

■ SAGGI

Come nasce un premio Pulitzer: *Middlesex* di Jeffrey Eugenides

Stefania Consonni

Esito di una gestazione lunga nove anni, e di altrettante riscritture,¹ *Middlesex* – il secondo romanzo di Jeffrey Eugenides, già autore di *Le vergini suicide* (1993) – nasce come il caso letterario del 2002: mosso da poderose ambizioni, accolto da grandi aspettative di pubblico e critica e premiato l'anno successivo con il Pulitzer per la narrativa. Ad annunciare tale luminoso destino sono le dimensioni dell'opera, la sua forma, ma ancora prima il suo oggetto. Si tratta infatti dell'autobiografia fittizia di Calliope Stephanides, un individuo per così dire *middlesex*, ossia intersessuale: discendente di greci immigrati a Detroit negli anni Venti, nasce con una conformazione ambigua degli organi genitali esterni che viene in principio ritenuta di genere femminile, ma che con la pubertà assume carattere maschile. Calliope si trova così sospesa / o, all'età di quattordici anni, fra "biologia" e "travestimento", fra il "fuori" di un'educazione femminile e il "dentro" di una condizione genetica maschile, smarrendo l'identità fin ora acquisita e dovendo perciò fabbricarne una nuova, a partire dalle spoglie della sua vita precedente.² Ma che cosa è "dentro" e cosa è "fuori", nell'identità individuale? L'educazione non plasma forse interiorità ed esteriorità, allo stesso modo della biologia? Quanto è perciò "natura" nell'individuo, e quanto "cultura"? E devono necessariamente contrapporsi, queste componenti? Perché non ipotizzare invece delle "miscele", delle versioni *in the middle*, più instabili e problematiche?

Middlesex è la storia di un rito di passaggio che trasformerà Calliope da Callie, docile ragazzina del Midwest, nell'ombroso adolescente Cal, destinato a tentare la fortuna in California, a intraprendere una carriera diplomatica nella Berlino riunificata, e a scrivere qui (verso i quarant'anni) le proprie memorie, vale a dire il romanzo che Eugenides ci consegna. In secondo piano rispetto a questa storia si colloca l'avventura migratoria dei nonni greci di Calliope, Desdemona e Lefty Stephanides, e l'ascesa economica nella società fordista dei suoi genitori, Milton e Tessie Stephanides. La metamorfosi è il tema conduttore del romanzo, perché prima di

* Stefania Consonni svolge ricerca post-dot-torato all'Università di Bergamo. Ha pubblicato *Linee, intrichi, intrighi* (Ecg 2003), sull'estetica del Settecento inglese e sta completando *Geometrie del tempo*, un volume sulle configurazioni spazio-temporali nel romanzo settecentesco.

1. Lo afferma Eugenides in un'intervista con John Pearce apparsa on line nel 2003 su

"Read Magazine", all'indirizzo: www.randomhouse.ca/readmag/volume3issue2/interviews/jeffreyeugenides.html. Se non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

2. Jeffrey Eugenides, *Middlesex: A Novel*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2002; tr. it. di Katia Bagnolo, *Middlesex* (d'ora in poi *M*), Mondadori, Milano 2003, p. 537.

Calliope si trasformano i suoi nonni – che da fratello e sorella si reinventano marito e moglie, emigrano dall'Anatolia negli Stati Uniti e da coltivatori di bachi da seta diventano parte della classe operaia – e i suoi genitori, che da cugini diventano a loro volta coniugi, e nei primi anni Settanta del Novecento completano il processo di integrazione nel paese d'adozione, trasformandosi in ristoratori di successo e in "americani" a tutti gli effetti. Vicende, queste, legate per via causale a quelle di Calliope – la cui ambiguità sessuale ha infatti un'origine genetica, legata sia all'unione incestuosa fra i nonni, sia alla relazione di parentela fra i suoi genitori – oltre che alla biografia di Jeffrey Eugenides, nato a sua volta nel 1960 a Detroit da padre di origini greche e madre anglo-irlandese, e da qualche anno residente a Berlino.³

Più che l'esito di tali metamorfosi, importa però a Eugenides l'*ibridismo* insito nel transito da una cosa all'altra: l'incompiutezza, la pluralità inerenti al trovarsi *in the middle*. In effetti, afferma lo scrittore in un'intervista, il compito della letteratura è confrontarsi con l'ignoto, "calarsi in un mondo sotterraneo, sprofondare nelle trasformazioni".⁴ Per tale ragione, il romanzo ha una doppia anima di *middle-sex*: è concepito come una vicenda che ha per tema l'identità sessuale e che, allo stesso tempo, utilizza la sessualità come occasione per riflettere sull'essere *in the middle*, un po' come se il patto narrativo col lettore comprendesse la domanda "di che cosa parliamo quando parliamo di *gender*?" Questo programma è perseguito su più piani:

1) nei fondali storico-geografici della trama, che muove dalla Smirne cosmopolita del 1922, contesa da greci e turchi, all'ipotetico *melting pot* della Detroit di inizio secolo, alla Corea divisa in due dopo la seconda guerra mondiale, alla spartizione di Cipro del 1974, fino alla Berlino riunificata del 2001 in cui Calliope scrive la sua biografia, la quale tocca "tutti i posti del mondo che non sono più né una cosa né l'altra" (M, p. 422). Uno dei temi del romanzo sembra così essere l'intricata rete di relazioni che costituisce l'identità del soggetto contemporaneo, in particolare modo quello di cultura americana;

2) nella scelta di un personaggio intersessuale, carico di storia culturale, con rimandi espliciti a Ermafrodito, Tiresia, Orlando, Herculine Barbin e allusioni sia al *gender-bending* letterario di Gore Vidal (*Myra Breckinridge* e *Myron*, 1969 e 1974), Brigid Brophy (*In Transit*, 1969), Angela Carter (*La passione della nuova Eva*, 1977) e Chris Bohjalian (*Trans-Sister Radio*, 2000), sia agli scenari sociologici evocati da figure come il transessuale Christine/George Jorgensen (*A Personal Autobiography*, 1967) e lo scrittore John Colapinto (*As Nature Made Him: The Boy Who Was Raised as a Girl*, 2000). In tal modo, al protagonista è assegnata la capacità di "comunicare tra i generi, di non essere limitato alla monivisione di un solo sesso bensì di vedere in quel-

3. Come si afferma più volte nel romanzo, Calliope è uno "pseudo-ermafrodito maschio": ha uno stato cromosomico di natura maschile, caratterizzato però da un'incerta conformazione dei genitali esterni che è l'esito di una "sindrome da carenza di 5-alfa-reduttasi", una mutazione prodotta da un gene recessivo nel

quinto cromosoma, a propria volta attivato dalle pratiche endogamiche dei suoi antenati.

4. Lo afferma Eugenides in un'intervista con Geraldine Bedell apparsa sull'"Observer" il 6 ottobre 2002 con il titolo *He's Not Like Other Girls*.

