

ÁCOMA

NUOVA SERIE
ANNO 2025
N. 28

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani.
Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

Pubblicazione semestrale. Primavera-Estate 2025.

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

Direzione: Fiorenzo Iuliano, Stefano Rosso e Cinzia Scarpino.

Comitato scientifico: Sara Antonelli, Alice Balestrino, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Elisa Bordin, Roberto Cagliero, Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Carlo Martinez, Marco Morini, Jacopo Perazzoli, Andrea Pitozzi, Anna Romagnuolo, Angela Santese, Fulvia Sarnelli, Anna Scannavini, Cinzia Schiavini, Gregorio Sorgonà, Fabrizio Tonello.

Segretario di redazione: Giacomo Traina.

Direttore responsabile: Ermanno Guarneri.

Segreterie di redazione:

Bergamo: *Ácoma*, Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo.

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

E-mail: acoma@unibg.it

Sito web: www.acoma.it

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

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

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

ISSN: 2421-423X.

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli.

Copertina: Mauro Sullam.

SOMMARIO

I CANTIERI DELL'AMERICANISTICA NEL NUOVO MILLENNIO

A cura di Alice Balestrino, Carlo Martinez e Jacopo Perazzoli

Introduzione	5
<i>Alice Balestrino, Carlo Martinez e Jacopo Perazzoli</i>	
Affabulazioni dell'eccezione: legge, giustizia e violenza in <i>The Round House</i> di Louise Erdrich	7
<i>Giorgio Mariani</i>	
Case e stanze per scrivere. Da Louisa May Alcott a Jo March di <i>Piccole donne</i>	28
<i>Anna De Biasio</i>	
La secessione parlamentare dell'Aventino e la sua ricezione negli Stati Uniti (1924-1925)	57
<i>Jacopo Perazzoli</i>	

TESTO A FRONTE

About 1,000 Pronounced Words Because of a Teacher Friend (A Prose Poem)	79
<i>Darko Suvin</i>	

SAGGI

<i>Imaging, picturing, and fixing</i> : il ruolo della fotografia nella scrittura di Louise DeSalvo	86
<i>Lilia Di Pierro</i>	

Erranza e vulnerabilità nella narrativa di Willy Vlautin <i>Andrea Pitozzi</i>	107
<i>I'll never forgive you if you stay</i> : il perdono in <i>Dragonfish</i> di Vu Tran e <i>Vietnamerica</i> di GB Tran <i>Pasquale Concilio</i>	128
Oltre la Corte Suprema: Felix Frankfurter e la costruzione delle élite transatlantiche <i>Emanuele Monaco</i>	154
Sgretolatura di modelli letterari in <i>L'amica geniale</i> di Elena Ferrante e in <i>The Bluest Eye</i> di Toni Morrison <i>Gloria Pastorino</i>	176
ENGLISH SUMMARIES	197

Introduzione

Alice Balestrino, Carlo Martinez e Jacopo Perazzoli

Il titolo di questo fascicolo, “I cantieri dell’americanistica nel nuovo millennio”, allude a una tradizione passata della redazione di *Ácoma*: negli anni Novanta, molti dei suoi membri avevano l’abitudine di riunirsi in incontri informali all’Università degli Studi di Bergamo per discutere delle traiettorie di ricerca più recenti e interessanti. Abbiamo scelto di inserire questo numero nel solco di quelle riunioni che avevano lo stesso carattere interdisciplinare e variegato, proprio del *work-in-progress*. In quanto tale, questo numero è rappresentativo della pluralità di nuclei tematici, metodologie e prospettive che caratterizzano l’attuale americanistica, anche quella italiana. Pertanto, se l’estrema eterogeneità dei pezzi qui contenuti può essere a prima vista spiazzante, essa testimonia, in realtà, della doppia e opposta tendenza dell’attuale campo di studi. Da un lato, l’americanistica appare come una galassia frammentata estesa in mille rivoli a partire dall’evanescenza delle sue *master narratives*, dall’altro, tende a soffermarsi e concentrarsi in ambiti sempre più circoscritti e specialistici.

Benché *Ácoma* non sia una rivista incentrata sull’attualità, tuttavia occuparsi di America oggi non può prescindere da una qualche forma di relazione con quel che avviene, dato il ruolo che, in questo momento storico, gli USA rivestono sulla scena globale. Se il numero precedente era, non a caso, interamente dedicato alla posizione degli Stati Uniti nello scenario mediorientale, in questo numero il rapporto con l’attualità è più sfrangiato ma altrettanto pervasivo. In questo senso, esso va collocato all’interno del contesto creato dalla rielezione di Donald J. Trump alla Casa Bianca nel 2024. Quest’ultima, infatti, è stata spesso letta come una prosecuzione del “secolo americano” che, iniziato nel 1917 con la trasformazione in potenza globale a seguito dell’intervento nella Prima guerra mondiale, sembra non essere mai del tutto finito. Seguendo questa prospettiva, apre il numero un articolo di Giorgio Mariani, qui tradotto e ripubblicato. Attraverso un romanzo di una scrittrice nativo-americana contemporanea, l’autore rilegge il nesso tra sovranità statale, giustizia e democrazia

in un discorso che, apparentemente rivolto al passato, coinvolge prepotentemente l’America di oggi.

Questioni di genere e intersezionali, oggi ampiamente dibattute, sono al centro di altri tre saggi. Anna De Biasio esplora lo spazio autoriale, fisico e simbolico, immaginato ma mai completamente realizzato da Louisa May Alcott nell’America dell’Ottocento. Lilia Di Pierro si sofferma, invece, sull’uso della fotografia nei testi autobiografici dell’autrice italoamericana Louise DeSalvo per trasmettere le esperienze delle donne della propria famiglia. Chiude il numero Gloria Pastorino che traccia un confronto tra *The Bluest Eye* di Toni Morrison e *L’amica geniale* di Elena Ferrante che, nella lettura dell’autrice, sono accomunati da un’idea di *Bildungsroman* al femminile come ribellione alla società patriarcale.

Il motivo della dislocazione, in senso storico, geografico, culturale, ma anche di codici espressivi, è indagato dai contributi di Andrea Pitozzi e Pasquale Concilio. Il primo prende in esame diversi titoli di Willy Vlautin, le cui narrazioni post-western riflettono sulla vulnerabilità come cifra della condizione esistenziale contemporanea. Il secondo analizza un *graphic novel* e un romanzo poliziesco di due autori vietnamiti americani di oggi approfondendo la funzione del perdono nelle loro narrazioni postmemoriali.

Al dibattito più propriamente storiografico sono da ricondurre i saggi di Jacopo Perazzoli e di Emanuele Monaco. Nel riflettere sulla ricezione oltre-oceano della secessione parlamentare dell’Aventino, Perazzoli esplora le modalità con cui alcuni attori politici statunitensi reagirono alla campagna lanciata contro Benito Mussolini, facendo emergere la sostanziale vicinanza della Casa Bianca al disegno normalizzatore del leader fascista. Per quanto riguarda il saggio di Monaco, focalizzato sulla figura del giudice della corte suprema Felix Frankfurter, viene discussa la parabola di quest’ultimo quale *power broker*. Monaco lo pone al centro di una rete transnazionale di relazioni informali capaci di generare ricadute anche sulla politica estera statunitense nello snodo cruciale della Seconda guerra mondiale.

Nella sezione “Testo a fronte”, proponiamo poi un inedito di Darko Suvin in memoria del suo amico e collega Fredric Jameson, a quasi un anno dalla sua scomparsa.

Affabulazioni dell'eccezione: legge, giustizia e violenza in *The Round House* di Louise Erdrich

Giorgio Mariani

Come scrive David Carlson sulla prima pagina del suo *Imagining Sovereignty*, "'Sovereignty' is perhaps the most ubiquitous term in American Indian writing today – but its meaning and function are anything but universally understood".¹ Il suo studio dimostra che le letterature degli indiani d'America hanno avuto un ruolo importante nel dare forma ai dibattiti su questo concetto controverso e nell'interrogare il modo in cui una nozione legale di origine occidentale come la sovranità possa essere adattata e "indigenizzata" con lo scopo di affermare e sostenere gli sforzi delle comunità tribali all'autodeterminazione. Sebbene il termine "giustizia" ricorra spesso nella discussione di Carlson sulla sovranità degli indiani d'America, nel suo libro l'interrelazione problematica tra i due concetti rimane relativamente inesplorata. Non è questo il caso dell'opera più recente della scrittrice anishinaabe Louise Erdrich, la cui "trilogia della giustizia" – pubblicata tra il 2008 e il 2016 – indaga in modo provocatorio come la giustizia possa funzionare all'interno di un contesto storico e politico in cui il diritto delle tribù ad autogovernarsi continua a rimanere fortemente limitato.² Questa situazione è dovuta in gran parte all'eredità di quella che potremmo chiamare la "trilogia dell'ingiustizia", meglio nota come "trilogia Marshall", una serie di tre sentenze della Corte suprema che, se da un lato riconosceva una limitata sovranità alle tribù indiane (dopotutto sono descritte come "nazioni"), dall'altro chiaramente affermava che il rapporto tra le tribù e gli Stati Uniti era quello di "un minore col suo tutore legale",

1 David J. Carlson, *Imagining Sovereignty: Self-Determination in American Indian Law and Literature*, Oklahoma University Press, Norman (OK) 2016, p. 3. Versioni precedenti di questo saggio sono state presentate come conferenze plenarie al 26° convegno dell'AINA presso l'Università dell'Aquila (23-25 settembre 2021) e alla conferenza "Theories and Aesthetics of Transition" in onore di Ulfried Reichardt presso l'Università di Mannheim (7-8 ottobre 2022). Sono grato agli organizzatori di questi eventi per avermi invitato a partecipare.

2 I tre romanzi sono: *The Plague of Doves*, HarperCollins, New York 2008; *The Round House*, Harper, New York 2012; *LaRose*, Harper, New York 2016.

e che soltanto il governo federale aveva l'autorità di trattare con le nazioni indiane.³ Questo quadro giuridico è stato naturalmente contestato dalle tribù indiane fin dalla sua creazione, ma in un modo o nell'altro fornisce a tutt'oggi le basi per i rapporti politici e giuridici tra le tribù e il governo degli Stati Uniti e, come sottolinea Erdrich, insieme ad altre decisioni della Corte suprema, limita gravemente il diritto dei popoli indigeni di amministrare la giustizia in quello che è in teoria "il loro" territorio. Questo problema riceve un'attenzione particolare nel secondo dei tre romanzi, *The Round House*, vincitore del National Book Award e oggetto del presente saggio.

Parte del motivo per cui questo libro è stato accolto in maniera tanto positiva risiede nell'urgenza del suo contenuto sociale e politico. La narrazione ruota attorno allo stupro di una donna indiana da parte di un uomo bianco e si concentra soprattutto sull'impossibilità di perseguire legalmente l'autore del crimine, a causa di ciò che il romanzo stesso descrive come la "sovranità sdentata" della tribù anishinaabe. Come scrive Erdrich nella sua Postfazione, "1 in every 3 Native women will be raped in her lifetime (and that figure is certainly higher as Native women often do not report rape); 86 percent of rapes and sexual assaults upon Native women are perpetrated by non-Native men; few are prosecuted".⁴ Approfondendo questa situazione orribile, in un editoriale ospitato sul *New York Times* il 27 febbraio 2013, Erdrich richiama l'attenzione sul fatto che "federal prosecutors decline to prosecute 67 percent of sexual abuse cases" – e se non lo fanno loro, nessuno può farlo perché "non-Indian men [...] are immune to prosecution by tribal courts".⁵ Come stabilito dalla decisione della Corte suprema nel caso *Oliphant v. Suquamish* (1978), i non indiani d'America non possono essere processati dai tribunali tribali, perché la maggioranza della Corte ha ritenuto che questo sarebbe "inconsistent with the [Indian tribes'] status" come "domestic dependent nations" (*Oliphant v. Suquamish Indian Tribe*).⁶

3 Le tre sentenze della Corte suprema sono *Johnson v. M'Intosh* (1823), *Cherokee Nation v. Georgia* (1831), *Worcester v. Georgia* (1832). Per un'eccellente e recente discussione della trilogia, si veda Frank Pommersheim, "The Marshall Trilogy: Foundational but Not Fully Constitutional?", in *Broken Landscape: Indians, Indian Tribes, and the Constitution*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 87-124.

4 Erdrich, *The Round House*, p. 336.

5 Louise Erdrich, "Rape on the Reservation", *The New York Times*, 27.02.2013, A25.

6 *Oliphant v. Suquamish Indian Tribe*, 435 U.S. 191. (1978). <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/435/191/>. Che questo sia stato un attacco diretto alla sovranità indiana è chiaramente riconosciuto dal parere dissenziente del giudice Thurgood Marshall: "I am of the view that Indian tribes enjoy, as a

L'evento al centro della trama è lo stupro di Geraldine Coutts, responsabile dell'"anagrafe" tribale, moglie del giudice tribale Bazil Coutts e madre del tredicenne Joe, che è anche l'unico narratore della storia (aspetto insolito per un romanzo di Erdrich). Geraldine è così traumatizzata che inizialmente non riesce a parlarne e rifiuta di rivelare l'identità dello stupratore. Tuttavia, in seguito spiega che il giorno in cui è stata violentata aveva accettato d'incontrare una donna ojibwa chiamata Mayla, la quale aveva subito molestie da Linden Lark, un bianco che, per di più, serba un rancore personale verso il marito di Geraldine per avere emesso due sentenze contro i tentativi della sua famiglia di truffare la tribù. Linden prima stupra e poi cerca di bruciare Geraldine, la quale riesce fortunatamente a fuggire. Il crimine, tuttavia, è stato commesso in prossimità della sacra Casa Tonda, un terreno cerimoniale dove terre tribali, statali e federali si incontrano, rendendo impossibile stabilire quale autorità legale abbia giurisdizione su quel luogo. In breve, non c'è dubbio che Linden sia lo stupratore, ma non può essere portato in giudizio.

Tuttavia, come ha osservato Laura Miller nella sua recensione del romanzo pubblicata su *The Guardian*, "rape isn't really the subject of *The Round House*. Rather, this is the story of a teenage boy whose world and self are pulled apart in the course of a year".⁷ Più precisamente, la storia esplora la mente di un ragazzo che non riesce a comprendere appieno il dramma della madre, ma che è comunque traumatizzato dall'accaduto e, come suo padre, vuole vedere il criminale punito. Quando capisce che non c'è modo legale di ottenere una qualche forma di giustizia, mette in atto un piano di vendetta, aiutato dai suoi tre amici più stretti, Angus, Zack e soprattutto Cappy, a cui il padre ha insegnato a cacciare e che, a sua volta, cerca di insegnare a Joe come usare un fucile.

La decisione di uccidere Linden non è presa da Joe alla leggera. Se arriva alla conclusione di dovere uccidere un uomo è perché sembra non esserci altro modo per la famiglia di ritrovare un po' di pace e

necessary aspect of their retained sovereignty, the right to try and punish all persons who commit offenses against tribal law within the reservation" (*Oliphant v. Suquamish Indian Tribe*, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Oliphantv.Suquamish>). La decisione della Corte suprema, che si è pronunciata con la votazione di 6-2, è stata infatti una maniera di rendere "sdentata" la sovranità delle tribù. Le reintroduzioni del 2013 e del 2022 del *Violence Against Women Act* hanno in parte corretto questa decisione, anche se le gravi sfide alla sovranità tribale sono ben lontane dall'aver trovato una soluzione.

⁷ Laura Miller, "Review of *The Round House* by Louise Erdrich", *The Guardian*, 18.05.2013, <https://www.theguardian.com/books/2013/may/18/round-house-louise-erdrich-review>.

per la madre di sentirsi nuovamente al sicuro. Si può sostenere che la decisione di Joe dipenda soprattutto da una conversazione che ha con Geraldine. Joe prima le dice: "Mom, listen. I'm going to find him and I'm going to burn him. I'm going to kill him for you". La risposta della madre è "No. Not you. Don't you" (94). E poi aggiunge, in modo ancora più esplicito, "I will be the one to stop him" (262). A questo punto, Joe si rende conto che deve agire "quickly, before my mother figured out her version of *stopping him*. There was no one else who could do it. I saw that. I was only thirteen and if I got caught I would only be subject to juvenile justice laws, not to mention there were clearly extenuating circumstances" (276).

Ciò che qui emerge è la questione chiave posta dal romanzo: come dovremmo interpretare e reagire alla decisione di Joe di uccidere un uomo? O, forse meglio, in quale misura l'omicidio commesso da Joe è interpretabile come un atto di giustizia? Come può questo gesto complicare o contribuire al dibattito sulla sovranità tribale? Ci si aspetterebbe che le recensioni e soprattutto i saggi accademici sul romanzo esplorino in modo approfondito questi temi. Ma questo, a mio avviso, non è successo affatto. Sebbene i critici abbiano utilmente chiarito le ramificazioni giuridiche e storiche di ciò che avviene e abbiano fornito importanti osservazioni sulle politiche di genere del romanzo e sulla sua relazione con la cultura tradizionale anishinaabe, le risposte che hanno dato alle questioni politiche ed etiche poste dal romanzo sono spesso vaghe ed evasive. La scelta di Joe è sovente descritta come "ambiguous" e in bilico "between light and darkness, hope and despair" – in breve, come un atto di fragile equilibrio tra un comprensibile desiderio di "giustizia riparatrice", da un lato, e, dall'altro, un ricorso più discutibile alla violenza vendicativa.⁸ Ci

8 Si veda Mary P. Carden, "'The Unkillable Mother': Sovereignty and Survivance in Louise Erdrich's *The Round House*", *Studies in American Indian Literatures*, 30, 1 (2018), pp. 94-116, e James Kidd, "Review of *The Round House* by Louise Erdrich", *The Independent*, 11.05.2013, ristampata in "*The Round House*. Louise Erdrich", *Contemporary Literary Criticism*, 437 (2019), pp. 6-7. In generale, al contrario dei saggi di Bender e Maunz-Breese, e di Cheyfitz e Hundhorf, che discuterò più avanti, la maggior parte degli interventi sembrano rifiutarsi di esprimere un giudizio univoco sull'omicidio di Lark Linden da parte di Joe (e di Cappy). Si veda, ad esempio, Carden, "The Unkillable Mother"; Thomas Matchie, "Law Versus Love in *The Round House*", *The Midwest Quarterly* 56, 4 (2015), pp. 353-64; Julie Tharp, "Erdrich's Crusade: Sexual Violence in *The Round House*", *Studies in American Indian Literatures* 26, 3 (2014), pp. 25-40. Tereza M. Szeghi è più decisa nell'accusare Joe di essere diventato, almeno per un po', "the same type of destructive sociopathic person" che è Lark. Si veda Szeghi, "Literary Didacticism and Collective Human Rights in US Borderlands: Ana Castillo's *The Guardians* e Louise Erdrich's *The Round House*", *Western American Literature* 52, 4 (2018), pp. 403-33. In quella che mi sembra la migliore analisi critica

sono comunque delle eccezioni. Alcuni critici hanno apertamente affrontato la questione di come la storia voglia che il lettore reagisca all'esecuzione di Lark da parte di Joe e lo hanno fatto in due modi diversi ma in ultima analisi molto simili. Secondo Maria Russo, che ha recensito il romanzo sul *New York Times*, Erdrich in realtà "manipola" il lettore per spingerlo ad accettare come giustificabile (se non addirittura giusto) un atto di vigilantismo.⁹ In contrasto con la tesi di Russo, in un articolo piuttosto lungo pubblicato sull'*American Indian Quarterly*, Jacob Bender e Lydia Maunz-Breese sostengono che il romanzo inquadra esplicitamente l'omicidio come un atto di espiazione sacrificale che, inoltre, ha radici nella tradizione culturale anishinaabe.¹⁰ Una posizione in un certo senso simile anima un saggio di Eric Cheyfitz e Shari Hundorf che, su basi più specificamente giuridiche, sostengono che l'atto di Joe debba essere compreso nel contesto di una tradizionale "legge wiindigoo" anishinaabe e sia giustificabile in quanto tale.¹¹

La tesi che vorrei sviluppare qui è che queste letture del romanzo non sono solamente errate (per più di un motivo), ma sono anche frutto di un vero e proprio fraintendimento in quanto cercano di forzare un senso di chiusura su una narrazione che semplicemente rifiuta di essere contenuta in un quadro interpretativo ordinato. Prima di procedere, però, un cenno al modo in cui ho strutturato questo saggio. In primo luogo, mi concentrerò sulla cornice giuridica e politica del gesto di Joe,

del romanzo prodotta finora, Laura Castor osserva invece che "Joe can take unconventional initiatives because he is young and not as steeped in knowledge of all the legal and historical obstacles to real justice of which his parents are aware. He is thus able to take seriously the evidence he finds in dreams and ghosts, and act on it. However, the risks Joe takes also lead him down a path of vigilante 'best-we-can-do' justice that ultimately haunts him and his family, even as he narrates the story as an adult [...]. At the end of the novel, revenge does not lead to long-term justice for women in the community, nor restore a sense of emotional and physical safety to their family's lives". Si veda Castor, "Louise Erdrich's *The Round House*: Restorative Justice in a Coming of Age Thriller", *Nordlit* 40 (2018), pp. 31-49, qui p. 46. Anche se, come vedremo, c'è almeno una circostanza in cui Joe non prende sul serio le prove dei sogni, sono d'accordo con il succo dell'argomentazione di Castor. Tuttavia, mi sembra che nella misura in cui la "non convenzionalità" di Joe lo trasforma in un giustiziere, si dovrebbero nutrire serie riserve su questo punto, a prescindere da quanto il lettore possa sentirsi emotivamente e psicologicamente vicino a Joe.

9 Maria Russo, "Disturbing the Spirits," *The New York Times*, 14.10.2012.

10 Jacob L. Bender e Lydia Maunz-Breese, "Louise Erdrich's *The Round House*, the Wiindigoo, and *Star Trek: The Next Generation*", *American Indian Quarterly* 42, 2 (2018), pp. 141-61.

11 Eric Cheyfitz e Shari M. Hundorf S. M., "Genocide by Other Means: US Federal Indian Law and Violence against Native Women in Louise Erdrich's *The Round House*", in Elizabeth S. Anker e Bernadette Meyler, a cura di, *New Directions in Law and Literature*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 264-78.

se visto dalla prospettiva della sovranità. In secondo luogo, proverò a spiegare perché, sebbene sia vero che la storia sollevi la possibilità che l'atto di Joe sia interpretabile come un'implementazione della "legge wiindigoo", le prove sia contestuali sia testuali puntano in una direzione diversa, richiamando in realtà l'attenzione sui modi in cui ciò che Joe fa *non può* essere considerato un atto di espiazione tradizionale. Infine, porrò l'attenzione sul fatto che *The Round House*, lungi dall'offrirci una chiara lezione morale, ci obbliga ad affrontare un problema politico e culturale quasi irrisolvibile, così che – al contrario di quanto accadrebbe in un tradizionale romanzo poliziesco – i diversi pezzi del puzzle vanno al loro posto *solo in parte*. Infatti, si dovrebbe affrontare il romanzo di Erdrich tenendo a mente quanto scritto da Herman Melville in *Billy Budd*, la sua ultima opera di narrativa: "Truth uncompromisingly told will always have its ragged edges; hence the conclusion of such a narration is apt to be less finished than an architectural finial".¹² Vorrei sottolineare che non si tratta solo di un problema estetico. Se manca una soluzione soddisfacente in termini estetici nel romanzo è perché non c'è una soluzione politica "finita", pronta all'uso e in grado di dare risposta alle antinomie al centro di questa storia.

Stato di eccezione, o, uccidere un uomo

It's a hell of a thing killing a man
(William Munny in *Unforgiven*, regia di Clint Eastwood, 1993)

Nell'era post 11 settembre, il concetto di "stato di eccezione" ha dato vita a numerose analisi politiche e culturali,¹³ in larga misura per l'influenza di Giorgio Agamben. Nello specifico, Agamben è stato determinante nel richiamare l'attenzione sulla relazione tra sovranità e stato d'eccezione già al centro di *Le categorie del "politico"* di Carl Schmitt del 1922: "Sovrano è chi decide sullo stato di eccezione."¹⁴ Come spiega Lotte List, "By force of his authority to declare a sta-

12 Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, in *Pierre; Israel Potter; The Piazza Tales; The Confidence-Man; Uncollected Prose; and Billy Budd, Sailor*, The Library of America, New York 1984, p. 1431.

13 Giorgio Agamben, *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

14 Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, München 1922 (*Le categorie del "politico"*, trad. it. di Gianfranco Miglio e Pierangelo Schiera, Il Mulino, Bologna 1972, p. 33).

te of emergency or exception, the sovereign simultaneously places himself inside and outside of law in that he constitutes the order of law by reference to its suspension, which Agamben summarizes as an 'inclusive exclusion'".¹⁵

Sulla base di questa definizione, la decisione di Joe Coutts di uccidere lo stupratore della madre può essere considerata un tentativo di rimediare a quella che il romanzo descrive come la "sovranità sdentata" della sua tribù. Joe dichiara, a modo suo, uno stato di emergenza che richiede di porsi al di sopra del labirinto di leggi che impediscono alla tribù di consegnare Linden Lark alla giustizia. Come dice Joe stesso, l'uccisione di Linden Lark è "Murder, for justice maybe. Murder just the same".¹⁶ Anche se Joe vuole sicuramente autoconvincersi che sta facendo la cosa giusta, è abbastanza onesto da sottolineare il fatto che è in primis la violenza a definire l'atto che compie. Quindi, in che senso Joe è contemporaneamente dentro e fuori dalla legge? Ebbene, è ovviamente al di fuori delle leggi esistenti, sia quelle tribali sia quelle statunitensi, che non contemplano il diritto alla vendetta, ma nella misura in cui il suo scopo è quello di proteggere la propria famiglia e la comunità in generale dalla minaccia che Linden continua a rappresentare, si potrebbe dire che agisce per allargare il campo di applicazione della legge, cioè per garantire il mantenimento della pace.

Le parole di Joe mi interessano anche per un'altra ragione. La sua candida ammissione di non essere sicuro se l'esecuzione di Linden sia un atto di giustizia o meno si collega alla tesi espressa in *Sovereignty and Its Other* di Dimitris Vardoulakis, le cui intuizioni hanno notevolmente contribuito alla mia lettura del romanzo di Erdrich.¹⁷ Il "punto di partenza" dell'indagine di Vardoulakis è che "the operation of sovereign power consists in the justification of violence".¹⁸ La giustificazione – che Vardoulakis intende "in terms of a means-and-ends relation"¹⁹ – non coincide ovviamente con la giustizia. Joe dubita della correttezza di quanto ha deciso di fare,

15 Lotte List, "Political Theology and Historical Materialism: Reading Benjamin against Agamben", *Theory, Culture & Society* 8, 3 (2021), pp. 117-140, qui p. 120.

16 Erdrich, *The Round House*, cit., p. 297.

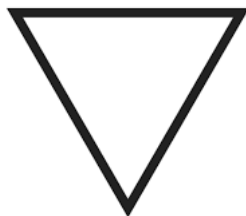
17 Dimitris Vardoulakis, *Sovereignty and Its Other: Toward the Dejustification of Violence*, Fordham University Press, New York 2013.

18 Ivi, p. 1.

19 Ivi, p. 3.

anche se non ha dubbi sul fatto di essere *giustificato* ad agire così. Pertanto, se siamo d'accordo che "sovereignty consists in different modalities of the justification of violence",²⁰ dobbiamo anche essere d'accordo sul fatto che l'azione di Joe è il suo modo di reclamare la sovranità che il governo degli Stati Uniti ha tolto alla sua tribù; o se vogliamo usare il linguaggio del romanzo, per assicurarsi che la sovranità anishinaabe possa avere abbastanza denti per mordere. In questo senso, Joe è al contempo dentro e fuori dalla legge, perché con la forza crea la legge dove prima c'era soltanto un vuoto giuridico che impediva di istruire una causa contro lo stupratore di Geraldine. Ma per meglio comprendere la posta in gioco, è necessario prima illustrare quella che Vardoulakis definisce "la trinità della giustificazione":

Giustificazione dei mezzi
(violenza)



Giustificazione dei fini
(ordine, pace, stabilità)

Giustificazione eccezionale
(narrazione)

Come spiega Vardoulakis, tutto ciò che sfugge ai confini di questo triangolo provoca "a sovereign discomfort".²¹ Affinché il "comfort" sia ristabilito, diventa necessaria la violenza. Prendiamo, ad esempio, gli attentati dell'11 settembre. Il disagio di sovranità che hanno creato è stato risolto con il ricorso alla violenza della "guerra al terrorismo", la cui giustificazione è stata la difesa della "democrazia occidentale" e la sua diffusione in Medio Oriente, e il cui fondamento retorico è stato fornito da un insieme di narrazioni eccezionali (il nemico può essere ovunque, è meno che umano, lo stato di emergenza richiede misure legali eccezionali come il Patriot Act, Guantánamo, ecc.). Questa struttura, come vedremo tra poco, rimane intatta anche quando la sostanza politica e morale del disagio della sovranità può essere lontanissima dal contesto degli anni di Bush. Per dirla con le parole di Vardoulakis, "The particularity of violence and the universality of order, peace, and

²⁰ Ivi, p. 1.

