al molteplice e all'infinito passo ad affrontare il problema dello statuto e della sopravvivenza di quel *pattern* che abbiamo imparato a definire saga.

5. Di alcune verifiche testuali

Se finora ho provato a verificare un'appartenenza e una coerenza al genere ora proverò alcune di quelle verifiche in scala minore o più ravvicinata, con sondaggi testuali precisi. Tuttavia va tenuto presente che per la sua estrema eterogeneità il romanzo di famiglia può presentarsi, a livello microtestuale, organizzato in forme pressoché illimitate. Quanto più l'analisi si avvicina al testo più le varianti possono aumentare e allontanarsi dalla coerenza che ne garantisce l'appartenenza al genere, che è fissata dalle coordinate generali che ho provato a descrivere fin qui. In altri termini non è in una misura stilistica o in un insieme di costanti stilistiche che necessariamente poggia l'ascrivibilità al genere. E anche le strutture formali del testo, soprattutto dopo l'ondata postmoderna, possono, in linea teorica, divergere sensibilmente senza compromettere l'identificazione nel genere, che è appunto elastico quanto eterogeneo per caratteristiche proprie.

La prima ipotesi generale che propongo fin qui descrive il *pattern* su cui posa il romanzo familiare come una struttura veicolare rivolta a forme consolidate se non tradizionali di realismo, in cui viene organizzato e impiantato anche l'elemento *nuovo*, la rappresentazione di scenari familiari nuovi. L'ipotesi successiva, per quanto attiene all'organizzazione formale del testo, è che l'elemento di novità, all'interno di quella sostanziale fedeltà al realismo modernista con le sue diverse declinazioni, riguardi proprio l'intervento sui dati storici trattati *come* i dati di finzione e questo non soltanto all'interno di un contesto di finzione. Sempre maggiore è l'indistinzione, assiologica se non ontologica, tra i dati storici reali, biografemi che il genere romanzo familiare si porta dietro anche quando non dovrebbe, e i dati d'invenzione. Questo a prescindere da se siamo in un romanzo che guarda al romanzo storico da molto vicino o siamo davanti a un caso di romanzesco pieno. L'ibridazione e la continuità tra i due poli è un elemento della sensibilità e della prassi postmoderna che perdura ancora oggi. Le autofinzioni sono un'appendice di questo panorama assiologico.

Un'ulteriore conseguenza di ciò, nello specifico del romanzo familiare, è la scomparsa di un punto di vista attendibile nella ricostruzione dell'intero continuo narrativo e dell'identità familiare riconoscibile-rappresentabile. Voglio dire cioè che anche in presenza di un narratore extradiegetico con voce onnisciente, improntato al realismo classico, l'identità familiare, la sua riconoscibilità, l'attendibilità della rappresentazione che ne emerge è un dato falsificabile, alterabile.

Se approntiamo uno schema delle posizioni del narratore nei nostri principali romanzi avremo quasi sempre un'onniscienza extradiegetica in pieno possesso di tutti i retroscena genealogici e delle coordinate geografiche e temporali di cui si nutre l'impianto del romanzo, coordinate e retroscena del tutto immaginari in cui la manipolazione del referente di realtà è centrale nell'economia del testo. Fa eccezione la narrazione in prima

persona, molto simile però a un'onniscienza extradiegetica, di *Middlesex* di Eugenides, un romanzo che si comporta in modo analogo a quei romanzi di finzione mimetici dell'autobiografia o del *memoir* come *Le variazioni Reinach* e *Un'eredità avorio e ambra*, la ricostruzione storica dichiarata al lettore si muove tuttavia con una libertà che non è tenuta a confermare al lettore l'attendibilità di tutti i suoi movimenti. In analogia al romanzo autobiografico e di memorie il romanzo di finzione utilizza alcune sintesi o "rubriche di eventi" o rievocazioni che imitano gli stili delle memorie o dell'autobiografia fittizia, e questo doppio movimento nelle due direttrici diverse fa chiaramente perno sulla struttura familiare che viene narrata.

Un esempio di questa contrazione dell'arco temporale in una densità sintattica e in uno spazio narrativo contratto e sintetico ce la fornisce Piperno in più luoghi, uno di questi recita così:

«mentre lui, poggiato al bancone della Buca di Bacco, sorbisce un tè freddo con la granita di limone, me ne offre un sorso, solo per assaggiarlo. *Che ti diceva nonno? Non è squisita?* È raggianti. In un attimo è tornato a scintillare l'uomo d'una volta, protetto dall'impressione che qui nulla sia cambiato: da queste parti nessuno sa del suo fallimento e delle successive indegnità. Il tempo sembra essersi fermato. Tutti lo trattano come se la vita non gli avesse riservato tanti rovesci. Solo allora, vedendolo impettito, scarmigliato come uno yacht-man senza yacht, Ray-Ban a goccia e polpacci glabri, riesco a farmi un'idea, chissà quanto approssimativa, di chi potesse essere mio nonno nei tempi precedenti la mia nascita. E allora Bepy mi dà un buffetto, sorride e prende a raccontare: Sai, amore di nonno, un tempo eravamo talmente tanti che potevamo determinare l'economia dell'intera costiera. Una volta tua nonna se la prese con un ristoratore scortese e in un solo giorno quello perse cento clienti. Sì, da queste parti i locali alla moda non lo erano abbastanza se non erano benedetti dai Sonnino. Saremo stati almeno in settanta. Una volta affittammo l'intero albergo Le Sirenuse per tre settimane e più. Vennero tutti, i Castelnovo da Firenze, i Levi da Milano, Elio Segre da Torino, GiudyAlmagià da Ancona, persino tua zia Rachel direttamente da Cannes. Non mancava nessuno all'appello. Eravamo una tribù. Twist. Bagni di mezzanotte. Ettolitri di alcol. Giocare a peppa o a poker fino alle cinque di mattina... Era magnifico». (Piperno 42)