Stefania Consonni

la stereoscopica di due" (*M*, p. 314), di produrre "una certa flessibilità nella nozione stessa del genere sessuale", e di porre perciò la questione del *gender* come uno dei fondamentali crocevia nel dibattito *nature-nurture*;⁵

3) in un forte impianto metaletterario che si manifesta nella ripresa di modelli eterogenei, dal canone epico-meraviglioso dell'antichità (Omero, Sofocle, Ovidio e Virgilio), al romanzo sette-ottocentesco di Henry Fielding, Laurence Sterne e George Eliot (*Middlemarch*), all'epica moderna di James Joyce (*Ulisse*), T.S. Eliot (*La terra desolata*), Gabriel García Márquez (*Cent'anni di solitudine*) e Salman Rushdie (*I figli della mezzanotte*), fino a Tolstoj, Günther Grass, Joyce Carol Oates, Saul Bellow, J.D. Salinger, Nabokov, Philip Roth ecc. La voce narrante sposa, in particolare, strategie contemporanee come citazionismo e intertestualità con l'ampio respiro narrativo del romanzo classico; *Middlesex* si propone perciò come "un lavoro per molti versi postmoderno", in cui convivono svariati "aspetti tradizionali" il cui compito è ricreare l'"eleganza formale" propria ai classici, antichi o moderni.⁶ Inoltre, il romanzo è scandito da una serie di rispecchiamenti sul piano intra- ed extradiegetico: per fare un paio di esempi – ne emergeranno altri –, Calliope Stephanides e Jeffrey Eugenides hanno la stessa età e le stesse origini, provengono entrambi da Detroit e scrivono (chi un memoriale fittizio, chi un romanzo) a Berlino nel 2001; Calliope descrive il proprio volto da adulto, e in particolare il profilo severo, da medaglia romana, sulla falsariga di quello, a sua volta severo e quasi androgino, di Eugenides, che troviamo raffigurato (di profilo) sulla copertina del romanzo; *Middlesex* è il titolo del romanzo di Eugenides, ma anche il nome della casa della famiglia Stephanides nei sobborghi di Detroit. Cosa aspettarsi d'altronde, si chiede lo stesso autore in un'intervista, e in un esplicito gioco di maschere, "da uno che di cognome si chiama Eugenides", come il mercante di Smirne nella *Terra desolata* di T.S. Eliot?⁷ O meglio, da uno *Eu-genides* (in chiave pseudo-etimologica, "ben generato") il cui alter ego si chiama Calliope, come la musa della poesia lirica, e a propria volta si identifica nel corso del romanzo con il veggente intersessuale Tiresia, sotto la cui egida T.S. Eliot lascia impietosamente compiersi, nel suo poema, il destino di "Mr Eugenides, mercante di Smirne"⁸

Sono tutte opzioni, quelle appena elencate, che tendono a un *ibridismo* sia tematico sia formale della scrittura letteraria. Poiché il romanzo gioca contemporaneamente su tutti e tre i piani, secondo un'estetica che si potrebbe dire 'neobarocca', credo sia utile restringere l'analisi all'ultimo aspetto – quello tecnico-estetico – che, intrecciandosi agli altri, li illustra in maniera efficace. Ecco l'ipotesi da verifi-

5. *Ibidem*.

6. Lo afferma Eugenides in un'intervista con Jonathan Safran Foer apparsa nel 2002 su "Bomb Magazine", all'indirizzo: www.bombsite.com/eugenides/eugenides.html.

7. Nell'intervista con Jonathan Safran Foer, Eugenides dichiara di essere stato vocato alla letteratura dai vv. 207-14 nel "Sermone del fuoco" della *Terra desolata* di T.S. Eliot (1922), im-

perniati attorno al personaggio di "Mr Eugenides, the Smyrna merchant". Versi che peraltro trascrive in *Middlesex*, con rispecchiamento metatestuale, a p. 85.

8. Appena prima di scoprire la propria anomalia, Calliope partecipa a una recita scolastica dell'Antigone sofoclea nel ruolo di Tiresia.

care: l'autobiografia di Calliope Stephanides, ambizioso "hyphenate-American novel" (*piano 1*),⁹ è un crocevia fra il destino 'naturale' della genetica e l'architettura 'culturale' dell'identità (*piano 2*), e l'autore intende raccontarla in un modo articolato, non rettilineo ma "di intrinseca circolarità" simile a quelle costruzioni ibride "di tipo germanico come: 'la felicità che accompagna il disastro'", "la tristezza dei ristoranti destinati al fallimento", oppure "l'eccitazione che ti dà una stanza con il minibar" (*M*, p. 253) (*piano 3*).

Ma è davvero in grado questo romanzo, così "ben concepito", così evidentemente calcolato, di coniugare una raffinata autocoscienza letteraria con una preoccupazione epistemologica quale il dibattito *nature-nurture*? Due mi paiono gli aspetti prioritari, nel rispondere. Primo: la voce narrante, intreccio di più modelli tradizionali, che racchiude il romanzo in una cornice metanarrativa da cui Calliope emerge, sin dal suo concepimento, come una problematica cerniera fra soggettività e testualità. Secondo: la struttura narrativa, un palinsesto di generi letterari eterogenei disposti in una sorta di compendio storico della letteratura occidentale, o, nelle parole di Eugenides, in un "genoma del romanzo".¹⁰

Fra destino e caso

La condizione cromosomica di Calliope sembra, in sé, già un esperimento narrativo. Mescola la determinazione teleologica della biologia, che "nel ventesimo secolo [...] ha immesso nelle nostre cellule la nozione di fato degli antichi greci", con l'imponderabilità dell'esperienza, che di 30.000 geni fa non soltanto "un cervello", ma "una mente" (*M*, p. 550). Se il patrimonio cromosomico dell'individuo richiama il fato (o la predestinazione calvinista), l'identità incrocia tale determinismo con l'arbitrio di un *self-fashioning*. Da quest'equazione, un romanzo sui meandri delle genealogie, raccontato da una voce anch'essa composita, in cui la retrospezione in prima persona di Calliope/maschio-quarantenne si incrocia con il passato, ormai sbiadito alla terza persona, di Calliope/giovane-femmina, e in cui la scrittura autobiografica è l'esito dell'interazione fra "il codice scritto della genetica e il cancello della chirurgia" (p. 482).¹¹ È una voce "impossibile" quella di Calliope, afferma Eugenides, come lo era quella di *Le vergini suicide*, un romanzo narrato alla prima persona plurale da un gruppo di ex ragazzi che rievoca il suicidio inspiegabile di cinque sorelle nei sobborghi di Detroit.¹² In *Middlesex* troviamo una scala vocale ancora più articolata, che comprende toni saggistici (con echi di sociologia, sessuologia e storia culturale, in particolare quella di Michel Foucault), linguaggi cinematografici (con rapporti spaziali come montaggio, fermo immagine o *ralenti* impie-

9. Daniel Mendelsohn, *Mighty Hermaphrodite*, "New York Review of Books", 7 novembre 2002.

10. Intervista di Eugenides con Jonathan Safran Foer, cit.

11. La giovane Calliope è infatti invitata dal-

lo smanioso sessuologo che l'ha in cura, il Dr. Luce, a completare la propria cartella clinica con un profilo biografico-psicologico. Così, nella finzione intradiegetica, sarebbe nato *Middlesex*.