²¹ Ivi, p. 18.

stability are united by that which can never be codified—an unpredictable narrative, the fabulations of the exception”.²²

Le parole di Joe, che ho già citato in precedenza, “Murder, for justice maybe. Murder just the same”, condensano il conflitto tra legge e giustizia, un conflitto che la sovranità intende mascherare attraverso le giustificazioni fornite da narrazioni eccezionali, da “affabulazioni dell’eccezione”. *The Round House* può quindi essere letta come un’esplorazione di tali affabulazioni – questo è almeno quanto intendo fare qui, esaminando anche in quale misura il romanzo stesso crea queste narrazioni e i modi in cui la critica le ha interpretate, aggiungendo quindi le proprie affabulazioni a quelle del testo primario. Innanzitutto, vorrei sottolineare che, essendo Basil Coutts un giudice tribale di grande integrità, tutti i mezzi legali per assicurare Linden Lark alla giustizia vengono perseguiti. Linden viene arrestato, ma poiché è impossibile stabilire quale autorità abbia la giurisdizione sul suo crimine, alla fine viene rilasciato. Creando la sua narrazione eccezionale, Joe ovviamente ragiona come farebbe un tredicenne, e questo nonostante il fatto che la storia sia narrata vari anni dopo gli avvenimenti, da un Joe ormai adulto che ha seguito le orme del padre, diventando a sua volta un giudice che, presumibilmente, cerca di portare avanti la strategia di Basil di “press[ing] past the boundaries of what we are allowed, walk[ing] a step past the edge”.²³

In quanto ragazzo, però, Joe non ha pazienza con questa strategia riformista graduale; non ragiona in termini di giustizia ideale: desidera soltanto, ingenuamente, tornare alla famiglia e alla vita vissuta prima che la madre fosse violentata. Le cause del suo gesto – la rabbia e il desiderio di vendetta – sono anche le sue giustificazioni. Lo confessa quando ammette che “I was dedicated to a purpose which I’d named in my mind not vengeance but justice”.²⁴ Tuttavia, Joe cerca fonti narrative che possano rendere accettabile retoricamente la sua azione. “What are Sins Crying Out to Heaven for Vengeance?”, chiede al prete cattolico della riserva. Padre Travis, dopo avere cercato nel suo libro di catechismo, sottolinea che “The sins that cried out for vengeance were murder, sodomy, defrauding a laborer, oppressing the poor”. Questa è una notizia confortante per

22 Ivi, p. 24.

23 Erdrich, *The Round House*, cit., p. 243.

24 Ivi, p. 275.

Joe: "I thought I knew what sodomy was and believed it included rape. So my thoughts were covered by church doctrine [...]"²⁵

Un'affabulazione dell'eccezione più significativa ci viene offerta nella prima stagione di *Star Trek: The Next Generation*, una serie tv di cui Joe, Cappy e gli altri sono appassionatissimi. Bender e Maunz-Breese hanno ragione a sostenere che l'episodio di *Star Trek* intitolato "Skin of Evil",²⁶ insieme ad altri riferimenti alla serie, potrebbe essere letto come "un'analogia della cultura pop" alla trama del romanzo, con Linden che rispecchia Armus di *Star Trek*, la forma umanoide che in quell'episodio uccide Tasha Yar senza alcun motivo. Per me il fatto che un adolescente tragga ispirazione da una serie tv per i propri piani di omicidio dovrebbe spingere i lettori a mettere in dubbio la validità dell'intera missione; al contrario, secondo Bender e Maunz-Breese il parallelo con "Skin of Evil" "provides a key by which to frame the shooting less as an act of vengeance and more as a *sacral* act, one rooted in what Girard refers to as the sacrifice of the *pharmakos*".²⁷

Bender e Maunz-Breese ricorrono alla teoria del capro espiatorio di René Girard per opporsi all'idea di Maria Russo secondo cui Erdrich manipolerebbe "abilmente" il suo lettore per fargli accettare il vigilantismo come una risposta plausibile a una situazione in cui la legge non offre alcuna protezione agli indiani americani. Eppure, paradossalmente, Bender e Maunz-Breese si trovano d'accordo con Russo sul fatto che i lettori debbano considerare l'omicidio di Linden come un atto di giustizia accettabile, sia pure con una differenza: quello che secondo Russo è un atteggiamento da vigilante, per loro è "a *ceremonial* act, even a *religious* one, the necessary killing of the scapegoat, which has absorbed the threat of continued violence that he personifies".²⁸ Questa interpretazione degli eventi è senza alcun dubbio sbagliata, a partire dalla rappresentazione totalmente errata del pensiero di Girard fornita da Bender e Maunz-Breeze. A leggere il loro saggio, sembrerebbe che Girard suggerisca l'espulsione dei capri espiatori come una possibile soluzione per mantenere l'armonia della comunità nelle società contemporanee; in realtà, la sua teoria non si sogna nemmeno vagamente di avanzare tale proposta. Libro

25 Ivi, p. 265.

26 "Skin of Evil", *Star Trek: The Next Generation*, E23, Gene Roddenberry, Paramount Television 1987-1994.

27 Bender e Maunz-Breese, "Louise Erdrich's *The Round House*", cit., p. 143.

28 Ivi, p. 156.

dopo libro e saggio dopo saggio, Girard ha sempre sottolineato che il meccanismo del capro espiatorio è un modo di contenere la violenza attraverso la violenza caratteristico dell'epoca anteriore alle Sacre Scritture. Secondo lui, il Vecchio Testamento prima e più chiaramente i Vangeli poi smascherano la *bugia* del meccanismo del capro espiatorio, rivelando il potere strutturante della vittimizzazione.²⁹ Se vogliamo leggere il romanzo da una prospettiva girardiana, piuttosto che additare Linden come capro espiatorio, dovremmo riprendere – come in effetti fa Girard – una delle domande fondamentali che Gesù pone nei Vangeli: “Come può Satana scacciare Satana?” (Marco 3:23). Se prendiamo Satana come un altro termine per la violenza della crisi mimetica, espellere Satana tramite Satana significa espellere la violenza tramite la violenza, ritornando al meccanismo sacrificale che, secondo Girard, Gesù avrebbe rovesciato.³⁰ Non è un caso che Girard si sia sempre opposto alla definizione della passione cristiana come una forma di sacrificio. Che questo sia un approccio girardiano più appropriato al romanzo è corroborato dalle stesse parole di Joe, il quale, dopo avere ucciso Linden, si chiede se, nel tentativo di distruggere il male incarnato da quest'ultimo, non abbia lui stesso assorbito quello spirito maligno.³¹

Affermare che potremmo accettare il comportamento di Joe considerandolo un atto sacrificale significa alimentare un'interpretazione primitivista della tribù anishinaabe, vista come un ordinamento politico giuridicamente disfunzionale. Un ordinamento che, per mantenere l'ordine, deve ricorrere a pratiche pre-giuridiche come quella del capro espiatorio, indifendibili sia moralmente sia politicamente. Inoltre, va aggiunto che in *The Round House* non c'è nulla di neanche lontanamente simile a una “sacrificial crisis” girardiana. La comunità non è lacerata, non ci sono violenze intestine che la tribù avrebbe bisogno di proiettare su un capro espiatorio. Non c'è nulla di comu-

29 Si veda René Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972 (*La violenza e il sacro*, trad. it. di Ottavio Fatica ed Eva Czerkl, Adelphi, Milano 1992); id., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Le Livre de Poche, Paris 1983 (*Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, trad. it. di Rolando Damiani, Adelphi, Milano 1996); id., *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Grasset, Paris 1999 (*Vedo Satana cadere come la folgore*, trad. it. di Giuseppe Fornari, Adelphi, Milano 2001).

30 Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, cit., p. 44.

31 “I was not exactly safe from Lark. Neither was Cappy. Every night he came after us in dreams. We are back at the golf course in the moment I locked eyes with Lark. That terrible contact. Then the gunshot. At that moment, we exchange selves. Lark is in my body, watching. I am in his body, dying”. Erdrich, *The Round House*, cit., p. 341 (corsivo mio).

nitario nemmeno nell'omicidio di Linden.³² La decisione di ucciderlo non è stata deliberata collettivamente, come invece accade nel caso dei tradizionali rituali del capro espiatorio. I membri della comunità che, *post factum*, aiutano a occultare tutte le possibili tracce che possano collegare Joe all'assassinio, negando di fatto a quest'ultimo una qualsiasi qualità cerimoniale, sembrano concorrere a quella "rez omertà" di cui ci parla Erdrich in *La Rose*, l'ultimo volume della "trilogia della giustizia".³³

Infine, se Linden è indubbiamente un razzista violento, è anche vero che non è in alcun modo il capro espiatorio su cui la collettività ha addossato le sue colpe e le sue tensioni. Il male da lui incarnato è solo suo ed egli ha tutte le caratteristiche dell'outsider; quindi, non può essere un vero e proprio capro espiatorio, specialmente entro la cornice girardiana. Semmai, ci si può chiedere se Linden non finisca per diventare un *homo sacer*, come lo chiamerebbe Agamben.³⁴ Una volta compresa la decisione di Joe di porsi al di sopra della legge come un'implicita proclamazione dello stato di eccezione, dobbiamo anche ricordare che tale sovranità si basa sul rendere Linden una persona che può letteralmente essere uccisa. Il potere sovrano di Joe di eliminare Linden è legato a doppio filo alla *sacertus* di quest'ultimo, al fatto che chiunque nella riserva potrebbe ammazzarlo impunemente, concetto corroborato dalla tacita approvazione dell'omicidio da parte della comunità tribale.

Gridare "al wiindigoo, al wiindigoo!"

[...] literature was born on the day
when a boy came crying 'wolf, wolf'
and there was no wolf behind him.

Vladimir Nabokov

("Good Readers and Good Writers" in *Lectures on Literature*, 1982)

Il collegamento che Bender e Maunz-Breese stabiliscono tra il windigo e il capro espiatorio è spesso frainteso. L'analogia tra windigo e Lin-

32 Infatti, Joe continua ad assumersi la responsabilità individuale dell'assassinio e scagiona Cappy, il quale spara "one clean head shot" dopo che Joe "made a mess of [Linden] like a kid shooting at a hay bale" (ivi, p. 304) ribadendo che "He would have died though [...]. You didn't kill him. This is not on you" (ivi, p. 303).

33 Erdrich, *La Rose*, cit., p. 37. "Rez omertà" è naturalmente quella "omertà" che a giudizio di Erdrich caratterizza la vita della riserva.

34 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

den, inizialmente suggerita da Geraldine stessa, e sviluppata più tardi nel romanzo in maniera esplicita dal giudice Bazil, *non* è di per sé una prova che l'aggressore di Geraldine possa essere interpretato come un capro espiatorio. Non posso discutere qui in dettaglio l'importante dibattito etnografico che negli anni si è sviluppato intorno al tema della "ideologia windigo".³⁵ Basti pensare che gli studiosi che vedono i windigo come capri espiatori in un contesto segnato da mancanza di cibo e ricorrenti carestie, soprattutto nei rigidi inverni boreali, sono quelli che *non credono* nella loro esistenza e li considerano nient'altro che "hallucinations or fabrications of the executioners, credulously taken at face value by naive ethologists."³⁶ D'altra parte, coloro che vedono la "psicosi windigo" come reale, la considerano "an Algonquian-specific psychiatric disorder whose sufferers experienced and acted upon obsessional cannibalistic urges".³⁷ In questa prospettiva, che si sforza di essere emica e non etica, i windigo non sono capri espiatori ma persone che soffrono effettivamente di un disturbo mentale e, nelle culture tradizionali anishinaabe o cree, sono trattati principalmente non come figure da eliminare, ma come persone *da curare*.

Ci sono sicuramente casi in cui i windigo devono essere letti nel quadro di una "witch hunting typical of societies under stress. [...] In this process, as in all witch hunts, the victims of the aggression are socially redefined as the aggressors",³⁸ e, come vedremo in seguito, l'ampia trattazione dei windigo nel romanzo inizia curiosamente proprio con quello che René Girard definirebbe un "testo di persecuzione", cioè con il caso di qualcuno che viene ingiustamente accusato di essere un windigo.³⁹ Tuttavia, nella misura in cui il windigo deve essere considerato non solo un'espressione della cultura anishinaabe, ma anche più specificatamente una figura della *legge* anishinaabe, dovrebbe essere ovvio che i windigo non possano essere interpretati come capri espiatori. Prima di passare alla storia del windigo presente in *The Round House*, vorrei chiarire che, a differenza di Bender e Maunz-Breese, che costruiscono la loro interpretazio-

35 Per un quadro più completo, si veda Robert A. Brightman, "The Windigo in the Material World", *Ethnohistory* 35, 4 (1988), pp. 337-79.

36 Ivi, p. 346.

37 Ivi, p. 337.

38 Lou Marano, "Windigo Psychosis: The Anatomy of an Emic-Etic Confusion", *Current Anthropology* 23, 4 (1982), p. 385-412, qui p. 385.

39 Girard, *Des chachées depuis de la fondation du monde*, cit., p. 127.

ne intorno alla figura pre-giuridica del capro espiatorio, Cheyfitz e Huhndorf riprendono l'idea di Bazil Coutts secondo cui il windigo è una categoria della giurisprudenza anishinaabe. Questa posizione è in qualche modo sostenuta dalla stessa Erdrich la quale, nella sua postfazione, ringrazia i professori di diritto Hadley Louise Friedland e John Borrows per averla aiutata a capire "the process of wiindigoo law" (337). Cheyfitz e Huhndorf sostengono, a mio avviso in modo convincente, che dovremmo vedere lo stupro di Gerladine non semplicemente come "a consequence of historical assaults on land, culture and political power but rather the very paradigm of ongoing colonial power enacted through violence." Tuttavia, dopo avere asserito che "the killing exposes the impossibility of justice under colonial law" (concetto che condivido), essi sostengono anche che l'uccisione "falls within the system of traditional Indigenous law that federal Indian law seeks to displace" e finiscono per concludere che l'esecuzione "not only brings justice but also draws together Joe's family and community, who conspire to protect him from unfair legal consequences."⁴⁰ Questa è di fatto un'implicita difesa della pena capitale senza un giusto processo e, anche se Cheyfitz e Huhndorf non ne sono probabilmente consapevoli, l'errore rimane molto grave. Nonostante la disponibilità di Bazil Coutts a sostenere un "traditional precedent", in un ipotetico caso legale, mi sembra semplicemente scorretto sostenere che Linden possa essere seriamente considerato un windigo. Dico questo non perché contesti il diritto delle epistemologie e delle categorie giuridiche indigene di essere ascoltate da una corte occidentale, ma perché dopo avere letto quello che Friedland e Borrows hanno da dire sulla legge windigo, non credo che si possa giustificare l'uccisione di Linden come un windigo. In altre parole, anche Cheyfitz e Huhndorf producono in ultima istanza una affabulazione dell'eccezione che deve essere chiarita.

Il windigo è il protagonista indiscusso in una storia che il nonno di Joe – come Tashtego in *Moby-Dick* – racconta nel sonno. La narrazione inizia con un uomo di nome Mirage (*in nomen omen!*) che accusa ingiustamente la moglie Akii di essere una windigo. Mirage "was tired of Akii so he pretended he could see it happen. Some people in these hungry times became possessed. A wiindigoo could cast its spi-

40 Cheyfitz e Huhndorf, "Genocide by Other Means", cit., pp. 272; 274-75.

rit inside of a person [...]. That's what was happening, her husband decided".⁴¹ Questa parte della storia potrebbe essere vista come un sostegno a quegli etnografi che, come Lou Marano, pensano che i windigo non siano altro che costruzioni ad hoc.⁴² In questo caso sono invocate delle credenze culturali tradizionali per giustificare la violenza contro una vittima innocente. Mirage riesce a convincere gli altri membri maschili del gruppo che Akii si sta trasformando in un mostro cannibale. Poiché "the only person who could kill a wiindigoo was someone in the blood family"⁴³ – se Mirage la uccidesse, i parenti di Akii potrebbero volersi vendicare – viene chiesto al figlio Nanapush di tagliarle la gola. Nanapush si rifiuta di farlo, ma alla fine gli uomini la gettano nel lago. Akii riesce a scappare e manda Nanapush alla ricerca dell'ultimo bisonte sopravvissuto. Il ragazzo trova Old Buffalo Woman, la uccide seguendo un rituale e si mantiene al caldo rifugiandosi all'interno della sua carcassa. La storia si conclude con Akii che riporta la carne alla tribù, salvando così dalla fame anche gli uomini che avevano tentato di ucciderla. Riprende con sé i figli ma non ritorna dal marito. Invecchiando, Nanapush può sempre contare sulle parole di conforto pronunciate da Old Buffalo Woman: "This buffalo knew what had happened to Nanapush's mother. She said wiindigoo justice must be pursued with great care".⁴⁴ Sarebbe difficile leggere questo racconto come un'illustrazione della "giustizia windigo". Il monito finale di Old Buffalo Woman, semmai, riguarda la "ingiustizia windigo" e, nel complesso, il racconto di Mooshun non è una storia di vendetta, ma di perdono. Non vorrei essere frainteso su questo punto. Non voglio affermare che la narrazione sostenga il perdono piuttosto che la punizione in ogni circostanza e non propongo di leggere questa storia come una *mise en abyme* del romanzo volta a scagionare in modi contorti le azioni criminali di Linden Lark. Voglio sostenere, invece, che il racconto richiama l'attenzione sul fatto che gridare al windigo può essere un modo conveniente per mascherare il proprio desiderio omicida, che sia giustificabile o meno. Akii non è solo, come dice il racconto, "the unkillable mother" – un'antenata di tutte le madri che non si possono uccidere del popolo anishinaabe – ma è anche una donna

41 Erdrich, *The Round House*, cit., p. 191.

42 Si veda la nota 38.

43 Erdrich, *The Round House*, cit., p. 192.

44 Ivi, p. 199.

che sceglie di non rivolgere ai suoi carnefici la stessa accusa che essi le avevano rivolto.

Non appena viene a conoscenza dell'omicidio di Linden, Bazil sospetta che Joe possa essere coinvolto, ma i Coutts non affrontano mai apertamente la questione. In ogni caso, Bazil ha deciso che, pur avendo "sworn to uphold the law in every case", se interrogato sul caso dalla polizia "would do nothing"⁴⁵. Ha sperimentato troppo intensamente il "sovereign discomfort" di Vardoulakis per rinunciare a produrre una sua affabulazione dell'eccezione.

Lark's killing is a wrong thing which serves an ideal justice. It settles a legal enigma. It threads that unfair maze of land title law by which Lark could not be prosecuted [...]. That person who killed Lark will live with the human consequences of having taken a life. As I did not kill Lark, but wanted to, I must at least protect the person who took on that task. And I would, even to the extent of attempting to argue a legal precedent [...] a traditional precedent. It could be argued that Lark met the definition of a wiindigoo, and that with no other recourse, his killing fulfilled the requirements of a very old law.⁴⁶

Bazil ritiene dunque che l'uccisione di Lark soddisfi "the requirements of a very old law". Come lettori non possiamo fare a meno di simpatizzare con i sentimenti di Bazil, ma al tempo stesso dovremmo mettere in discussione l'idea che Joe possa essere giustificato in base a un'antica legge anishinaabe. Sia in *Drawing out the Law* – il testo citato da Erdrich nella sua postfazione – sia altrove, John Borrows, basandosi in parte sul lavoro della collega Hadley Louise Friedland, spiega che la legge anishinaabe ha sviluppato i propri modi di gestire i "mostri", termine che non si riferisce soltanto a quelle che da una prospettiva non indiana verrebbero concepite come creature soprannaturali, ma che copre un insieme più ampio di comportamenti aberranti.⁴⁷ "Historically, when Anishinaabe diets were very precarious, windigos were known to cannibalize human flesh. In present terms, windigos are more likely to feed their appetites through murder, sexual violence, and predation on vulnerable people".⁴⁸

45 Ivi, p. 323.

46 Ibidem.

47 John Borrows, *Drawing Out the Law: A Spirit's Guide*, University of Toronto Press, Toronto 2010; Id., *Law's Indigenous Ethics*, University of Toronto Press, Toronto 2019, pp. 176-215.

48 Borrows, *Law's Indigenous Ethics*, p. 207.

Tuttavia, Borrows chiarisce che, tradizionalmente, il modo anishinaabe di affrontare i windigo era, prima di tutto, quello di cercare di *curarli*. Ci sono una serie di passaggi che la comunità intraprendeva per affrontare una persona che si era trasformata, o stava per trasformarsi, in un windigo; tali passaggi comprendevano “kindness, care, questioning, healing, separation, supervision, banishment, and death”.⁴⁹ In alcuni casi estremi, in effetti, un windigo poteva anche essere ucciso, ma solo quando tutti gli altri metodi per curarne la malattia erano falliti. In ogni caso, ciò che motivava la decisione di uccidere il windigo “was not retribution and anger, but defence and compassion”.⁵⁰ Inoltre, “the method of making judgment was collective, not individualized” e il windigo sospettato aveva anche alcuni diritti, tra cui “(1) the windigo’s right to be heard; (2) the right to have its closest family members involved in deciding its treatment; (3) the preservation of the windigo’s life, liberty, and safety; (4) the right to be helped; and (5) the right to ongoing support”.⁵¹ Si può certamente obiettare che non ci sarebbe modo di applicare tutte queste condizioni al caso di Linden. Ma è proprio questo il punto. La “legge windigo” è stata concepita per essere applicata alle persone malate della comunità e tutte le sue complesse caratteristiche dimostrano che – in opposizione a quanto affermato da Basil Coutts – è impensabile che Linden possa essere *giuridicamente* visto come un windigo. L’argomentazione legale di Borrows non sostiene in alcun modo il “traditional precedent” invocato da Basil (e sostenuto da Cheyfitz e Huhndorf). Borrows chiarisce che la cultura e la giurisprudenza anishinaabe sono cambiate nel corso del tempo e che gli anishinaabe, al giorno d’oggi, non si occuperebbero di un windigo incurabile come avrebbero fatto un secolo fa. “[I]f the person does not respond to help and becomes an imminent threat to individuals or the community, he or she can be removed so that he or she does not harm others (though, to re-emphasize, the act does not involve what the common law has labelled capital punishment)”.⁵² Le parole di John Borrows, titolare della Canada Research Chair in Indigenous Law dell’Università di Victoria in Canada, ed egli stesso anishinaabe, non forniscono un briciolo di sostegno alla nozione che la legge windigo sia stata applicata nel

49 Ivi, p. 208.

50 Borrows, *Drawing Out the Law*, p. 226.

51 Borrows, *Law’s Indigenous Ethics*, p. 208.

52 Ivi, p. 209, il corsivo è mio.

caso di Linden Lark. E io, da parte mia, ne sono sollevato. Se le leggi indigene fossero utilizzate oggi per giustificare la pena capitale, in qualsiasi forma, questa sarebbe una cattiva notizia per tutti i popoli del mondo, indigeni o meno.

Questo non significa che il “sovereign discomfort” sperimentato dagli indiani d’America debba essere minimizzato in alcun modo. Tutti i lettori di *The Round House* odieranno sicuramente il cattivo e simpatizzeranno con la vittima, ma se questo fosse tutto ciò che il testo di Erdrich ha da offrirci, non sarebbe l’opera importante che penso sia. Il romanzo mostra, come affermano correttamente Cheyfitz e Huhndorf, “the impossibility of justice under colonial law”, ma il corollario inevitabile di questa affermazione è che qualsiasi scenario costruito per giustificare l’atto di Joe sarà sempre soltanto un’altra affabulazione dell’eccezione.⁵³ *The Round House* non può offrire alcuna soluzione rassicurante alla tensione tra un desiderio di giustizia, da un lato, e dall’altro una serie di circostanze storiche e politiche che impediscono a tale desiderio di essere realizzato in modo giusto e umano. In questo caso, la violenza fornisce l’unico modo per affrontare il disagio esterno, ma il romanzo chiarisce senza ombra di dubbio che essa *non* è la risposta giusta. Sfortunatamente, le interpretazioni che ho messo in discussione incoraggiano i lettori a cadere nella trappola della giustificazione; al contrario, mi pare che il testo di Erdrich cerchi di spingerci verso ciò che Vardoulakis chiama “dejustification” (“degiustificazione”), vale a dire la resistenza alla relazione mortale che è il contesto della giustificazione. Spero che l’ultima parte della mia argomentazione sia d’aiuto per muoverci ulteriormente in questa direzione.

I sogni contano

*Earthboy calls me from my dream:
Dirt is where the dreams must end.*

(James Welch, “Riding the Earthboy 40”, 1971)

Poco prima che Joe e Cappy uccidano Linden, Joe sta pranzando in un *soup and salad bar* del posto quando Bugger Pourier, “a skinny sorrowful man, with the fat purple clown nose of a longtime drinker”,⁵⁴

53 Cheyfitz and Huhndorf, “Genocide by Other Means,” p. 274.

54 Erdrich, *The Round House*, cit., p. 265.

gli porta via la bicicletta. Joe lo insegue e gli chiede dove abbia intenzione di andare. Bugger risponde che deve controllare se qualcosa che ha visto "was just a dream".⁵⁵ Siccome Bugger si sta dirigendo fuori città, Joe, invece di assecondare le sue intenzioni, lo convince a fare marcia indietro. Dopo l'omicidio, tuttavia, i sogni dello stesso Joe diventano tormentati e si rende conto di avere bisogno della medicina, "meaning Ojibwe medicine". A questo punto, "Bugger Pourier, of all people, stepped into my thoughts".⁵⁶ Joe cerca disperatamente di rintracciarlo e alla fine lo trova in ospedale, dove Bugger è ingessato: si sta riprendendo da una ferita al piede. Con qualche difficoltà, Joe riesce a fare parlare Bugger e scopre che, mentre costui viveva nella boscaglia vicino a un cantiere non lontano dalla Round House, Bugger aveva visto il cadavere della donna da cui Linden era ossessionato.

I stood up, jolted. I knew, down to the core of me, that he had seen Mayla Wolfskin. He had seen her dead body. If we hadn't killed Lark, he'd have gone to jail for life anyway. I spun around thinking I should go to the police, then stopped. I could not let the police know I was even thinking this way [...]. Even I didn't want to know what I knew. The best thing for me to do was forget. And then for the rest of my life to try not to think how different things would have gone if, in the first place, I'd just followed Bugger's dream.⁵⁷

Joe non è l'unico a desiderare di dimenticarsi di quell'episodio. Questo colpo di scena, decisamente cruciale, non è citato in alcun saggio critico sul romanzo che io abbia avuto modo di leggere. Bugger Pourier viene semplicemente cancellato dagli articoli dedicati a *The Round House*, nonostante il suo "sogno" avrebbe potuto cambiare l'intero corso della narrazione, impedendo a Joe di diventare un assassino. Tutto questo è ancora più sorprendente se si considera che Mooshum narra la sua storia in un sogno e che, nel suo racconto, è tramite i sogni che ad Aikii e Nanapush viene insegnato come sopravvivere. Il "sogno" di Bugger non solo testimonia la continuità tra "the world-as-lived and the world-as-dreamed", caratteristica delle culture e delle credenze spirituali tradizionali delle comunità indiane;⁵⁸ è anche, a un livello razionale e secolare, un promemoria

55 Ivi, p. 284.

56 Ivi, p. 325.

57 Ivi, p. 327.

58 Lee Irwin, "Dreams, Theory, and Culture: The Plains Vision Quest Paradigm", *American Indian Quarterly* 18, 2 (1994), pp. 229-245, qui p. 236.

del fatto che un'indagine più approfondita avrebbe reso l'omicidio di Linden non necessario.

La conclusione del romanzo è coerente con questo senso di fallimento. Mentre Joe e i suoi amici stanno andando in Montana per cercare Zelia, la fidanzata di Cappy, hanno un incidente stradale in cui Cappy muore. Dopo questo evento tragico, i Coutts tornano a casa insieme in assoluto silenzio e si rendono conto di essere diventati "vecchi". Anziché fermarsi al solito bar prima del confine della riserva, come da tradizione nei loro viaggi verso casa, "we passed over in a sweep of sorrow that would persist into our small forever. We just kept going".⁵⁹ Il romanzo non si chiude con una pace ritrovata. Se l'uccisione di Linden può essere stata una risposta al "sovereign discomfort," ha certamente portato poco conforto agli afflitti. Ciò non significa che le tribù indiano-americane non debbano lottare per la sovranità, innanzitutto perché nessuna forma di governo propriamente detta è possibile senza riferimenti alla sovranità. Poiché, come dice Vardoulakis, "sovereignty comes into play every time one utters the first-person pronoun—an 'I' or a 'we'",⁶⁰ è piuttosto "infantile" immaginare una politica senza sovranità. Tuttavia, se accettiamo l'idea di Vardoulakis che l'Altro rispetto alla sovranità è la democrazia, il nostro compito "is not to try to imagine a way that democracy abolishes sovereignty, but rather to describe the ways in which the relation between the two can unfold".⁶¹ Direi che tutto ciò è fondamentale in qualsiasi seria discussione su *The Round House*. Il romanzo ci offre un'illustrazione delle tragiche conseguenze di una "sovranità sdentata", ma anche un racconto ammonitore sulla giustificazione della violenza che è una caratteristica inevitabile della sovranità. Ciò non deve in alcun modo indurci a dimenticare che la lotta delle tribù indiano-americane per l'autodeterminazione è condotta contro la sovranità imperiale degli Stati Uniti. Da questo punto di vista, per riprendere l'ottava tesi di Walter Benjamin in *Sul concetto di storia*, lo "stato d'eccezione" in cui vivono gli indiani-americani non è l'eccezione ma la regola. Quindi, continua Benjamin, il compito degli "oppressi" è "la creazione del vero stato d'eccezione",⁶² letto da Vardoulakis come "a reversal of

⁵⁹ Erdrich, *The Round House*, cit., p. 335.

⁶⁰ Vardoulakis, *Sovereignty and Its Other*, cit., p. 37.

⁶¹ Ivi, p. 39.

⁶² Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 1940, in Id., *Gesammelte Schriften* 1. II, Suhrkamp,

the state of the exception",⁶³ ovvero, un processo di "dejustification" della violenza sovrana.⁶⁴ Ciononostante, in *The Round House*, Erdrich decide di concentrarsi non soltanto sulla violenza delle leggi statunitensi, ma anche sulle complicazioni morali, esistenziali e politiche che sorgono nel momento in cui gli oppressi cercano una qualche forma di affermazione usando mezzi violenti. Mentre Erdrich offre al lettore varie giustificazioni per la scelta di Joe di uccidere un uomo, a una lettura più attenta il romanzo non va nella direzione della giustificazione, ma semmai in quella che Vardoulakis chiama narrazione del "giudizio": "the decision to act in such a way that privileges life over the thanatopolitics of sovereignty".⁶⁵ È deludente, a mio parere, che alcune letture del romanzo di Erdrich abbiano ignorato il modo in cui esso interroga la violenza, applicandovi uno schema di giustificazione della violenza che va contro la natura stessa del testo. Leggere non dovrebbe essere un modo per eliminare i "ragged edges", i contorni irregolari di un testo, ma una strategia per permettere alla sua verità di emergere senza compromessi.

Giorgio Mariani è stato a lungo condirettore di *Ácoma* e, dal 1998 sino al suo recente pensionamento, ha insegnato Letteratura angloamericana presso Sapienza Università di Roma. Tra i lavori dedicati alla letteratura indiana americana si ricordano, *Post-Tribal Epics: The Native American Novel Between Tradition and Modernity* (Edwin Mellen, 1996) e *La penna e il tamburo. Gli indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti* (ombre corte, 2003), mentre sul rapporto tra violenza e letteratura si vedano *Waging War on War: Peacefighting in American Literature* (University of Illinois Press, 2015) e la raccolta di saggi, "One Step Beyond the Hero": *Disrupting War and Violence in American Literature and Culture* (Sapienza Università Editrice, 2025). Si ringraziano l'autore, i curatori e l'editore (De Gruyter) del volume *Recognitions: Crossing Territories across Time, Space, and Textuality in the US and Beyond* per averci consentito di tradurre e ripubblicare questo saggio.

Traduzione dall'inglese a cura del Translation Workshop della Laurea magistrale in ISLLI (Università di Bergamo)⁶⁶.

Frankfurt 1991 (*Sul concetto di storia* in *Opere complete di Walter Benjamin*, trad. it. di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, a cura di Enrico Gianni, vol. VII: *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 486).

63 Vardoulakis, *Sovereignty and Its Other*, cit., p. 198.

64 Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 486; Vardoulakis, *Sovereignty and Its Other*, cit., p. 160.

65 Vardoulakis, *Sovereignty and Its Other*, cit., p. 198.

66 La traduzione dall'inglese è stata svolta nella primavera del 2025 in un Laboratorio di traduzione della Laurea Magistrale in Intercultural Studies in Languages and Literatures (ISLLI), coordinato da Stefano Rosso. Hanno partecipato al Laboratorio Martina Capuzzi, Giada Colombo, Matteo Cortinovis, Thioro Faye, Vittoria Farovini, Edoardo Foschetti, Gaia Lambertini, Francesca Personeni, Sara Salodini, Debora Secci, Rosa Valeri Peruta e Alessandra Zanoletti.