O ancora in tutt'altro contesto, in un romanzo più dichiaratamente autobiografico e memorialistico, come quello di Katja Petrowskaja, *Forse Esther* (Viellaicht Esther. Geschichten) pubblicato nel 2014: «Talvolta avevo la sensazione di muovermi attraverso le macerie della storia. Non solo la mia ricerca, anche la mia esistenza si faceva priva di senso. Volevo richiamare in vita troppi morti ma mi mancava, a tale scopo, una strategia ben ponderata» (Petrowskaja 76). O poco più avanti, nello stesso testo:

I presenti tacquero tutti, come sapessero benissimo di che cosa si trattava. Mio padre fu il primo a lasciarsi sfuggire un breve singhiozzo. Qualcuno aveva appena chiamato mia madre, un'adulta, con il nome che aveva da bambina. Non c'era più nessuno, ormai, di quella generazione. Dine era stata realmente una vicina di casa di mia madre, e aveva tredici anni più di Svetočka. Si ricordava di ogni mio familiare e di altri vicini ancora, che avevano abitato in quella casa prima della guerra. Terminato il lungo elenco di nomi, disse: Grazie, Svetočka. Grazie di cosa? Domandò Svetočka». (Petrowskaja 78)

In modo evidente il recupero del passato è veicolato dal recupero delle notizie sui propri familiari, e questo crea un effetto di profondità temporale che è alla base di questo tipo di romanzi. Analogamente la dispersione geografica, sostanziata da motivi legati alla

grande storia, permette un continuo movimento e un ampliamento spaziale ad ogni periodo o giro di frase.

Quand'ero piccola a Kiev, la nazione a noi più prossima, la nostra vicina, era la Polonia, Pol'sa in russo, una terra straniera bella e irraggiungibile. Vi abitavano donne leggiadre, gli uomini erano beneducati, là si credeva in Dio nonostante il comunismo o proprio grazie a esso – ma forse quella fede c'era sempre stata – e tutti frequentavano le sue chiese gotiche, svettanti verso l'alto dei cieli. In Polonia trovavi persino la gomma da masticare. Spesso dichiaravo, pur non avendone motivo, che mia nonna Rosa, Rosalia, era nata a Varsavia, quasi vi fosse in quell'informazione una sorta di ripicca. Ero fiera che mia nonna fosse originaria della Polonia: quasi una carta vincente in una partita che nessuno stava giocando con me. Nella mia classe alcuni avevano nomi palesemente polacchi, come Studziński o Szczegielska; noi però eravamo bambini sovietici, tutti uguali, con storie di famiglia immerse nella stessa nebbia, quella nebbia che, forse, costituiva proprio il presupposto della nostra uguaglianza. (Petrowskaja 81)

Ricerca delle origini temporali e delle origini identitarie si fondono nella ricerca genealogica e quindi nell'interesse per la propria eredità familiare, filtro e testimonianza di un'eredità storica e pubblica, lì dove la prima è eminentemente privata. Il nesso così stabilito di generalità pubblica e di pertinenza del dato privato, una modalità tipica e propria del *family memoir*, informa e struttura in parte e con gradienti diversi anche il *family novel* ad alto tasso di finzione.

Se si volesse invece ritornare sulle tracce delle categorie critiche del *family novel* ricostruite agli esordi critici da Yi-Ling Ru, e si riprendesse ad esempio il nodo del conflitto familiare come perno e nervatura della trama e delle sue impalcature non avremmo che l'imbarazzo della scelta anche nel nostro canone ristretto. Entriamo ad esempio in *Le correzioni* (2001) di Jonathan Franzen e leggiamo:

E così, resa felice dalla gravidanza, Enid diventava sentimentale e parlava ad Alfred delle cose sbagliate. Non, inutile dirlo, di sesso o appagamento o onestà. Ma c'erano altri argomenti poco meno proibiti, e una mattina Enid fu davvero sventata ed esagerò. Suggerì ad Alfred di acquistare un pacchetto di certe azioni. Alfred rispose che il mercato azionario era un'assurdità pericolosa e che era meglio lasciarlo ai ricchi e agli speculatori oziosi. Enid gli suggerì di acquistare comunque un pacchetto di quelle azioni. Alfred disse che ricordava il Martedì Nero come se fosse stato ieri. Enid gli suggerì di acquistarle comunque. Alfred disse che non aveva soldi da buttar via proprio adesso che era in arrivo un terzo figlio. Enid suggerì di farseli prestare. Alfred disse di no. Lo disse a voce molto più alta e si alzò dal tavolo della colazione. Lo disse a voce così alta da far vibrare la ciotola placcata rame che decorava la parete della cucina, poi uscì di casa senza baciare Enid e rimase fuori per undici giorni e dieci notti. Chi l'avrebbe mai detto, che un errore così *piccolo* da parte di Enid potesse cambiare tutto? (Franzen 254)⁵