12. Nell'intervista con Jonathan Safran Foer, cit.

Stefania Consonni

gati per rendere eventi o atmosfere), ma soprattutto una componente di elevata letterarietà, costruita – come annunciato – sulla dialettica tradizione-innovazione e classicità-postmoderno.¹³

In bilico fra destino e caso, Calliope non può che aspirare a uno stile ibrido: il suo è uno zigzag continuo fra modalità narrative contrapposte, riconducibili con buona approssimazione a due forme del romanzo settecentesco. Primo, il modello eroicomico del *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding, a focalizzazione zero, dotato di un'onniscienza olimpica e umoristica; secondo, il modello aporetico del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne (1760-67), in prima persona e pure onnisciente, ma in senso idiosincratico e parodistico. Per essere più chiari, Calliope è capace di intonare un'invocazione pseudo-omerica alla Musa, tipica del grande burattinaio e bardo Fielding – “Cantami, o diva, del quinto cromosoma la mutazione recessiva! [...] Scusate se ogni tanto divento un po' omerico. Anche questo è genetico” (*M*, p. 12) – e di declinare maliziosamente, appena qualche pagina dopo, ogni responsabilità circa l'attendibilità del racconto, proprio come il narratore di Sterne: “Ovviamente un narratore nella mia posizione (pre-fetale, all'epoca) non può essere sicuro di niente al cento per cento” (p. 18). La matrice è in entrambi i casi il narratore “autocosciente”, congegno che il Settecento eredita da Cervantes, Furetière e Scarron, in cui tutt'altro che discreta e silenziosa è l'opera di scelta, omissione e articolazione degli eventi nella storia, e anzi accompagnata da un'aperta riflessione metaletteraria.¹⁴

Calliope fa in tal modo riferimento ai capofila di buona parte del romanzo moderno: in primo luogo, si riallaccia all'infalibile “orologeria narrativa” di Fielding, imperniata attorno alla schermaglia fra il nitido destino preparato dalla Provvidenza e gli accidenti escogitati dalla Fortuna, e a una trama fatta di un inizio inconfutabile, un susseguirsi di ordalie, una conclusione temporalmente e causalmente ordinata. In seconda istanza, attinge alla nebulosa sintassi dell'intelletto di Sterne, che racconta non una storia ma una “vita” e delle “opinioni”, animando una dialettica di natura comico-melanconica fra la banale casualità delle circostanze mondane e l'artificiosità onnicomprensiva del racconto autobiografico, che proprio per ri-catturare all'ordine quell'arbitrio e quella banalità finisce (apparentemente) per violare qualsiasi idea di ordine narrativo.¹⁵ Sono forme narrative a prima vista incompatibili, ma in realtà complementari, quelle di Fielding e Sterne, perché al

13. Si vedano ad es. rispettivamente le pp. 30 e 187, che sembrano ricalcare tesi e prosa della *Storia della sessualità* di Michel Foucault, e le pp. 216, 239, 586, che raccontano in termini cinematografici la vita di Milton Stephanides.

14. È la tesi di Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago & London 1961; tr. it. di Eleonora Zoratti e Alda Poli, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 175-252.

15. Il motivo dell'orologio, che in *Tom Jones*

si identifica con la precisione smagliante del meccanismo narrativo, ritorna in chiave parodica in *Tristram Shandy*: come vedremo fra poco, il romanzo di Sterne comincia infatti con un *coitus interruptus*, dovuto a un'associazione mentale stabilita da Mrs. Shandy fra gli uffici coniugali (a cadenza mensile) e la carica della pendola nel salotto (a medesima cadenza). Associazione che, incautamente enunciata ad alta voce, disturba la concentrazione di Mr. Shandy e causa, secondo il narratore e protagonista, una serie di guai a venire.

cuore di ambedue è la relazione – duttile, ibrida, *in the middle* – fra le istanze contrapposte del caso e del destino. Istanze che potremmo qui ribattezzare, con maggior precisione, Arbitrio e Necessità: la frammentaria discontinuità dell'esperienza soggettiva da un lato, e dall'altro la mediazione coerente del legame diegetico, una "sintesi dell'eterogeneo" che connette "in una azione intera e completa il diverso costituito dalle circostanze, dai fini e dai mezzi, dalle iniziative e dalle interazioni, dai rovesci di fortuna e da tutte le conseguenze non volute e derivate dall'azione umana".¹⁶ Se Calliope è perciò concepita / o attraverso il disegno della selezione genetica ("la mappa di noi stessi che determina il nostro destino", *M*, p. 52), e specificamente attraverso l'impiego di un termometro basale che, secondo le teorie dello zio Pete, dovrebbe dare a Milton e Tessie una figlia femmina, già al momento della nascita si affacciano i temi dominanti della sua esistenza, "casualità e sessualità" (p. 252), e più tardi – assieme all'anomalia genitale – emergerà oltre ogni dubbio il fatto che "la genetica non è che un tiro ai dadi" (p. 145).¹⁷

Non c'è però un'articolazione approfondita fra tali istanze vocali, in *Middlesex*. Fielding è riconoscibile in una catena di coincidenze ed eventi fortuiti, alla maniera "meravigliosa" di Omero e Ovidio: ad esempio, la "Fertilizzazione Simultanea" da cui nascono i cugini Milton e Tessie, futuri genitori di Calliope, "un caso su un milione" verificatosi dopo la visione di uno spettacolo teatrale sul Minotauro, "una commedia che parla di un mostro, un ibrido" (*M*, pp. 141, 133); l'apparizione, "per la prima e ultima volta", a una Tessie esausta per la turbolenza del primogenito maschio, di una misteriosa e compita bambina, "esistita al solo scopo di far[le] cambiare idea" riguardo all'uso del termometro basale per determinare il sesso del secondogenito, che sarà appunto Calliope (p. 25). Come l'eroe-regista di Sterne, Calliope alza inoltre il sipario sull'atto del proprio concepimento, per poi manovrare dietro le quinte delle vicissitudini familiari, interrompere di continuo l'azione in pose e quadri statici, un pretesto ludico per fornire spiegazioni e commenti metanarrativi, ed entrare effettivamente in scena (ossia nascere) a metà romanzo.¹⁸ È tuttavia una mutua riduzione di complessità – una *mancata* violazione reciproca – a legare in realtà le due voci di Calliope; è un ventriloquismo teratologico, forse accattivante ma "più adatto a una performance che a un romanzo", una sorta di costruzione eugenetica della voce nar-

16. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983; tr. it. di Giuseppe Grampa, *Tempo e racconto. Volume primo*, Jaca Book, Milano 1983, p. 9.

17. Secondo Pete, gli spermatozoi che contengono geni 'femminili' sarebbero più lenti di quelli 'maschili' nel raggiungere la cellula uovo; per concepire una femmina occorre perciò che l'atto sessuale avvenga qualche ora prima dell'ovulazione, per dare agli spermatozoi 'femminili' il tempo di arrivare a destinazione nel momento giusto. Di qui la necessità di misurare con la massima precisione la temperatura corporea di Tessie. Idea balzana, ma interes-

sante in relazione al preformismo e a *Tristram Shandy*, come vedremo.

18. Due esempi di commenti metanarrativi: "Fermiamo l'azione" (*M*, p. 133); "è una lunga scala, tre rampe, e sorella Wanda ha male alle ginocchia, così ci vuole un po' di tempo per arrivare in cima. Lasciamola lì ad arrampicarsi, mentre io spiego dov'era andata a ficcarsi mia nonna" (*M*, p. 175). La nascita di Calliope è invece introdotta così: "D'ora in poi tutto quello che racconterò sarà colorato dall'esperienza soggettiva, dal fatto di aver preso parte agli eventi in prima persona" (*M*, p. 253).