Case e stanze per scrivere. Da Louisa May Alcott a Jo March di *Piccole donne*

Anna De Biasio

Tour reali e immaginari a Orchard House: dall'intimità condivisa del salotto alla scrivania a mezzaluna di Louisa

Varcare a maggio la soglia di Orchard House, la casa-museo di Louisa May Alcott a Concord, Massachusetts, è un sogno che si avvera per qualsiasi fan della scrittrice. Acquistata da Bronson Alcott nel 1857 e venduta da Louisa nel 1884, quattro anni prima della morte di entrambi, questa sobria casa vittoriana si presenta miracolosamente ben conservata, abbellita all'esterno da alberi maestosi, cespugli fioriti e prati. Gli interni, arredati con oggetti in larga parte appartenenti alla famiglia, sorprendono per le dimensioni ridotte rispetto agli standard moderni, quasi miniaturizzate: la minuscola cucina, il tavolo da pranzo apparecchiato per quattro, le numerose nicchie ricavate in pareti di legno sotto soffitti piuttosto bassi. Eppure, proprio grazie al loro aspetto minuto e accogliente, le stanze offrono un'esperienza di "autenticità esistenziale" di notevole impatto, innescando quella reazione intrinsecamente soggettiva al luogo visitato che molti riconoscono come il vero obiettivo dei pellegrinaggi turistici.¹ Sin dalla sua nascita circa duecento anni fa, il turismo letterario si è fondato su un complesso intreccio di assenze e presenze, fatti e finzioni, realtà materiali e giochi dell'immaginazione – da parte tanto degli scrittori quanto dei lettori. Nell'evocare la vita domestica di autori defunti, i tour letterari costituiscono senza dubbio un "esercizio di malinconia" affollato di identità fantasmatiche, ma mobilitano al contempo i concetti di ospitalità e accoglienza a diversi livelli. Se l'ospitalità di un testo invita i lettori a entrare con l'immaginazione negli ambienti che lo hanno generato, i lettori stessi possono essere accolti nei luo-

1 Ilary Iris Lowe, *Mark Twain's Homes and Literary Tourism*, The University of Missouri Press, Columbia 2012, p. 8.

ghi reali associati alla vita degli scrittori, o a loro volta trasfigurati in scenari letterari.²

Nel caso di Orchard House, l'investimento collettivo nel valore della casa come luogo ospitale è così densamente palpabile da diventare quasi perturbante. Louisa non solo scrisse qui *Piccole donne* nel 1867, ma vi ambientò i fatti autobiografici narrati nel romanzo (benché fossero per lo più avvenuti altrove anni prima). In tale trasposizione, si ispirò al modo in cui la sua famiglia concepiva lo spazio domestico. Secondo David H. Watters, dopo avere acquisito l'abitazione, gli Alcott la ristrutturarono seguendo un ideale di architettura come "espressione individuale" in voga a metà Ottocento, che esaltava la famiglia e il suo bisogno di privacy e comfort, rivelando al tempo stesso le aspirazioni sociali, estetiche e intellettuali dei suoi componenti.³ Arredate con una ricca dotazione di libri, morbidi tappeti, poltrone, specchi e dipinti, le stanze evocano efficacemente l'*habitus* della famiglia intellettuale che le abitava, ma è fondendosi con le evocazioni letterarie che l'atmosfera degli interni si sprigiona con più intensità. Nella sala da pranzo al piano terra, il caminetto e il pavimento coperto di tappeti non possono non richiamare un'altra "comfortable old room", quella in cui le sorelle March attendono l'arrivo della madre all'inizio di *Piccole donne*: una versione forse più modesta dell'"originale" di Orchard House, dalla quale emana una "pleasant atmosphere of home-peace" grazie alla presenza di qualche buon quadro alle pareti, di numerosi libri nelle nicchie, di crisantemi e rose d'inverno.⁴

Integrandosi in un continuum spaziale articolato, la sala da pranzo che affaccia su un ampio salotto costituisce l'epicentro di quella "eloquen[ce] of home love" celebrata da Alcott nel romanzo.⁵ È una sorta di palcoscenico imperniato sul calore materiale e simbolico del focolare, che accoglie i lettori non solo in qualità di ospiti ma anche

2 Alison Booth, *Homes and Haunts: Touring Writers' Shrines and Countries*, Oxford University Press, New York 2016, p. 1. Per l'identificazione del turismo letterario con un "esercizio di malinconia", si veda Anne Trubek, *A Skeptic's Guide to Writers' Houses*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2011, p. 5.

3 David H. Watters, "A Power in the House: Little Women and the Architecture of Individual Expression", in *Little Women and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays*, Janice M. Alberghene e Beverly Lyon Clark, a cura di, Routledge, London - New York 1999, p. 190.

4 Louisa May Alcott, *Little Women; or Meg, Jo, Beth and Amy*, The Library of America, New York 2005, p. 10.

5 *Ibidem*. Per un'immagine dei salotti di Orchard House, si veda <https://louisamayalcott.org/photo-gallery>.

di spettatori che assistono a “scene” significative del quotidiano delle sorelle March, mentre transitano dall’infanzia alla maturità. Qui pulsa il cuore della vita familiare: oltre a riunioni quotidiane, conversazioni argute, scoppi di risa o di lacrime (talvolta di rabbia), tra queste mura avvengono molteplici scambi di notizie ed eventi epocali che segnano la vicenda dei March, dal ritorno del padre dal fronte alle nozze di Meg. Il salotto è uno spazio comunitario di compromesso, un luogo narrativo e sociale di mediazione tra l’eterodossia dei temperamenti iniziali delle sorelle – tutte definite da un difetto – e l’ortodossia delle personalità che dovranno sviluppare per adattarsi ai loro ruoli adulti, come creatrici dei propri universi domestici.⁶

A un livello più profondo, il salotto degli Alcott-March è un’epitome della casa stessa, ovvero “uno stato d’animo”, secondo la definizione di Gaston Bachelard, che persino nel suo aspetto esteriore “rivela un’intimità”.⁷ Associata nell’immaginario al nido e alla conchiglia, per Bachelard la casa garantisce una protezione primaria dal mondo esterno, assicurando a chi vi abita la tranquillità per fantasticare su quel mondo. Il salotto dei March nell’esordio del romanzo svolge efficacemente questa doppia funzione, tipica di una “house” che è già intrinsecamente “home”. È una calda oasi di pace che protegge dalla furia della Guerra civile e dalla neve che cade pesante durante la notte, eppure schiude nuovi territori dove l’immaginazione è libera di viaggiare. A dimostrazione della capacità di evadere dalla gabbia dei loro compiti ripetitivi, le sorelle March immaginano di dare forma ai quattro continenti mentre cuciono le lenzuola per la zia, “and in that way they got on capitally, especially when they talked about the different countries as they stitched their way through them”.⁸ L’intimità espressa dal salotto è una condizione fortemente condivisa. Questa stanza comune magnetizzata dal fuoco scoppiettante rende più intensa l’interazione fisica ed emotiva di persone le cui vite sembrano procedere all’unisono.

Lo spirito di casa March non è del tutto svanito dagli ambienti comunicanti di Orchard House, in cui si coglie il potenziale combinato di mobilia e ricordi letterari come generatori di risonanze affettive. Gli oggetti che decorano le stanze sono tracce rivelatrici di

6 Watters, ““A Power in the House””, cit., p. 193.

7 Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, Presses universitaires de France, Paris 1964 (*Poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Dedalo, Bari 2006, p. 98).

8 Alcott, *Little Women*, cit., p. 18.

esistenze strettamente intrecciate, ciascuna dotata di talenti e interessi propri. Come spiega diligente la guida, mentre l'inclinazione artistica di May, la sorella più giovane, fa mostra di sé in diversi quadri alle pareti e in una serie di pittoreschi copricamino, la passione per la musica di Elizabeth, la sorella di mezzo destinata a una morte prematura, è segnalata da un piccolo organo e da un pianoforte più grande. Il tavolino coperto di attrezzature teatrali testimonia gli spettacoli che le sorelle (specialmente Anna, la maggiore) amavano allestire qui, mentre la presenza dei genitori aleggia un po' dappertutto, nel design degli interni stessi, realizzato da Bronson, così come nei pezzi dell'amato servizio di porcellana cinese di Abba, sul tavolo e nell'armadietto a vetri. Visitare questi soggiorni comunicanti è un'esperienza immersiva in quello che Edward S. Casey ha definito l'"intima interconnessione tra corpo e luogo", in cui l'apparente staticità di ingressi, finestre e arredi rivela una dinamicità segreta, alludendo alla presenza dei corpi e al loro movimento nello spazio.⁹ Il cuscino sul divano, i libri sul tavolo, il tappeto consunto sembrano animati da una energia psicofisica propria, come risultato del contatto prolungato con gli esseri umani che li hanno usati e condivisi nel tempo. Con una punta di nostalgia avvertiamo quanto il nostro personale concetto di "vita casalinga" sia stato plasmato da ambienti che il romanzo ci ha reso familiari, nonostante la lontananza nel tempo e nello spazio.

Orchard House, tuttavia, non è solo un porto sicuro di intimità condivisa. Il grande ritratto un po' arcigno sulla parete della sala da pranzo ci ricorda che qui Louisa si affermò come autrice nel campo letterario statunitense degli anni Sessanta dell'Ottocento. In quel cruciale decennio, Alcott abbandonò i mestieri eterogenei con cui aveva faticato a mantenere sé stessa e la famiglia – sarta, domestica, infermiera, insegnante e governante – per dedicarsi alla più remunerativa attività di scrittrice a tempo pieno. Secondo l'approfondita ricostruzione di Richard H. Brodhead, Alcott occupava diverse posizioni in parallelo, scrivendo simultaneamente racconti brevi per l'esclusivo *Atlantic Monthly* e *potboiler* per riviste popolari come *The Frank Leslie's Illustrated* e *The Flag of our Union*. Verso la fine del decennio trovò la sua nicchia più congeniale a metà strada tra produzione

9 Edward S. Casey, *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1993, pp. 46-7.

“highbrow” e “lowbrow”, nella narrativa domestica, un genere a cui diede un contributo innovativo. Una volta accettata di controvoglia la proposta dell’editore Thomas Niles nel 1867, l’inaspettato successo di *Piccole donne* consacrò Louisa come voce di punta nel neonato sottogenere della narrativa per giovani, garantendole la stabilità finanziaria e persino il riconoscimento che aveva a lungo desiderato. Ma la popolarità fu ottenuta a un considerevole costo personale per Alcott, che di fatto rinuncerà all’ambizione di scrivere narrativa seria per adulti.¹⁰

Le pagine del diario, la corrispondenza, le opere narrative dell’autrice contribuiscono tutte a riconfigurare la sua traiettoria come una narrazione conflittuale costellata di negoziazioni e delusioni. Ma anche la materialità di Orchard House aiuta a svelare il lato sofferto del successo di Louisa. A questo punto il tour conduce al piano superiore, dove, di fronte alla camera matrimoniale di Abba e Bronson, si trova il fiore all’occhiello di Orchard House: la camera da letto dell’autrice, che a sua volta contiene ciò che Henry James avrebbe ironicamente definito “the Holy of Holies”, la sua scrivania.¹¹ Nella stanza ben illuminata, piena di oggetti utili e pregiati (incluse opere d’arte realizzate appositamente da May per la sorella), lo sguardo è subito attratto da una mezzaluna di legno poco più larga di settanta centimetri, collocata tra due grandi finestre rivolte a sud.

Questo singolare tavolino da lavoro, costruito da Bronson per Louisa nel 1859, si presenta come un impressionante groviglio di contraddizioni. È una prova innegabile dell’amore e del rispetto di un padre per la vocazione della figlia, un atteggiamento molto progressista in un’epoca in cui le donne raramente godevano di uno spazio personale in casa, per non parlare di uno spazio per il lavoro intellettuale. Le sue dimensioni ridotte lo rendono però inadatto a un’attività sostenuta di scrittura e lettura, mentre la forma arrotondata e la vernice bianca fanno pensare piuttosto alla cameretta di una bambina, o forse persino a una casa delle bambole. L’ironia è che nel 1859 Louisa non era affatto una ragazzina, ma una donna adulta di

10 Richard H. Brodhead, “Starting Out in the 1860s: Alcott, Authorship, and the Postbellum Literary Field”, in Id., *Cultures of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*, University of Chicago Press, Chicago-London 1993, pp. 85-8.

11 Henry James, “The Birthplace”, in Id., *Complete Stories, 1898-1910*, The Library of America, New York 1996, p. 455. Per un’immagine dello scrittoio bianco di Louisa, si veda <https://louisamayalcott.org/photo-gallery>.

ventisette anni, piena di energia e di obiettivi. Oltre a rappresentare un sostegno sempre più indispensabile al magro bilancio familiare, inseguiva tenacemente le sue aspirazioni letterarie. L'anno successivo vedrà con orgoglio la pubblicazione di due suoi racconti ("Love and Self-Love" e "A Modern Cinderella") sull'*Atlantic Monthly*, riuscendo a completare in pochi mesi la prima stesura di *Mutevoli umori*, la sua fatica letteraria più ambiziosa (e frustrata), uno studio psicologico sul dilemma di una giovane donna attratta da due uomini dai caratteri opposti, uno dei quali incautamente sposerà.¹²

Si può definire "stanza della scrittura" una camera da letto fornita di una simile scrivania? Senza dubbio, l'ampio studio di Bronson Alcott al piano di sotto si adatta meglio all'espressione, con i suoi scaffali colmi di libri, i busti e i numerosi ritratti di intellettuali alle pareti.¹³ Dominata da un tavolo centrale coperto da un drappo cremisi, la stanza esalta sia l'autorità sia la libertà della cultura, il perseguimento dei valori della bellezza e della conoscenza, tutti obiettivi a cui Bronson si dedicava con fervore nonostante il riconoscimento molto limitato ottenuto come autore (il suo unico successo tardivo fu *Tablets*, un compendio di filosofia trascendentalista oggi dimenticato¹⁴). La stanza di Louisa, al contrario, è ben lontana dal soddisfare la definizione che Edwin Heathcote dà dello studio come "spazio risolutamente privato" e "spazio privilegiato in mezzo alle incombenze della vita quotidiana, un luogo per sfuggire alla domesticità in un mondo di parole e scrittura".¹⁵ La sua caratteristica principale è quella di essere un luogo spurio, ibrido, multifunzionale. In parte camera da letto, in parte studio, serviva anche come stanza di degenza – in particolare durante le settimane critiche in cui Louisa, sospesa tra la vita e la morte per la febbre tifoidea contratta quando era infermiera durante la Guerra civile, fu accudita dai familiari.¹⁶ La presenza di questi ultimi è rimasta cristallizzata negli oggetti. I numerosi dipinti e manufatti della sorella

12 Louisa May Alcott, *Moods*, A.K. Loring, Boston 1864 (*Mutevoli umori*, trad. it. di Daniela Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 1995). Tra i molti studi di Daniela Daniele su Louisa May Alcott, si veda, in italiano, la ricca introduzione "*Piccole donne*, o del travestimento", in Louisa May Alcott, *I quattro libri delle Piccole donne. Piccole donne, Piccole donne crescono, Piccoli uomini, I ragazzi di Jo*, Einaudi, Torino 2007, pp. v-xxii.

13 Per un'immagine dello studio di Bronson Alcott, si veda <https://louisamayalcott.org/photo-gallery>.

14 Il volume uscì nello stesso anno e per lo stesso editore di *Piccole donne*.

15 Edwin Heathcote, *The Meaning of Home*, Francis Lincoln, London 2012, pp. 166, 165.

16 John Matteson, *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father*, Norton, New York - London 2007, pp. 283-87.

May, l'unica libreria progettata da Bronson a forma di credenza, rendono la stanza non ontologicamente diversa da altri ambienti della casa, caratterizzati, come nel caso del salotto, da un'intimità condivisa. In sostanza, noi visitatori ammiriamo un contesto che, anziché favorire l'espansione dell'identità autoriale di chi lo abitava, la compime per preservare l'io domestico e relazionale.

Nel delimitare il suo campo d'indagine, Bachelard si concentra sul "valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro forze avverse, degli spazi amati", il cui emblema è la casa e la sua poetica.¹⁷ La narrazione ufficiale tende a rifarsi a un'immagine altrettanto gioiosa della dimora degli Alcott, dove la stanza di Louisa – come leggiamo nel sito web di Orchard House – è "un rifugio in cui [l'autrice] poteva fuggire per trovare la solitudine e la libertà di scrivere [che le] era indispensabile".¹⁸ Gli scritti personali di Alcott raccontano invece una storia diversa, segnata da inquietudine, ricorrente insoddisfazione e difficoltà nel trovare il proprio "posto" come scrittrice. Se nell'universo alcottiano la nozione di "spazio felice" è senz'altro produttiva al fine di condurre una topoanalisi così come la concepisce Bachelard, ovvero uno "studio psicologico sistematico dei siti della nostra vita intima",¹⁹ non vanno trascurate espressioni dell'abitare che vanno nella direzione opposta: sensazioni di claustrofobia, desiderio di fuga e una paradossale ricerca di felicità domestica altrove, lontano dall'ambiente originario della casa.

In quest'ottica, la scrivania a mezzaluna di Louisa diventa un'immagine guida tanto problematica quanto illuminante. Con il suo bizzarro aspetto di mensola o di davanzale senza finestra rivolto all'interno, rappresenta un invito e insieme un freno alla realizzazione del sogno della scrittura, evocando la dualità del rapporto di Alcott con la sua immagine di autrice: da un lato gli sforzi per garantirsi una proverbiale "stanza tutta per sé", come l'avrebbe definita Virginia Woolf nel famoso saggio del 1929, dall'altro la rinuncia a coltivare aspirazioni di prestigio letterario. Come importante regalo da parte del padre, inoltre, la scrivania è un emblema delle intricate relazioni familiari degli Alcott, che mantennero il loro dominio sulla vita di Louisa fino alla fine. Nelle pagine seguenti, tenendo bene a mente

17 Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 26.

18 "Louisa May Alcott's Bedchamber", <https://louisamayalcott.org/photo-gallery>.

19 Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris 1964, p. 27 (traduzione mia). Curiosamente, nell'edizione italiana questa frase è assente.

il tavolino bianco, esaminerò il tentativo da parte dell'autrice di costruire uno spazio fisico e simbolico per la propria scrittura, mentre lottava per conciliare la professione letteraria con le esigenze della vita domestica e familiare. L'analisi partirà dagli scritti privati per approdare a *Piccole donne*, qui letto specificamente come esperimento con il *Künstlerroman*.

Le stanze precarie di Louisa May Alcott: vivere e scrivere nelle *boarding houses*

Non è un mistero che le condizioni materiali del lavoro letterario non fossero molto favorevoli alle donne americane dell'età vittoriana. L'esempio di due tra le romanzieri più famose dell'Ottocento è rivelatorio.

Durante la composizione della *Capanna dello zio Tom* (1852), Harriet Beecher Stowe lamentava la grave mancanza di privacy e la costante interferenza dei membri della famiglia nella sua casa in affitto a Brunswick, nel Maine. Fu grazie a uno sforzo familiare collettivo che Stowe compensò la mancanza di uno spazio personale per scrivere, andando a occupare temporaneamente ora lo studio del marito, ora quello del fratello. La sorella Catherine Beecher riferisce la propria abitudine, al mattino, di "send off Mr. Stowe and Harriet both to his room in [Bowdoin] college. There is no other way to keep her out of family cares and quietly at work".²⁰ Come alternativa, durante le sue occasionali visite a Boston a casa del fratello, il Reverendo Edward Beecher, Stowe scrisse alcuni episodi del romanzo nello studio di quest'ultimo, situato "al piano di sopra".²¹

Anche E.D.E.N. Southworth si trovava in condizioni tutt'altro che ideali. Avendo una casa a sua disposizione ma dovendo mantenere da sola due bambini con un lavoro da insegnante, scrisse il suo primo romanzo di successo, *Retribution* (1849), nei "pochi scampoli di ore rubati al riposo e al sonno", mentre insegnava a scuola e contemporaneamente accudiva uno dei due figli, gravemente ammalato.²² Come la stessa Southworth ricordò in un'intervista del 1890, la sua abitudine di scrivere di notte prese forma quando si trovò costretta

20 Philip McFarland, *Loves of Harriet Beecher Stowe*, Grove Press, New York 2007, p. 78.

21 *Ibidem*.

22 Sarah M. Huddleson, "Mrs. E.D.E.N. Southworth and Her Cottage", *Records of the Columbia Historical Society*, Washington, D.C., 23 (1920), p. 65.

a fare visite quotidiane a una sorella malata che viveva all'altro capo di Washington D.C.²³

Forse l'unica scrittrice dell'epoca a godere di maggiore libertà fu Emily Dickinson, la quale, essendo nubile e dotata di un capitale sociale ed economico (oltre che culturale) piuttosto elevato, poteva ritagliarsi con più facilità lunghe ore di scrittura solitaria, peraltro senza la pressione di dover pubblicare. Spartana benché aggraziata, non troppo dissimile da uno studio – con il piccolo scrittoio bene in vista e i ritratti di scrittrici e scrittori alle pareti – la celebre camera da letto nella casa di famiglia a Amherst appare oggi come il correlativo visivo dell'implacabile dedizione all'arte e della silenziosa ambizione di Dickinson.²⁴ Fattori, questi, che contribuirono al suo ingresso relativamente precoce nel canone della letteratura statunitense.²⁵

Il caso di Louisa May Alcott è complicato dal suo rapporto conflittuale con la domesticità, forse originato dall'impressionante numero di volte in cui la sua famiglia economicamente fragile si trovò a traslocare. A partire dalla prima infanzia, i trasferimenti da uno stato all'altro (Pennsylvania, Massachusetts, New Hampshire), da una città all'altra (specialmente Boston e la vicina Concord), e da un indirizzo all'altro, furono resi più drammatici dal fallimento dei progetti radicali di Bronson Alcott. Non solo Temple School, la scuola sperimentale che Bronson avviò a Boston nel 1836 e dovette chiudere neanche cinque anni dopo, ma soprattutto Fruitlands, la comunità agraria utopistica fondata insieme ad altri intellettuali nel 1844 a Harvard, Massachusetts: un'impresa che gli Alcott abbandonarono dopo sette mesi di fatiche, conflitti e privazioni materiali che portarono Bronson e Abba sull'orlo della separazione. Come risultato della condotta antiprevidenziale del loro padre filosofo, tutte le sorelle Alcott (eccetto Elizabeth) furono costrette a cercare lavoro fuori casa, spesso andando a servizio in altre città. Fino al 1862, ben dopo che la famiglia si era trasferita a Orchard House, Louisa andò periodica-

23 Ivi, p. 69.

24 Sull'importanza della rete domestica (compresi i rapporti col personale di servizio e i compiti svolti a casa, soprattutto in cucina) per l'immaginazione poetica e la pratica della scrittura di Dickinson, si veda Aife Murray, *Maid as Muse: How Servants Changed Emily Dickinson's Life and Language*, University Press of New England, Lebanon 2009.

25 La cognata Susan Dickinson è forse la prima a presentare Dickinson al pubblico come una scrittrice con caratteristiche eccezionali e seri obiettivi artistici (Martha Nell Smith, "Editorial History I: Beginnings to 1955", in *Emily Dickinson in Context*, a cura di Eliza Richards, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 274).

mente a vivere con le famiglie per cui lavorava come governante o insegnante. Detestando entrambe queste occupazioni e trovando la coabitazione con estranei costrittiva e umiliante, nel febbraio 1862 confessò al diario di essere “very tired of this wandering life and distasteful work”.²⁶ Un paio di mesi dopo avrebbe abbandonato per sempre i mestieri precari e mal retribuiti. Eppure, sebbene la futura autrice di *Piccole donne* fosse determinata a mantenersi con la scrittura, ciò non significò la fine dei suoi spostamenti.

I vagabondaggi di Alcott prima e dopo il 1862 sono più o meno accuratamente tracciati nelle oltre dodici biografie disponibili a oggi. Ciò che più facilmente sfugge all'attenzione è il suo sforzo sempre rinnovato di trovare un luogo adatto per vivere e scrivere, un impegno che rivela il suo speciale rapporto con una vera e propria istituzione statunitense dell'Ottocento: la *boarding house*. Per decenni, Boston attrasse Louisa come un magnete, offrendole al contempo la possibilità di essere indipendente, l'eccitazione di una vivace vita culturale e una serie di vantaggiose postazioni per scrivere. Le lettere negli anni 1855-1857, nonostante le difficoltà nel trovare occupazioni remunerative, traboccano di energia e ottimismo. Nel 1856, scrivendo dalla pensione della signora David Reed, Louisa elenca alla sorella Anna le attività galvanizzanti che può svolgere a Boston, avendo “tickets [for lectures], then the theatre pass for afternoons, walks with Lu which are always pleasant, for we go to see pictures, get books, shop or eat goodies, my quiet garret to write & dream in, & some pleasant fellow boarders to make home comfortable”. Il diario fa eco alla soddisfazione di avere un angolino tutto per sé (“I find my little room up in the attic very cosey [sic]”²⁷) così come al piacevole diversivo della compagnia.

Questa combinazione di privacy e socialità era resa possibile proprio dalla *boarding house*. Popolare all'epoca e rimasta tale fino agli anni Trenta del Novecento, questa struttura di accoglienza permetteva a legioni di lavoratori di vivere nelle città a prezzi accessibili. Secondo le stime, “tra un terzo e la metà dei residenti urbani del diciannovesimo secolo o prendevano pensionanti o erano essi stessi pensionanti”.²⁸ A metà strada tra un hotel e una casa d'affitto, la

26 Louisa May Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, a cura di Joel Myerson e Daniel Shealy, The University of Georgia Press, Athens 1997, p. 108.

27 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 79.

28 Wendy Gamber, *The Boardinghouse in Nineteenth-Century America*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007, p. 3.

boarding house offriva, per periodi di tempo flessibili, la privacy di una o più stanze in un contesto di vita comunitaria, con pasti e spazi ricreativi condivisi. Si trattava di un ambiente che favoriva la mescolanza sociale e la possibilità di fare incontri interessanti – ma secondo i moralisti anche pericolosi – con altri residenti.²⁹

Sebbene i rischi di vivere in un'istituzione pubblica fossero considerati maggiori per le donne, apparentemente Alcott navigò con disinvoltura la sua condizione di pensionante single, non essendoci, nelle lettere e nel diario, accenni a situazioni spiacevoli o problematiche. La retorica “*anti-boarding house*” diffusa nella cultura dell'Ottocento, che stigmatizzava questi ambienti come focolai di vizio e prodotti insidiosi del mercato,³⁰ sembrò lasciarla indifferente. Al contrario, oltre al loro potenziale per lo studio dei caratteri e la socializzazione, Alcott apprezzava le pensioni proprio per la caratteristica che i detrattori ritenevano assente: la loro capacità di assomigliare a una casa. La pensione della signora Reed è per lei “home”, la sua “little room” è “cosey” e “quiet” nonostante abbia “nothing pretty in it, and only the gray tower and blue sky outside as I sit at the window writing”.³¹ Transitorio e anonimo, il suo alloggio non fornisce solo riparo e benessere ma anche quella quiete fondamentale per concentrarsi sulla scrittura. Che sia al termine di uno spettacolo teatrale, di una visita in un'altra città o di una festa serale, Alcott menziona ripetutamente il fatto di “coming home”, sottolineando come la sua stanza in affitto possieda i tratti essenziali della “riaccessibilità” e della “familiarità percepita” attribuiti da Edward S. Casey alle abitazioni.³² L'abitare non si limita dunque al vivere in una casa intesa come luogo di permanenza statica, ma è generato da atti corporei ripetuti, come il ritorno e la rioccupazione, compiendosi paradossalmente “non risiedendo ma errando”.³³

Oltre che da un certo uso dello spazio fisico, la casa è definita dall'azione dei flussi affettivi e dalle relazioni interpersonali di chi la abita. Con Emanuele Coccia, possiamo considerarla tanto un apparato della privacy quanto “una tecnica materiale e psichica che usiamo per intrecciare la nostra vita e il nostro destino con quello

29 Ivi, pp. 6-8.

30 Ivi, p. 6.

31 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 82.

32 Casey, *Getting Back into Place*, cit., pp. 115-16.

33 Ivi, p. 114.

altrui".³⁴ È possibile dispiegare tale tecnica, come dimostra il caso di Alcott, anche quando si è soli. La creazione di uno spazio "interno" abitabile nel contesto "esterno" della pensione, a sua volta confinante con lo spazio sconosciuto della città, è resa possibile dal mantenimento dei legami affettivi più profondi. Quando scrive ai membri della sua famiglia, singolarmente o collettivamente, Alcott non si limita a condividere informazioni ordinarie ma entra nel dettaglio delle sue attività e delle sue aspirazioni, come se stesse aggiornando il proprio diario.

Lettere separate da quasi vent'anni dimostrano quanto profondamente l'abitudine degli Alcott di condividere la loro sfera personale – basti ricordare che Abba e Bronson leggevano e commentavano i diari delle figlie piccole – avesse penetrato il modo in cui Louisa comunicava e pensava a se stessa. In una lettera del 1858 all'intera famiglia, ad esempio, parla dei suoi disperati tentativi di trovare lavoro con toni in parte umoristici in parte confessionali, includendo rivelazioni sui suoi pensieri suicidi.³⁵ Nell'autunno del 1875, in una serie di vivaci resoconti dal Bath Hotel di New York, la quarantatreenne Louisa si rivolge al padre in modo ancora più intimo, raccontando i progressi della sua vita sociale in uno stile ellittico, ricco di slang, come se parlasse a un confidente a cui non si tacciono gli aspetti più vulnerabili di sé ("being called upon, I piped up... Got patted on the head for my remarks, and didn't disgrace myself except by getting very red and talking fast"³⁶). In breve, attraverso il flusso continuo di scambi confidenziali con la famiglia, Alcott ricrea "casa", per così dire, in forma portatile. Ovunque si trovi, non importa quanto felicemente o miseramente sola, la sua stanza viene regolarmente inondata di affetto, sostegno psicologico, humor, con in più il conforto del lessico familiare (e di molti piccoli regali reciproci).

La "vera" casa era molto meno attraente per Louisa. La spinta centrifuga diventa evidente con il trasferimento a Orchard House nel luglio 1858, un luogo che la lascia indifferente nonostante rappresenti una sofferta conquista di dignità per l'intera famiglia. "Father and Mother absorbed in the old house, which I don't care about, not liking Concord", annota laconicamente nel maggio 1858.³⁷ Stabilen-

34 Emanuele Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021, p. 23.

35 Louisa May Alcott alla famiglia Alcott, in *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., p. 34.

36 Louisa May Alcott a Amos Bronson Alcott, in *ivi*, p. 200.

37 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 89.

dosi nella nuova abitazione alla fine del 1859, sviluppa stati d'animo depressivi che la spingono a cercare nel lavoro un'evasione mentale. È forse proprio l'ombra della depressione a innescare il ciclo di fughe e rientri che caratterizzerà i suoi anni futuri. Il ritorno all'indipendenza nella *boarding house* è sempre accolto con esultanza, poiché lì ritrova la "quietness" – termine ricorrente nei diari – minacciata o assente a Orchard House, che non considera un ambiente favorevole per la scrittura: "I can't work at home, and need to be alone to spin, like a spider", dichiara nel 1872.³⁸ Persino durante la composizione di *Piccole donne* nel 1868, Louisa appare irrequieta, alternando comportamenti scostanti nel salotto e intense sessioni di scrittura nella sua camera.³⁹ Dopo appena cinque mesi, riparte alla volta di una *boarding house* a Boston, dichiarando poi di avere chiuso Orchard House per l'inverno "with joy".⁴⁰

Nella disaffezione per Orchard House si intrecciavano diversi fattori, dal lutto per la disgregazione dell'unità familiare a causa della morte di Elizabeth e del matrimonio di Anna, a ciò che Louisa percepiva come il provincialismo di Concord, fino al peso delle responsabilità domestiche, a cui si aggiunse negli anni la cura dei genitori anziani. Ma erano in gioco anche questioni più profonde, legate alla sua complessa posizione come figlia e come scrittrice. L'intensità del legame con i genitori, specialmente con il padre, ha sempre affascinato biografi e critici letterari, spingendoli talvolta a giudizi categorici. Nella sua biografia del 1977, Martha Saxton individua nell'autrice una forma di depressione autolesionistica, generata dall'interiorizzazione delle critiche di Bronson alla sua personalità ribelle e dalla dipendenza emotiva che Abba aveva sviluppato nei suoi confronti, una dipendenza che comportava "obblighi, richieste e restrizioni che tennero Louisa in catene per tutta la vita".⁴¹ Più recentemente, Susan Cheever ha riproposto l'idea di un rapporto padre-figlia caratterizzato da forme di controllo repressivo, descrivendo Louisa "così dominata dal padre che è difficile districare le loro vite l'una dall'altra".⁴² Eppure, l'influenza di Bronson (e Abba) veniva esercitata non tanto attraverso l'"intimidazione" e il "comando", come suggerisce

38 Ivi, p. 183.

39 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., 334-35.