⁵ Made happy in this way by pregnancy, she got sloppy and talked about the wrong thing to Alfred. Not, needless to say, about sex or fulfillment or fairness. But there were other topics scarcely less forbidden, and Enid in her giddiness one morning overstepped. She suggested he buy shares of a certain stock. Alfred said the stock market was a lot of dangerous nonsense best left to wealthy men and idle speculators. Enid suggested he nonetheless buy shares of a certain stock. Alfred said it would be highly improper to buy that stock. Enid suggested he nonetheless buy it. Alfred said they had no money to spare and now a third child coming. Enid suggested the money could be borrowed. Alfred said no. He said no in a much louder voice and stood up from the breakfast table. He said no so loudly that a decorative copper-plate bowl on the kitchen wall briefly hummed, and without kissing her goodbye he

Una perfetta scena di lite domestica, impeccabile nel suo realismo mimetico extradiegetico e diremo classico, quanto capace di scoprire e svelare alcune incrinature del vecchio realismo come del vecchio modello familiare americano ereditato dal secondo dopoguerra. Un nesso e un'incrinatura saldati e aperti nel sinolo di sesso e denaro, immobilità dell'istituzione matrimoniale e dinamicità delle pretese del desiderio e del capitale mobile e azionario. Un nesso che è scandagliato in due direzioni, la prima schopenaueriana come per il Thomas Buddenbrook dei *Buddenbrook* (1901) la seconda più esplicitamente sessuale in una modalità "pornografica" specificamente contemporanea.

La prima direzione: «Il sospetto che tutto fosse relativo. Che il "reale" e "l'autentico" non fossero semplicemente condannati, ma prima di tutto immaginari. Che il suo sentimento di giustizia, di essere l'unico paladino del reale, non fosse nient'altro che un sentimento. Sospetti che erano rimasti in agguato in tutte quelle stanze di motel. Profondi terrori nascosti sotto i letti fragili» (Franzen 287).⁶

La seconda direzione, diremo pornografica, fa saltare il sinolo inesplosivo di sesso non appagante e potenziale economico inespresso nella cornice di un matrimonio americano maturato al sole degli anni Cinquanta.

Ed eccola lì, una Tantara accanto all'inerte illusione di un festino. Le sarebbe bastato il semplice tocco di un dito. Per non parlare delle sue labbra di prugna. Ma quell'uomo era inutile. Un mucchio di soldi nascosti nel materasso a svalutarsi e marcire, ecco cos'era. Una depressione nel cuore del paese l'aveva guastato come aveva guastato la madre di Enid, la quale non capiva che adesso i conti bancari fruttiferi erano assicurati dallo stato, o che tenere delle azioni sicure per molto tempo e reinvestirne i dividendi l'avrebbe aiutata a mantenersi durante la vecchiaia. Alfred era un cattivo investitore. Ma lei no. Aveva persino osato correre qualche vero rischio, quando la stanza era immersa nel buio, e decise di correrne uno in quel momento. Si girò sul fianco e gli solleticò la coscia con i seni che un certo vicino aveva ammirato. Gli posò la guancia sulle costole. Lui stava aspettando che si scostasse, lo sentiva, ma prima volle accarezzargli la distesa muscolosa del ventre, con la mano che si librava sfiorando i peli ma non la pelle. Con lieve sorpresa, sentì il suo suosuo rianimarsi sotto le dita. L'inguine cercò di scansarsi, ma le dita furono più svelte. Lo sentì crescere in virilità attraverso la patta del pigiama, e in un attacco di voglia repressa fece una cosa che lui non le aveva mai permesso di fare. Si piegò su un fianco e lo prese in bocca. Lui: il ragazzo che cresceva in fretta, lo gnocco che sapeva leggermente d'urina. Le mani abili e i seni gonfi la facevano sentire desiderabile e capace di tutto. L'uomo sotto di lei fremeva nello sforzo di resistere. Enid liberò temporaneamente la bocca. – Ah? Tesoro?

-Enid. Che cosa...

La bocca aperta scese di nuovo lungo il cilindro di carne. Enid restò immobile per un momento, il tempo di sentire che si induriva pulsando contro il suo palato. Poi alzò la testa. – Potremmo avere un po' più di soldi in banca... non credi? Portare i bambini a Disneyland. Non credi? Poi tornò giù. Lingua e pene stavano raggiungendo un accordo, e lui aveva lo stesso sapore che c'era nella sua bocca. Un lavoretto, con tutto ciò che la parola implicava.

left the house for eleven days and ten nights. Who would have guessed that such a *little* mistake on her part could change everything? (Franzen, *Corrections* 280).

⁶ The suspicion that everything was relative. That the "real" and "authentic" might not be simply doomed but fictive to begin with. That his feeling of righteousness, of uniquely championing the real, was just a feeling. These were the suspicions that had lain in ambush in all those motel rooms. These were the deep terrors beneath the flimsy beds (Franzen, *Corrections* 315-316).