Stefania Consonni

rante che lascia inalterati, e privi perciò della tensione di un *middle*, i tracciati originali.¹⁹

Qualche esempio? I dialoghi col lettore di Fielding si espandono in *Middlesex* in un vistoso apparato di didascalie, ma dimenticano il proprio legame con un segreto testuale, che nel caso di *Tom Jones* era rappresentato dalla nascita dell'eroe, conservata appena sotto la superficie del testo, oggetto ma mai preda delle lusinghe del *bavardage* e, anzi, collante per quasi mille pagine di seduzione fra narratore e lettore.²⁰ Perché allora incorporare tanti, troppi, commenti autocompiaciuti, quasi che Calliope fosse uno Holden Caulfield emendato da intemperanze "maschili"? Perché anticipare continuamente gli eventi, anche quelli che a tempo debito non verranno più menzionati? O illustrare il soprannome dell'"Oscuro Oggetto del Desiderio" dando per esteso la trama del film di Buñuel?²¹ Chi ha letto il romanzo si sarà posto domande di questo tenore, immagino, e forse concorderà sul fatto che *Middlesex* – come l'architetto della casa eponima, dimora della famiglia Stephani-des – non sembra credere nel concetto di porta, "questa cosa che si apre e si chiude" (*M*, p. 301),²² che rivela e nasconde, ma soltanto in grandi superfici di vetro riflettente, tendendo a privilegiare una rete rizomatica di rimandi istantanei (accessibili e interrompibili in qualunque momento) a un sistema integrato (ordinato, stratificato) di relazioni narrative.

Ancora, la sinuosità recuperata da *Tristram Shandy* – la cui struttura narrativa si apre nel 1718, si chiude nel 1713 e nel frattempo si aggroviglia avanti e indietro nel tempo in nodi tanto complessi quanto rigorosi – si traduce in un'iniziale analessi sulla fuga dei nonni di Calliope dall'Anatolia nel 1922, seguita però da uno svolgimento di aneddoti essenzialmente lineare e cumulativo, con un solo salto temporale (un'ellissi, subito colmata da un breve sommario) di una decina d'anni nell'infanzia di Milton e Tessie, dopo la quale i due ricompaiono adolescenti "una sera d'estate del 1944" (*M*, p. 204). E l'astuzia con cui Calliope licenzia il personaggio di Desdemona ("le ho permesso di svignarsela dal mio romanzo perché, a essere sincero, [...] non le avevo prestato quasi alcuna attenzione", 597), o riferisce la morte di Milton (una di quelle "tragedie comuni [ch]e in quanto tali non si inseriscono nella mia storia insolita e singolare", p. 587), non ha la coerenza del cortocircuito cronologico che congela e reimmette il personaggio di Yorick nella prima metà di *Tristram Shandy* (più o meno lo stesso meccanismo con cui Quentin Tarantino uccide e risuscita John Travolta in *Pulp Fiction*, per intendersi).

Ciò detto, non importa qui compilare un catalogo di divergenze, quanto rileva-

19. Mendelsohn, *Mighty Hermaphrodite*, cit.

20. Un esempio: "Bada bene, lettore. Senza dartene avviso ti ho portato alla sommità di un alto colle, [...] e ora non so come fartene ridiscendere senza che tu ti faccia male". Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling*; tr. it. di Maura Ricci Miglietta, *Tom Jones*, Frassinelli, Milano 2003 (1749), p. 19.

21. È la coetanea di cui si innamora Callio-

pe poco prima di scoprire la propria anomalia.

22. Ecco un altro rispecchiamento meta-narrativo fra realtà intra- ed extradiegetica: "Middlesex! Qualcuno ha mai vissuto in una casa più stranamente fantascientifica? [...] La facciata era una lunga vetrata di cristallo. [...] [L]'architetto che l'aveva costruita non credeva nelle porte. Il concetto di porta, questa cosa che si apre e si chiude, era superato. Perciò a Middlesex non avevamo porte" (*M*, p. 301).

re come *Tristram Shandy* tenga di fatto a battesimo *Middlesex*, aprendolo in maniera inconfondibile con una cornice lunga una decina di pagine, che traccia lo scenario antecedente la nascita di Calliope (l'esperimento col termometro basale ecc.) e innesca nel romanzo di Eugenides il problema al cuore di quello sterniano: *l'inizio*. Non un problema qualunque, in una vicenda a tema genetico. Si ricorderà la prima frase di *Tristram Shandy*: "Avrei desiderato che mio padre e mia madre, o meglio tutti e due, giacché entrambi vi erano ugualmente tenuti, avessero badato a quello che facevamo, quando mi generarono".²³ Il tradizionale inizio *ab ovo* – quello di Fielding, ad esempio, che prepara il fondale per il disegno della trama – è parodiato da Sterne con un *letterale* inizio *ab ovo*, o meglio, con un licenzioso inizio *ab semine*, ossia con un *coitus interruptus*: "le sfortune del [...] caro Tristram sono cominciate nove mesi prima del suo arrivo in questo mondo".²⁴ Secondo Wolfgang Iser, antepoendo alla nascita del narratore il suo stesso concepimento, Sterne gioca con gli assunti retorici che sottostanno all'atto del cominciare un racconto. Lunghi dall'inaugurare un telos, la nascita risulterà così già l'effetto di un'azione precedente, in una costruzione recessiva che non servirà ad altro se non a svelare i presupposti di una "buona" narrazione. Lo stesso fa Eugenides, mettendo in chiaro che scegliere un narratore equivale a dar forma a ciò che – come un essere umano – sarebbe altrimenti inconcepibile, e sovrapponendo in tal modo la *naturalità* dell'ufficio coniugale e del concepimento a esso connaturato, con l'*artificiosità* dell'atto di scrittura. Vale a dire, incrociando genetica e letteratura, o se si vuole, *nature* e *nurture*, "biologia" e "travestimento" (M, p. 537).

E in effetti è l'immagine dell'*uovo* – il nucleo, la sfera primordiale, il seme che reca un patrimonio cromosomico pronto a ibridarsi e trasformarsi in nuova vita – a veicolare in *Middlesex* l'idea dell'*ibridazione* come legge comune (*in the middle*) fra identità soggettiva e scrittura letteraria. Un'immagine che Eugenides recupera di peso da *Tristram Shandy*. In che modo? Per spiegarlo occorre chiarire un antefatto. Ai tempi di Sterne vigeva ancora la teoria del Preformismo, una concezione embriologica nata verso la metà del Seicento e capitolata a fine Settecento, secondo la quale la gestazione dell'individuo avverrebbe non per via di *progressivo sviluppo* di una cellula uovo fecondata da gameti maschili (come afferma la tesi moderna, chiamata 'epigenesi'), ma per *accrescimento predeterminato* di parti già tutte perfettamente presenti in miniatura nell'*homunculus*, il prototipo del futuro essere umano, situato secondo alcuni nell'ovaio, secondo molti altri nello spermatozoo.²⁵ Ignorando completamente il meccanismo della fecondazione – la mescolanza e reciproca trasformazione di uovo e spermatozoo – la teoria preformistica è dunque da con-

23. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*; tr. it. di Antonio Meo, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Einaudi, Torino 1958 (1760-67), p. 7.

24. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., pp. 9-10. Così comincia invece Tom Jones: "Nella contea occidentale del nostro regno chiamata Somers-

setshire ultimamente viveva, e forse ancora vive, un gentiluomo di nome Allworthy". Fielding, *Tom Jones*, cit., p. 12.

25. Il ruolo maschile consisterebbe perciò nel trasferire lo spermatozoo, e con esso l'omuncolo già formato, nel ventre materno, il cui compito durante la gestazione sarà consentire l'accrescimento predeterminato.