40 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 168.

41 Martha Saxton, *Louisa May Alcott: A Modern Biography*, Houghton Mifflin, Boston 1977, p. 8.

42 Susan Cheever, *Louisa May Alcott: A Personal Biography*, Simon & Schuster, New York 2011, p. 23.

Cheever,⁴³ quanto per mezzo di un nuovo metodo educativo definito da Richard H. Brodhead come "intimità disciplinare".⁴⁴ Oltre alla prassi più rappresentativa – la supervisione dei diari delle figlie – il disciplinamento emotivo si manifestava attraverso l'esempio personale e la mitizzazione del legame familiare, entrambi potenti mezzi di persuasione morale.

Come bambina che stava sviluppando la propria identità, fu probabilmente un compito impossibile per Louisa resistere all'amore fusionale di una madre che descriveva le figlie come "so many epitomes of my life – I live, move, and have my being in them", scrivendo nel diario di sperare che tutte sentissero "that we must live for each other".⁴⁵ Come aspirante scrittrice, dovette essere altrettanto difficile non farsi sedurre dalla retorica tentacolare di un padre che elogiava l'espressione della figlia paragonando se stesso ai fusti secchi che s'inorgogliscono "in the bloom and fragrance of the branches and flowers they still claim as theirs".⁴⁶ Nel perseguire la sua ambizione – frutto di un'autentica spinta interiore – Alcott trovò un modo per gestire le pressioni dei genitori intrecciando il proprio desiderio con il loro. Rese il padre e la madre partecipi dei suoi sogni, delle sue lotte e dei suoi successi, creando con il loro contributo una sorta di "coscienza familiare" che si nutriva di una narrazione condivisa di autoperfezionamento e ricerca della felicità, sia privatamente (come nella loro corrispondenza) sia pubblicamente (come nella saga di *Piccole donne*).

La relazione con Bronson era particolarmente invischiante, non solo per la parallela ricerca di riconoscimento pubblico nonostante le rispettive esperienze di fallimento, ma anche a causa della condivisione del medesimo capitale sociale e intellettuale. Se da un lato Bronson gioiva dei conseguimenti della figlia come fossero i propri (proclamò che alcuni versi patriottici scritti da Louisa alla vigilia della Guerra civile erano "the pride of his life"⁴⁷), dall'altro le aspirazioni letterarie di Louisa furono legate fin dall'inizio alla speranza di

43 Ivi, p. 5.

44 Brodhead, "Starting Out in the 1860s: Alcott, Authorship, and the Postbellum Literary Field", cit., p. 71.

45 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., pp. 104, 105.

46 Amos Bronson Alcott a Louisa May Alcott, 27 novembre 1855, in *The Letters of A. Bronson Alcott*, a cura di Richard L. Herrnstadt, Iowa State University Press, Ames 1969, p. 190.

47 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., p. 263.

riscattare lo sfortunato capofamiglia della “pathetic family”.⁴⁸ Quando si trattava di pianificare concretamente o pubblicare racconti e romanzi, Louisa faceva forte affidamento sulla capacità del padre di tessere relazioni, così come sui suoi numerosi contatti influenti, da Ralph Waldo Emerson a James Russell Lowell, da Henry James Sr. a Thomas Niles.⁴⁹ Un caso emblematico si presentò quando permise a Bronson di negoziare il suo impegno con Roberts Brothers in una fase cruciale del progetto di *Piccole donne*, iniziando infine a scrivere il romanzo su insistenza dello stesso Bronson.⁵⁰

Alcott, tuttavia, sentiva anche di dover stabilire dei limiti. Il rifiuto discreto ma fermo di risiedere in modo permanente a Orchard House era una pragmatica presa di posizione. Transitare da una *boarding house* all'altra significava rivendicare un margine di distanza dall'influenza pervasiva dei genitori, dal loro eccessivo coinvolgimento emotivo e intellettuale nella sua vita, dalle loro aspettative. Lontana da casa, era padrona delle proprie giornate e poteva scegliere quando mettersi in contatto con la famiglia. Solo quando il bisogno che i genitori avevano di lei diventava più esplicito – incontrando il suo stesso bisogno di sentirsi necessaria – rinunciava a una condizione di relativa autonomia coltivata fino all'ultimo anno di vita. Due giorni dopo la morte di Bronson nel marzo 1888, Louisa si spense nella sua stanza in una casa di cura a Roxbury, quartiere di Boston, dove, ironicamente, il deterioramento della sua salute la autorizzava a una privacy a lungo cercata.⁵¹ Viene da chiedersi, però, perché Alcott si sia accontentata di una serie di stanze impersonali tra estranei, senza mai scrivere alla stessa scrivania, sempre pronta a fare i bagagli e andarsene, anche dopo avere raggiunto un'invidiabile sicurezza economica. Quando investì in una proprietà, non lo fece per sé ma per aiutare sua sorella Anna e i suoi figli ad abitare nella casa che era appartenuta a Henry David Thoreau a Concord, nel 1877. Alcuni anni dopo, venduta Orchard House, destinò il ricavato all'acquisto di una residenza estiva, un'altra proprietà da condividere con i membri rimanenti della famiglia.⁵²

48 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 85.

49 Ivi, pp. 92, 120.

50 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., pp. 331-32.

51 Ivi, pp. 222-25; Cheever, *Louisa May Alcott*, cit., pp. 250-53.

52 Matteson, *Eden's Outcasts*, cit., pp. 385, 415.

La questione della scelta – o non-scelta – di Louisa si affronta meglio spostando di nuovo lo sguardo sulle condizioni sociali di possibilità delle donne scrittrici dell'epoca. Nel suo studio ancora esemplare sulla vita e sulle opere di dodici autrici di successo definite “literary domestics”, Mary Kelley ha mostrato come il riconoscimento pubblico e il successo economico generassero un conflitto insanabile in donne che si identificavano profondamente con la loro dimensione privata e domestica. Educate per i ruoli esclusivi di mogli e madri, le autrici studiate da Kelley – tra cui Susan Warner, E.D.E.N. Southworth, Harriet Beecher Stowe, Sara Parton e Augusta Evans Wilson – mitigavano l'impatto della loro anomala presenza pubblica con atteggiamenti di occultamento e svalutazione di sé, sperimentando un diffuso senso di sradicamento interiore.⁵³ Nata una generazione dopo la maggior parte di queste autrici e proseguendo sul sentiero da loro tracciato, Alcott dimostrò maggiore sicurezza nel perseguire la sua carriera letteraria. Fin dall'adolescenza aveva accarezzato precisi sogni di successo, interrogandosi sulla propria immortalità e chiedendosi “if I should ever be famous enough to care to read my story and struggles”.⁵⁴ Con il passare degli anni, riuscì a vivere la propria condizione di “literary spinster” – espressione con cui lei stessa qualificò un possibile destino alternativo per Jo March⁵⁵ – più come opportunità che come stigma sociale. In questo si distinse dalle poche “literary domestics” che, rimaste nubili, dovettero confrontarsi con le difficoltà di incarnare una figura ignorata o disprezzata in una società incapace di rapportarsi ad essa se non relegandola nelle case dei genitori o dei fratelli.⁵⁶

Vi è però più di una contraddizione nella coraggiosa dichiarazione di Alcott di preferire una vita da “free spinster” al matrimonio.⁵⁷ Sebbene Louisa impiegasse una categoria – la libertà – difficilmente concepibile per chi l'aveva preceduta, continuava a pensarsi in ter-

53 Mary Kelley, *Private Woman, Public Stage: Literary Domesticity and Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, New York 1985, pp. xi, 111.

54 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 85. Alcott condivise la scelta di perseguire ambizioni artistiche con una nuova generazione di scrittrici come Elizabeth Stoddard, Constance Fenimore Woolson e Elizabeth Stuart Phelps (si veda Anne E. Boyd, *Writing for Immortality: Women and the Emergence of High Literary Culture in America*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2004, pp. 2-11).

55 Louisa May Alcott a Elizabeth Powell, 20 marzo 1869, in *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., p. 125.

56 Kelley, *Private Woman, Public Stage*, cit., pp. 34-5.

57 Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 99.

mini di “spinsterhood”, cioè un’identità negativa che qualificava una persona per ciò che le mancava (giovinezza, marito, figli, un nido coniugale) piuttosto che per ciò che possedeva ed era, riaffermando *in absentia* quei legami socialmente sanciti che l’essere “libera” aveva all’apparenza dissolto. La scarsità di definizioni sociali e psicologiche positive per l’identità emergente incarnata da Alcott – quella della scrittrice single e autonoma – contribuì a rendere l’opzione di una casa propria non praticabile, o non abbastanza desiderabile. In saggi come “Happy Women” (1868), Alcott stessa si adoperò per promuovere un’immagine progressista delle donne single o “superiori”, come le chiamava, che sceglievano una vocazione più elevata rispetto a un marito e alla cerchia domestica senza rinunciare ad arricchire le loro vite di amore e affetto.⁵⁸ Eppure, non diversamente dalla più anziana e infelice Catherine Maria Sedgwick, che non smise mai di orbitare attorno alle case dei fratelli, è probabile che fosse incapace di vedersi abitare in piena autonomia, poiché ciò avrebbe significato non solo “vivere come un uomo”, ma anche “pensare come un uomo”.⁵⁹ Stanze precarie ma poco impegnative in pensioni e hotel, negli Stati Uniti e durante i viaggi all’estero, erano tutto ciò che arrivava a concedersi per affermare la propria indipendenza.

La retorica autoriale di Alcott riflette la sua profonda ambivalenza nei confronti della domesticità. Quando inaugurò i suoi soggiorni a Boston, la scrittura di racconti faceva parte di un’economia eteronoma di sopravvivenza, in cui i prodotti delle mani e della mente erano mezzi intercambiabili per guadagnare denaro, e Louisa poteva “sew like a steam engine while plan[ning] [her] works of art”.⁶⁰ L’attività letteraria veniva equiparata al lavoro materiale (benché qui meccanicamente potenziato) del cucire, quindi non sorprende che Alcott, come altre scrittrici dell’Ottocento, usasse abitualmente la metafora del “filare” per descrivere l’atto di comporre narrativa e poesia. Le cose iniziarono a cambiare dopo che *The Atlantic Monthly* pubblicò i suoi primi racconti, nel 1860. A fronte dei nuovi standard che doveva affrontare, Alcott cominciò a introdurre più spesso nella sua autoconsapevolezza di autrice paragoni con immortali letterari e il

58 Louisa May Alcott, “Happy Women”, in Madeleine Stern, a cura di, *L.M. Alcott: Signature of Reform*, Northeastern University, Boston 2002, pp. 146-49.

59 Kelley, *Private Woman, Public Stage*, cit., p. 179.

60 Louisa May Alcott a Bronson Alcott, 29 novembre 1856, in *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., p. 27.

concetto di “genio” – anche se di solito per affermare la sua incommensurabile distanza da essi.

Giustificava umoristicamente la pubblicazione di racconti sensazionalistici sostenendo che fossero “easy to ‘compose’ & better paid than the moral and elaborate works of Shakespeare”, affermando altrove, a propria difesa, di essere guidata dalla salda “inspiration of Necessity” piuttosto che dalla più volatile forza del “Genius” (in privato aveva sostenuto di essere stata pervasa da quest’ultima durante la frenetica scrittura di *Mutevoli umori*).⁶¹ Parallelamente, e fino a un’età molto matura, rassicurava i genitori sul fatto che, più che una grande scrittrice, sperava di essere una brava figlia, il loro conforto e orgoglio.⁶² Ma le immagini autoriali non si limitavano a questo. Nel 1863, all’apice della collaborazione con *The Atlantic Monthly* e in procinto di vedere lì pubblicata la poesia “Thoreau’s Flute”, Louisa utilizzò un’estesa metafora nautica per descrivere il suo impegno. “If my little ship is to be launched in the Atlantic,” scrisse riferendosi alla poesia che i redattori le avevano chiesto di ritoccare leggermente, “I must attend to her built and rigging and see that she does not founder for want of proper ballast as an honorable flag is flying at the mast head”.⁶³

La metafora della nave segna un significativo allontanamento dall’immaginario artigianale centrato sul filare e il tessere, indice della vocazione domestica e orientata al servizio su cui l’attività artistica femminile si era tradizionalmente fondata.⁶⁴ Nonostante sia piccola e bisognosa di rinforzo, l’imbarcazione letteraria di Alcott evoca uno scenario molto diverso. Destinata a solcare il vasto oceano libera dai legami con la terra, facendo garrire la sua bandiera, la nave richiama un universo maschile di libertà, avventura e onore che nell’immaginario alcottiano è tanto desiderabile quanto ardito. In *Piccole donne*, Jo paragona la navigazione marittima a un atto di coraggio e autoaffermazione che proietta sul privilegiato amico Laurie, consigliandogli appassionatamente – e con ciò provocando l’im-

61 Louisa May Alcott a Alfred Whitman, 22 giugno 1860, in *ivi*, p. 79; Louisa May Alcott a James Redpath, s.d., *ivi*, p. 103; Alcott, *The Journals of Louisa May Alcott*, cit., p. 99. Su queste ambivalenze, si veda Boyd, *Writing for Immortality*, cit., pp. 165-8.

62 Louisa May Alcott a Bronson Alcott, 26 novembre 1875, in *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., p. 202.

63 Louisa May Alcott a Annie Fields, 24 giugno 1863, in *ivi*, p. 84.

64 Paula Bernat Bennett, “Emily Dickinson and her American Women Poet Peers”, in Wendy Martin, a cura di, *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 222.

mediato rimprovero di Meg – “to sail away in one of your ships, and never come home till you have tried your own way”.⁶⁵

La nave, che richiama alla mente il celebre appello di Margaret Fuller affinché le donne possano essere “sea-captains, if they will!”, diventerà un simbolo letterario ricorrente per Alcott, riapparendo nell’ultimo libro della saga dei March, *Jo’s Boys* (1886). Nel terzo capitolo, dal titolo “Jo’s Last Scrape”, una Jo di mezza età ricorda di aver intrapreso la scrittura di un romanzo per ragazze per salvare la famiglia dal disastro finanziario, un’impresa così fortunata da trasformarla in una celebrità, per quanto riluttante. Il prodotto degli sforzi di Jo – un riferimento appena velato a *Piccole donne* – è descritto come una “little ship” che ha sorpreso la sua costruttrice/proprietaria “com[ing] into port with flags flying, cannon that had been silent before now booming gayly, and, better than all, many kind faces rejoicing with her”.⁶⁶ Il ruolo tutelare assegnato alla famiglia, ispiratrice e destinataria virtuale dell’opera, riduce significativamente sia la portata sia l’ambizione dell’impresa, di cui la narratrice sottolinea impietosamente la natura mercenaria. Eppure, anche senza il prestigioso sigillo dell’*Atlantic Monthly*, il vascello letterario dà prova non solo della sua capacità di navigazione autonoma e fortunata in mare aperto, ma anche – considerando il successo transatlantico della saga dei March – della sua abilità di attraversare l’oceano. Questa tensione tra la forza centripeta del porto/casa e il potere centrifugo del vascello/libro caratterizza l’esperienza di Jo sin dall’inizio di *Piccole donne*, specie per quanto riguarda il rapporto del personaggio con lo spazio della scrittura.

Jo March e la disseminazione dello spazio di scrittura: la soffitta, la camera da letto, il “salotto tra le nuvole” nella *boarding house*

Attraverso Jo March, Alcott trasforma la propria esperienza in laboratorio narrativo, esplorando in forma letteraria, tra sovrapposizioni e divergenze, le tensioni tra vocazione artistica e aspettative domestiche che caratterizzavano la sua biografia. Per quanto partecipe della

⁶⁵ Alcott, *Little Women*, cit., p. 155.

⁶⁶ Louisa May Alcott, *Jo’s Boys, and How They Turned Out*, The Library of America, New York 2005, pp. 834-35.

venerazione dei March per l' "home-love and happiness", Jo trasgredisce i confini dello spazio domestico tanto sul piano fisico quanto su quello psicologico. Mentre il suo corpo lungo e ingombrante occupa letteralmente molto spazio, i suoi gesti bruschi o inappropriati, dal lasciar rotolare il gomito da cucito per la stanza fino a fischiare, tendono a "invadere" lo spazio comune o a utilizzarlo in modo improprio (come quando lascia la casa non attraverso la porta ma dalla finestra, nel quattordicesimo capitolo). Mentre la femminilità canonica ottocentesca si fondava sul principio del contenimento, Jo è così dirompente che le mura domestiche sembrano a malapena in grado di trattenerla. Non si tratta solo di un rispecchiamento tra impetuosità caratteriale ed esuberanza fisica, come la narratrice sottolinea efficacemente attraverso una metafora domestica ("keeping her temper at home was a much harder task than facing a rebel or two down South"⁶⁷). Anche l'immaginazione di Jo eccede i limiti che le impongono il suo genere e lo scarso capitale economico, come fanno bene generazioni di lettrici affascinate dalla sua capacità di sognare e desiderare. Le sue fantasie più intense la portano lontano da casa, come quando immagina di viaggiare per i quattro continenti mentre cuce, o quando, incontrando Laurie alla festa dei Gardiner, esprime il fervido desiderio di conoscere Vevey e Parigi. Di conseguenza, nel dare forma al suo "castello in aria" nel capitolo omonimo, Jo immagina di vivere in un maniero, non in una casa ordinaria, ma solo dopo avere menzionato la presenza di una scuderia di destrieri arabi – un altro simbolo di luoghi esotici e rapida mobilità.

Il rapporto altamente dinamico di Jo con lo spazio è coerente con il suo ruolo di personaggio dominante e aspirante scrittrice. Non solo è dotata di maggiore capacità diegetica rispetto agli altri personaggi, essendo la protagonista o la co-protagonista nella maggior parte dei capitoli. Con la sola eccezione di Amy, che ottiene di fare il tour europeo che era stato promesso a Jo, il suo spazio narrativo è più variegato rispetto a quello delle sorelle, consentendole di essere un'agente attiva in diversi contesti e situazioni. È la prima a interagire con il neo-conosciuto Laurie in una casa di estranei, così come la prima ad affrontare l' "ignoto" nella magione dei Laurence. È anche l'unica ad essere rappresentata mentre pratica sport all'aperto e si muove da sola in città, dapprima quando negozia segretamente la

67 Alcott, *Little Women*, cit., p. 17.

pubblicazione del suo racconto nella redazione di un giornale, poi quando – attraverso il racconto retrospettivo – vende i suoi capelli in un negozio di parrucche per pagare il viaggio della madre a Washington. Nel secondo libro, Jo amplia la sua *agency* lontano dal nido familiare andando a lavorare come governante in una *boarding house* a New York, dove stabilisce anche una collaborazione ben retribuita – benché destinata al fallimento – con una rivista specializzata in narrativa sensazionalistica.

Oltre a godere di maggiori opportunità di avventura, Jo, come scrittrice in formazione, ha diritto ad avere un proprio luogo materiale per pensare, pianificare e scrivere. In accordo con la sua esperienza nomade, Alcott distribuisce l'attività creativa del suo personaggio attraverso tre diversi ambienti: una soffitta, una camera da letto e una stanza in una *boarding house*, ciascuna rappresentativa dell'evoluzione di Jo come scrittrice e donna. Insieme al ritratto realistico della vita di un gruppo di giovani e allo stile vivace e ricco di slang, la sottotrama del *Künstlerroman* legato a Jo è forse la più grande innovazione di *Piccole donne* nel contesto di quella che Nina Baym ha chiamato la "woman's fiction".

Figure di scrittrici e spazi di scrittura non erano in effetti assenti dalla produzione delle "literary domestics". Nel contorto e melodrammatico *The Hidden Path* (1855) di Marion Harland, ad esempio, Isabel Oakley – una delle protagoniste – è una scrittrice, provvista di uno studio annesso al salotto familiare, una sorta di "santuario" o "boudoir" in cui di tanto in tanto Isabel si ritira per occuparsi delle sue creazioni.⁶⁸ Tuttavia, poco o nulla viene detto sul contenuto delle sue pubblicazioni, che non solo sono ispirate e approvate dall'uomo che alla fine sposterà, ma causano a Isabel un tormento esistenziale straziante, destabilizzando la sua condizione di "woman, weak and dependent" che sembra intenzionata a mantenere.⁶⁹ Sebbene più sicura di sé, Beulah, la protagonista dell'omonimo romanzo (1859) di Augusta Jane Wilson, prima abbraccia e poi rinuncia all'ambizione letteraria, insieme alla sua "little room" in affitto nella casa della signora Williams, che considera una "home of [her] own".⁷⁰ Ancora una volta, non vengono forniti dettagli sugli articoli che la rendono

68 Marion Harland [Mary Virginia Terhune], *The Hidden Path*, G. W. Dillingham, New York 1870, p. 232.

69 Ivi, p. 222.

70 Augusta Jane Wilson, *Beulah*, Derby & Jackson, New York 1859, p. 106.

un'autrice rinomata, ma abbondano le informazioni sulla sua conversione da uno sterile "mere desire of literary fame"⁷¹ alla fede in Dio, alla capacità di aiutare gli altri attraverso l'esempio e a un eccellente marito al suo fianco.

Nel caso delle "literary domestics", la scrittura non è una vocazione che accompagna la crescita delle protagoniste, ma piuttosto un'attività che queste a un certo punto intraprendono, come accade nel celebre romanzo autobiografico di Fanny Fern, *Ruth Hall* (1855). Nel momento più buio della sua lotta di madre single, l'idea di guadagnare scrivendo per i giornali si presenta improvvisamente a Ruth, la quale si chiede perché "it had never occurred to her before".⁷² Nel caso di Jo, al contrario, l'amore per la lettura e la scrittura è parte integrante della sua personalità, un elemento che la definisce dall'inizio alla fine, nonostante il fatto che, come le protagoniste precedenti, alla fine rinunci alla carriera letteraria – almeno temporaneamente – per sposare il Professor Bhaer. L'attività intellettuale unita all'ambizione è così vitale per Jo da generare conseguenze drammatiche, dalla vendetta nei confronti di Amy, che trascura dopo che questa ha bruciato il suo manoscritto, facendole rischiare la morte nel lago ghiacciato, all'egoismo verso Beth, che contrae la fatale scarlattina sostituendola nell'assistenza agli Hummel mentre lei è impegnata alla scrivania. Un'altra innovazione di Alcott è quella di predisporre con cura una serie di spazi concreti in cui la sua eroina possa legittimamente esercitare la mente e la penna. La soffitta è il primo di questi luoghi, il più evocativo e ricco di simbolismo, poiché incarna quel tipo di solitudine creativa che fa sentire l'immaginazione, come suggerisce Sue Standing citando Bachelard, "a casa".⁷³

La soffitta è un "rifugio" soleggiato e tranquillo, uno scenario incantevole per l'adolescente Jo che addenta una mela dopo l'altra mentre si immerge nel piacere della lettura, o dà gli ultimi ritocchi al manoscritto che, all'insaputa di tutti, riesce orgogliosamente a pubblicare. Situato nella parte più alta della casa, meno accessibile degli altri locali, il primo spazio di scrittura è, come tutti i solai, un ricettacolo informe di cose dimenticate, privo della rifinitura delle

71 Ivi, p. 154.

72 Fanny Fern, *Ruth Hall and Other Writings*, Rutgers University Press, New Brunswick - London 1986, p. 115.

73 Sue Standing, "In Jo's Garrett: *Little Women* and the Space of Imagination", in *Little Women and the Feminist Imagination*, cit., p. 182.

altre stanze e come tale un simbolo del potenziale inespresso della giovane Jo. Secondo Edwin Heathcote, proprio questa qualità di incompiutezza rende la soffitta “un luogo inadatto a essere abitato”.⁷⁴ Ciò che la rende abitabile è il desiderio di Jo di dimorare in solitudine e di esprimersi, due motivazioni egocentriche che Alcott mitiga fondendo metaforicamente gli sforzi letterari di Jo con i suoi doveri domestici (nell’estrarre i manoscritti dalla “old tin kitchen” che le serve da scrivania, Jo imita il gesto di tirare fuori il pane dal forno⁷⁵). Nel romanzo, non a caso, la soffitta non è solo uno spazio privato ma anche comunitario, nel quale le sorelle si riuniscono ogni sabato sera per realizzare il loro giornale ispirato al *Circolo Pickwick* di Dickens.

Il fascino di questa non-stanza all’ultimo piano risiede nelle sue molteplici associazioni culturali e letterarie. La soffitta evoca simultaneamente la sfera dell’infanzia e quella adulta, fungendo da punto d’incontro tra mondi opposti. Nella narrativa del New England ai tempi di Alcott, questo spazio rappresentava già un tema letterario consolidato, un luogo ideale per le esplorazioni infantili e lo sviluppo dell’immaginazione celebrato da scrittori come Harriet Beecher Stowe e Nathaniel Hawthorne.⁷⁶ Anche nella letteratura inglese i sottotetti assumevano un valore simbolico particolare, fungendo da rifugi per giovani protagoniste che si sentivano diverse o incomprese. È il caso di Lucy Snow in *Villette* (1853) di Charlotte Brontë o di Maggie Tulliver ne *Il mulino sulla Floss* (1860) di George Eliot, entrambe alla ricerca di privacy e libertà non diversamente dalla più esuberante Jo.⁷⁷

Le stanze nei sottotetti erano anche associate alla figura dell’artista solitario sia nella narrativa gotica (un caso emblematico è la torretta del pittore ne “Il ritratto ovale” di E.A. Poe) sia nella cultura ottocentesca della Bohème francese, attraverso l’immagine ricorrente, divenuta un cliché, dell’artista in miseria nella sua mansarda parigina. Ma un esempio concreto e più prossimo era il vicino degli Alcott, Nathaniel Hawthorne. Louisa conosceva bene lo studio al piano superiore della casa che gli Hawthorne avevano acquistato proprio dalla sua famiglia, avendovi abitato di nuovo durante la permanen-

74 Heathcote, *The Meaning of Home*, cit., p. 67.

75 Alcott, *Little Women*, cit., p. 158.

76 Watters, ““A Power in the House””, cit., p. 201.

77 Hsin Ying Chi, *Artist and Attic: A Study of Poetic Space in Nineteenth-Century Women’s Writing*, University Press of America, Lanham-Oxford 1999, pp. 28-9, 50-2.

za dei nuovi proprietari in Europa. Al loro ritorno nel 1860, all'apice della fama, Hawthorne fece addirittura costruire una torre di tre piani sul retro dell'abitazione, alla cui sommità collocò un nuovo studio soprannominandolo "sky-parlor", "salotto tra le nuvole" (espressione che poi Alcott riprenderà non solo per i propri rifugi creativi, ma anche per quello di Jo a New York).⁷⁸ Grazie a queste molteplici suggestioni, il fascino del sottotetto in quanto spazio elevato che nutre le aspirazioni artistiche ha un impatto cruciale nell'esaltare il carattere individuale del progetto di scrittura di Jo. Tuttavia, è proprio la dimensione comunitaria della soffitta, celebrata nella poesia di Jo sul sodalizio con le sorelle ("In the Garret", nel quarantaseiesimo capitolo), a prevalere infine sull'individualismo artistico, sancendo la sua rinuncia alla scrittura come professione.

Quando l'impegno letterario di Jo torna in primo piano, l'ambientazione è cambiata. Nel capitolo intitolato "Literary Lessons", ritroviamo Jo in "her room", dove a intervalli regolari si ritira per immergersi in un potente "vortex" di creatività, sacrificando tutta sé stessa alla stesura del romanzo che ha intrapreso.⁷⁹ Meno suggestiva e ludica della soffitta, questa non meglio specificata camera (che s'intende sia da letto) è il luogo in cui l'attività intellettuale di Jo si professionalizza, trasformandola da dilettante in autrice che pubblica con continuità. Per illustrare il percorso di formazione letteraria del personaggio, Alcott si concentra prima sulla sua produzione sensazionalistica, poi sul tentativo di sviluppare un serio progetto di romanzo, un'esperienza dolorosa che riecheggia da vicino l'avventura di Alcott con *Mutevoli umori*. Mentre con i racconti di genere Jo ottiene un modesto successo, motivata dall'ambizione ma anche dalla necessità di sostenere economicamente la famiglia, con la composizione del suo primo romanzo è esplicitamente alla ricerca della "fame", non solo della "fortune".⁸⁰

Il progetto non va a buon fine, ed è significativo che nella mancata consacrazione letteraria di Jo la famiglia March svolga un ruolo molto ambiguo. Nel tentativo di aiutarla a salvare il romanzo assecondando la richiesta degli editori di accorciarlo, i March finiscono per influenzarla con suggerimenti discordanti, ciascuno in contrasto con

78 James R. Mellow, *Nathaniel Hawthorne in His Times*, Houghton Mifflin, Boston 1980, p. 532.

79 Alcott, *Little Women*, cit., p. 281.

80 Ivi, p. 287.

l'altro, dando così un contributo decisivo al "chop[ing] [the book] up as ruthlessly as any ogre" da parte di Jo.⁸¹ Dietro l'umorismo difensivo della voce narrante, la partecipazione dei familiari all'impasse di Jo si rivela distruttiva, come suggerito dal risultato del lavoro editoriale collettivo, definito "ruin". Ciò che viene smembrato quando Jo accetta i consigli di ogni singolo congiunto non è solo la sua opera, ma anche la sua visione personale e la sua capacità di giudizio autonomo, entrambe attributi essenziali dell'identità dell'artista. È interessante che la gestione familiare dell'editing coincida con l'omissione di ogni riferimento allo spazio di lavoro di Jo, come se la dimensione individuale della scrittura avesse perso ogni rilevanza. La scrittrice procede all'amputazione della sua creatura non su una scrivania, ma su un generico tavolo ("with Spartan firmness, the young authoress laid her first-born on her table"⁸²): un'operazione e un contesto che nel complesso evocano metaforicamente la preparazione di un pasto casalingo da condividere, prima tramite una cannibalistica consumazione in famiglia, poi per mezzo di un ansiogeno banchetto con critici e lettori. Non solo le recensioni contrastanti che il libro riceve alla fine, ma anche le inquietanti circostanze della sua produzione contribuiscono dunque al "novel disaster", come Jo guarderà all'infelice esperienza dalla sua stanza in una *boarding house* di New York.⁸³

L'ultima estesa rappresentazione dell'attività letteraria di Jo a New York segna l'acme e il tramonto della sua carriera di scrittrice. Eccola occupare di nuovo una posizione elevata, di non facile accesso, un "funny little sky-parlor" descritto felicemente nelle lettere alla famiglia come "my den" e "my new nest".⁸⁴ Godendo delle condizioni più favorevoli – solitudine, tempo libero, una società stimolante intorno a lei – Jo riprende la penna per dedicarsi ancora una volta ai racconti sensazionalistici. Lo spaccato sulla scrittrice solitaria nella grande città è tra le sezioni più affascinanti dell'intero romanzo, nonostante la brevità e il moralismo del narratore onnisciente. Con la consueta motivazione di provvedere alle necessità di Beth, Jo si tuffa a capofitto nel lavoro, che ora va oltre la composizione dei testi e la gestione dei rapporti col direttore del giornale (da cui ritira personal-

81 Ivi, pp. 288-89.

82 *Ibidem*.