Alfred le diede una ginocchiata nelle costole, forse involontariamente, e Enid si spostò, sentendosi ancora desiderabile. Si riempì la bocca fino in gola. Riemerse per respirare e prese un'altra boccata. – Investire anche solo duemila dollari, - mormorò. – Con un differenziale di quattro... ack! (Franzen 292-293)⁷

Segue dopo questa lunga citazione, credo necessaria nella sua interezza, una citazione da Schopenhauer che Alfred rimanda a memoria come un insieme di principi ascetico-disciplinanti che gli servono per respingere la spinta erotico-economica che subisce dalla moglie, insieme donna e oggetto rivestito dall'istituzione familiare. Non è marginale far notare con quale meccanica proceda la scena interrotta con la chiusura della citazione. Il tentativo di persuasione della moglie termina con Alfred che riesce a sottrarsi alla fellatio e impone alla moglie un rapporto sessuale completo, che per la prima volta viene agito e subito dal corpo di Enid incinta della loro figlia. Il senso di colpa del marito è superato da un'esigenza di ritorsione, di profanazione, speculari al modo in cui Enid avverte quel rapporto come un segno del male, dell'immedicabile del reale. Se dunque l'attrito o la rappresentazione del conflitto tra marito e moglie può non interessare la cornice del romanzo familiare, va assunto come postulato dimostrabile in ogni cellula del testo, che il conflitto, anche se limitato a due membri del nucleo familiare, è saldato all'insieme delle relazioni familiari e al sistema interrelato dei suoi conflitti. In questa scena lo è in un modo che rimanda al vissuto di un matrimonio logorato e durevole, e insieme scalfito, sondato fin nelle pieghe di un utero gestante, scosso da una manifestazione di volontà di vita e interrogato da una profondità di implicazioni genealogica.

A questo fascio di costanti o caratteri dominanti ricorrenti appartiene, sulla scorta della prima classificazione tentata da Yi-Ling Ru da un lato il sostanziale realismo della narrazione che ho provato a dimostrare e inventariare fin qui e in secondo luogo, e associato ad esso, il senso o anche il gusto per le cronologie, esatte o sommarie che siano.

⁷ And so she lay, a Tantala, beside the inert illusion of a feast. The merest finger anywhere would have. To say nothing of his slipt-plum lips. But he was useless. A wad of money stashed in a mattress and moldering and devaluing was what he was. A depression in the heartland had shrivelled him the way it had shrivelled her mother, who didn't understand that interest-bearing bank accounts were federally insured now, or that blue-chip stocks held for the long term with reinvested dividends might help provide for her old age. He was a bad investor. But she was not. She'd even been known, when a room was very dark, to take a real risk or two, and she took one now. Rolled over and tickled his thigh with breasts that a certain neighbour had admired. Rested her cheek on her husband's ribs. She could feel him waiting for her to go away, but first she had to stroke the plain of his muscled belly, hover-gliding, touching hair but no skin. To her mild surprise she felt his hishis coming to life at the approach of her fingers. His groin tried to dodge her but the fingers were more nimble. She could feel him growing to manhood through the fly of his pajamas, and in an access of pent-up hunger she did a thing he'd never let her do before. She bent sideways and took it into her mouth. It: the rapidly growing boy, the faintly urinary dumpling. In the skill of her hands and the swelling of her breasts she felt desirable and capable of anything. The man beneath her shook with resistance. She freed her mouth momentarily. "Al? Sweetie?". "Enid. What are you?". Again her open mouth discende on the cylinder of flesh. She held still for a moment, long enough to feel the flesh harden pulse by pulse against her palate. Then she raised her head. "We could have a little extra money in the bank – you think? Take the boys to Disneyland. You think?". Back under she went. Tongue and penis were approaching an under standing, and he tasted like the inside of her mouth now. Like a chore and all the word implied. Perhaps involuntarily he kneed her in the ribs and she shifted, still feeling desirable. She stuffed her mouth and the top of her throat. Surfaced for air and took another big gulp. "Even just to invest two thousand", she murmured. "With a four-dollar differential – ack! (Jonathan Franzen, *Corrections* 320-321).

Ad esemplificazione di entrambe le caratteristiche basti pensare all'incipit o al *proemio* di quella sorte di opera mondo che è il già ricordato *Middlesex* di Eugenides.

Sono nato due volte: bambina, la prima, un giorno di gennaio del 1960 in una Detroit straordinariamente priva di smog, e maschio adolescente, la seconda, nell'agosto del 1974, al pronto soccorso di Petoskey, nel Michigan. [...] All'anagrafe sono registrata come Calliope Helen Stephanides. Nella mia patente di guida più recente (rilasciata dalla Repubblica Federale Tedesca) il mio nome è Cal. [...] Sono stato, come Tiresia, prima una cosa e poi l'altra. Schernita dalle compagne di classe, trattata come una cavia dai medici, palpata dagli specialisti e studiata dagli esperti della March of Dimes. [...] non avevo ancora compiuto sedici anni quando lasciai il mio corpo per occuparne un altro.