Stefania Consonni

siderarsi agli antipodi rispetto all'ibridazione; in termini narrativi, potremmo anzi opporre il rigido *destino* della preformazione alla più sfumata interazione di destino e *caso* nell'epigenesi, in cui la determinazione di un patrimonio genetico preciso e limitato (quelli dei due individui genitori) si sposa alla casualità spesso imprevedibile con la quale, all'atto della fecondazione, il patrimonio femminile si ibriderà – trasformandosi in embrione – con quello maschile. Eppure, è proprio all'omuncolo che fa riferimento Eugenides parlando del concepimento di Calliope.

È una contraddizione? No, è semmai il pregio maggiore del romanzo. La congettura dell'omuncolo, già ridicolizzata da Sterne,²⁶ è infatti ripresa con un artificioso anacronismo ironico da Eugenides, che intitola "Ex ovo omnia" il capitolo più convincente di *Middlesex*, quello in cui, con riferimento alla storia della creazione nelle *Metamorfosi* di Ovidio, è imbastita un'equazione metaforica fra l'atto del concepimento (la fecondazione dell'uovo), il lavoro dei bachi da seta (che pure da uova nascono, per produrre il prezioso filato) e lo svolgersi del filo narrativo (il quale a propria volta genera il *textum* della scrittura). L'uovo assume così un significato tanto *embriologico* (quale principio di costituzione genetica dell'individuo) quanto *narrativo*, vale a dire quale nucleo di formazione discorsiva del soggetto, seme del suo *textum* identitario. La trama di *Middlesex* si apre in effetti con le uova dei bachi da seta che la nonna di Calliope porta con sé dall'Anatolia in America, e si snoda attraverso una celebrazione del filo di seta che da quei bachi si dipanerà per comporre, nel racconto, la tela genealogica degli Stephanides. Eugenides articola in tal modo un paragone fra embrione e filo di seta, fra soggetto e scrittura; un paragone ricorrente sia nell'universo intradiegetico sia, coerentemente con Sterne, sul piano metanarrativo. In primo luogo, è nei bachi da seta che la giovane Desdemona cerca i segni del destino, convinta com'è che essi racchiudano una saggezza mondana (*M*, p. 34); è una danza circolare a suggerire il suo matrimonio con Lefty e "il bozzolo della futura vita insieme" (p. 87) durante la traversata dell'Atlantico; ed è alla scatola dei bachi, ormai malconcia e spogliata della sua funzione originaria, che sono affidati i cimeli della sua memoria al termine della vicenda (p. 599). In seconda istanza, la metafora dell'uovo trova ragioni di pertinenza strutturale. "La via della seta" si intitola il capitolo in cui Calliope – in procinto dell'ampia digressione iniziale che la / lo porterà con i nonni da Smirne a Detroit – paragona la leggendaria scoperta della seta nel III millennio a.C. da parte della principessa cinese Si-Lingchi al proprio imminente percorso narrativo: "come lei dipano la mia storia, e più si allunga il filo, meno rimane da raccontare. Ripercorrerla a ritroso mi porta al capo del filo, al minuscolo nodo, al primo incerto inizio del bozzolo" (p. 81). Per converso, "Ex ovo omnia" è il capitolo in cui, giunta / o circolarmente in capo a quella digressione ormai compiuta, Calliope può riprendere il racconto del proprio con-

26. Sterne inserisce all'inizio del suo romanzo una dissertazione, a opera di bellicosi Dottori della Sorbona, sulla questione del battesimo prenatale: è opportuno battezzare l'omuncolo nel ventre materno, prima che la sua

esistenza sia messa in pericolo dal parto? Risposta di Sterne: basterebbe, una volta per tutte, benedire l'organo riproduttivo del genitore maschio, e con esso la progenie a venire.

cepimento, affidandosi per far ciò proprio alla congettura dell'omuncolo, elaborata da Swammerdam verso la metà del Seicento – come Calliope si premura di spiagare, esplicitando così l'influenza di Tristram – tramite la dissezione anatomica di un insetto denominato *bombyx mori*, ossia (che altro?) “un baco da seta” (M, p. 234).²⁷

“Mi piace immaginare me stesso e mio fratello”, prosegue infatti Calliope in un lampo di memoria prenatale, “che vaghiamo insieme sulla nostra zattera di uova fin dall'inizio del mondo. Ciascuno chiuso in una membrana trasparente, pronto a nascere [...] a una certa ora”. Dopo di che, il sipario si leva sulla Pasqua greca del 1959 e sui festeggiamenti (a base di uova) della famiglia Stephanides, interrotti dal segnale a lungo atteso, un lieve rialzo della temperatura corporea di Tessie, dovuto all'imminente ovulazione: ecco perciò “un miliardo di spermatozoi” che “nuotano controcorrente”, trasportando istruzioni “sul colore degli occhi, l'altezza, la forma del naso”, ma soprattutto “una storia, [...] un lungo serico filo bianco che si dipana, che ha cominciato a srotolarsi un giorno di duecentocinquanta anni fa, quando per divertirsi gli dèi della biologia scherzarono con un gene nel quinto cromosoma di un bambino” (p. 247). Per l'“omuncolo” Calliope, “scivoloso come un albume”, è giunto il momento di lanciarsi, attraverso il seme paterno, nel ventre di Tessie e poi “a capofitto nel mondo” (p. 248), ma ancora il suo legame con il filo di seta non si spezza, poiché come le preziose uova, contrabbandate dalla Cina in Anatolia tre millenni dopo la loro scoperta, il gene ribelle è surrettiziamente trasmesso nel suo corpo dai nonni, che lo hanno attivato con la loro unione incestuosa (in quella notte, peraltro, movimentata dal Minotauro e dal suo labirinto).

Quanto mi preme notare in tutto ciò è l'intelligenza, la coerenza del corto circuito temporale e logico messo in atto da Eugenides, che in “La via della seta” ed “Ex ovo omnia” impiega una concezione embriologica vetusta e caricaturale come la preformazione, l'esatto opposto dell'ibridazione, per veicolare *strutturalmente* – attraverso il legame metaforico con il filo dei bachi da seta e il filo diegetico – contenuti quanto mai complessi, attuali e *ibridi* come il sesso, la genetica, l'identità. Sulle orme del geniale *Tristram Shandy*, proprio a una teoria teatralmente artificiosa ed erronea poiché fondata su un determinismo assoluto, i capitoli migliori di *Middlesex* affidano dunque *narrativamente* e *paradossalmente* il groviglio fra destino e caso, fra Arbitrio e Necessità, che presiede, per l'appunto, a questioni come il sesso, la genetica, l'identità. È un aspetto da sottolineare, questo, in un romanzo che è stato troppo elogiato quanto all'ambiziosa attualità dei temi e ai calchi stilistici più stucchevoli, e invece poco esaminato, mi pare, dal punto di vista dei modelli letterari e delle strutture narrative più profonde.

Il concepimento di Calliope è in sostanza l'anello (l'*occhiello*, direbbe Sterne) che riallaccia i fili della storia, collegando “La via della seta” ed “Ex ovo omnia” se-

27. “Tutto cominciò il giorno in cui Jan Swammerdam usò un bisturi per staccare lo strato esterno di un insetto. Di quale tipo di insetto si trattava? Be'...di un membro del Phylum Arthropoda, naturalmente. Nome latino? D'accordo, ve lo dirò: *Bombyx mori*. L'insetto

che Swammerdam usò nei suoi esperimenti del 1650 non era che un baco da seta. [...] Era nata la teoria della preformazione. Mi piace immaginare me stesso e mio fratello”, ecc. (M, p. 234).