83 Ivi, p. 367.

84 Ivi, p. 353.

mente i compensi). I racconti avvincenti che produce la coinvolgono a tal punto da spingerla a condurre ricerche approfondite per supplire alla sua limitata esperienza di vita. Cammina per le strade osservando diversi tipi umani, consulta materiali nelle biblioteche, studia la storia per acquisire informazioni su morte, crimine, malattie mentali, tutti temi inerenti a ciò che la narratrice definisce "the darker side of life, which comes soon enough to all of us".⁸⁵ In sostanza, Jo sta compiendo un apprendistato come essere umano e come artista, abbandonando il familiare per l'ignoto spinta dal desiderio di sfidare i limiti.

Ma questo è anche il limite che l'immaginazione romanzesca di Alcott stabilisce per il suo personaggio. Vivere in una stanza tutta sua, vagare per le strade da sola, ricercare materiali da utilizzare in un progetto gestito in autonomia, ha trasformato Jo in un'anima "solitary, hungry", dotandola di una disposizione che nell'economia dei generi di Alcott – come ha sottolineato a suo tempo Nina Auerbach – appartiene ai soggetti maschili, non alla sfera femminile caratterizzata da pienezza e condivisione.⁸⁶ Ciò che mette a repentaglio l'identità di Jo sulla soglia della maturità non è solo il contatto con l'immoralità, o con la cultura popolare degli *story papers*, come suggerito da Brodhead. Jo inizia a "desecrate some of the womanliest attributes of a woman's character" perché insegue uno sviluppo individuale che la porta ad escludere la famiglia dalla sua vita (la tiene infatti all'oscuro della scrittura dei racconti) e a stabilire per conto proprio quali sono le esperienze per lei appaganti ("she thought she was prospering finely"). Nella vita reale, di fronte al rischio di essere "unsexed", Louisa si limitava a fare temporaneo ritorno a Orchard House, ma nel contesto del Bildungsroman per ragazze Jo merita una punizione esemplare. Aprendosi all'influenza morale e intellettuale dell'autorevole Professor Bhaer, rinuncia prima ai racconti sensazionalistici, poi alla scrittura *tout court*, e infine alla privacy che aveva trovato negli spazi pubblici.

Una volta tornata a casa, Jo viene dolorosamente reiniziata all'imperativo del dovere inscritto nel patto familiare, cadendo in uno stato depressivo dopo la morte di Beth. È significativo che l'abbandono del

85 Ivi, p. 371.

86 Nina Auerbach, *Communities of Women: An Idea in Fiction*, Harvard University Press, Cambridge MA 1978, p. 58.

percorso di *Künstlerroman* implichi un riallineamento del suo rapporto con lo spazio domestico. In un momento di profondo sconforto, cerca sollievo in un colloquio con il padre nel suo studio. Seduta sulla “little chair close beside him” di Beth, in un ambiente tranquillo e silenzioso che descrive come “the church of one member”, Jo viene metaforicamente ricondotta alla condizione di minore e insieme convertita a un tipo di femminilità più convenzionale. Dopo aver aperto il suo animo al genitore, riemerge dalla più patriarcale delle stanze più serena, armata di “a more submissive spirit”. Da questo momento in poi, i riferimenti alla sua attività di scrittura non potranno che essere fugaci e più che altro sussidiari. Che si tratti di una forma di terapia, come il romanzo domestico che intraprende su suggerimento della madre (alla fine del capitolo “All Alone”), o di un tardivo salvagente economico, come accade in *Jo's Boys*, lo spazio della creatività non è più presentato come una parte necessaria della vita di Jo.

Conclusione: un luogo a venire

In *Piccole donne*, Louisa May Alcott ha contribuito, forse più di chiunque altro all'epoca, alla popolarizzazione di un nuovo spazio narrativo, la stanza della creatività femminile, un *locus* strettamente connesso all'ascesa sociale della donna scrittrice. Modellato sulla sua esperienza autobiografica, questo spazio è provvisorio, precario, mai del tutto posseduto dal soggetto che lo abita – mai continuativamente un *luogo*, secondo la nozione di Casey di luogo come spazio abitato. Il capitolo “Jo's Last Scrape” in *Jo's Boys* offre un'ulteriore illustrazione spaziale dello status scarsamente consolidato dell'autrice donna. Jo, benché si definisca in modo autosvalutante “a literary nursery maid who provides moral pap for the young”, è ormai una celebrità inseguita da ammiratori che bramano soprattutto di vedere “her study”. Quest'ultimo, tuttavia, viene inizialmente descritto come il “parlor” personale di Jo, dal quale lei fugge (dopo averne spolverato con cura i mobili) e al quale un giornalista ficcanaso ha il divieto di accedere. In un secondo momento, un'altra fan invadente crede finalmente di essere entrata nel “sanctum”, non rendendosi conto che la stanza è, invece, lo studio del Professor Bhaer, nel quale Jo, per non essere scoperta, finge di essere una domestica.⁸⁷ Sebbene

87 Louisa May Alcott, *Jo's Boys*, cit., pp. 841, 843.

ripetutamente evocata, la stanza per scrivere si rivela tanto sfuggente quanto l'autrice che dovrebbe occuparla.

I fan a Orchard House si confrontano con una simile evanescenza quando visitano la stanza di Alcott. Tale inafferrabilità non è direttamente connessa alla natura spettrale del turismo letterario, e ancor meno a considerazioni estetiche e filosofiche sulla scomparsa dell'autore, un tipico tema modernista (e postmodernista) di cui Henry James – maestro dell'arte narrativa e orgoglioso proprietario di un sontuoso studio a Lamb House, nell'Essex – fu precursore in molti suoi racconti sugli artisti come celebrità. È piuttosto una questione di come lo spazio fisico concorra a dare forma a chi siamo. Louisa May Alcott poteva contare su un angolo per scrivere a Orchard House, ma non si sentì mai a casa come scrittrice in quel luogo, rimanendo perennemente attratta e respinta dalla sua pervasiva intimità. A partire da questa ambivalenza, nel suo mercuriale oscillare da un alloggio all'altro, evocò intensamente il bisogno da parte dell'artista del proprio spazio vitale. Nella vita reale e nella narrativa, gli “sky parlors”, le soffitte soleggiate e le nicchie accoglienti materializzavano quella stessa “freedom!” – la libertà di chiudere la porta e tenere fuori gli altri – che Emily Dickinson era solita evocare nei dialoghi con la giovane nipote Mattie.⁸⁸ Una volta all'interno di mura silenziose, era possibile accedere a un'illimitata autosufficienza, sperimentando la fatica e il piacere dell'attività intellettuale protratta, il senso del tempo e dello spazio come un'estensione del proprio sé mentale. Emily abbracciava questa condizione di pienezza nella casa paterna, Louisa molto meno.

Dopo i cinquant'anni Alcott arrivò a rimpiangere di non aver goduto di maggiore libertà. “Freedom was always my longing, but I have never had it”, confessò a una giovane amica, Maggie Lukens, nel 1884, aggiungendo poco dopo:

I wish I had my own house (as I still hope to have) so that I might ask the young women who often write to me as you do, to come & see me, & look about & find what they need, & see the world of wise, good people to whom I could introduce them as others did me thirty years ago.⁸⁹

88 Martha Dickinson Bianchi, *Emily Dickinson: Face to Face: Unpublished Letters, with Notes and Reminiscences*, Houghton Mifflin, Boston 1932, p. 66.

89 Alcott, *The Selected Letters of Louisa May Alcott*, cit., pp. 277, 278.

Con queste parole, l'autrice apriva, addirittura amplificandola, a quella necessità di un perimetro proprio che Woolf avrebbe teorizzato qualche decennio più tardi, anche se l'accoglienza delle visitatrici rimane un punto ambiguo dell'immagine. Si trattava di una forma di cortesia ispirata a un ruolo da mentore, a complemento del proprio bisogno di privacy? Della consueta abdicazione al dover-essere per gli altri, il contrappeso alcottiano di ogni aspirazione personale? O, ancora, piuttosto, di una fantasia di potere, governare sul proprio regno scegliendo chi ammettere – e perché – secondo i propri desideri più intimi? Quale che sia la risposta, lo scrittoietto bianco che ancora oggi lotta per farsi spazio nella stanza a Orchard House è un testimone eloquente di quanto la libertà creativa venisse strappata alle limitazioni nelle circostanze di una scrittrice dell'Ottocento. Nonostante le maggiori possibilità, ancora oggi percorriamo, talvolta inciampando, il sentiero che Alcott ha contribuito a tracciare.

Anna De Biasio insegna Letteratura Anglo-Americana all'Università di Bergamo. Tra le sue pubblicazioni, *Transforming Henry James* (Newcastle upon Tyne 2013, co-curatrice), *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento* (Roma 2016) e "Killing the Angel in the House: The Imagination of Violence in *The Marble Faun*" (*The Nathaniel Hawthorne Review*, 2023).

La secessione parlamentare dell'Aventino e la sua ricezione negli Stati Uniti (1924-1925)

Jacopo Perazzoli

Introduzione

Questo articolo esplora le modalità con cui la secessione parlamentare dell'Aventino venne recepita negli Stati Uniti nel periodo compreso tra il 27 giugno 1924, cioè quando prese il via quell'operazione politica, e il discorso del 3 gennaio 1925 con cui Benito Mussolini inaugurò la svolta totalitaria. Come è noto, in segno di protesta dinanzi al delitto del deputato socialista Giacomo Matteotti e alle sempre più evidenti responsabilità politiche di Mussolini, buona parte dei parlamentari antifascisti dichiarò che non avrebbe più partecipato ai lavori della Camera fino alle dimissioni del capo del governo.¹

Non si tratta, in questa sede, di valutare i risultati concreti della secessione parlamentare, che in effetti corrispose a un'innegabile sconfitta politica dei suoi proponenti, comunque capace di generare effetti in termini di *legacy* sull'evoluzione della vicenda politica italiana.² Semmai, si vuole provare a esaminare la modalità con cui le tesi antifasciste circolarono in un Paese, gli Stati Uniti, con cui l'Italia intratteneva significative relazioni per lo meno dalla metà del Diciannovesimo secolo,³ e con cui Mussolini non nascondeva di voler avere "rapporti cordialissimi".⁴

1 Cfr., sul tema e in generale, Claudia Baldoli, Luigi Petrella, *Aventino: storia di un'opposizione al regime*, Carocci, Roma 2024. Cfr., per esaminare le reazioni di alcune forze politiche, Ariane Landuyt, *Le sinistre e l'Aventino*, Franco Angeli, Milano 1973, così come Giovanni Grasso, *I cattolici e l'Aventino*, Edizioni Studium, Roma 1994.

2 Cfr. anche Federico Mazzei, a cura di, "Un lungo Aventino. La secessione parlamentare del 1924 in prospettiva storica", *Ricerche di storia politica*, 1 (2025), pp. 81-91.

3 Cfr., almeno, Daniele Fiorentino, *Gli Stati Uniti e il Risorgimento d'Italia: 1848-1901*, Gangemi editore, Roma 2013, così come Daniela Rossini, *Il mito americano nell'Italia della Grande guerra*, Laterza, Roma-Bari 2000.

4 Telegramma del Presidente del consiglio e Ministro degli esteri, Mussolini, all'ambasciatore a Washington, Caetani, Roma, 10 aprile 1923, in *Documenti diplomatici italiani*, settima serie, vol. 1: 31 ottobre 1922 – 26 aprile 1923, La libreria dello Stato, Roma 1953, p. 498.

Al Presidente del consiglio, che ricopriva anche la carica di Ministro degli esteri, non sfuggiva un aspetto: la rinegoziazione del debito di guerra italiano, uno degli obiettivi principali della sua politica estera, passava dalla capacità di presentare l'immagine di un'Italia finalmente stabilizzata e dunque partner autorevole. Anche per Washington, però, la stabilizzazione del nostro Paese, cui il fascismo non faceva mistero di voler realizzare, era questione cruciale in quanto importante tassello della più vasta stabilizzazione dell'Europa postbellica.⁵

La ricezione del fascismo al di fuori dell'Italia è questione che ha attirato l'attenzione degli storici da ormai diverso tempo.⁶ In linea generale, all'interno di questo filone storiografico possiamo individuare due specifiche tendenze: da un lato, le ricerche che hanno esplorato l'atteggiamento delle opinioni pubbliche extra-italiane di fronte all'ascesa del fascismo; dall'altro, gli studi che hanno analizzato i numerosi tentativi mussoliniani di intervenire nei singoli dibattiti pubblici di altri Paesi, con il proposito dichiarato di aumentare i consensi per il suo movimento politico e, al contempo, di ostacolare la circolazione delle tesi antifasciste.⁷

Grazie allo spoglio di diverse testate americane e di alcune fonti di natura diplomatica, la presente ricostruzione proverà ad alimentare il dibattito sull'immagine del fascismo al di fuori dell'Italia. Nel farlo, verranno considerate tre specifiche indicazioni metodologiche. Prima di tutto, si farà riferimento a quei lavori che hanno saputo esplorare con profitto le reazioni della stampa statunitense dinanzi all'ascesa del fascismo e ai suoi tentativi di instaurare un regime totalitario in Italia.⁸ In secondo luogo, si considereranno quegli studi che hanno esaminato la condotta dei responsabili politici americani

5 Cfr., sui rapporti tra Stati Uniti ed Europa all'indomani della Prima guerra mondiale, il classico lavoro di Charles Maier, *Recasting Bourgeois Europe: Stabilization in France, Germany and Italy in the Decade after World War I*, Princeton University Press, Princeton 1975.

6 Cfr. Matteo Pretelli, "Il fascismo e l'immagine dell'Italia all'estero", *Contemporanea*, 11, 2 (2008), pp. 221-41.

7 Cfr., per esempio, Mauro Canali, *La scoperta dell'Italia. Il fascismo raccontato dai corrispondenti americani*, Marsilio, Venezia 2017; Patrizia Dogliani, "La intervención cultural de la Italia fascista en el mundo hispánico (1938-1943)", in Maximiliano Fuentes Codera e Patrizia Dogliani, a cura di, *La patria hispana, la raza latina. Política y cultura entre España, Italia y Argentina (1914-1945)*, Comares, Granada 2021, pp. 111-34.

8 Cfr. Federica Pinelli, Marco Mariano, *Europa e Stati Uniti secondo il New York Times: la corrispondenza estera di Anne O'Hare McCormick, 1920-1954*, Otto, Torino 2000; Katy Hull, *The Machine Has a Soul: American Sympathy with Italian Fascism*, Princeton University Press, Princeton 2021.

nei riguardi del fascismo, così come sulle politiche che Mussolini e i suoi collaboratori riuscirono ad avviare.⁹ Vi è, poi, un ultimo approccio cui si deve prestare attenzione. Facendo esplicito riferimento a quella branca della storiografia sul fascismo che da tempo insiste sulla centralità dei mediatori per promuovere la causa mussoliniana al di fuori dei confini nazionali,¹⁰ per comprendere al meglio l'atteggiamento italiano nei riguardi di governo e giornali americani, è cruciale soffermarsi su quelle figure che si occuparono di diffondere l'immagine del fascismo oltreoceano. Da questa specifica prospettiva, un ruolo importante – come vedremo – lo avrebbe giocato Gelasio Caetani, l'ambasciatore italiano a Washington nominato da Mussolini pochi giorni dopo la marcia su Roma.¹¹ Ingegnere di “provata fede fascista e nazionalista”,¹² Caetani era stato ritenuto “la persona giusta” per promuovere l'immagine “di un'Italia in cui la legge e l'ordine erano stati ripristinati”.¹³

Tenendo dunque presente che non verranno esaminate né le reazioni dei Fasci italiani negli Stati Uniti durante gli anni Venti,¹⁴ né, tanto meno, il comportamento complessivo delle comunità italiane oltreoceano,¹⁵ la ricezione dell'Aventino nel contesto nordamericano verrà esplorata anzitutto attraverso le modalità con cui, proprio servendosi del corpo diplomatico, il capo di governo italiano si rapportò con la stampa americana in una fase obiettivamente complicata per il nascente regime. Del resto, si trattava di un aspetto centrale per Mussolini, che, come evidenziato da una celebre espressione di Gae-

9 Cfr. David F. Schmitz, *The United States and the Fascist Italy, 1922-1940*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) – London 1988.

10 Cfr., per un interessante inquadramento anzitutto metodologico, Mariuccia Salvati, *Camillo Pellizzi: un intellettuale nell'Europa del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2021.

11 Cfr., sul tema, “Il regime fascista e le comunità italo-americane: la missione di Gelasio Caetani (1922-1925)”, in Gian Giacomo Migone, a cura di, *Problemi di storia nei rapporti tra Italia e Stati Uniti*, Rosenberg & Sellier, Torino 1971, pp. 25-41.

12 Stefano Luconi, *La “diplomazia parallela”. Il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 19.

13 Nazzaro Pellegrino, *Fascist and Anti-Fascist Propaganda in America: The Dispatches of Italian Ambassador Gelasio Caetani*, Cambria Press, Amherst, New York 2008, Kindle, pos. 2898.

14 Cfr., per esempio, Matteo Pretelli, “I Fasci negli Stati Uniti: gli anni Venti”, in Emilio Franzina e Matteo Sanfilippo, a cura di, *Il fascismo e gli emigrati*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 115-27.

15 Cfr., senza alcuna ambizione di esaustività, i seguenti lavori: Rudolph J. Vecoli, “Negli Stati Uniti”, in Piero Bevilacqua, Andreina Clementi e Emilio Franzina, a cura di, *Storia dell'emigrazione italiana*, vol. II: *Arrivi*, Donzelli, Roma 2002, pp. 55-88; Stefano Luconi e Guido Tintori, *L'ombra lunga del fascio: canali di propaganda fascista per gli italiani d'America*, M&B Publishing, Milano 2004; Matteo Pretelli e Anna Ferro, *Gli italiani negli Stati Uniti del XX secolo*, Centro Studi Emigrazione, Roma 2005; Matteo Pretelli, *L'emigrazione italiana negli Stati Uniti*, Il Mulino, Bologna 2008.

tano Salvemini, sapeva benissimo “fuori d’Italia non poteva rompere le teste: doveva conquistarle”.¹⁶

Al tempo stesso, discutere le modalità di circolazione delle tesi fasciste oltreoceano tra il delitto Matteotti, la secessione dell’Aventino e la svolta totalitaria del 3 gennaio 1925 è anche un modo, sia pure indiretto, per valutare l’evoluzione politica degli Stati Uniti dopo la Grande guerra. Uscito di scena Woodrow Wilson nel 1920, la presidenza passò nuovamente ai repubblicani: prima a Warren Harding e poi nel 1923, dopo la morte improvvisa di quest’ultimo, a Calvin Coolidge, che sarebbe rimasto alla Casa Bianca fino al 1929, quando il suo posto venne preso da un altro repubblicano, Herbert Hoover. In quel decennio, la ricerca della *normalcy*, un’espressione coniata da Harding durante un intervento pubblico a Boston,¹⁷ si sarebbe affermata anche grazie a una sempre più convinta repressione del dissenso politico e sociale, che in realtà era stato il marchio distintivo del biennio 1919-1920, quando negli Stati Uniti esplose la *Red Scare* e l’isterismo nazionale.¹⁸

Ebbene, le reazioni degli attori di governo americani – Casa Bianca e Dipartimento di Stato su tutti – sono funzionali anche per comprendere le valutazioni del fascismo, così come per fare luce su un altro e non meno rilevante aspetto, e cioè quanto quei giudizi fossero figli della ricerca di stabilità interna dopo le inquietudini dell’immediato dopoguerra statunitense.

“Situazione oggi effettivamente assai calma”: il delitto Matteotti e l’astensione delle opposizioni

Per lo meno dalla metà del Diciannovesimo secolo, l’“America” rappresentava una delle mete principali dell’emigrazione italiana.¹⁹ Al tempo stesso, gli Stati Uniti erano da Mussolini considerati un partner imprescindibile: avere dei buoni rapporti con la Casa Bianca sarebbe senz’altro servito “per ottenere un accomodamento vantag-

16 Gaetano Salvemini, *Mussolini diplomatico*, Laterza, Bari 1952, p. 384.

17 Cfr., per un inquadramento, Michael E. Parrish, *L’età dell’ansia. Gli Stati Uniti dal 1920 al 1941*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 22-5.

18 Cfr., pur all’interno di una vastissima storiografia, Robert K. Murray, *Red Scare. A Study in National Hysteria, 1919-1920*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1955.

19 Cfr. Pretelli, *L’Emigrazione italiana negli Stati Uniti*, cit.

gioso riguardo al pagamento dei debiti contratti dall'Italia durante la Prima guerra mondiale".²⁰

Il fascismo doveva in ogni modo evitare che notizie e propositi della secessione parlamentare dell'Aventino circolassero eccessivamente oltreoceano. Intenzionato a promuovere l'immagine di un Paese stabilizzato grazie alla sua guida, così da offrire solide garanzie in vista di una possibile ritrattazione del debito di guerra con Washington,²¹ per Mussolini era cruciale ostacolare la diffusione delle argomentazioni delle opposizioni antifasciste presso opinione pubblica e governo americano. Peraltro, la Casa Bianca, fin dall'ottobre del 1922, si era dimostrata particolarmente accondiscendente nei confronti del fascismo. Stando a quanto opportunamente rilevato da David F. Schmitz, fattori quali il desiderio di stabilità e la preoccupazione di una rivoluzione para-bolscevica, combinati con la volontà di espandere investimenti e commercio anche in Italia, fecero sì che i repubblicani accolsero con favore l'avvento di Mussolini.²²

La stampa non era stata certo meno positiva nel commentare la nascita del primo governo a conduzione fascista. Forse con la sola eccezione del *New York Times*, che comunque entro la fine del 1922 avrebbe decisamente 'aggiustato' il proprio giudizio,²³ la maggioranza dei giornali a diffusione nazionale riconosceva nella marcia su Roma "una spinta restauratrice, in risposta all'aggressività del movimento operaio e socialista",²⁴ volta a risollevare lo "Stato italiano" dalla "profonda crisi".²⁵ Anche se non mancavano ambiguità e scetticismi, l'equilibrio era salvaguardato da Mussolini, ben presto divenuto il "garante del carattere essenzialmente stabilizzatore e anti-eversivo del regime".²⁶

Oltre alle aperture del governo e ai giudizi positivi provenienti da ampi e autorevoli settori dell'informazione, a favore del fascismo si esposero anche protagonisti della politica d'oltreoceano. È parti-

20 Cfr. Luconi, *La "diplomazia parallela"*, cit., p. 23.

21 Cfr., in generale sul tema dei debiti contratti dall'Italia durante la Grande guerra, Marianna Astorre, Michele Fratianni, "'We Can't Pay': How Italy Dealt with War Debts after World War I", *Financial History Review*, 26, 2 (2019), pp. 197-222.

22 Cfr. Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 37.

23 "Italy's Man of Destiny", *New York Times*, 24.12.1922, p. 12.

24 Gian Giacomo Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo. Alle origini dell'egemonia americana in Italia*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 54.

25 "Dal fez alla feluca", *La Voce del Popolo*, 01.11.1922, p. 1.

26 Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo*, cit., p. 54.

colarmente noto, infatti, il caso di Richard Washburn Child, ambasciatore americano in Italia, che aveva salutato con “gioia” la conquista del potere da parte di Mussolini.²⁷ Sintomatica di un preciso orientamento all’interno dell’amministrazione di Washington, che di fatto si dimostrava disponibile a rapporti con partiti e forze politiche antidemocratiche e di estrema destra pur di impedire “la possibile diffusione del bolscevismo in Italia”,²⁸ la tesi di Child sarebbe stata ulteriormente sviluppata qualche mese dopo. Nel corso di una cena organizzata a Roma il 28 giugno 1923 dall’Associazione Italo-americana, alla presenza di Mussolini affermò che “negli ultimi otto mesi l’Italia” aveva “dato un contributo straordinario al mondo intero, elevando gli ideali di coraggio, disciplina e responsabilità umana”. Ciò si era potuto verificare, così proseguiva, grazie al “ruolo svolto dal [...] Presidente del consiglio”, rivelatosi capace di

dare a tutta l’umanità un esempio di coraggiosa organizzazione nazionale fondata sulla disciplinata responsabilità dell’individuo nei confronti dello Stato, sull’abbandono di false speranze in deboli dottrine e sull’appello a tutta la vigorosa forza dello spirito umano.²⁹

Per il Presidente Harding, alla testa dell’amministrazione insediatasi nel 1921, e alcuni dei suoi più stretti collaboratori, su tutti il segretario di stato Charles E. Hughes e il segretario al commercio, nonché futuro capo di stato, Herbert Hoover, l’apertura al fascismo aveva delle ragioni politiche e, al contempo, di natura economica.³⁰ Alla Casa Bianca, secondo i dettami della politica estera repubblicana, si puntava a collegare “gli obiettivi di stabilità economica, prosperità nazionale e pace internazionale a concezioni più amorfe” tra cui “autocontrollo, supremazia razziale, virilità”.³¹ Da questa prospettiva, il fascismo rappresentava la soluzione ideale per l’Italia, un Paese che necessitava di stabilità, così da poter diventare meta dell’export

27 Hull, *The Machine Has a Soul*, cit., p. 36.

28 Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 36.

29 *Address of Ambassador Richard Washburn Child*, 28 June 1923, in ASMAE, s. Ambasciata d’Italia a Washington [d’ora in poi s. AIW], b. 198, fasc. 978 “Discorso luglio 1923 dell’ambasciatore Child sul fascismo”.

30 Cfr. Frank Costigliola, *Awkward Dominion. American Political, Economic, and Cultural Relations with Europe, 1919-1933*, Cornell University Press, Ithaca – London 1984, pp. 65-75.

31 Alex Goodall, “US Foreign Relations under Harding, Coolidge, and Hoover”, in Katherine A. S. Sibley, ed., *A Companion to Warren G. Harding, Calvin Coolidge, and Herbert Hoover*, John Wiley & Sons, Chichester 2014, p. 57.

statunitense, altro imprescindibile proposito dell'amministrazione Coolidge durante gli anni Venti.³²

Le premesse erano dunque ottime per un rapporto fruttuoso tra Roma e Washington, anche se un fatto di politica internazionale avrebbe potuto incrinarlo. Dopo l'incidente di Corfù nell'agosto del 1923 quando, a seguito dell'uccisione del generale Enrico Tellini e di altri membri della commissione internazionale incaricata di definire i confini greco-albanesi, Mussolini decise di cannoneggiare e occupare l'isola dello Jonio,³³ non mancarono nella stampa statunitense perplessità e scetticismo per la condotta muscolare italiana: il rischio, neanche tanto velato, era di incrinare la faticosa ricerca della stabilità europea.³⁴ Superata la fase iniziale e constatata la disponibilità di Mussolini a far rientrare la crisi sui binari diplomatici,³⁵ il governo americano, formalmente passivo dinanzi a tutta l'evoluzione della vicenda di Corfù,³⁶ fece trapelare la sua soddisfazione per la conclusione dell'incidente.³⁷

Alla fine del primo anno di governo Mussolini, i consensi erano dunque maggioritari tra le fila repubblicane.³⁸ Agli ultimi mesi del 1923 risalivano, infatti, le tre principali linee della politica statunitense nei riguardi del fascismo: primo, nonostante il ricorso sistematico alla violenza e l'evidente proposito di distruggere le istituzioni democratiche, il fascismo era visto quale utile strumento per impedire la diffusione del bolscevismo; secondo, un esecutivo fascista forte avrebbe potuto garantire stabilità all'Italia, così da consentirle la ricostruzione economica, foriera di opportunità per gli Stati Uniti; terzo, Mussolini era ritenuto estremamente popolare e pienamente in controllo della situazione interna. In sostanza, dopo quattro anni di rapidi cambiamenti di governo tra il 1918 e il 1922, l'amministrazione di Harding e poi quella di Coolidge "potevano dirsi rallegrate del fatto che l'Italia fosse ora guidata da una personalità forte che, dopo

32 Cfr. Ivi, p. 58.

33 Cfr. Enzo Collotti, *Fascismo e politica di potenza. Politica estera 1922-1939*, La Nuova Italia, Firenze 2000, p. 26.

34 Cfr. Claudia Damiani, *Mussolini e gli Stati Uniti 1922-1935*, Cappelli Editore, Bologna 1980, pp. 30-5.

35 Cfr. Collotti, *Fascismo e politica di potenza*, cit., p. 27.

36 Cfr. Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo*, cit., p. 87.

37 Cfr. James Barros, *The Corfu Incident of 1923. Mussolini and the League of Nations*, Princeton University Press, Princeton 1965.

38 Lucia Ducci, Stefano Luconi e Matteo Pretelli, *Le relazioni tra Italia e Stati Uniti: dal Risorgimento alle conseguenze dell'11 settembre*, Carocci, Roma 2012, p. 64.

aver allontanato definitivamente la minaccia del bolscevismo, sarebbe stata in grado di far rispettare le sue decisioni e di ripristinare la *normalcy*".³⁹

Dalla prospettiva specifica della Casa Bianca e di buona parte della stampa americana, le elezioni politiche italiane del 6 aprile 1924 rappresentarono una conferma del sostanziale orientamento filofascista. Non dando riscontro né della violenza delle camicie nere che accompagnò la campagna elettorale né, tanto meno, dei meccanismi previsti dalla legge Acerbo, che comunque non scattarono (in sintesi: due terzi dei seggi parlamentari alla lista o coalizione capace di superare il 25% dei voti), il successo di Mussolini (64,9% dei voti dei Blocchi nazionali in cui i fascisti erano confluiti contro il 9% dei popolari e il 5,9% del Partito socialista unitario) venne salutato con giudizi estremamente positivi.⁴⁰ Per buona parte della stampa americana, le elezioni italiane furono il "segno evidente della sicurezza del governo italiano nella fiducia della nazione" e anche "un ulteriore passo verso il ripristino delle forme costituzionali".⁴¹ Non si trattava, come è stato altrove sostenuto, di "cauto consenso";⁴² semmai, il sostegno appariva largo e trasversale, anche in considerazione del fatto che Mussolini rappresentava comunque "l'ordine e la razionalità".⁴³

Un punto di rottura del consenso globale al fascismo poteva coincidere con il delitto Matteotti. Per questa ragione, rivolgendosi il 18 giugno alle ambasciate e alle legazioni italiane in Europa e nel mondo, Mussolini tenne a precisare che le possibili "manifestazioni" contro il suo governo avrebbero rappresentato un "intervento" nelle "facende interne (della) nazione italiana", ragion per cui chiedeva di essere costantemente "informato sui movimenti" dei differenti giornali. La tesi ufficiale avrebbe dovuto indicare una prospettiva quanto mai chiara: la responsabilità dell'uccisione del deputato socialista non poteva in alcun modo ricadere sul Presidente del consiglio, visto che l'omicidio aveva "interrotto (il) processo (di) conciliazione nazionale" cui stava lavorando il governo.⁴⁴

39 Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 71.