Adesso che ne ho quarantuno sento avvicinarsi il momento di una rinascita. Pur non essendome mai interessato per decenni, mi riscopro a pensare a prozie e prozii morti e dimenticati, a nonni scomparsi, a quinti cugini mai conosciuti, o meglio, data la natura incestuosa di una famiglia come la mia, a come si mescolano i diversi gradi parentela. E per ciò, prima che sia troppo tardi, vorrei raccontare il giro compiuto da un gene solitario sulle montagne russe del tempo. Cantami, o diva, del quinto cromosoma la mutazione recessiva! Cantami di come fiori sui pendii del Monte Olimpo, due secoli e mezzo or sono, tra capre che belavano e olive che rotolavano. Cantami le nove generazioni per cui viaggiò sotto mentite spoglie, sopito nel sangue inquinato della famiglia Stephanides. (Eugenides 11-12)⁸

Esibiti insieme in uno stralcio programmatico del genere troviamo il realismo dickensiano dell'attacco («*I wasborntwice*»), il gusto per la ricostruzione genealogica e cronologica, il senso della struttura familiare animato e fondato sul duplice stimolo biologico-genetico e mitologico-epico. Ricostruzione di un gene e di un'origine ricca di risonanze mitiche. Il gusto per la ricerca delle origini è spinto sia da una trovata del *plot* che fa affondare le sue ragioni nel tessuto genetico che intesse le generazioni, sia in un senso epico del racconto originario e genealogico. Fino a permettere al romanzo di presentarsi come una sintesi in qualche modo parodica ma perfetta, esibita ma credibile, fondata, pertinente, di romanzo familiare e opera mondo, di romanzo genealogico e di tentazione epica. Quindi di realismo e di superamento del realismo secondo l'adozione su scala macroscopica del procedimento di concentrazione mitica adottato su scala ridotta o microscopica, dal modernismo. In questo semplice passaggio di scala, o gioco d'ingrandimenti e di misure o campiture testuali potrebbe consistere l'annoso discrimine tra modernismo e sue varianti epigone come il postmoderno.

⁸ I was born twice: first, as a baby girl, on a remarkably smogless Detroit day in January of 1960; and then again, as a teenage boy, in an emergency room near Petoskey, Michigan, in August of 1974. [...] My birth certificate lists my name as Calliope Helen Stephanides. My most recent driver's license (From the Federal Republic of Germany) records my first name simply as Cal. [...] Like Tiresias, I was first one thing and then the other. I've been ridiculed by classmates, guinea-pigged by doctors, palpated by specialists, and researched by the March of Dimes. [...] I've left my body in order to occupy others – and all this happened before I turned sixteen. But now, at the age of forty-one, I feel another birth coming on. After decades of neglect, I find myself thinking about departed great-aunts and uncles, long-lost grandfathers, unknown fifth cousins, or, in the case of an inbred family like mine, all those things in one. And so before it's too late I want to get it down for good: this roller-coaster ride of a single gene through time. Sing now, o Muse, of the recessive mutation of my fifth chromosome! [...] Sing how it bloomed two and half centuries ago on the slopes of Mount Olympus, while the gors bleated and the olives dropped. Sing how it passed down through nine generations, gathering invisibly within the polluted pool of the Stephanides family. (Eugenides, *Middlesex* 3-4).

4. Di alcuni caratteri dell'elemento genealogico nel XIX secolo e di rifunzionalizzazioni contemporanee

Prima di affrontare in quest'ultima parte del nostro discorso alcuni aspetti del romanzo genealogico ottocentesco, dei rapporti dell'elemento genealogico con lo specifico del romanzo familiare, e prima di lanciare ipotesi su alcune linee di sviluppo, in continuità o in discontinuità, tra quelle caratteristiche e alcuni esiti coevi, occorre un secondo interludio psicanalitico.

Se è vero che con l'elemento genealogico entriamo in contatto con il campo gravitazionale della storia, dell'elemento storico, può fornirci una possibilità di lettura l'utilizzo che la storica statunitense Lynn Hunt, nel suo *The Family Romance of the French Revolution* (1992) fa dello strumento psicanalitico per l'investigazione storica dell'immaginario e attraverso il prisma dell'immaginario delle strutture reali della società. In questo studio ormai classico la teoria freudiana sembra offrire possibili chiavi interpretative per comprendere un aspetto della fine dell'Ancien Régime.

Lynn Hunt attraverso la categoria di *family romance*, e non ci sfugge l'accantonamento del termine *novel*, descrive le immagini inconsce e collettive insieme della struttura-famiglia presenti nell'immaginario francese dell'89 e come l'inconscio politico collettivo dei Francesi si sia strutturato, anche nel lungo periodo della Rivoluzione, sulla base di racconti di relazioni familiari.

Se ammettiamo questo modello interpretativo, pur con le ovvie contingenze che ne deformano e alterano l'applicabilità, siamo di fronte alla possibilità di pensare che analogamente il *family novel* o più in generale la dimensione narrativa della struttura-famiglia sia influenzata dal modello romanzesco, e quindi anche da quel *récit* finzionale nevrotico che ne è la base. Un insieme di narrazioni sulla figura del padre (il re, buon padre o cattivo padre), della madre (la detestata Maria Antonietta, madre corrotta e accusata d'incesto) e dei fratelli, che con le loro azioni eroiche hanno detronizzato il padre. Un approccio del genere ha permesso di sottolineare l'importanza dell'elemento non razionale nella politica e di spiegare in qualche modo il perché dell'esclusione delle donne dal processo rivoluzionario. Nel panorama psichico dell'immaginario rivoluzionario la legge (maschile) ha rimpiazzato il padre come fondamento dell'autorità, essa stessa garantita dallo Stato composto da fratelli, che escludono le donne dall'uguaglianza e dalla fraternità appunto. Nella teoria della Hunt il romanzo familiare, o *family romance*, è dunque uno spazio per accedere all'analisi dell'immaginario, (politico in questo caso) un immaginario che si configura come sessuato.