Stefania Consonni

condo l'annunciata – e in questo caso sì, soddisfatta – “intrinseca circolarità” che è “in ogni storia genetica” (*M*, p. 31). Viceversa, la circolarità del racconto è consentita dall'impiego dell'idea preformista quale paradossale metafora dell'ibridazione di soggetto e scrittura. In un romanzo che s'impenna sull'eterno enigma della nascita e della creazione, il congegno dell'inizio *ab ovo* e l'anacronismo dell'omuncolo costituiscono in tal modo un *middle* credibile fra il tema di *Middlesex* e la forma di *Tristram Shandy*, un riuso *ibrido* del modello di Sterne. Si potrebbe allora forse prestar fede a Eugenides, quando afferma di non muovere mai, nella stesura dei suoi romanzi, da un punto di vista esclusivamente tematico (“la reinvenzione del sé, dell'identità o cose così”), ma da un più serrato agglomerato di contenuti e forme, “qualcosa come un germe, da cui prenderà forma il resto del libro”, un nucleo che contiene “la trama, un'idea dei personaggi, del narratore e del suo tono di voce”.²⁸ Ma come risponde il romanzo nel suo complesso a tali sollecitazioni?

Il genoma del Romanzo

Sfortunatamente, la struttura narrativa di *Middlesex* sembra concepita da un preformista. Dovrebbe essere l'ibridazione del *pastiche* a ispirarla: “Il libro comincia con una narrazione eroica”, riassume Eugenides in un'intervista, ma poi “diventa più realistico, più psicologico”, poiché “come il suo narratore ermafrodito” ambisce a essere “un ibrido: in parte epica in terza persona, in parte romanzo di formazione in prima persona”.²⁹ La cronaca epico-familiare di Desdemona e Lefty si contamina in effetti con il romanzo sociale, con l'arrivo a Detroit e la nascita di Milton e Tessie, per trasformarsi poi in autobiografia con il *coming of age* di Calliope. Sullo sfondo, un'equazione fra patrimonio genetico e tradizione letteraria, con il denominatore comune dell'ars combinatoria: “Ho voluto che [*Middlesex*] fosse una specie di genoma del romanzo”, afferma ancora l'autore, secondo cui scrivere – come concepire un nuovo individuo – significa ibridare, “frullare [*sic*] tutti i modelli tradizionali fino a raggiungere uno stile e una visione del mondo personali”.³⁰ Ecco spiegato l'elemento metaletterario, tanto evidente nel romanzo: “Desideravo che il mio romanzo rispecchia[sse] l'evoluzione della letteratura occidentale”, un po' alla maniera del capitolo “Le mandrie del sole” nell'*Ulisse* di Joyce, in cui l'“immaginazione ermafrodita” dello scrittore mescola generi e lingue della tradizione “nello stesso modo in cui i geni si combinano in modi diversi per dare vita a persone diverse”.³¹

Ora, che cos'è l'ibridazione, in letteratura? Secondo Bachtin, è la “mescolanza di due lingue [...] all'interno di una sola enunciazione, l'incontro di due coscienze

28. Intervista di Eugenides con Bram van Moorhem, apparsa on line nel 2003 su “3:AM Magazine”, all'indirizzo: www.3ammagazine.com/litarchives/2003/sep/interview_jefrey_eugenides.html.

29. Intervista di Eugenides con Jonathan Sa-

fran Foer, cit. L'espressione originale è “novelistic genome”.

30. Lo afferma Eugenides nell'intervista citata con Dave Weich. L'espressione originale è “put all your influences into the blender”.

31. *Ibidem*.

linguistiche, separate da un'epoca o da una differenziazione sociale (o da entrambe), incontro che avviene nell'arena di questa enunciazione".³² Di qui, la plurivocità della forma romanzo, la sua vocazione di oggetto sì estetico, ma sempre compromesso con il "dialogo sociale intorno ad esso", in una feconda "stratificazione della lingua" che consente al prosatore di "conservare l'unità della sua personalità creativa e l'unità (che è di altro ordine, però) del suo stile".³³ Nel caso di *Middlesex*, il problema sta nel concetto di unità "di altro ordine, però". Vale a dire, nel concetto di pluralità, che Eugenides tende a identificare non con la combinazione articolata e diagonale del molteplice nell'uno – come mi pare si possa chiosare Bachtin –, ma con l'automatismo frammentario e cumulativo dell'addizione. Per essere più chiari, nella struttura di *Middlesex* la pluralità è assimilata a un affastellarsi orizzontale di modelli eterogenei, a un costante differimento e accumulo di significati narrativi che sembra studiato per un'autocelebrazione della forma romanzo come luogo d'ibridismo. L'impressione che se ne ricava è quella di una specie di autobiografia del Romanzo che, in una rete quasi sterminata di riferimenti, aspiri ad abbracciare un'intera tradizione in tutte o quasi le sue manifestazioni, dall'antichità classica (Omero, Ovidio, Virgilio) alla modernità europea (Fielding, Sterne, George Eliot, T.S. Eliot, Joyce, Grass) fino alla contemporaneità degli Stati Uniti (Nabokov, Bellow, Salinger, Philip Roth) del mondo ispanoamericano (Márquez) e di quello russo e orientale (Tolstoj, Rushdie).

Il meccanismo è semplice: un mosaico, o palinsesto di tasselli narrativi, ciascuno dei quali fa avanzare l'evoluzione genealogica degli Stephanides – dall'Anatolia del 1922 al Midwest degli anni Trenta-Sessanta alla California della metà dei Settanta, fino al 2001 di Berlino – insieme con la progressione storiografica di modelli letterari via via confluiti nel capiente serbatoio del romanzo contemporaneo. La ratio fra i due movimenti è analogica, e la freccia del tempo orientata in senso rettilineo e cumulativo. Così, la prima ventina di pagine, che introduce Desdemona e Lefty a Smirne, rifà il verso all'epica antica (all'*Odissea* in modo particolare), dopo di che con la fuga in America (pp. 31-96, ossia all'incirca tutto il resto del Libro primo) emerge l'impianto pericoloso del romanzo sette-ottocentesco delle origini, fondato sulla ricerca, per terra e per mare, di un destino e un ruolo sociale. Quest'obiettivo, apparentemente acquisito con lo stabilirsi di Desdemona e Lefty presso Lina e Jimmy Zizmo a Detroit, inaugura un centinaio di pagine (pp. 99-196: è la sezione "più realistica" cui accenna Eugenides) ricalcate sul modello industriale ottocentesco – *Tempi difficili* di Dickens, per esempio, ma anche *Tempi moderni* di Chaplin o *Metropolis* di Fritz Lang – nelle quali, assieme al capitalismo americano del primo dopoguerra, nasce una produzione culturale di massa.³⁴ È un'industria, questa, al suo apice nelle cinquanta pagine seguenti (pp. 198-248), che accompagnano il corteggiamento fra Milton e Tessie con le dissonanze di un clarinetto jazz; dissonanze che segnano il frenetico ritmo di vita dell'America di metà Novecento e al contempo anticipano le tensioni sociali dei decenni successivi, in cui la transizione

32. Michail M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo* (1975); tr. it. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, p. 168.

