

“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 Yuniors, 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'*inferniera*". 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*.