Il modello della Hunt autorizzerebbe ad operare in due direzioni specifiche. Da un lato stabilisce che data la presenza storica di una certa struttura familiare il modello costituito da questa struttura possa influenzare anche il modello dell'autorità statale o istituzionale e viceversa. L'autorità, o l'immaginario legato all'autorità, viene influenzato dalla struttura famiglia, la prima rete in cui si crea un modello di autorità. Posta come utilizzabile un'ipotesi teorica del genere l'approccio al romanzo può tentare d'interpretare, attraverso il modello famiglia narrativizzato, il legame con alcune strutture storiche, coeve ai romanzi, dell'autorità. Per Stefano Calabrese

Nello spazio multifamiliare della *Comédie humaine* si affrontavano sostanzialmente solo padri e figli; in Zola, a connettere venti intrecci è un *décalage* di cinque generazioni, come se nella sua ultima, aurea fase il *novel* avesse trovato nei lignaggi un luogo di mediazione tra l'individuo ed entità istituzionali sempre più sfuggenti. Tutto vi è genealogico, e ogni genealogia si biforca. (Calabrese 12)

Anche in questa ipotesi il *novel* si sarebbe fatto specchio di una mediazione reale e storica in atto tra individuo e autorità costituita, questo luogo di mediazione è la rete genealogica, l'istituto familiare allargato, che diventa anche il centro formale e tematico dei romanzi. Proprio secondo l'ipotesi che «i romanzi mettano in scena insiemi genealogico-familiari per la semplice ragione che tali insiemi hanno acquisito un ruolo preponderante nella realtà storica coeva all'elaborazione dei romanzi stessi» (13). Ritorna quindi secondo quest'ulteriore ipotesi la relazione tra presenza o meno della famiglia al centro della struttura del romanzo, e dati relativi alla realtà storica coeva. Entrambi i modelli, con metodologie e finalità diverse per Hunt e per Calabrese, ammettono e utilizzano questa ipotesi di corrispondenza dei dati.

Accolte queste premesse di metodo sarebbe di estremo interesse indagare alcune più specifiche corrispondenze. La più periferica rispetto al nostro discorso, ma anche una delle più importanti relazioni da investigare sarebbe quella tra narrazione genealogica (e al suo interno di romanzo familiare) e nuova riattivazione del romanzesco. Dove per romanzesco non intenderemo solo quanto descritto precedentemente per il romanzo postmoderno ma anche il nuovo sviluppo di tutte le tecnologie narrative che hanno ereditato o hanno riattivato le funzioni della grande narrazione d'intrattenimento (di tipo ottocentesco) e della serialità come pattern operativo (analogo alla diffusione su rivista periodica del romanzo del XIX secolo).

Perché in qualche modo se è vero, come ipotizzato da Marina Polacco nel suo tentativo di definizione del genere, che il romanzo familiare è sempre, in una data epoca, un laboratorio in cui si accentrano e si applicano tutte le tecnologie narrative di cui un'epoca dispone, sarà allora interessante verificare se questa caratteristica del genere non lo abbia posto al centro della nuova affermazione del romanzesco in senso forte ed enciclopedico, o ancora epico, per dirla con Franco Moretti, suggerendo l'aspirazione alla totalità di cui si fa carico sia il romanzo familiare e che *malgré soi* anche il romanzo post-millennium.

Se è caratteristica del romanzo familiare quella di essere sempre romanzo "romanzesco" è anche vero che contiene in sé elementi *summa* del romanzo-saggio o della riflessione saggistica sulla forma-romanzo. Ebbene entrambe queste caratteristiche e queste tensioni sono proprie del romanzo postmoderno e della sua filiazione più recente nel romanzo americano e non solo.

Per il recupero di alcune prerogative del romanzesco è abbastanza evidente come la saga, o il romanzo genealogico abbiano offerto alcuni strumenti e impianti, e macchinari giù pronti e utilizzabili. Come sottolineato da Stefano Calabrese

La saga – dove i legami di sangue sono condizione di possibilità del racconto storico – fungerebbe da coagulante attraverso l'attivarsi di principi quali la consanguineità e il vincolo di parentela, la vendetta del sangue e la faida, il concubinaggio e la proscrizione extra-familiare, l'ereditarietà e il sostituirsi di un ramo collaterale a un ramo legittimo. (Calabrese 14)

La saga offrirebbe quindi "le condizioni di possibilità del racconto storico" che significa o finzione documentata o finzione storica di tipo epico/fantastico, e questo impianto si struttura intorno a schemi narrativi attivati da veri e propri archetipi della narrazione tutti diremo *family oriented* come i legami di sangue, l'eredità e l'ereditarietà, le lotte tra rami diversi della stessa famiglia o tra casate diverse, etc. tutte conseguenze della struttura narrativa imperniata sulla struttura familiare. Di tutta evidenza la corrispondenza di questi elementi di prova con un prodotto della nuova serialità "romanzesca" come la serie tv