33. Ivi, pp. 86, 106.

34. Nel 1917 nasce anche il premio Pulitzer.

Stefania Consonni

a una più complessa fase capitalistica manderà in frantumi il vecchio mondo industriale e il suo sogno di uniformazione sociale. Il modello generale è in tal senso la narrativa (ma ancor più il cinema e la musica) degli anni Cinquanta, intercalata da un breve intermezzo (pp. 217-32): la prosa di guerra, il dispaccio militare e il cinegiornale tramite cui Tessie segue gli sviluppi dell'impegno militare di Milton nel secondo conflitto mondiale.

Infine, l'ultimo grande modello, aperto dalla nascita di Calliope (p. 251) e chiuso dalla parola *fine*: il romanzo di formazione, la sezione "più profondamente psicologica" come la chiama Eugenides, completo di tutte le tappe dell'iter formativo. L'infanzia e l'età scolare, anzitutto, segnate dagli scontri fra bianchi e afroamericani nel luglio 1967 a Detroit; poi l'epoca della *sociabilité*, con il trasferimento degli Stephanides nella casa denominata Middlesex, il precoce apprendistato erotico con la coetanea Clementine Stark, e l'infatuazione adolescenziale per l'Oscurio Oggetto del Desiderio, cui è dedicato un ampio segmento di racconto (pp. 373-459) sull'evidente falsariga di *Lolita* e del *Giovane Holden*.³⁵ Questa sezione fa leva in particolare su una distanza del narratore adulto da Callie, la "se stessa" quattordicenne, su un'alternanza fra i pronomi *io* e *lei* che ammicca sia alla maschera retorica dell'inattendibilità, sia alle tecniche cinematografiche del punto di vista. Si trova qui inoltre incastonato un frammento drammatico, l'*Antigone* di una recita scolastica con Calliope nei panni di Tiresia (p. 387). Coerentemente con il modello del *Bildungsroman*, seguono il motivo della messa alla prova, con il ricovero al pronto soccorso di Petoskey, la scoperta dell'anomalia genitale e il pellegrinaggio delle ispezioni mediche (pp. 463-505); il doloroso (ma stranamente pressoché istantaneo e irreversibile) riconoscimento di sé e del proprio destino, con l'epifania dei termini *ermafrodito* e *mostro* nel *Dizionario Webster* consultato alla New York Public Library e la lettura clandestina della cartella clinica compilata dal Dr. Luce (pp. 496-505); la vestizione in panni maschili, il taglio rituale dei capelli e la determinazione all'esilio *on the road* ("Young man, go west", si intitola uno dei capitoli finali), seguiti dall'esproprio e dalla crescente coscienza di sé presso il club "Sixty-Niners" a San Francisco, dove Calliope lavora come attrazione erotica e sente per la prima volta parlare di *gender*; infine la morte del padre Milton in un incidente stradale, il richiamo profondo delle radici e l'elegiaca felicità del ritorno a casa (ultimo capitolo: "Il capolinea").

Siamo davvero di fronte a un *pastiche*? A me pare che l'ibridazione di linguaggi, generi e stili sia lungi dall'essere compiuta. Non certo per la scelta, in sé interessante e collaudata, di sostituire una tessitura narrativa omogenea e senza apparenti suture con una più impegnativa cucitura di tasselli narrativi, e del resto proprio nella messa a nudo e nel riempimento tematico di un'ossatura di giunzioni e fratture dovrebbe risiedere il significato strutturale del *pastiche*, come per primo ha insegnato Sterne, e come mostrano ottima narrativa e ottimo cinema contemporanei. Ciò che caratterizza il puzzle di Eugenides è però, al contrario, la povertà relazionale delle faglie fra un tassello e l'altro, la cui funzione di viatico all'intreccio finisce col mortificare qualunque valorizzazione dell'insieme. Non ci

35. Che infatti è menzionato come modello di Calliope a p. 482.

si può leggere, per fare qualche esempio, la mobilità o la conflittualità di soglie, la tensione annidata di orli (o di ricami) o l'ambigua bellezza di cicatrici, ma soltanto un innocuo accumulo di tipi 'puri', inalterati, perfettamente estraibili dall'amalgama citazionale: l'epopea genealogica, il romanzo industriale, il *Bildungsroman*, appunto. Come se l'operazione di Eugenides consistesse (per via di moltiplicazione e addizione) nello smembramento *ex post* di una convenzionale continuità narrativa in una pleora di unità rimesse poi, per così dire, in fila l'una davanti all'altra, con l'aggiunta di un decoro di solchi, vuoti e sovrapposizioni, assai più che nella composizione (per via di divisione e articolazione) di una serie di connessioni – magari sbieche, diseguali o incomplete – in un'unità discontinua, strutturalmente *ibrida*.

L'apparente esuberanza del corredo estetico di Eugenides rivela così una carenza morfologica che non credo debba andare sotto silenzio, soprattutto se si considerano due fatti. Primo, che un filone rilevante della narrativa statunitense contemporanea, quello in cui anche Eugenides è stato iscritto con *Middlesex*, tende a un'interazione complessa – comprendente perciò anche un'intera gamma di contraddizioni e paradossi – fra formidabili preoccupazioni epistemologiche e raffinati paradigmi strutturali. Bastino pochi nomi, e cioè Pynchon e DeLillo, oppure Paul Auster, Joseph McElroy, William Gaddis, David Foster Wallace o Jonathan Franzen. Secondo, e più importante, che lo stesso Eugenides fa riferimento in *Middlesex* a una legge fondamentale della morfologia narrativa (a cui ho accennato sopra, confrontando l'infallibilità di Fielding con le aporie di Sterne): la relazione fra caso e destino, o meglio fra Arbitrio e Necessità.

Cercherò anzitutto di illustrarla in termini narratologici. Il racconto è un'entità dialettica, che si nutre tanto della libertà e dell'*arbitrarietà* dei suoi nessi (in qualche misura sempre soggettivi, affidati cioè alla selezione e alla configurazione dell'autore) quanto della determinazione teleologica della sua struttura, ossia della *necessità* complessiva di *quella* particolare selezione e *quella* configurazione narrativa: tale è la sensazione che si può provare di fronte a una narrazione riuscita. Ad esempio, Tom Jones *deve* ignorare di essere nipote e legittimo erede di Allworthy, perché quella è al contempo la condizione imprescindibile e la posta in gioco di *quel* particolare intreccio, che altrimenti non avrebbe ragione di costruirsi su un dialogo seduttivo fra autore e lettore, ecc.; il personaggio di John Travolta *non può non* morire nel secondo episodio di *Pulp Fiction*, perché così richiede la struttura tripartita di quel film; perché quell'unica, *arbitraria*, scompaginazione dell'ordine temporale *sostituisce il* finale cronologico ('naturale', ossia la morte di quel personaggio), con *un* finale *narrativo*, che proprio in quanto artificioso è *il* *finale necessario*: John Travolta che sventa una balorda rapina in una caffetteria ed esce dal film ballando *Surf Rider*.³⁶ In entrambi i casi, non sembra esserci alcuna ragione perché nel racconto accada ciò che accade (Arbitrio), se non che si tratta di *requisiti di struttura* (Necessità).