40 Cfr. Gelasio Caetani a Benito Mussolini, Washington, 9 aprile 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Stampa americana su fascismo".

41 Gelasio Caetani a Benito Mussolini, Washington, 15 febbraio 1924, *ibidem*.

42 Damiani, *Mussolini e gli Stati Uniti 1922-1935*, cit., p. 38.

43 Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo*, cit., p. 66.

44 Benito Mussolini a tutte le ambasciate e legazioni in Europa, agli ambasciatori a Washington, Caetani, a Rio de Janeiro, Badoglio, e a Buenos Aires, Aldrovandi, Roma, 18 giugno 1924, in *Documenti*

Il 23 giugno, quando erano ormai chiari i propositi delle opposizioni di astenersi dai lavori parlamentari e di organizzare una campagna stampa contro il fascismo con l'obiettivo di evidenziare il ruolo avuto dallo stesso Mussolini,⁴⁵ rivolgendosi direttamente a Caetani, il Presidente del consiglio fu quanto mai netto. Oltre a ricordargli che l'"assassinio" di Matteotti veniva sfruttato "all'estero per campagna antifascista a mezzo stampa (e) pubblico comizio", il capo del governo gli chiedeva di lavorare per ridurre al minimo le "ingerenze nella politica interna" italiana, ribadendo che scagliarsi contro il fascismo significava realizzare "una campagna ostile all'Italia".⁴⁶

Nonostante i timori mussoliniani, la carta stampata statunitense non sembrava affatto ostile al fascismo.⁴⁷ A supporto della causa mussoliniana intervenne, sempre nel dibattito pubblico americano, il già citato Child: senza più i vincoli collegati all'incarico diplomatico, visto che dall'aprile del 1924 era stato sostituito da Henry Fletcher, l'ormai ex ambasciatore iniziò a pubblicare "per una felice combinazione", proprio nei giorni in cui prese il via l'Aventino a Roma, una serie "di articoli sul fascismo nel settimanale *Saturday Evening Post*".⁴⁸

Scrivendogli per ringraziarlo, Caetani riconosceva a Child che "nulla" avrebbe "potuto desiderare di più che vedere apparire su un periodico come il *Post* una serie di articoli scritti con la correttezza e lo spirito di una persona autorevole come lei". Pubblicandoli nei giorni in cui "le opposizioni al completo" avevano annunciato che si sarebbero astenute "dai lavori della Camera finché il governo non avesse fatto chiarezza sulla vicenda (Matteotti, N.d.A.)",⁴⁹ gli articoli di Child risultavano particolarmente graditi al governo Mussolini perché, proprio sul finire di giugno, "l'Italia" stava "attraversando una dura prova ma anche un fuoco purificatore".⁵⁰ La tesi esposta da Caetani nella sua corrispondenza con Child la possiamo trovare

Diplomatici Italiani, 7. serie: 1922-1935, volume 3: 23 febbraio 1924 – 14 maggio 1925, La Libreria dello Stato, Roma 1959, p. 160.

45 Cfr., per un inquadramento dalla prospettiva specifica del capo del fascismo, Renzo De Felice, *Mussolini il fascista*, vol. I: *La conquista del potere, 1921-1925*, Einaudi, Torino 1966, pp. 635-37.

46 Benito Mussolini a Gelasio Caetani, Roma, 23 giugno 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

47 Gelasio Caetani a Benito Mussolini, Washington, 18 giugno 1924, *ibidem*.

48 Gelasio Caetani a Benito Mussolini, Washington, 27 giugno 1924, *ibidem*.

49 Baldoli e Petrella, *Aventino: storia di un'opposizione al regime*, cit., p. 64.

50 Gelasio Caetani a Richard Washburn Child, Washington, 28 giugno 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

anche in una lunga lettera che il 23 giugno il nuovo ambasciatore Fletcher spedì al segretario di stato Hughes. Per Fletcher, “il partito fascista” aveva senz’altro “ricevuto un colpo sconvolgente”; tuttavia, si trattava pur sempre dell’occasione tanto attesa dai funzionari americani, perché avrebbe permesso di epurare il partito “dagli elementi indesiderabili e incontrollabili”.⁵¹

Nonostante i tentativi rassicuranti dei due ambasciatori, Mussolini appariva comunque disorientato e smarrito,⁵² anche perché le opposizioni antifasciste stavano mostrando una sostanziale compattezza.⁵³ Di fronte a questa situazione, con il chiaro proposito di sminuire le difficoltà del capo del governo,⁵⁴ Caetani spiegò all’Associated Press che era “inevitabile che in un grande partito” come quello fascista si potessero infiltrare “elementi indegni e anche qualche criminale”.⁵⁵ In realtà, ancor prima dell’intervento dell’ambasciatore, l’edizione del 12 giugno 1924 del *New York Times* aveva bollato come “premature” le numerose “insinuazioni dei socialisti contro i fascisti”.⁵⁶ Neppure la comparsa di nuovi dettagli, inclusi “aspetti gravemente incriminanti per lo stesso Mussolini”,⁵⁷ fece mutare indirizzo alla maggioranza della carta stampata statunitense, che si dimostrò una volta di più allineata al concetto, molto mussoliniano, secondo cui i colpevoli del delitto Matteotti rappresentavano “un elemento del Partito fascista” in evidente “contrasto colle reali intenzioni” del governo.⁵⁸

Al netto di un panorama tutto sommato orientato in senso filofascista, non mancarono comunque le “rare eccezioni”,⁵⁹ che, oltre a criticare apertamente Mussolini, espressero sostegno agli aventiniani. Come rilevato ancora dall’ambasciatore, “caratteristici per le notizie e le interpretazioni tendenziose e per i commenti maligni” si erano rivelati soprattutto “il *New York World* e la *Chicago*

51 Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 74.

52 Cfr. De Felice, *Mussolini il fascista*, cit., pp. 775-78.

53 Cfr. Baldoli e Petrella, *Aventino: storia di un’opposizione al regime*, cit., pp. 79-80.

54 Cfr. Pellegrino, *Fascist and Anti-Fascist Propaganda in America*, cit., pos. 890.

55 Cfr. Gelasio Caetani a Benito Mussolini, Washington, 21 giugno 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. “Incidente Matteotti”.

56 “Foe of the Fascisti Disappears in Rome”, *The New York Times*, 12.06.1924, ritaglio presente in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. “Incidente Matteotti”.

57 Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo*, cit., p. 67.

58 Gelasio Caetani a Benito Mussolini, 27 giugno 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. “Incidente Matteotti”.

59 Damiani, *Mussolini e gli Stati Uniti 1922-1935*, cit., p. 39.

Evening Post",⁶⁰ così "come il *World* di New York", che aveva ribadito il proprio orientamento "antifascista".⁶¹ Peraltro, il *New York World*, forse l'unico giornale all'epoca dotato di una reale "influenza politica a livello nazionale",⁶² pubblicò la notizia dell'avvio dell'Aventino, comunicando che "i partiti italiani di opposizione" avevano deciso "di non prendere parte ai lavori del Parlamento fino a quando prevarranno le condizioni attuali".⁶³

Ancora più preciso fu il *Chicago Daily News*, che pubblicò ampi stralci dell'intervento con cui l'autorevole parlamentare socialista Filippo Turati, commemorando Matteotti, aveva di fatto dato il via alla secessione.⁶⁴ Con l'intento di chiarirlo al probabilmente ignaro lettore americano, le parole di Turati rimandavano a "un famoso episodio avvenuto nell'antica Roma, quando la classe plebea, ritirandosi da Roma sul colle Aventino, costrinse i patrizi a concedere i diritti costituzionali". Al netto dei riferimenti all'epoca classica, potendo contare sull'"onda silenziosa di indignazione popolare", la "dichiarazione di Turati" si dimostrò "inaspettatamente vigorosa nell'accusare il governo di responsabilità morale".⁶⁵

Dalla prospettiva di Mussolini, la diffusione di simili notizie doveva essere limitata prima che arrecasse danni all'immagine 'normalizzatrice' del fascismo. Informato dell'udienza concessa il 1° luglio da Coolidge a Caetani,⁶⁶ il capo del governo fece pervenire due precise istruzioni all'ambasciatore: primo, chiarire al Presidente americano che la "situazione" era "assai calma", anche perché i "colpevoli del delitto Matteotti",⁶⁷ e cioè gli ex squadristi Amerigo Dumini, Albino Volpi, Giuseppe Viola, Augusto Malacria e Amleto Poveromo,⁶⁸ erano "stati tutti arrestati"; secondo, specificare che il "movimento

60 Gelasio Caetani a Benito Mussolini, 27 giugno 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

61 Benito Mussolini a Gelasio Caetani, Roma, 23 giugno 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

62 Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo*, cit., p. 74.

63 "Fascism Rebuked and Humble", *The New York World*, 29.06.1924, ritaglio presente in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

64 Baldoli e Petrella, *Aventino: storia di un'opposizione al regime*, cit., pp. 76-82.

65 *Drive on Mussolini Grows in Boldness*, "Chicago Daily News", 30.06.1924, ritaglio presente in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

66 Gelasio Caetani a Benito Mussolini, Washington, 1° luglio 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

67 Benito Mussolini a Gelasio Caetani, Roma, 3 luglio 1924, *ibidem*.

68 Cfr., sul tema, Mauro Canali, *Il delitto Matteotti. Affarismo e politica nel primo governo Mussolini*, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 353-91.

d'opposizione" non aveva "quella forza" che poteva "apparire dalla lettura di qualche giornale".⁶⁹ Fu esattamente quanto si verificò nel corso del colloquio: dopo aver compreso "il Presidente non aveva seguito l'incidente Matteotti da vicino", Caetani ne approfittò per soffermarsi sui due punti evidenziati da Mussolini.⁷⁰

Nonostante le rassicurazioni di provenienza italiana, cui si sommarono i report dai toni ottimistici dell'ambasciatore Fletcher, non tutte le anime del Dipartimento di Stato nutrivano fiducia su una rapida conclusione della crisi politica italiana. Nell'ottobre del 1924, uno studio della *Western European Division* del Dipartimento di Stato evidenziava una questione in particolare: più che dall'Aventino e dalla sua campagna stampa che comunque stava proseguendo nel Paese, il pericolo principale per Mussolini era rappresentato da Roberto "Farinacci (il leader dei cosiddetti estremisti) e dagli uomini selvaggi del partito".⁷¹

Poche settimane dopo, Coolidge venne riconfermato alla Casa Bianca. In un contesto generale segnato dal contenimento del dissenso interno così da tutelare un ordine sociale ed economico ritenuto "sostanzialmente valido",⁷² l'affermazione del Presidente uscente (che conquistò il 54% dei voti contro il 28,8% del democratico John W. Davis e il 16,6% del progressista Robert M. La Follette) dimostrava la fiducia della maggioranza degli americani in un leader politico divenuto "eroe nazionale" grazie alla sua "inflexibile opposizione allo sciopero dei poliziotti di Boston" quando era governatore del Massachusetts.⁷³ Al di là delle innumerevoli ragioni alla base della vittoria di Coolidge,⁷⁴ ai fini dell'analisi sull'atteggiamento statunitense di fronte all'Aventino e alla crisi politica del fascismo a seguito del delitto Matteotti, è interessante rilevare soprattutto un aspetto: la dimensione securitaria era un elemento caratterizzante della proposta politica dei repubblicani. Di conseguenza, la *normalcy* doveva

69 Benito Mussolini a Gelasio Caetani, Roma, 3 luglio 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

70 Gelasio Caetani a Benito Mussolini, Washington, 3 luglio 1924, *ibidem*.

71 Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 75.

72 Parrish, *L'età dell'ansia*, cit., p. 64.

73 Ivi, p. 63.

74 Cfr., per esempio, Jason Roberts, "The Biographical Legacy of Calvin Coolidge and the 1924 Presidential Election", in Sibley, ed., *A Companion to Warren G. Harding, Calvin Coolidge, and Herbert Hoover*, cit., pp. 193-211.

essere garantita anche bollando come radicale, e dunque sovversiva, qualsiasi proposta di riforma sociale ed economica.⁷⁵

Alla luce di questo orientamento dell'amministrazione Coolidge, non può sorprendere che, malgrado la pluralità di orientamenti comunque presenti nel Dipartimento di Stato, il 10 novembre 1924, in occasione di un banchetto a New York dell'Italy-America Society, il segretario di stato Hughes esprresse la propria soddisfazione nei confronti di Mussolini e del suo governo, espressione "della nuova manifestazione dell'energia e della ricchezza di risorse dell'Italia".⁷⁶ Essenzialmente, da parte repubblicana, il fascismo veniva inteso quale esperimento positivo poiché capace di stabilizzare un Paese tradizionalmente instabile.

Nella stessa circostanza intervenne anche Caetani, ben contento di poter ribadire pubblicamente la propria tesi sulla correttezza dell'operato dell'esecutivo di Roma.⁷⁷ A detta dell'ambasciatore, infatti, il fascismo aveva "mantenuto le sue promesse" ed era "stato realizzato più di quanto si potesse sperare". E a proposito degli aventiniani così si esprime:

Qualcuno potrebbe chiedersi: ma cos'è tutto questo baccano che si scatena sui giornali dell'opposizione? È una domanda che io e molti altri ci poniamo ogni giorno: perché tanto rumore? Cosa c'è di sbagliato? Apparentemente non c'è niente che non va. Prendete un'automobile e attraversate l'Italia da un capo all'altro e scoprirete che ovunque la vita è tranquilla, che la gente è prospera e felice.⁷⁸

Al di là di riaffermare il giudizio positivo sull'operato di Mussolini, le parole di Caetani avevano un'altra e forse più importante finalità: mentre diversi giornali autorevoli, dal *The World* di New York al *Chicago Evening Post*, non nascondevano le loro "riserve sulla natura del regime",⁷⁹ si trattava di assicurare l'opinione pubblica americana, proprio mentre stava per tornare d'attualità la questione dei debiti che l'Italia aveva contratto con Washington durante la Grande

75 Cfr., in generale, John Braeman, "The American Polity in the Age of Normalcy", in John Earl Haynes, ed., *Calvin Coolidge and the Coolidge Era. Essays on the History of the 1920s*, Library of Congress, Washington D.C. 1998, pp. 14-62.

76 Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo*, cit., p. 61.

77 Cfr. Baldoli e Petrella, *Aventino: storia di un'opposizione al regime*, cit., pp. 92-117.

78 "Italy Proposes to Retire Bond Issues in States", *Democrat and Chronicle*, 12.11.1924, p. 3.

79 Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo*, cit., p. 71.

guerra.⁸⁰ Intenzionato a ottenerne una revisione sostanziosa,⁸¹ Mussolini doveva promuovere l'immagine di un Paese affidabile, retto da un governo autorevole, che non si faceva trascinare nel vortice delle polemiche dalle opposizioni. Così facendo, sarebbe riuscito a proporre l'immagine di un'Italia finalmente stabilizzata, cui guardava con estremo interesse anche l'amministrazione statunitense: del resto, così rilevava ancora una volta Fletcher, il "Paese era grato di essere sfuggito rapidamente, sotto il fascismo, al pericolo e alla disorganizzazione del bolscevismo e non aveva alcun desiderio di tornare indietro".⁸²

"L'attuale governo è solidissimo nonostante la violenta campagna che gli fa l'opposizione": verso la svolta totalitaria

Nonostante le continue rassicurazioni di Caetani, l'edizione del *New York Herald Tribune* del 14 novembre 1924 spiegava come la situazione in Italia non fosse affatto pacificata. Al contrario, quando l'11 novembre 1924 venne riaperta la Camera dopo quasi sei mesi di inattività,⁸³ la prosecuzione dell'"astensione dei partiti dell'opposizione dai lavori parlamentari" aveva "gravemente danneggiato il morale e la posizione del governo fascista", come peraltro dimostrato, spiegava sempre l'autorevole quotidiano newyorkese, dalla "nota più moderata" del discorso fatto da Mussolini ai deputati della maggioranza il giorno antecedente la ripresa dei lavori del Parlamento.⁸⁴

L'ambasciatore italiano doveva ammettere che il "tono dei giornali" americani restava "scettico sulla stabilità del governo".⁸⁵ Le medesime preoccupazioni emergevano dai report di alcuni rappresentanti diplomatici italiani sul territorio americano inviavano a Washington: ad esempio, l'8 novembre da Boston si faceva notare che in Massachusetts erano numerose le "notizie [...] non perfettamente rassicu-

80 Ivi, pp. 112-13.

81 Cfr. Luconi, *La "Diplomazia parallela"*, cit., p. 23.

82 Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 77.

83 Cfr. Baldoli e Petrella, *Aventino: storia di un'opposizione al regime*, cit., pp. 103-09.

84 "Anti-Mussolini Drive Fails to Budge Premier", *The New York Herald Tribune*, 14.11.1924, ritaglio presente in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti". Cfr., a proposito dell'intervento del capo del governo, Benito Mussolini, *Governo e maggioranza parlamentare*, 11.11.1924, in Edoardo e Duilio Susmel, *Opera omnia di Benito Mussolini*, vol. XXI: *Dal delitto Matteotti all'attentato Zaniboni (14 giugno 1924 - 4 novembre 1925)*, La Felice, Firenze 1956, pp. 137-55.

85 Gelasio Caetani a Benito Mussolini, Washington, 15 novembre 1924, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

ranti sulla situazione in Italia", ⁸⁶ mentre una decina di giorni dopo il console di Baltimora scriveva che alcuni giornali del Maryland avevano creato nella locale "opinione pubblica un senso di disorientamento sulle nostre faccende interne", dando peraltro l'idea che stesse "per ritornare un periodo di agitazioni e di irrequietezza". ⁸⁷

Certamente problematiche dalla prospettiva dell'ambasciata italiana e dello stesso governo di Roma, quelle voci non coincidevano però con la linea filofascista che i principali quotidiani americani, forse con la sola eccezione del *Chicago Tribune*, avevano abbracciato. ⁸⁸ In effetti, sul *The Sun*, popolarissimo quotidiano newyorkese dal costo di un solo penny di dollaro, Mussolini, malgrado tutte le vicissitudini, veniva pur sempre presentato come "the great". Alla fine del 1924, dopo aver "superato tutte le temperie successive al delitto Matteotti", il capo del governo italiano appariva quanto mai "forte [...] nella fiducia di un popolo" che aveva "condotto fuori dalla casa della schiavitù socialista, dalla nebbiosa turbolenza che nei giorni dell'effimero parlamentarismo lo aveva avvolto e atrofizzato". ⁸⁹

Se però guardiamo alle fonti diplomatiche delle ultime settimane del 1924, il quadro appariva senz'altro più sfumato. Dopo che il 27 dicembre venne diffuso il memoriale di Cesare Rossi, fascista della prima ora, ex capo ufficio stampa della Presidenza del Consiglio e in quei giorni agli arresti per l'evidente responsabilità nell'uccisione di Matteotti, ⁹⁰ Fletcher si diceva quanto mai preoccupato. Scrivendo a Hughes, gli faceva notare che la posizione di Mussolini, proprio a causa dei contenuti del testo di Rossi, era "seriamente minacciata più che in qualsiasi altro momento". Per l'ambasciatore, infatti, il rischio era che il governo italiano finisse vittima della "spaccatura tra estremisti e moderati". ⁹¹

A sgombrare il campo da possibili equivoci e, al contempo, con il proposito dichiarato di rassicurare governo e opinione pubblica statunitense, intervenne ancora una volta Caetani, che il 31 dicembre diffuse "un comunicato ufficiale alla stampa", in cui si affermava

86 Ferrante di Ruffano a Gelasio Caetani, Boston, 8 novembre 1924, *ibidem*.

87 Regio Consolato di Baltimora a Gelasio Caetani, Baltimora, 19 novembre 1924, *ibidem*.

88 Cfr. Canali, *La scoperta dell'Italia*, cit., p. 135.

89 "Mussolini the Great", *The Sun*, 25.11.1924, ritaglio presente in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

90 Canali, *La scoperta dell'Italia*, cit., p. 131.

91 Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 75.

che “il memorandum pubblicato dai giornali dell’opposizione” era “un falso” o al massimo “un tentativo vano di ricattare il governo fascista”.⁹²

I timori di Caetani, di Fletcher e del Dipartimento di Stato si rivelarono ben presto infondati. Anziché costringerlo sulla difensiva, il memoriale Rossi spinse Mussolini all’azione. Pressato dalla componente più radicale del Partito fascista, il 3 gennaio 1925, con un discorso parlamentare molto noto, il capo del governo italiano si assunse la responsabilità politica dell’omicidio Matteotti, avviando di fatto il processo che avrebbe portato alla costruzione dello stato totalitario.⁹³

La svolta intransigente varata da Mussolini, che veniva confermata anche dalla nomina di Farinacci alla segreteria del Partito fascista,⁹⁴ generava un dilemma per il Dipartimento di Stato e di fatto per l’intera amministrazione americana: come interpretare l’approccio adottato da Mussolini per uscire dalla crisi politica, un approccio che di moderato aveva ben poco anche in considerazione del fatto che, come rilevato dall’ambasciata americana a Roma, tra la fine del 1924 e l’inizio del 1925, erano stati silenziati gli elementi ostili al fascismo “limitando il diritto di libera riunione, abolendo la libertà di stampa e avendo al suo comando una grande organizzazione militare”?⁹⁵

Una chiave di lettura possibile doveva essere ricondotta al desiderio di ordine e di stabilità che la Casa Bianca aveva individuato nei propositi del fascismo. Anche se non se apprezzavano del tutto i metodi, la repressione di Mussolini doveva essere intesa quale “altro passo necessario per evitare che l’Italia scivolasse indietro in una situazione in cui vari gruppi potessero competere efficacemente per il potere”. Al tempo stesso, l’azione fascista doveva necessariamente avere successo perché avrebbe messo fine a una situazione estremamente fluida durante la quale i socialisti sarebbero potuti arrivare “al potere”.⁹⁶

92 “Forgery or a Plot Against Mussolini, Says Ambassador”, *Washington Post*, 29.12.1924, ritaglio presente in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. “Incidente Matteotti”.

93 Cfr., in generale su quel passaggio, Emilio Gentile, *Storia del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2022, pp. 514-21.

94 Cfr. Matteo Di Figlia, *Farinacci: il radicalismo fascista al potere*, Donzelli, Roma 2007.

95 Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 76.

96 *Ibidem*.

In buona sostanza, per il Dipartimento di Stato il rischio era rappresentato dal fantasma dell'avvento del bolscevismo. A sostegno della causa fascista entrò nuovamente in gioco Caetani, varando una duplice strategia d'azione. Prima di tutto, grazie al dichiarato sostegno di alcuni autorevoli esponenti dell'editoria statunitense, a partire da William Randolph Hearst,⁹⁷ organizzò una campagna stampa che aveva l'obiettivo di chiudere gli spazi a possibili voci antifasciste. In secondo luogo, decise di intervenire nuovamente in prima persona nel dibattito pubblico americano, sfruttando un pranzo ufficiale organizzato il 17 maggio 1925 dalla Camera di Commercio italiana di New York.

Rivolgendosi a un'audience che concepiva la democrazia quale "più grande conquista dei tempi moderni", Caetani fece presente che non era affatto una "panacea", da applicare "indiscriminatamente e rigidamente a tutti i Paesi". Per quanto riguardava nello specifico l'Italia, divenuta nazione adottando "quasi integralmente il sistema parlamentare inglese", gli anni successivi alla Prima guerra mondiale avevano dimostrato quanto fosse necessario "un sarto per rifare l'abito". In questo contesto, ecco che si inseriva il ruolo 'storico' di Mussolini: adoperando delle apposite "forbici", cioè il fascismo, stava riuscendo a realizzare "la riforma etica, sociale e politica dell'Italia secondo linee moralmente sane, politicamente pratiche e conformi alla natura del popolo italiano".

Di fronte a tutto ciò, proseguiva Caetani, le opposizioni, senza accogliere l'invito di Mussolini alla "collaborazione", avevano reagito attaccando "l'opera di ricostruzione che il governo stava compiendo". Per di più, dopo il delitto Matteotti, "quando il fianco del Premier" si era trovato "scoperto grazie alle follie di alcuni cosiddetti fascisti, l'opposizione", che controllava buona "parte della stampa italiana", aveva deciso di dare il via a "un'infame campagna di sospetti, di denigrazione, distruzione del personaggio e di menzogne all'ingrosso". Pertanto, "il governo fascista" era stato "obbligato ad agire duramente contro alcuni giornali che, diffondendo notizie false e sediziose, mettevano in pericolo la pace e la prosperità economica del Paese".⁹⁸

97 Cfr. Ben Procter, *William Randolph Hearst: The Later Years, 1911-1950*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2007, pp. 194-211, così come, per quanto riguarda il suo orientamento filofascista nel corso degli anni Venti, Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo*, cit., p. 78.

98 "The Political Situation of Italy. An Address by H. E. Don Gelasio Gaetani dei Principi di Sermonea", January 17, 1925, in ASMAE, s. AIW, b. 198, fasc. "Incidente Matteotti".

Simili argomentazioni, totalmente allineate ai desiderata di Mussolini, servivano a Gaetani per giustificare il sequestro, disposto dal ministero dell'Interno tra la fine di dicembre del 1924 e l'inizio di gennaio del 1925, dei giornali di opposizione in tutta Italia.⁹⁹ Varando l'Aventino, cioè "l'atto più incostituzionale" che qualsiasi deputato potesse "fare", le opposizioni avevano di fatto spinto il governo a ridurre gli spazi del dibattito pubblico. Insomma, per l'ambasciatore la repressione altro non era che una conseguenza dell'atteggiamento degli aventiniani: una lettura che, volenti o nolenti, anche i giornali americani avrebbero dovuto accettare.¹⁰⁰

In piena sintonia con le argomentazioni formulate dall'ambasciatore italiano, nei primi mesi del 1925 il Dipartimento di Stato ribadì con ancora maggior convinzione il proprio orientamento filofascista. Frank Kellogg, che nell'aprile aveva sostituito Hughes, era stato quanto mai esplicito con Fletcher: dato che i gruppi di opposizione erano "comunisti, socialisti e anarchici", non potevano essere "considerate seriamente le loro obiezioni al fascismo".¹⁰¹

Fu all'interno di quel contesto che maturò la vicenda di George Seldes, corrispondente da Roma del *Chicago Tribune*.¹⁰² A causa di ricostruzioni non ortodosse sull'omicidio Matteotti e, più in generale, sull'avvento del fascismo,¹⁰³ il 22 luglio 1925 Seldes fu raggiunto da una nota di Dino Grandi, fresco di nomina quale sottosegretario agli esteri,¹⁰⁴ in cui gli fu comunicato di essere "*persona non gradita in Italia*".¹⁰⁵ Nonostante il sostegno formale ricevuto dall'ambasciatore Fletcher,¹⁰⁶ alla fine Seldes fu espulso, senza che né il suo giornale, né tanto meno il governo di Washington formulassero proteste formali.¹⁰⁷

99 Cfr. Baldoli e Petrella, *Aventino: storia di un'opposizione al regime*, cit., p. 119.

100 "The Political Situation of Italy. An Address by H. E. Don Gelasio Gaetani dei Principi di Sermonea", cit.

101 Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 76.

102 Cfr., per una ricostruzione esaustiva, Canali, *La scoperta dell'Italia*, cit., pp. 145-62.

103 Cfr. George Seldes, *Freedom of the Press*, The Bobbs-Merrill Company, New York 1935, pp. 239-46.

104 Cfr., su quel passaggio della biografia dell'esponente fascista, Paolo Nello, *Dino Grandi*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 86-8.

105 The Ambassador in Italy to the Secretary of State, Rome, July 22, 1925, in *Papers Relating to the Foreign Relations of the United States*, vol. II: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1925v02/d319>, link verificato il 10 giugno 2025.

106 Cfr. The Ambassador in Italy to the Secretary of State, Rome, July 28, 1925, *ibidem*.

107 Damiani, *Mussolini e gli Stati Uniti 1922-1935*, cit., p. 41.

Dietro all'atteggiamento dell'amministrazione repubblicana e della direzione del *Chicago Tribune* si potevano scorgere motivazioni differenti. Non volendo intromettersi in una questione ritenuta non di interesse nazionale in una fase in cui, con l'Italia, si stava giungendo a un accordo sui debiti di guerra,¹⁰⁸ la Casa Bianca si limitò a richiedere la tutela dell'"incolumità fisica" di Seldes,¹⁰⁹ senza perorare in alcun modo "la questione della libertà stampa".¹¹⁰ Per quanto riguardava nello specifico la condotta del quotidiano statunitense, è doveroso concentrarsi sul comportamento del suo editore, il repubblicano conservatore Robert R. McCormick. Contattato da Seldes per un intervento in suo favore, McCormick non solo preferì non interferire, ma decise addirittura di mandare a Roma un nuovo "corrispondente per cercar di ristabilire buone relazioni" con il fascismo.¹¹¹

Per concludere

Focalizzata sul periodo compreso tra il delitto Matteotti e la svolta totalitaria del gennaio 1925, questa ricostruzione potrà essere ulteriormente approfondita contemplando altri aspetti che qui non sono stati considerati. Prima di tutto, estendendola fino alla conclusione formale della secessione parlamentare, ossia fino al 9 novembre 1926, e cioè quando "la Camera proclamò [...] la decadenza del mandato parlamentare degli aventiniani".¹¹² In secondo luogo, dalla prospettiva specifica statunitense, valutare, sempre considerando l'onda lunga del *Red Scare* e del desiderio di *normalcy*, le ricadute oltreoceano della repressione delle opposizioni antifasciste in Italia all'interno di un periodo segnato dalle discussioni bilaterali sul debito di guerra. Infine, oltre ad aprire questa riflessione alla prospettiva specifica della storia delle migrazioni, magari considerando quale fonte principali i numerosissimi giornali di lingua italiana stampati oltreoceano,¹¹³

108 Cfr. Sergio Romano, *Giuseppe Volpi: industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Bompiani, Milano 1979, pp. 131-133.

109 The Secretary of State to the Ambassador in Italy, Washington, 25.07.1925, in *Papers Relating to the Foreign Relations of the United States*, vol. II: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1925v02/d320>, link verificato il 10 giugno 2025.

110 Schmitz, *The United States and the Fascist Italy*, cit., p. 80.

111 John P. Diggins, *L'America, Mussolini e il fascismo*, Laterza, Bari 1972, p. 54.

112 Nello, *Storia dell'Italia fascista: 1922-1943*, cit., p. 134.

113 Cfr., per un inquadramento almeno metodologico, Matteo Pretelli, *La via fascista alla democrazia americana. Cultura e propaganda nelle comunità italo-americane*, Edizioni Sette Città, Viterbo 2012.

oppure a quella delle relazioni formali tra i due Paesi, si potranno esaminare anche con maggiore profondità gli scambi tra Caetani e i suoi interlocutori americani, facendo riferimento al suo archivio personale che è stato usato soltanto parzialmente da chi ne ha tracciato il profilo biografico.¹¹⁴

Al netto di tali possibili sviluppi futuri, da questo studio emergono tre specifiche questioni.