Game of Thrones (HBO, 2011-) vero coacervo di quanto finora descritto. Saga, rifunzionalizzazione del *romance*, racconto storico di cui si finge una componente documentale, e insieme finzione storica di tipo epico/fantastico, riattiva un senso della totalità narrativa, enciclopedica e propria quindi di tutti i caratteri del *family romance* quanto della nuova narrazione genealogica e “romanzesca”. A tutto ciò si aggiunga che l'intera trama di *Game of Thrones* è interamente e letteralmente “mossa” da dinamiche familiari, all'interno di una famiglia e/o tra più famiglie con una precisione e una estensione programmatica che riempiono l'intero orizzonte narrativo e assiologico della serie e del “cosmo” da essa descritto. Tuttavia, per iniziare a ordinare trame ermeneutiche intorno a una massa sempre più sterminata di narrazione serializzata, uno dei possibili cambi di paradigma tra la narrazione ciclica ottocentesca e la nuova seriale è delineato da Calabrese in questi termini:

Contrariamente alla grande saga ottocentesca, strumento epistemologico di addomesticamento della realtà, la saga novecentesca e i suoi ultimi eredi – oggi, è soprattutto la telenovela a non poter rinunciare alla componente genealogica – si sono dunque trasformati in un artificio ritardante che agisce sul tempo libero del lettore e gli regala un illusorio futuro, convincendolo che l'esistenza, testuale e extratestuale, continua. (18)

La chiave di lettura che tratteniamo da questa ipotesi interpretativa è l'idea che il meccanismo seriale, fondata sull'utilizzo della dilazione e della dilatazione temporale, oltre ad «agire sul tempo libero del lettore» gli regali attraverso questa continuità un surrogato di realtà, una prova indiretta dell'esistenza della realtà, dell'esistenza extratestuale. In qualche modo quindi il “romanzesco” genealogico o seriale, esploso in ogni direzione, che meriterà spazio di indagine autonomo altrove, non è più riconducibile al dualismo *soap* o *telenovela*⁹. Ma è ormai un composto di realtà aumentata, di ricostruzione minuziosa del reale anche a scopi puramente e decisamente romanzeschi, non abbia altro scopo più decisivo se non quello di sostituirsi al reale, o meglio di esserne la più credibile continuazione, o di essere esso stesso la prova che il reale sia ancora in vita.

5. Ultime considerazioni

Per concludere provvisoriamente alcune ipotesi sembrano delinarsi in modo chiaro e definito, sono però chiare quanto altrettanto complesse poi da verificare e dimostrare, soprattutto senza un adeguato strumento di analisi quantitativa su un campione di testi significativo. Tuttavia anche presupponendo una raccolta insperata e vastissima di testi da analizzare, non è così scontato e prevedibile che si riesca a codificare lo strumento per interrogare quella mole dei dati in modo da ottenerne un algoritmo di transcodifica di un gene(re) letterario. Ma ad ogni, superando l'impasse strutturale, l'ipotesi ultima, detta al modo delle matematiche, è la seguente: se è vero che dagli anni '80, gli anni del postmoderno, il romanzo familiare è particolarmente presente per numero e per utilizzo della sua formula, possono essere deducibili alcune tesi. In primis che il romanzo familiare fiorisca per numero e rilevanza della sua formula, con un incremento significativo negli anni 2000, per due fattori decisivi. Il primo: la generazione che recupera la memoria del trauma privato della Seconda guerra mondiale trova nel romanzo familiare la forma che favorisce questo recupero memoriale, misto di privato e di collettivo. Il secondo fattore è

⁹ Si veda sulla galassia della nuova serialità televisiva, almeno dagli anni '60 ad oggi, il libro recente di Rossini.

che il clima del nuovo realismo, per dirla in modo sintetico, trovi nel romanzo familiare una forma simbolica adatta a potenziare e sfruttare il nuovo dispositivo del realismo. Così come è ipotizzabile d'altra parte che il romanzo familiare nella sua formularità ricorsiva non sia strutturabile e praticabile al di fuori di un certo grado di realismo, e che quindi il romanzo familiare si riattivi quando le condizioni di coltura diventano favorevoli, come nella stagione degli anni '00 e degli anni in corso.

6. Bibliografia

Testi primari (l'edizione italiana consultata è indicata tra parentesi)

- De Lillo, Don. *White Noise* (1985) London: Penguin Books, 2009. (*Rumore bianco*, trad. it. Mario Biondi, Torino: Einaudi, 2014). Stampa.
- De Waal, Edmund. *The Hare With Amber Eyes. A Hidden Inheritance* (2010) London: Vintage, 2011. (*Un'eredità di avorio e ambra*, trad. it. Carlo Prospero, Torino: Bollati Boringhieri, 2015). Stampa.
- Ernaux, Annie. *La Place* (1984) Barcelone: Folio, 2015. (*Il posto*, trad. it. Lorenzo Flabbi, Roma: L'Orma, 2015). Stampa.
- Eugenides, Jeffrey. *Middlesex* (2002) New York: Picador, 2003. (*Middlesex*, trad. it. Katia Bagnoli, Milano: Mondadori, 2014). Stampa.
- Franzen, Jonathan. *The Corrections* (2001) London: Harper Perennial, 2007. (*Le Correzioni*, trad. it. Silvia Pareschi, Torino: Einaudi, 2003). Stampa.
- McEwan, Ian. *The Cement Garden* (1978) London: Vintage, 1997. (*Il giardino di cemento*, trad. it. Stefania Bertola, Torino: Einaudi, 2015). Stampa.
- Nabokov Vladimir. *Ada, or Ardor: A Family Chronicle* (1969) London: Penguin Books, 2015. (*Ada o ardore*, trad. it. Margherita Crepax, Milano: Adelphi, 2000). Stampa.
- Petrowskaja, Katja. *Forse Esther*. Milano: Adelphi, 2014. Stampa.
- Piperno, Alessandro. *Con le peggiori intenzioni* (2005) Milano: Mondadori, 2005. Stampa.
- Safran Foer, Jonathan. *Everything Is Illuminated*. Boston: Mifflin Harcourt, 2002. (*Ogni cosa è illuminata*, trad. it. Massimo Bocchiola, Parma: Guanda, 2002). Stampa.
- Timm, Uwe. *Come mio fratello* (2003) Milano: Mondadori, 2007. Stampa.
- Tuena, Filippo. *Le variazioni Reinach* (2005) Roma: Nutrimenti, 2015. Stampa.
- Wackwitz, Stephan. *Einunsichtbares Land. Familienroman*. Frankfurter am Main: S. Fischer Verlag, 2003. Stampa.