È un'embricazione – contraddittoria? no, direi paradossale, ibrida, *in the middle* –, quella fra le parti e l'insieme di un racconto, che Paul Valéry ha riassunto con una

36. Il sottotitolo del film è significativo: *Three Stories about One Story*.

Stefania Consonni

frase come “La marchesa uscì alle cinque”, in cui la vertigine dell’arbitrio (la marchesa? uscì? alle cinque?) si articola assieme all’inevitabilità del legame diegetico (la marchesa–uscì–alle cinque). Boris Tomaševskij e Gérard Genette indicano questa legge col nome di “motivazione” e “determinazione retroattiva”; la drammaturgia di Anton Cechov la traduce invece nella regola del fucile che, appeso al muro nel primo atto per *qualunque* possibile motivo, deve *necessariamente* sparare entro il terzo. Ora, proprio “Il fucile appeso al muro” si intitola il capitolo di *Middlesex* in cui si verifica l’evento cruciale, la “seconda nascita” di Calliope, che al pronto soccorso di Petoskey scopre di avere un paio di testicoli nascosti al posto delle ovaie: una *turning point* inevitabile per le leggi della biologia, ma sappiamo quanto arbitrario dal punto di vista dell’identità sessuale. Capitolo che si chiude così: “Cechov aveva ragione. Se c’è un fucile appeso al muro, prima o poi deve sparare. [...] Bastò la reazione di medico e infermiera a chiarire che il mio corpo era all’altezza delle premesse narrative” (*M*, p. 459). C’è uno snodo cruciale da sottolineare, in queste parole: *a*) il corpo di Calliope risponde alla legge ibrida del “fucile di Cechov”; al contempo, *b*) il racconto stesso risponde alla legge ibrida del corpo di Calliope; e dunque, *c*) corpo e racconto, tema e forma nel romanzo di Eugenides – identità e scrittura, genetica e letteratura, *nature* e *nurture* – si corrispondono nella legge del *middle*. Pseudo-sillogismo quasi convincente, se non fosse disatteso alla prova dei fatti.

Perché in *Middlesex* arbitrio e necessità, caso e determinazione, non si temperano vicendevolmente (problematicamente) né sul piano formale della struttura, né sul piano tematico dell’identità sessuale. Si riscontra al contrario un’opposizione rigida, un’altalena sensazionale ma evanescente, fra arbitrio *assoluto* e *assoluta* necessità. Non c’è reale paradosso, non c’è *middle*, in *Middlesex*. Qualche esempio: perché pensare necessariamente a un’*anima virilis in corpore muliebri inclusa* quando la giovane Callie a scuola mostra di gradire la prosa sanguinolenta dell’*Iliade*?³⁷ Perché ricondurre all’effetto del testosterone la sua passione per l’Oscuro Oggetto? Non sono, queste, forme di necessità immotivata, o per converso di arbitrio incondizionato? Forse che la rappresentazione dell’intersessualità debba radicalmente escludere qualunque altra possibilità, fra cui pratiche omoerotiche o omosessualità? Eppure le manovre amatorie di Calliope con l’Oggetto non necessitano di attributi biologici di natura maschile. Quanto poi alle ragioni e alle modalità con cui avviene la mutazione di genere, ha un bel dire il narratore che “è stato il desiderio a spingermi a passare sull’altra sponda, il desiderio e il modo in cui è fatto il mio corpo” (*M*, p. 550). Ma come la rappresenta Eugenides, questa miscela pulsionale e somatica? Con un montaggio rapido di Calliope che parte per la “clinica delle malattie sessuali” di New York con un beauty-case contenente “lucidalabbra e profumo”, poiché non è “ancora sicura” che siano “oggetti obsoleti” (p. 467); Calliope che contesta al Dr. Luce la semplificazione secondo la quale, con i suoi abiti femminili, avrebbe “rifiutato la [sua] natura” (p. 471); e infine Calliope che legge di nascosto la car-

37. “Ecco un’altra manifestazione, forse, della mia nuova produzione ormonale. Perché mentre le mie compagne trovavano l’Iliade

troppo cruenta per i loro gusti, [...] io mi eccitavo per ogni colpo e ogni ferita” (*M*, p. 377).

tella clinica in cui (si badi) sono indicati “uno stato cromosomico di natura maschile” e un’“identità e ruolo di genere femminile” e decide improvvisamente di fuggire perché, come scrive nella lettera d’addio ai genitori, “io non sono una ragazza. Sono un ragazzo” (p. 505), e come dirà a Tessie nelle ultime pagine, “io sono sempre stato così” (p. 596). Certo, si potrebbe pensare a una rivincita “politicamente scorretta”, o ambigua, delle ragioni del corpo (Cal) sulle costruzioni della cultura (Callie). Rimane però nel complesso difficile riconoscere in Calliope una “visione stereoscopica” fra due generi e due interpretazioni del mondo (M, p. 314).

Per concludere, *Middlesex* appare come un lavoro ambizioso nei contenuti e attento nelle forme, abile nell’accattivarsi la simpatia del lettore (quello *you* da interpellare, sorprendere e blandire, secondo la lezione del vecchio Fielding), così come nel lusingarne l’acume con rimandi autoriflessivi al rivoluzionario Sterne. Rimandi fra cui quello, sintomatico, a un buffo apologo sulla predeterminazione insita nei nomi delle persone: per una fatalità circostanziale, il rampollo di casa Shandy è battezzato Tristram anziché Trismegistus, e dalla viltà immaginaria di tale nome verrà un’inevitabile cattiva sorte. Ecco, forse per la prima volta tematizzato in un romanzo, l’abbraccio fra Arbitrio e Necessità. Ora, per una (studiata?) coincidenza, il destino opposto dovrebbe toccare a *Eu-genides*, mercante di Smirne e scrittore di Detroit, racchiuso in quel prefisso *Eu-* che è fasto auspicio del programma tematico e formale di *Middlesex*. Ma è davvero così? La risposta non può che essere *in the middle*: da un lato, come negare all’intelligente, applauditissimo *You-genides*, premio Pulitzer per la narrativa 2003, la consacrazione che merita nella rosa dei migliori scrittori contemporanei? D’altro canto, come non notare che *Middle-sex*, come la casa di Detroit che lo battezza, rimane un romanzo migliore “in teoria che nella realtà”?³⁸

Le carte dell’Arbitrio e della Necessità sono così di nuovo sparigliate e ridistribuite, e non definitivamente: sarebbe infatti altrettanto difficile non riconoscere, nella proposta di lettura che qui si conclude – nella cornice analitico-estetica che la articola e la ingabbia –, il medesimo connubio di arbitrarietà e determinismo. Eppure, è nell’abbraccio stringente con tale cornice che il quadro di *Eugenides* può rivelare, assieme alle imperfezioni, il suo pregio maggiore. Perché proprio nel rispondere imperfettamente, *Middlesex* sollecita un interrogativo di viva urgenza, soprattutto nell’era del postmoderno: esiste un codice genetico dell’opera letteraria, un DNA che custodisce *in nuce* (*in ovo*, forse) il patrimonio cromosomico della sua creazione, e al contempo detta le regole (*arbitrarie*, e perciò *inappellabili*) della sua ibridazione? Esiste un *middle* fra le risorse dell’immaginario, l’infinità delle combinazioni possibili e il novero di quelle riuscite (*necessarie*)? O meglio, è forse a una tale ipotesi *eu-genetica* – e non solo al gusto arbitrario dello *you* che la premia – che va ricondotta la felice o “mediocre” riuscita di un’opera?

38. Così Calliope descrive la casa in cui va ad abitare con la famiglia nei primi anni Settanta: “Middlesex! [...] Una casa che era meglio in

teoria che nella realtà, come il comunismo” (M, p. 301).