Prima di tutto, se l'arrivo di Mussolini al potere fu descritto quale tentativo per ristabilire l'ordine in un Paese segnato dalla violenza politica dalla matrice socialistoide, ecco allora che la secessione parlamentare fu presentata quale scelta incomprensibile, soprattutto se si considera che, secondo alcuni osservatori, Matteotti sarebbe stato ucciso da quei fascisti intenzionati a mettere in difficoltà il capo del governo. Si trattava dell'argomentazione più volte promossa da Caetani, che effettivamente risultò quanto mai efficace nell'operazione di manipolazione della stampa e, più in generale, dell'opinione pubblica statunitense.¹¹⁵

Pur facendo riferimento a ragioni e obiettivi diversi, su questo punto specifico si verificò una sostanziale condivisione di vedute tra Casa Bianca, Dipartimento di Stato e buona parte dei giornali americani. Nella carta stampata non mancarono comunque le eccezioni: anche se generalmente "le reazioni [...] furono di assoluta credulità nei confronti della tesi difensiva di Mussolini e quindi di fiducia nella sua estraneità",¹¹⁶ non mancarono giornali, come il *Chicago Tribune*, che assunsero un duro atteggiamento di condanna del fascismo e dei suoi metodi.¹¹⁷

In secondo luogo, dall'analisi emerge la fittissima attività di contro-informazione condotta dall'ambasciata italiana a Washington, con Caetani che agì sulla base delle precise indicazioni fornite da Mussolini. Interessato a presentare l'immagine di un Paese pacificato, il governo di Roma voleva a tutti i costi silenziare i possibili consensi a favore del fronte antifascista: come più volte dimostrato, i colpi provenienti dall'eventuale diffusione delle tesi aventiniane dovevano essere parati con efficienza e celerità. A differenza dell'ap-

114 Cfr., oltre a quanto già citato in precedenza, anche Pier Giacomo Sottoriva, *Gelasio Caetani 1877-1934: il realismo dell'utopia. Appunti per una biografia*, Palombi, Roma 2014.

115 Cfr. Migone, *Gli Stati Uniti e il fascismo*, cit., pp. 66-81.

116 Canali, *La scoperta dell'Italia*, cit., p. 127.

117 Cfr. ivi, p. 135.

proccio adoperato dai suoi omologhi a Londra e a Parigi, rispettivamente Pietro Tomasi della Torretta e Camillo Romano Avezzana, che agirono prevalentemente dietro le quinte,¹¹⁸ Caetani prese più volte posizioni pubbliche, intervenendo sulla carta stampata e partecipando a conferenze. Grazie anche alle attività svolte durante la crisi del "caso" Matteotti, l'ambasciatore era considerato "un servitore efficace del regime".¹¹⁹

Infine, un terzo e ultimo aspetto riguarda la reazione della Casa Bianca dinanzi alla crisi politica italiana scatenata dal delitto Matteotti. Nonostante i timori di Mussolini, il governo americano non fu mai fonte di reale preoccupazione: oltre a rappresentare la contromisura italiana a una possibile diffusione del bolscevismo in Europa, il fascismo era funzionale, dal punto di vista statunitense, alla stabilizzazione di un Paese, l'Italia, con cui Washington puntava ad avere relazioni economiche e commerciali. Più che dalle argomentazioni diffuse dalle campagne giornalistiche delle opposizioni antifasciste, le preoccupazioni riguardavano la svolta integralista varata da Mussolini con il discorso del 3 gennaio 1925. Anche in questo caso le perplessità sarebbero presto rientrate: Casa Bianca e Dipartimento di Stato avrebbero presentato l'intervento in Parlamento e le misure repressive quale passo necessario per impedire che l'Italia tornasse a essere instabile e, soprattutto, a rischio di rivoluzione para-bolscevica. Si trattava, peraltro, di una lettura erronea: come a suo tempo opportunamente sottolineato da Giorgio Amendola, tra il 1924 ed il 1925, il fascismo come movimento aveva mostrato qualche segno di cedimento; tuttavia, a difesa di esso, ormai forza di governo, restava pur sempre "la struttura dello Stato monarchico", che avrebbe impedito qualsiasi "situazione rivoluzionaria".¹²⁰

Gli sforzi dell'Aventino, nel sottolineare l'evidente responsabilità del regime fascista nell'omicidio del deputato socialista, non riuscirono a pervadere il dibattito giornalistico statunitense né, tanto meno, a toccare l'interpretazione data al fascismo dal governo ame-

118 Cfr., per approfondire l'atteggiamento degli ambasciatori a Londra e a Parigi in quel periodo, mi sia consentito di rimandare al mio studio, "L'astensione delle opposizioni è fallita: letture dell'Aventino, tra Europa e Stati Uniti", di prossima pubblicazione all'interno del volume, edito da Viella, *L'Italia dell'Aventino. Percorsi e prospettive di storia politica sulla secessione parlamentare del 1924*.

119 Migone, "Il regime fascista e le comunità italo-americane: la missione di Gelasio Caetani", cit., p. 41.

120 Giorgio Amendola, *Intervista sull'antifascismo*, a cura di Piero Melograni, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 57.

ricano. Potendo contare su un ambiente sostanzialmente favorevole, Mussolini e l'apparato diplomatico furono capaci di promuovere le loro argomentazioni, che peraltro, come abbiamo visto, non vennero scalfite neppure dalla pubblicazione del memoriale di Rossi sul finire del 1924. Il delitto Matteotti e la crisi politica che ne seguì avrebbero potuto rappresentare l'inizio della diminuzione della popolarità del fascismo oltreoceano. In realtà, quasi per "ironia della sorte",¹²¹ quell'episodio portò a un rafforzamento "della popolarità di Mussolini presso l'opinione pubblica americana",¹²² anche perché era riuscito a difendere sé stesso e il suo governo dagli attacchi dell'opposizione, che aveva cercato di sfruttare il caso Matteotti per rovesciarlo, con il rischio di "far precipitare l'Italia in un altro periodo di disordine politico e di instabilità economica".¹²³

Il contesto americano non fu mai davvero propenso alle tesi aventiniane. Come abbiamo avuto modo di vedere, la maggioranza dei giornali americani si attestò su una linea sostanzialmente favorevole al fascismo, che la campagna delle opposizioni non riuscì a scalfire, se non in alcuni limitatissimi frangenti nella seconda metà del 1924.¹²⁴ Ancora più negativo fu l'impatto delle argomentazioni antifasciste negli ambienti istituzionali. Sull'onda lunga del *Red Scare* e delle significative inquietudini sociali del biennio 1919-1920, per quanto riguardava lo scenario europeo, i repubblicani al governo decisero di sposare e sostenere quei progetti politici che, oltre a impedire l'avvento di una qualsivoglia forma di radicalismo politico al potere, apparivano funzionali al loro desiderio di stabilità del quadro politico globale: il fascismo rientrava perfettamente in questo schema.

Jacopo Perazzoli insegna Storia contemporanea presso il Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione dell'Università degli Studi di Bergamo. Si occupa della storia della socialdemocrazia, dell'internazionalismo socialista e di quello liberaldemocratico. Di recente, ha pubblicato *"Malgrado tutto dobbiamo farcela". I socialisti italiani e lo Shock of the Global* (Biblion Edizioni 2024) e *"Per la pace del diritto". Woodrow Wilson e la sua eredità, dalla Grande Guerra allo shock della globalizzazione* (Carocci 2022).

121 Pellegrino, *Fascist and Anti-Fascist Propaganda in America*, cit., pos. 1290.

122 Canali, *La scoperta dell'Italia*, cit., p. 19.

123 Pellegrino, *Fascist and Anti-Fascist Propaganda in America*, cit., pos. 1290.

124 Cfr. Diggins, *L'America, Mussolini e il fascismo*, cit., pp. 34-40.

About 1,000 Pronounced Words Because of a Teacher Friend (A Prose Poem)

Darko R. Suvin

Headnote 2025: This poem wrote itself early on the date indicated at end, & after tending it a bit I sent it to Fred Jameson in preparation for one of our frequent Skype talks on Sunday 9:30 his time. I asked him what he thot of it & could I publish it. He answered the poem was OK but I should change the name. I replied that neither my muse nor the phonetics would allow this, & the latter rested. Today I believe his modesty no longer applies. I read the poem by zoom for the memorial meeting of his department at Duke U a week or so after his death

To delineate a partly named friend i adopt the plebeian idiom of Walt, the lover of Lincoln, life, & dear comrades, the stance of Sandburg & Frost & the Beats & so many I cannot name now, dissenters & loggers, those who made the US of A truly great, easier to breathe in, down to the blessed New Deal when my paragon was born.

My teacher friend writes meta-commentaries on Everything That Matters in the culture which signifies human lives; is polyphiloprogenitive in kids words sympathies, one book per year. Does not look at TV, is not on social media, is large, embraces worlds, is genial, spreads light with a light touch, is generous. For half a century i learned from him more than from anybody alive. Maybe i helped him a bit here & there, on SF or utopianism or the *casus* as Brecht's cell, but certainly he mightily helped me & thousands of others by saying out loud & clear & richly & pleasurably: That no meaning, for sure not in salvific Marxism, exists outside Form, that Postmodernism is a phase accompanying capitalism -- tho he was fascinated too by that monstrous birth, the stone canyons of money-getting materialism amid which i lived with cockroaches in the basement of famous Chelsea Hotel, on 280 dollars per month, realising the slick movies don't transmit how badly Manhattan stinks.

And Fred extended & intended so as to become the central critic of the Twentieth Century together with the exemplary Germans &

Russians, their precious lightbulb lives cut short by the stress of Europe. A contradictory century, salvific & murderous, burnt into the living flesh, mixing up greatest hopes & horrors, incarnated enmeshing within most of us, most painfully in those caring for justice. With yearning eyes, escaping by chance fascism some of us or because of wise mothers, we saw a possibly final turning point of history -- into peace & justice, as followers of Lenin in the Nineteentwenties hoped & some much longer, as i until the mid-Seventies. But feeling how history hurts we saw also how possible a fully savage rule of profit was, sinking into Fascism 2.0, fusing slavery & serfdom & salary exploitation, best cognitively mapped for us by a US citizen, starting from Sartre & Germany, an American dreaming of a Fourierist not at all Hitlerian or carpet-bombing or droning army of baking pies: Fred.

Huge hope is hugest disappointment, how our youth's Twentieth Century found sources for disalienation & matured into poisoning wells, locust swarms of banks & tanks turning all they touched into shit & corpses & paranoia, & it became the Twentyfirst Century where the young would not recognise hope if it bit them on their shins while they dream into their surveillance gadgets. So Fred wrote on poems & architecture & philosophy as treasures in word & deed also shaping our lives against maiming & prisons & the sweet sickly smell of concentration camps & all our poor cities, amid the everlasting wars of this cruellest century where huge imperial States & little local mafiosi battled invoking religion & nation to hide the Mammon God, from Palestine & Lebanon to the Siamese twins Serbia-Croatia destroying my native utopia, rending apart our Mother Africa too, bombed periodically back into the Stone Age of exploitation by so-called Europe, obscenely coupling with the Minotaur of violence in palace labyrinths, & our lives spiral down into lesions & maiming & filth & disease imposed on the children women & poor.

Amid the killing & stench of blood, will there be understanding? There will be understandings of killing & of the stench of blood soaking the muddy covers. First the great Germans: i name them as he did, our beacons, Hegel & Marx & Brecht & Benjamin, half of them also Jews, & throw in the much wronged Russians such as Platonov's overwhelming Pit of Gloom, all their great poems, a generation of poets made impotent for a time, not to forget Ernst Bloch the Ho-

peful, my forgotten Miroslav Krleža, too many to count, musicians like Bartók dying in dire poverty in uncaring New York or Shostakovich escaping by a hairbreadth the gulag, the poets & novelists best explained, ferried over forgetfulness to us by the American Fred.

In dark times more precious remain the understandings that the thinkers of peace & pleasure shine upon the blood-soaked battlefields, the ever-widening wars in everyday life “doing a job,” the light that by contraries reveals the mental darkness, makes it inhuman & anti-human, may indeed end the species Homo because not sapient, as Fred keeps testifying.

And now i have to go & brush my teeth, close the tired eyes so that tomorrow the reappearing light might find me only half-sick, & that i may emulate Fred from afar by more words & *tourneures de phrase*. His pages irradiate beneficently upon those who read with minds open to the possibilities of being otherwise, liberating us from the slavery where the blind brainwashers lead the blinded brainwashed into pits of perdition, lead to more bloodier coughing out of our lungs as the viruses delivered by agribusiness & private property of Big Pharma over the means of life kill tens of millions of poor & weak, propelling us to the paradise of Social Darwinists, where strong men fight so that the weak poor should die, the women & children & weak men too.

Though tired, & aren't we all, may tomorrow's light find me fit to care for an even older friend & partner, my intimate helpmate, who now needs help herself in the blinding light of her memory shifting to see the better world of 60 years ago: an oasis of time when deserts blossomed, we had a Mother & frolicked like optimistic puppies, with naive eyes, with comrades in Zagreb & Beograd & Manhattan & Montréal, even before our famous word battles fought together with Fred, following him as a beacon.

(night of Feb. 3, 2023)

Circa 1.000 parole per un amico insegnante (Una poesia in prosa)

Darko R. Suvin

Traduzione di Erminio Corti

Nota del 2025. Questa poesia si è scritta da sola una mattina del 3 febbraio 2023, e dopo averla un po' rivista l'ho inviata a Fred Jameson in preparazione di una delle nostre frequenti chiacchierate su Skype di domenica alle 9:30, ora sua. Gli ho chiesto cosa ne pensasse e se potevo pubblicarla. Mi disse che la poesia andava bene, ma che avrei dovuto cambiare il nome. Gli risposi che né la mia musa né la fonetica lo avrebbero permesso, e qui si fermò la cosa. Oggi ritengo che la sua modestia non valga più. Ho letto la poesia attraverso Zoom per la commemorazione presso il suo dipartimento alla Duke University, una settimana dopo la sua scomparsa.

Per ritrarre un amico di cui abbrevio il nome, adottato la lingua plebea di Walt, l'amante di Lincoln, della vita & dei cari compagni, la prospettiva di Sandburg & Frost & dei Beat & di tanti altri che ora non posso nominare, dissidenti & taglialegna, coloro che hanno reso gli Stati Uniti dell'America davvero grandi, più facili da vivere, fino al benedetto New Deal quando nacque il mio modello.

Il mio amico insegnante scrive meta-commenti quasi su Tutto Ciò Che Conta nella cultura che rappresenta le esistenze umane; è un polifiloprogenitore di bambini parole simpatie, con un libro all'anno. Non guarda la TV, non è sui social media, è grande, abbraccia mondi, è cordiale, diffonde luce con un tocco leggero, è generoso. Per mezzo secolo ho imparato da lui più che da chiunque altro vivente. Forse l'ho aiutato un po' qua & là, con la fantascienza o l'utopismo o il *casus* come uno stimolo generico per Brecht, ma di certo lui ha aiutato moltissimo me & migliaia di altre persone dicendo ad alta voce in modo forte & chiaro & ricco & affabile: che nessun Significato, sicuramente non nel salvifico marxismo, esiste al di fuori della Forma, che la postmodernità è una fase che accompagna il capitalismo – sebbene lui fosse anche affascinato da questo mostro nascente & evolvente, dai canyon di pietra del materialismo danaroso in mezzo ai quali ho

vissuto con gli scarafaggi nel seminterrato del famoso Chelsea Hotel, con 280 dollari al mese, apprendendo che i film non mostrano quanto sia fetida Manhattan.

E Fred si estese & intese diventando il critico chiave del Ventesimo Secolo, insieme ai Tedeschi & Russi esemplari le cui preziose & luminose vite furono stroncate dall'Europa, pentola a pressione speranzosa & disperata. Un secolo contraddittorio, salvifico & omicida, impresso a fuoco nella carne viva, che confonde estreme speranze con orrori estremi, incarnato & invischiato in quasi tutti noi, più dolorosamente in coloro che hanno a cuore la giustizia, lesi. Con occhi anelanti, sfuggendo casualmente alcuni di noi al fascismo o grazie a madri sagge, abbiamo visto una possibile svolta definitiva della storia: verso pace & giustizia & infatti la fratellanza e sororanza, come speravano i seguaci di Lenin negli anni Venti & altri molto più a lungo, come me fino alla metà degli anni Settanta. Ma sentendo quanto la storia ferisca, abbiamo visto come possibile anche un totale dominio selvaggio del profitto, che sprofondava nel Fascismo 2.0, fondendo schiavitù & servitù & sfruttamento salariale, cognitivamente mappato al meglio per noi da un cittadino statunitense a partire da Sartre & Weimar, che sognava un esercito americano pacifico nella scia di Fourier con torte appena sfornate, per niente imperiale né prodigo di bombardamenti a tappeto o a droni: Fred.

Grande speranza trova grandissima delusione, come il Ventesimo secolo della nostra gioventù che trovò sorgenti di disalienazione ma poi si fece avvelenatore di pozzi, locuste sciamanti di banche & carrarmati che trasformano tutto ciò che toccano in merda & cadaveri & paranoia, diventato il Ventunesimo secolo in cui i giovani non riconoscerebbero la speranza neppure se questa li azzannasse agli stinchi mentre sognano con i loro giocattolini di sorveglianza: che caduta fu questa! Così Fred scrisse di poesia & architettura & filosofia quali tesori di parole & azioni, plasmando anche le nostre vite contro mutilazioni & prigionie & il dolciastro nauseabondo odore dei campi di concentramento & di tutte le nostre impoverite città, in mezzo alle guerre eterne di questo secolo crudelissimo in cui enormi Stati imperiali & piccoli mafiosi locali combattevano invocando religione & nazione per nascondere il Dio Mammona, dalla Palestina & Libano ai gemelli siamesi Serbia-Croazia distruggendo la mia utopia natale, facendo a pezzi anche la nostra Madre Africa, bombardata periodi-

camente & riportata all'Età della Pietra dello sfruttamento dalla cosiddetta Europa, che si accoppia oscenamente con il Minotauro della violenza nei labirinti dei palazzi, mentre le nostre vite precipitano in una spirale di ferite & mutilazioni & sporcizia & malattie imposta anche a bambini donne & poveri.

Tra le uccisioni & il tanfo del sangue, ci sarà consapevolezza? Ci sarà consapevolezza delle uccisioni & del tanfo di sangue che impregna le coperte infangate. Prima i grandi Tedeschi: li nomino come lui, i nostri fari, Hegel & Marx & Brecht & Benjamin, la metà dei quali pure Ebrei, & ci aggiungo anche i Russi tanto ingiuriati, come lo sconvolgente Sterro di Platonov, tutte le loro grandi poesie, una generazione di poeti dilapidata, senza dimenticare Ernst Bloch lo Speranzoso, il mio dimenticato grande bardo Miroslav Krleža, troppi per contarli, musicisti quali Bartók che muore in miseria nella New York indifferente o Šostakovič che sfugge per un soffio al gulag, poeti & romanzieri ben spiegati, traghettati a noi oltre l'oblio dall'Americano Fred.

In tempi bui ancor più preziosi sono gli intendimenti che i pensatori di pace & gioia gettano illuminando i campi di massacri & distruzioni, & le guerre che pullulano sempre di più estese nella vita quotidiana "sul lavoro" & nelle strade drogate, la luce che per contrasto rivela le tenebre mentali, rendendole inumane & antiumane, che potrebbero davvero mettere fine alla specie Homo perché non sapiente, come dimostratoci sempre da Fred.

E ora devo andare a pulirmi i denti, chiudere gli occhi stanchi cosicché domani la luce risorgente possa trovarmi soltanto mezzo malato, & che io possa emulare Fred da lontano con più parole & *tournures de phrase*. Le sue pagine illuminano beneficamente coloro che leggono con menti aperte alle possibilità del diverso, liberandoci dalla schiavitù in cui i ciechi lavatori di cervello conducono ai pozzi della perdizione i ciechi a cui lavano il cervello, che ci fanno sputare sempre più sangue dai polmoni mentre i virus diffusi dall'agroindustria & dalla proprietà privata di Big Pharma sui mezzi di sussistenza uccidono decine di milioni di poveri & deboli, spingendoci verso il paradiso dei Darwinisti Sociali, dove uomini forti combattono affinché i poveri deboli muoiano, & anche donne & bambini & uomini deboli.

Sebbene stanco - & non lo siamo tutti? -, possa la luce di domani trovarmi capace di prendermi cura di un'amica & compagna ancor più anziana, la mia amorevole aiutante, che ora a sua volta ha bisogno di aiuto nella luce accecante della sua memoria che ambulante vede il mondo migliore di sessanta anni fa: un'oasi di tempo in cui i deserti fiorivano di cento fiori, avevamo una Madre & ci divertivamo come cuccioli ottimisti, con occhi ingenui, con compagni a Zagabria & Belgrado & Manhattan & Montréal, anche prima delle nostre famose battaglie di parole combattute insieme a Fred, seguendolo come un faro.

(revisione di Darko Suvin)

Darko Suvin è nato a Zagabria, Jugoslavia, nel 1930. E' Professore emerito presso la McGill University, Canada, e Fellow della Royal Society of Canada. È stato visiting professor presso dieci università, vincitore di numerose borse di studio per attività di ricerca e di svariati riconoscimenti per la sua poesia. È autore di trentacinque libri, tra cui *On the Poetics and History of a Literary Genre; Splendour, Misery, and Possibilities: An X-Ray of Socialist Yugoslavia*; e *To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy*. Per maggiori informazioni è possibile consultare i siti www.darkosuvn.com e <https://independent.academia.edu/DarkoSuvn/Papers>.

Imaging, picturing, and fixing: il ruolo della fotografia nella scrittura di Louise DeSalvo

Lilia Di Pierro

Il contesto in cui va collocata l'opera letteraria di Louise DeSalvo (1942-2018) è senz'altro caratterizzato dal desiderio, condiviso da molte autrici, di delineare trame familiari che sottolineino la necessità di superare i ruoli e gli spazi limitati ai quali le donne sono state a lungo confinate. Helen Barolini, ad esempio, con la scrittura di *Umbertina* (1979), definisce un importante cambiamento nella tradizione letteraria italoamericana, raccontando le storie di tre generazioni di donne italoamericane educate a obbedire alle aspettative culturali della comunità di appartenenza. Barolini dimostra, quindi, come le storie di *Umbertina*, Marguerite e Tina, i tre personaggi principali, siano connesse le une alle altre attraverso la condivisione di sensazioni, esperienze e desideri affini e alla comune ricerca di un posto nel mondo dove poter esprimere la propria voce.¹ I legami familiari sono il tema che fa da sfondo anche alla narrazione di Tina De Rosa in *Paper Fish* (1980), dove l'autrice analizza il modo in cui le madri nella cultura italoamericana sono spinte a sacrificare la propria identità in favore del benessere familiare, mostra come il desiderio di autonomia femminile si scontri con le aspettative culturali ed esplora come le condizioni di disagio psicologico e fisico vengono vissute dal corpo femminile. Infine, *Paper Fish* ha rappresentato uno dei primi tentativi di una scrittrice italoamericana di definire l'individualità femminile senza perdere di vista l'importanza di riconciliarsi con la propria identità etnica e con il proprio passato che, come viene evocato dal titolo, sembra sgretolarsi facilmente.²

Il punto di incontro tra queste opere simbolo della tradizione letteraria italoamericana e la produzione di DeSalvo è senz'altro rappresentato dal desiderio comune alle autrici di raccontare la propria sto-

1 Edvige Giunta, *Writing with an Accent: Contemporary Italian American Women Authors*, Palgrave Macmillan, New York 2002, pp. 40-52.

2 Mary Jo Bona, "Broken Images, Broken Lives: Carmolina's Journey in Tina De Rosa's *Paper Fish*", *MELUS*, XIV, 3/4 (1987), pp. 87-106.

ria familiare senza più proteggerne la reputazione attraverso il filtro della lealtà etnica. Ma l'opera di DeSalvo si contraddistingue per un nuovo modo di far luce sui comportamenti abusanti tramandati dalla prima alla seconda generazione italoamericana e di analizzarne le conseguenze sulle giovani donne di terza generazione. Specialmente in *Vertigo* (1996) e in *Writing as a Way of Healing* (1999) gli episodi di violenza domestica e di abuso infantile sono raccontati esplicitamente per la prima volta nella letteratura italoamericana, attraverso una narrazione che non punta solo a sottolineare l'importanza della scrittura nel documentare i fatti da un punto di vista personale, ma anche ad analizzarne il ruolo nell'esorcizzare gli abusi subiti e nel ricostruire i propri ricordi.

Scrivere però rappresenta l'ultimo processo di una lunga ricerca sulla propria famiglia che DeSalvo compie servendosi di svariati elementi, tra cui frammenti di giornali, ricettari, oggetti personali appartenuti ai suoi antenati e fotografie. È proprio sul racconto che la scrittrice fa della sua vita tramite le fotografie raccolte negli album familiari che mi focalizzerò nelle prossime pagine, con l'obiettivo di dimostrare come, soprattutto in *Vertigo*, queste rappresentino il materiale più interessante per far luce sui segreti di quella che all'apparenza sembra una comune famiglia italoamericana appartenente alla classe operaia. Infatti, la fotografia, di pari passo con la scrittura, è utilizzata da DeSalvo per rendere possibile la sopravvivenza della memoria personale, ma anche di quella familiare.

Infine, in questo articolo cercherò di sottolineare il significato che le fotografie familiari assumono anche nella ricerca che la scrittrice fa su sé stessa e nella conseguente elaborazione delle sue opere letterarie. Le immagini fotografiche ritrovate nelle ricerche compiute da DeSalvo, in effetti, sono anche necessarie a riportare alla luce momenti della sua vita che il suo corpo ricordava perfettamente, ma che non riuscivano a essere articolati attraverso la scrittura. Nelle prossime pagine, proverò a dimostrare come attraverso le fotografie, come afferma Jeana DelRosso, "DeSalvo similarly works to remake both her past and her present self",³ tentando di ricostruire e rimodulare il suo passato al fine di favorire la narrazione della sua storia familiare

3 Jeana DelRosso, "Fixing and Fictioning: Memory and Catholicism in *Vertigo*", in Nancy Caronia e Edvige Giunta, a cura di, *Personal Effects: Essays on Memoir, Teaching, and Culture in the Work of Louise DeSalvo*, Fordham University Press, New York 2015, pp. 62-74, qui p. 67.

e di giustificare le scelte e i comportamenti che assume al momento della scrittura.

Questo articolo, quindi, parte non solo dall'intenzione di analizzare come DeSalvo si sia opposta alle prescrizioni sociali e culturali della comunità italoamericana raccontando esplicitamente molti dei segreti che si celavano tra le mura di casa sua e analizzando dinamiche familiari che sono state perpetuate dalle generazioni precedenti alla sua. In questa analisi scelgo, infatti, di spostare la mia attenzione soprattutto sul valore formale e biografico che le fotografie assumono nei *memoirs* di DeSalvo al fine di determinare il suo approccio letterario e come il frequente richiamo alla dimensione visiva della fotografia abbia influenzato il suo stile. Inoltre, mi soffermerò su come l'uso della fotografia, combinata in particolare alle caratteristiche che DeSalvo associa al *memoir*, rappresenti l'elemento chiave per documentare e descrivere in modo del tutto personale il proprio passato, in una dimensione in cui il concetto di verità può variare in base allo sguardo di chi osserva l'oggetto della narrazione.

Il legame tra *memoir* e fotografia

Nel suo primo *memoir*, *Vertigo*, DeSalvo racconta degli abusi psicologici e fisici nascosti dalle mura domestiche di casa propria, che col tempo provocano in lei sensazioni di vertigine, soffocamento e paura di cadere. DeSalvo avverte i primi sintomi di tali problemi quando la famiglia sceglie di abbandonare Hoboken, nel New Jersey, che la scrittrice definisce "the place of my heart",⁴ per trasferirsi a Ridgefield, sempre nel New Jersey. Per molte famiglie come quella di DeSalvo, uno spostamento del genere rappresentava un segno di ascesa sociale ed economica, si trattava di un obiettivo perseguito con grandi sforzi, ma che spesso aveva gravi conseguenze sul benessere psicologico di cui non si parlava apertamente.

Dalle opere biografiche della scrittrice si può comprendere come la sua famiglia, desiderosa di preservare le apparenze, fosse infatti ancorata ai principi culturali di *omertà*, dunque di silenzio e di accettazione passiva della realtà, e di *bella figura*, ovvero di preservazione delle apparenze e dell'immagine pubblica faticosamente costruita nel tempo. In particolar modo in *Vertigo*, DeSalvo racconta come la

4 Louise DeSalvo, *Vertigo: A Memoir*, The Feminist Press, New York 2002, p. 90.

sua famiglia cercasse di non dare importanza a qualsiasi evento capace di danneggiare la propria reputazione e tenesse nascosti a Louise numerosi problemi che li affliggevano. Ad esempio, raccontando della depressione che aveva accompagnato la madre per tutta la vita, la scrittrice ammetteva che “mental illness, after all, is not something anyone discussed openly when we were growing up”.⁵ Difatti, la famiglia non discute chiaramente delle conseguenze degli abusi sessuali e psicologici sul benessere psicologico della protagonista e non si usa mai la parola agorafobia per descrivere il disturbo che affligge Jill, la sorella minore di DeSalvo, fin dall’infanzia.

Fin dalla prima opera biografica di DeSalvo capiamo quindi che, se i genitori e i nonni della scrittrice rifiutano di condividere le storie del proprio passato a voce, DeSalvo sente la necessità di ricercare e interpretare delle fonti – per lo più fotografiche – che siano in grado di documentare visivamente i segreti familiari a lungo tenuti nascosti. Una volta ricercato il materiale che sceglie di analizzare, la scelta del genere letterario di cui la scrittrice si serve per raccontare sé stessa e gli altri ha motivazioni ben precise: il *memoir* è infatti una forma di scrittura prediletta dai soggetti storicamente rappresentati in modo silente e stereotipato, perché attraverso di esso riescono a recuperare la propria memoria personale.⁶ Proprio perché il *memoir* può essere utilizzato per restituire dignità ai soggetti rappresentati, non è un caso che la scrittrice scelga di analizzare in esso soprattutto fotografie che ritraggono sua nonna, sua madre e sua sorella, per conferire loro una voce che fino a quel momento non avevano avuto. Secondo Edvige Giunta, sono in realtà molte le scrittrici italo-americane che preferiscono il *memoir* all’autobiografia tradizionale, in quanto sebbene nel corso della narrazione ci sia un solo soggetto a raccontare la propria storia, c’è la possibilità che più persone si riconoscano in quelle esperienze.⁷ Scegliendo di raccontare visivamente le storie di sua nonna e sua madre, DeSalvo crea un intimo ritratto familiare che ha però anche il compito di analizzare in modo ampio il divario generazionale che intercorre tra la prima e la seconda generazione di donne italoamericane, e le conseguenze che la terza

5 Ivi, p. 19.

6 Caterina Romeo, *Narrative tra due sponde: Memoir di italiane d’America*, Carocci Editore, Roma 2005, p. 19.

7 Edvige Giunta, “Il *memoir* come pratica interculturale negli studi italoamericani”, *Ácoma*, XXIV, 13 (2017), pp. 151-72.

generazione, simbolicamente raccontata attraverso il personaggio di Jill, paga a causa del silenzio e delle scelte errate da loro compiute nel tempo.