Critica

- Alfano, Giancarlo. "Famiglia anno zero. Il mondo, non salvato, dei ragazzini." *Armonia e conflitti. Dinamiche familiari nella narrativa italiana moderna e contemporanea*. Ed. Ilaria de Seta, Bruxelles: Peter Lang, 2014. 115-125. Stampa.
- Barton, D. Johnson. "Nabokov's Ada and Puškin's Eugene Onegin." *The Slavic and East European Journal*, Vol. 15, No. 3 (Autumn, 1971): 316-323. Stampa.

- Boyers, Robert. "The Family Novel". *Salmagundi* 26 (Spring 1974): 3-25. Stampa.
- Calabrese, Stefano. (2003), "Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo." *Il romanzo*, IV. Ed. Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2003. 611-640. Stampa.
- Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati-Boringhieri, 1996. Stampa.
- Costagli, Simone. "Family plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens." *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. Ed. Simone Costagli e Massimo Galli. Fink, München 2010. 157-168. Stampa.
- . "Chronotopoi. Vom Familienromanzum Generationenroman." *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. Ed. Simone Costagli e Massimo Galli. Fink, München 2010. 7-20. Stampa.
- Dell, Kirsten. (2007), *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium. A Study in Genre*. Saarbrücken: VDM Verlag. Stampa.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrative contemporanea*. Bologna: Il Mulino, 2014. Stampa.
- Drechsel, T. Patricia. (1978), *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*. Princeton: Princeton UP, 1978. Stampa.
- Ercolino, Stefano. *Il romanzo saggio*. Milano: Bompiani, 2017. Stampa.
- Flint, Christopher. (1998), *Family Fictions. Narrative and Domestic Relations in Britain. 1688-1798*, Palo Alto: Stanford UP. Stampa.
- Frasca, Gabriele. *Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*. Napoli: D'If, 2016. Stampa.
- Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce: vero falso finto*. Milano: Feltrinelli, 2006. Stampa.
- Hillenaar, Henk, Schönau, Walter. *Fathers and Mothers in Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1994. Stampa.
- Hunt, Lynn. *Le Roman familial de la Révolution française*. Paris: Albin Michel, 1995. Stampa.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Basingstoke: MacMillan, 1986. Stampa.
- Jameson, Fredric, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi. 2007. Stampa.
- Jansen, Monica. *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: Franco Cesati editore. 2002. Stampa.
- Luperini, Romano. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida. 2008. Stampa.
- Lyotard, Jean François. *La condizione postmoderna*. (1979), Milano, Feltrinelli, 2012. Stampa.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London-New York: Routledge, 1992. Stampa.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York-London: Methuen, 1987. Stampa.
- Manoukian, Agopik, ed. *Famiglia e matrimonio nel capitalismo europeo*. Bologna. Il Mulino, 1974. Stampa.

- Moretti, Franco. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.
- Polacco, Marina. "Padri postmoderni." *Inchiesta Letteratura*, XXVIII, 122, (ottobre-dicembre 1998): 91-95. Stampa.
- Polacco, Marina. "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere." *Comparatistica XIII*, 2004 (2005). pp. 95-125. Stampa.
- Ribbat, Christoph. "Handling the Media, Surviving 'The Corrections': Jonathan Franzen and the Fate of the Author." *Amerikastudien / American Studies* 47.4 (2002): 555-566. Stampa.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. (1972) Paris: Gallimard, 2013. Stampa.
- Rossini, Gianluigi. *Le serie tv*. Bologna: Il Mulino, 2016. Stampa.
- Roudinesco, Élisabeth. *La Famille en désordre*. Paris: Fayard, 2002. Stampa.
- Ru, Yi-Ling. *The Family Novel. Toward a Generic Definition*. New York: Peter Lang, 1992. Stampa.
- Smith-Prie, Carrie. "Satirizing the Private as Political: 1968 and Postmillennial Family Narratives." *Women in German Yearbook* 25 (2009): 76-99. Stampa.
- Tody, Philipp. "The Politics of the Family Novel. Is Conservatism Inevitable?" *Mosaic: A Journey for the Interdisciplinary Study of Culture* 3. 1 (1969): 87-101. Stampa.
- Weigel, Sigrid. *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Fink, 2006. Stampa.
- Zanotti, Paolo. *Il modo romanzesco*. Roma-Bari: Laterza, 1998. Stampa.