È necessario però sempre ricordare che quella raccontata nei suoi *memoir* è la personale percezione della realtà che DeSalvo sceglie di rappresentare servendosi di un tipo di narrazione che non punta a ricostruire un quadro storico e culturale basato su un'attenta documentazione. Nella sua definizione di *memoir*, DeSalvo sottolinea che questo è il genere letterario che preferisce in quanto "ha importanza ciò che ricordiamo, come lo ricordiamo e come alteriamo la realtà dei fatti":⁸ in un *memoir* i ricordi di avvenimenti ed emozioni sono particolarmente frammentari, per cui risulta complesso raccontare la propria storia attraverso precisi riferimenti temporali, anzi, è proprio la distorsione della realtà a rappresentare per lei l'elemento più interessante.⁹ In questa prospettiva, è possibile iniziare a notare il modo in cui le fotografie di famiglia costituiscono un ponte importante tra il passato e il presente della scrittrice, e di conseguenza nella scrittura dei *memoirs*. Dal punto di vista della scrittrice, ciò che accomuna questo tipo di narrazione e il momento in cui le immagini vengono catturate dall'obiettivo fotografico è sicuramente la scelta di accostare degli elementi e raccontarli in modo frammentario: focalizzandosi sulla propria prospettiva, è possibile descrivere o anche distorcere un evento, oscurando e illuminando i dettagli che si reputano più interessanti. Di questa analogia la scrittrice parla in *Writing as a Way of Healing* (2000), quando, raccontando del concepimento del suo *memoir* *Vertigo*, scrive "I knew I wanted to 'image' scenes from my life".¹⁰ L'utilizzo del verbo 'to image' mostra infatti come per la scrittrice la composizione del *memoir* richiamasse la dimensione visiva della fotografia. In questo modo, selezionare e delimitare in una determinata cornice alcuni particolari frammenti della propria vita diventa un processo fondamentale al fine di attribuire ad essi un significato personale e specifico attraverso la scrittura del *memoir*.

La visibilità, infatti, rappresenta il concetto chiave in grado di dimostrare il valore formale delle fotografie nelle opere di DeSalvo e

8 Caterina Romeo, "Autenticità della memoria: Caterina Romeo intervista Louise DeSalvo", *Tuttestorie: racconti, letture, trame di donne*, 8 (2001), pp. 7-9, qui p. 8.

9 Giunta, "Il *memoir* come pratica interculturale negli studi italoamericani", cit., p. 157.

10 Louise DeSalvo, *Writing as a Way of Healing: How Telling Our Stories Transforms Our Lives*, Beacon Press, Boston 2000, p. 116.

non solo il loro significato biografico. Il metodo che DeSalvo utilizza nella costruzione delle sequenze di immagini somiglia alla tipica strategia che usa nella scrittura dei *memoirs*, dove a interessarla è proprio la distorsione narrativa e temporale attraverso l'accostamento di ricordi appartenenti a diversi momenti della sua vita. Le fotografie, quindi, acquistano un valore particolare soprattutto se messe in relazione con il genere letterario che DeSalvo predilige nel corso della sua carriera di scrittrice. Accoppiare le immagini tra di loro è una strategia affine allo stile narrativo dei *memoirs* di DeSalvo, in quanto, come afferma Joshua Fausty, "piecing together is a strategy of essayistic memoir, a way of writing that defies chronology and linearity to embrace an associative and fragmentary narrative".¹¹ Il legame tra la dimensione visiva della fotografia e la scrittura non è quindi solo documentario, esso è anche stilistico in quanto avvalora la scelta di DeSalvo di una narrazione che predilige la frammentarietà e l'ambiguità.

Il legame tra fotografia e scrittura è evocato dalla scrittrice per la prima volta nel primo capitolo di *Vertigo*, "Fixing Things", in cui DeSalvo scrive:

My journal acts as a kind of "fixer," as in photography. Like the chemical that you use to stabilize an image, to make it permanent. But I begin to see, too, that the other meanings of "fixer" also apply to why I write. I use my journal, my writing, as a way of making things better, of fixing things, and of healing myself, and as a way of taking a "fix" on my life. Of seeing where I am, and plotting a course for the future.¹²

La scelta del titolo "Fixing Things" evoca sicuramente il duplice valore purificatorio e documentario della scrittura, ma anche il legame che essa detiene con la fotografia. È la fluidità il concetto che, senz'altro, lega lo scorrere della memoria alla necessità di imprimere i ricordi attraverso l'inchiostro usato su carta e il liquido usato nel processo di fissaggio fotografico. A precedere lo scatto di una fotografia e la scrittura di un testo letterario è il fluire delle immagini che si presentano visivamente o che sono generate dal processo creativo. Ma allo stesso tempo, sia in fotografia che in letteratura, l'immagine deve essere cat-

11 Joshua Fausty, "Louise DeSalvo: Essaying Memoir", in Nancy Caronia e Edvige Giunta, a cura di, *Personal Effects: Essays on Memoir, Teaching, and Culture in the Work of Louise DeSalvo*, Fordham University Press, New York 2015, pp. 86-102, qui p. 90.

12 DeSalvo, *Vertigo*, cit., p. 4.

turata nella sua staticità; di conseguenza, essa è ancorata a una dimensione letteraria o visiva dove si sceglie accuratamente cosa inserire o meno. Nell'opera di DeSalvo, quindi, la scrittura è non solo in grado di risanare le sue ferite, ma è soprattutto utilizzata per rimodellare e fissare il soggetto della narrazione. L'accostamento tra il processo del fissaggio fotografico e la scrittura di un diario consente inoltre di comprendere come la fotografia influenzi la concezione che DeSalvo ha della scrittura letteraria come un modo per stabilire maggiore ordine nella sua vita. Riferendosi al momento in cui ha iniziato a raccogliere informazioni sui suoi genitori, DeSalvo afferma: "my sense of myself broadened. I felt I was regaining something I hadn't even realized I'd lost – my and my family's history. I recognized the richness of my past. I started to feel rooted in a way I hadn't before".¹³ La scelta di usare il termine 'rooted' in questo passaggio è rilevante per indicare come sia innanzitutto l'incontro con gli oggetti appartenuti alla sua famiglia a fare in modo che la scrittrice senta, per l'appunto, non solo di avere delle radici, ma anche di avere la stabilità e l'equilibrio necessari a cercare di definire la sua identità. Solo in un secondo momento la scrittura rappresenta una pratica di guarigione che la aiuta ad analizzare le sensazioni avvertite sul corpo e nella mente nel corso della sua vita, fino ad aiutarla a raggiungere la stabilità che le permette di identificare i luoghi che le appartengono.

L'uso che DeSalvo fa degli album fotografici per scrivere i suoi *memoir* è tanto più significativo in quanto la sua famiglia appartiene a un gruppo etnico che ha cercato di passare inosservato nella società statunitense e di adattarsi alla cultura di arrivo, lasciando, di conseguenza, poche fonti che ne attestino la storia. Per molti stranieri che partirono alla volta degli Stati Uniti risultava fondamentale cercare di essere collocati tra i *nordics* per sperare di godere di alcune forme di benessere che la società americana aveva da offrire. Fred Gardaphé definisce infatti gli italoamericani di prima generazione come "whites on a leash",¹⁴ in quanto, per favorire la propria accettazione e integrazione, una volta giunti negli Stati Uniti scelsero di non mostrare pubblicamente alcun tipo di legame con l'Italia e con la sua cultura.

13 Ivi, p. 136.

14 Fred Gardaphé, "Introduction: Invisible People: Shadows and Light in Italian American Culture", in William J. Connell e Fred Gardaphé, a cura di, *Anti-Italianism: Essays on a Prejudice*, Palgrave MacMillan, New York 2010, pp. 1-10, qui p. 4.

Una lunga distanza dall'Italia e dalla sua cultura fu anche stabilita dalla scelta comune a svariati autori italoamericani del XX secolo di non evidenziare "il segno etnico" nelle loro opere.¹⁵ Carla Francellini, infatti, sottolinea un'importante distinzione tra due categorie di scrittori italoamericani della prima metà del XX secolo: quelli la cui scrittura evidenzia elementi italoamericani (*visibili*), e quelli che cercano di fare il possibile per allontanarsi da una scrittura etnica (*invisibili*).¹⁶ La difficoltà di identificare gli scrittori italoamericani come un gruppo omogeneo, inoltre, non favorisce inizialmente la considerazione di parte della critica letteraria del tempo. Secondo quanto riporta Francellini, infatti, si dovrà aspettare gli anni Settanta del secolo scorso per vedere i primi studi sulla letteratura italoamericana, relativamente tardi rispetto alle pubblicazioni dei primi scrittori appartenenti a questo gruppo.¹⁷

Questi presupposti, di conseguenza, spinsero spesso la comunità italoamericana a scegliere l'invisibilità e a evitare di trasmettere usi e costumi alle generazioni successive. DeSalvo, infatti, appartiene a un gruppo di autori che cercano di rintracciare quanto non è stato vissuto in prima persona, ma solo ascoltato attraverso i racconti dei primi migranti. La loro posizione è molto complessa da questo punto di vista, dato che i luoghi e i ricordi della diaspora non rientrano quasi mai nei racconti della prima generazione e sono quindi spesso ignoti ai figli o ai nipoti. Di frequente, ciò si verifica a causa del senso di vergogna per le misere condizioni di vita da cui provenivano i migranti di prima generazione. La conoscenza che i figli e i nipoti hanno del vissuto dei primi italiani nel paese di origine e negli Stati Uniti è, infatti, secondo Francellini, la conseguenza di un collage di immagini e di racconti, che, nella migliore delle ipotesi, vengono esplicitamente tramandati dalla prima generazione a quelle successive, oppure, come accade nella maggior parte dei casi, sono rubati in piccoli frammenti.¹⁸

La famiglia in cui cresce DeSalvo non è, in effetti, così diversa da molte altre appartenenti alla comunità italoamericana. In particolar

15 Carla Francellini, *Visible/Invisible: Incursioni nella narrativa italiana americana contemporanea*, Artemide Edizioni, Roma 2018, p. 78.

16 *Ibidem*.

17 Ivi, p. 23.

18 Carla Francellini, "Back Home(s). Dinamiche del ritorno nella scrittura di Maria Mazziotti Gillan", in Donatella Izzo e Matteo Pretelli, a cura di, *Il ritorno della "diaspora". Migranti italiani di ritorno dagli Stati Uniti nel Novecento*, La scuola di Pitagora, Napoli 2023, pp. 123-45.

modo i genitori della scrittrice condividono il desiderio di passare inosservati, e, dunque, la scelta di selezionare le immagini fotografiche come documento principale per raccontare la propria famiglia rappresenta un importante gesto di opposizione al silenzio perpetuato nelle mura domestiche e non solo. Le fotografie, infatti, sono utilizzate da DeSalvo nei suoi *memoir* in quanto testimonianza di “ciò che è stato”,¹⁹ e, attraverso una lettura personale di queste, la scrittrice riesce a rappresentare e a raccontare in modo intimo la storia della sua famiglia e delle abitudini culturali della comunità di appartenenza. Infatti, i riferimenti fotografici che DeSalvo utilizza nei suoi *memoirs* consentono di scavare nel suo passato, così da riflettere sul tipo di infanzia da lei vissuta e sullo stile di vita che conducevano le donne della sua famiglia.

Ritratti transgenerazionali

Attraverso l'analisi di alcuni brani dei *memoirs* di DeSalvo, nelle prossime pagine focalizzerò la mia attenzione sul modo in cui la scrittrice usa le immagini al fine di immedesimarsi nelle esperienze di vita delle donne che hanno fatto parte della sua famiglia e interpretare le emozioni che potrebbero aver provato. In particolare, in questa sezione analizzerò alcune fotografie che hanno rappresentato per DeSalvo l'elemento chiave per ricostruire determinate esperienze nella vita di sua nonna e sua madre. Questa stilistica della scrittrice è dettata anche dalla necessità di rintracciare come le generazioni italoamericane successive a quella dei primi emigranti si relazionano al trauma personale, collettivo e culturale del distacco dalla terra nativa: in altre parole quella che Marianne Hirsch ha definito postmemoria, ovvero, “the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up”.²⁰ Rappresentazioni della postmemoria, secondo Hirsch, sono infatti proprio le fotografie familiari, in grado di costruire una solida connessione tra le diverse generazioni della stessa famiglia. Queste sono definite dalla

19 Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 94.

20 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, p. 5.

studiosa come “points of memory”,²¹ che emergono dal contatto tra soggetti e che costituiscono un ponte tra passato e presente, memoria e postmemoria, ricordo personale e culturale.

È proprio la necessità di costruire un ponte generazionale a giustificare la scelta di DeSalvo di immedesimarsi nelle esperienze e nelle emozioni provate dalle sue antenate. Ciò spinge la scrittrice ad analizzare gli album familiari in ordine cronologico a partire dalle immagini scattate il giorno in cui la nonna materna giunse a Ellis Island. Queste sono il principale soggetto del saggio “Color: White/Complexion: Dark”, nel quale DeSalvo pone l’attenzione sulla dicitura *Complexion: Dark*, che indica il modo in cui sua nonna, sebbene fosse classificata come bianca, veniva discriminata in quanto italiana e proveniente da una regione del Sud del paese; come scrive DeSalvo, infatti, “because of this, she *had to be dark*, not fair” (corsivo dell’autrice).²² La scrittrice, appena ritrovata la fotografia di sua nonna, percepisce il suo dolore e ripensa al senso di vergogna e al desiderio di passare inosservati che hanno accompagnato i membri della sua famiglia nel corso delle loro vite.²³ In questo punto del saggio assistiamo ad un incontro tra le generazioni passate e presenti, in un luogo metaforico che, per usare le parole di Nancy K. Miller, si può definire come “transpersonal zone”,²⁴ cioè dove i legami superano lo spazio e il tempo e coloro che vivono nel presente possono entrare in contatto con i luoghi e gli eventi che hanno determinato la storia dei propri antenati. È inoltre proprio grazie a questo spazio metaforico che DeSalvo dimostra come sebbene gli episodi di discriminazione fossero molto diversi, le difficoltà che la scrittrice ha avvertito nel trovare il suo posto nella società, e il disagio che ne è conseguito, siano affini a quelli avvertiti dalla nonna. In questo modo, la narrazione della memoria femminile individuale cede il posto a quella collettiva. Secondo quanto suggerito da Miller e da Hirsch, quindi, le fotografie, in quanto rappresentazione della postmemoria, possono essere collocate in uno spazio che è a tutti gli effetti *transpersonal*: sopravvivendo al tempo, riescono a creare una connessione intergenerazionale tra i membri della famiglia di DeSalvo.

21 Ivi, p. 61.

22 Louise DeSalvo, “Color: White/Complexion: Dark”, in Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, a cura di, *Are Italians White?: How Race is Made in America*, Routledge, New York 2003, pp. 17-28, qui p. 27.

23 Ivi, p. 20.

24 Nancy K. Miller, “Getting Transpersonal: The Cost of an Academic Life”, *Prose Studies: History, Theory, Criticism*, XXXI, 3 (2009), pp. 166-80, qui p. 168.

Le immagini che raffigurano i nonni materni tornano a essere un soggetto importante nel capitolo "Keepsakes" contenuto nel *memoir* del 2004 *Crazy in the Kitchen*. DeSalvo racconta del ritrovamento di due grandi fotografie del nonno materno insieme alla prima e alla seconda moglie, dove in entrambi i casi l'uomo indossa quello che la scrittrice identifica come l'unico abito elegante che egli abbia mai posseduto, da lui indossato in qualsiasi occasione rappresentasse un evento importante per la famiglia. Allo stesso modo, sia la nonna naturale della scrittrice sia la nonna acquisita sono vestite con abiti raffinati ed eleganti, che quasi sembrano provocare in loro imbarazzo, in quanto diversi da ciò che sono solite indossare nella vita di tutti i giorni. Secondo DeSalvo, gli abiti con cui sono stati ritratti i suoi antenati "are meant to obliterate that they're immigrants".²⁵ Infatti, come spiega Julia Hirsch "formal photographs stand against emotion. They permit us to look at the family, not into it";²⁶ con la scelta di fotografare i nonni in modo formale, cercando di non evidenziare le emozioni da loro provate, si tenta di nascondere le umili origini dei soggetti e si può contribuire al processo di americanizzazione al quale sceglie di cedere la famiglia della scrittrice.

Le fotografie sono però soprattutto gli elementi di cui DeSalvo si serve nella scrittura di *Vertigo*. Nel *memoir* in questione il personaggio di Louise descrive spesso i suoi ricordi come molto confusi e offuscati; infatti, nel corso di tutta la narrazione utilizza espressioni come "this is how I remember",²⁷ "I tell the story this way",²⁸ "I don't know whether I make this up, or whether it's true".²⁹ In questa prospettiva le fotografie rappresentano la fonte materiale in grado di giustificare visivamente i ritratti che DeSalvo realizza in *Vertigo* per raccontare la sua percezione dei membri della sua famiglia e dei legami che essi costituiscono tra loro. Dunque, nel momento in cui vacilla la memoria della protagonista, possiamo vedere come le fotografie intervengano per giustificare determinati pensieri che l'autrice sceglie di riportare nell'opera.

25 Miller, "Getting Transpersonal: The Cost of an Academic Life", cit., p. 64.

26 Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning, and Effect*, Oxford University Press, Oxford 1981, p. 97.

27 DeSalvo, *Vertigo*, cit., p. 50.

28 Ivi, p. 111.

29 Ivi, p. 210.

Vertigo è un testo di fondamentale importanza per la letteratura italoamericana in quanto è stata la prima opera ad analizzare le conseguenze transgenerazionali del trauma della migrazione, il divario generazionale tra donne italoamericane di seconda e terza generazione, i disturbi alimentari e di relazione con lo spazio. L'autrice ha quindi voluto dare voce a una famiglia che a lungo ha solo voluto essere invisibile e passare inosservata. Louise stessa definisce la sua necessità di sparire come un meccanismo che le consente di difendersi dalle sensazioni che avverte. Infatti, quando non riesce più a sostenere il dolore che prova, sviene, e così riesce a evadere – seppur momentaneamente – dal suo stato di ansia e di paura. *Vertigo* è, inoltre, il *memoir* in cui DeSalvo si racconta in modo intimo per la prima volta e in cui sceglie di analizzare non solo la sua storia, ma anche quella di sua madre e di sua sorella, sottolineando le somiglianze tra loro. In *Vertigo* quindi la scrittrice vuole dimostrare come la difficile relazione tra la propria dimensione interiore e lo spazio esterno costituisca un tratto condiviso dalle donne della sua vita. La madre della scrittrice, ad esempio, esce raramente di casa e sviluppa una forte ossessione per la pulizia, che rappresenta l'unica attività attraverso la quale può mantenere il controllo dello spazio domestico e può proteggersi dalla contaminazione del mondo esterno. Le sue abitudini sono inoltre descritte come rigide e schematiche,³⁰ in quanto “any break from her normal routine will unnerve her”.³¹ Sua madre segue infatti una routine specifica: ogni momento della giornata è dedicato alla pulizia e, dato che gli avvenimenti che si verificano al di fuori dello spazio circoscritto della casa le provocano ansia, esce solo se necessario, al contrario di suo marito, che ama viaggiare e trascorrere tempo all'aperto. Sono proprio le fotografie scattate durante i viaggi compiuti dai genitori a rappresentare per DeSalvo una prova visiva degli stati d'animo vissuti da sua madre. Nelle immagini la donna appare ansiosa e con lo sguardo assente, mentre suo marito posa sfoggiando i suoi migliori sorrisi.³²

Come ho precedentemente sottolineato, *Vertigo* è un'opera necessaria per DeSalvo per intrecciare la propria storia a quella delle altre donne della sua famiglia e dimostrare come nonostante appartenga-

30 Ivi, p. 73.

31 Ivi, p. 44.

32 *Ibidem*.

no a periodi storici differenti, le emozioni vissute di fronte a determinate esperienze possano essere affini. Ad esempio, anche DeSalvo ha svariate foto che rivelano come sia solita reagire in modo molto simile a sua madre di fronte ai cambiamenti nella sua routine: in una foto scattata poco dopo la partenza di suo padre per la guerra DeSalvo ha uno sguardo molto turbato,³³ e in una foto del suo primo giorno di college la si vede terrorizzata e disorientata.³⁴ In questo caso, la scelta di DeSalvo di analizzare immagini in cui lei e sua madre hanno espressioni simili è importante per sottolineare come il disagio di fronte al cambiamento e alla relazione con spazi sconosciuti sia in realtà un problema transgenerazionale/sistemico all'interno della sua famiglia.

La scrittrice sceglie di riferirsi a sua madre più volte nel corso della narrazione non solo per parlare dei dolori condivisi da entrambe, ma anche per sottolineare alcune caratteristiche positive che le accomunano, tra cui la passione per la scrittura e l'utilizzo di questa come pratica di guarigione. Questo secondo aspetto è analizzato visivamente in *Vertigo* attraverso l'analisi di due fotografie: al fine di sovrapporre la sua immagine a quella di sua madre, DeSalvo seleziona una fotografia risalente al viaggio di nozze dei suoi genitori, in cui sua madre è colta mentre sta scrivendo una lettera a una sua cara amica. La fotografia è descritta da DeSalvo come in grado di rappresentare l'impegno di sua madre nello scegliere minuziosamente le parole da utilizzare ogniqualvolta scriveva una lettera o un pensiero da dedicare a una persona cara. Nelle righe successive DeSalvo fa poi riferimento a numerose foto scattate da suo marito nelle quali è rappresentata esattamente nella stessa posa di sua madre, intenta a lavorare e a dedicarsi alla sua scrittura.³⁵ La scelta di accostare in *Vertigo* le foto in cui madre e figlia appaiono simili rappresenta quindi una strategia narrativa volta a sottolineare gli aspetti che le accomunano e avvicinano. Ma l'accostamento delle immagini in cui madre e figlia sono colte nell'atto di scrivere può evocare un importante distinguo: come DeSalvo sia riuscita a spingersi oltre i limiti imposti alle sue antenate, e quindi attirare l'attenzione sulle differenze generazionali tra madre e figlia. La madre della scrittrice, infatti, non ha

33 Ivi, p. 49.

34 Ivi, p. 190.

35 Ivi, p. 46.

mai frequentato il college, sebbene avesse sempre desiderato diventare una scrittrice. Il legame che DeSalvo costruisce con la scrittura è quindi anche un modo per consolidare la relazione con sua madre, così da comprendere meglio i sacrifici cui è stata costretta, e poter percorrere per entrambe la strada che hanno a lungo sognato.

Alla ricerca di una sorella

Sebbene le prime fotografie analizzate finora dimostrino l'importanza nelle opere della scrittrice soprattutto di immagini che ritraevano celebrazioni, viaggi, o eventi di rilievo, durante la scrittura di *Vertigo* DeSalvo si è interessata a immagini che ritraevano per lo più momenti di vita quotidiana, al fine di sottolineare come l'importanza di un particolare momento sia definita dallo sguardo di chi lo racconta. Questo aspetto viene analizzato soprattutto da Roland Barthes nel suo *La camera chiara*, dove, desideroso di raccontare la propria storia familiare, egli afferma: "decisi [...] di assumere come punto di partenza della mia ricerca solo poche foto: quelle che ero sicuro esistessero per me".³⁶ Le teorie di Barthes possono costituire un importante riferimento per analizzare il modo in cui, in *Vertigo*, DeSalvo abbia collocato svariate immagini che, seppur all'apparenza possono sembrare prive di un significato particolare, attraverso determinate descrizioni raccontano soprattutto del legame tra lei e sua sorella Jill, che è stata l'ispirazione principale per il concepimento del *memoir*. DeSalvo sceglie infatti di dedicare l'opera proprio a Jill, morta suicida il 29 gennaio del 1984. In particolare, il capitolo "My Sister's Suicide" fu il primo a essere scritto e fu collocato all'inizio dell'opera, proprio in quanto sottolineava come il legame tra le due sorelle, le loro differenze e i punti di incontro, avessero rappresentato l'ispirazione principale per la narrazione del *memoir*.

Attraverso l'utilizzo delle fotografie nel racconto del legame tra lei e sua sorella, DeSalvo cerca di restituire a Jill uno spazio e una voce che fino a quel momento sembravano non esserle appartenute. Nel primo capitolo del *memoir* Jill è descritta come "proud when she's thin enough to buy her clothes in the preteen shop",³⁷ un sentimento che è determinato probabilmente dal suo desiderio "to an-

³⁶ Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 4.

³⁷ DeSalvo, *Vertigo*, cit., p. 33.

nounce bodily the presence of death in life",³⁸ e quindi dal suo bisogno di diventare sempre più piccola fino a essere invisibile. Il senso di orgoglio provato da Jill nell'essere capace di ridurre le dimensioni del suo corpo fino a indossare abiti da ragazzina è probabilmente dovuto anche al desiderio di opporsi alle aspettative di genere della comunità italoamericana. *Vertigo* è infatti un testo che analizza anche i conflitti familiari tra donne italoamericane di diverse generazioni e i disagi provati nella rivendicazione di uno spazio individuale all'interno della società del tempo.³⁹ Ciò dimostra come, seppur in modo diverso rispetto a Louise, anche Jill sceglie di allontanarsi progressivamente dalle pressioni sociali che educavano le donne al sacrificio e alla dipendenza. Essendo Jill affetta da depressione cronica e avendo evidenti difficoltà nell'abitare lo spazio intorno a sé, è attraverso il contenimento delle dimensioni del proprio corpo che può cercare di mantenere il controllo su sé stessa. Secondo Susan Bordo, infatti, i disturbi del comportamento alimentare tipici dei soggetti anoressici, talvolta non sono solo patologici, ma possono anche nascondere il desiderio di opporre resistenza ai modelli di genere tramandati nelle società patriarcali. Essere estremamente magre e prive di forme femminili può essere anche una scelta per rifiutare gli ideali di femminilità e per dimostrare di essere capaci di controllare il proprio corpo e i propri desideri.⁴⁰ Il modo in cui Jill cerca di ridurre lentamente le dimensioni del suo corpo può essere interpretato come il desiderio lugubre di anticipare la sua morte e quindi la sua scomparsa non solo dalla terra ma anche dalla memoria di chi l'ha conosciuta. La scelta di DeSalvo di raccontare Jill con delle immagini che la ritraggono è quindi necessaria a comprendere le emozioni che l'hanno accompagnata nel corso della sua vita e a restituirle uno spazio nonostante lei abbia sempre cercato di passare inosservata, riuscendo così a far sopravvivere la sua memoria al trascorrere del tempo.

Ci sono tre fotografie di Jill e Louise che vengono analizzate in *Vertigo*. Nella prima, dove Louise e Jill hanno rispettivamente tredici

38 Angelyn Spignesi, *Starving Women: A Psychology of Anorexia Nervosa*, Spring Publications, Dallas 1983, p. 12.

39 Nancy Caronia and Edvige Giunta, "Introduction: Habit of Mind", in Nancy Caronia e Edvige Giunta, a cura di, *Personal Effects: Essays on Memoir, Teaching, and Culture in the Work of Louise DeSalvo*, Fordham University Press, New York 2015, pp. 1-33, qui p. 11.

40 Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, Berkeley 2003, pp. 145-50.

e dieci anni, la sorella minore, fingendo di essere una neonata, è tra le braccia della maggiore, che sembra allattarla con un biberon;⁴¹ mentre nella seconda foto, Jill è su un triciclo e Louise le si avvicina per prenderla in braccio, dato che la salita della loro casa di Ridgefield è molto ripida e da sola non può riuscire a percorrerla.⁴² Possiamo notare come entrambe le fotografie rappresentino esplicitamente la dipendenza che Jill ha nei confronti di Louise. La depressione cronica che affligge la loro madre, infatti, costringe la sorella maggiore a occuparsi della minore come se fosse sua figlia fin dalla loro infanzia. Senza la sorella maggiore, Jill non è in grado di abitare lo spazio, in quanto è Louise a rappresentare l'unico collante tra lei e il mondo. L'ultima fotografia che DeSalvo analizza, infatti, scattata dal padre, ritrae Jill e Louise nel giorno in cui la scrittrice giunge al Douglass College per iniziare i suoi studi. Louise si trova al centro della fotografia, alla sua destra c'è sua madre, che trasmette un senso di insicurezza e di instabilità, mentre alla sua sinistra c'è Jill, il cui sguardo comunica rabbia e delusione. Secondo la descrizione di DeSalvo, nella foto si percepisce quanto Jill sia furiosa di fronte alla scelta di sua sorella di lasciare la casa: "she thinks my leaving her alone with our parents is a great and unforgivable betrayal. Without me, she feels unprotected. Without me, she doesn't know what to do with herself".⁴³ E quindi, se per il personaggio della madre le difficoltà di interazione con lo spazio sono causate da un inappagato desiderio di casa, per quanto riguarda Jill si tratta di una totale incapacità di appropriarsi dello spazio esterno e di asserire con forza il proprio diritto a occuparlo.⁴⁴ Jill, infatti, viene definita "at the edge of the crowd",⁴⁵ costantemente alla ricerca di uno spazio esteriore che la accolga ma, non riuscendo a trovarlo, sceglie di non occuparne alcuno togliendosi la vita.

Sebbene le immagini scelte da DeSalvo in *Vertigo* per raccontare il proprio legame con Jill siano solo tre, queste sono comunque significative per definire un legame complesso e ambivalente. Attraverso il personaggio di Jill, la scrittrice concepì *Vertigo* soprattutto come un'opera per dar voce a sua sorella e per collocarla in un luogo al

41 DeSalvo, *Vertigo*, cit., p. 26.

42 Ivi, p. 90.

43 Ivi, p.190.

44 Romeo, *Narrative tra due sponde*, cit., p. 128.

45 DeSalvo, *Vertigo*, cit., p. 27.

quale potesse appartenere e dove potesse essere ricordata. In questa ricostruzione le fotografie ricoprono un ruolo fondamentale in quanto possono documentare ciò che non può più passare inosservato; inoltre, in un racconto tutt'altro che neutrale e oggettivo, esse rappresentano l'ulteriore conferma di ciò che DeSalvo ha sempre saputo ma, con molta probabilità, non ha voluto ammettere prima di quel momento. In un passaggio del *memoir*, infatti, la scrittrice dichiara di avvertire un profondo senso di colpa, e scrive "I never miss a thing, if it's in a text, in a subject's life. With my sister, though, I missed everything. Maybe I knew, but didn't want to know".⁴⁶ Quindi, la ricerca di materiale fotografico che ritrae Jill e la conseguente scrittura di *Vertigo* aiuta la scrittrice non solo ad analizzare la propria storia familiare, ma anche a fare i conti con le emozioni di cui non ha parlato fino a quel momento. Attraverso uno studio degli album familiari, DeSalvo alla fine dell'opera diventa consapevole del modo in cui il benessere psicologico di sua sorella e di sua madre non fossero mai oggetto di discussione nella loro famiglia, e comprende che, anche se il dolore per la perdita di Jill la accompagnerà per tutta la vita, non avrebbe potuto fare altro per salvarla. Verso la fine del testo, alla scrittrice non resta che cercare di perdonarsi. Il *memoir*, infatti, si conclude con l'acquisizione da parte di DeSalvo di un'importante consapevolezza: oggetti come le fotografie che documentano la sua storia familiare, e gli effetti personali appartenuti alle donne della sua famiglia, non sono più il ricordo del suo passato tormentato, piuttosto essi diventano "powerful totems",⁴⁷ in grado di sopravvivere al tempo e di onorare la loro memoria.

Riscatto sociale e culturale: fotografie simbolo di una generazione

In questa ultima sezione sposterò la mia analisi su due fotografie che DeSalvo descrive in *Vertigo* al fine di sottolineare come durante la sua infanzia cercasse di distinguere sé stessa dalle persone che la circondavano sia nell'ambiente familiare che in quello scolastico. Punterò, infatti, a dimostrare come gli album familiari non siano stati utilizzati dalla scrittrice soltanto per ricostruire la storia della sua fa-

⁴⁶ Ivi, p. 247.

⁴⁷ Ivi, p. 263.

miglia, ma anche per esplorare meglio lati della propria personalità fino a quel momento inesplorati. All'origine dei problemi di ansia di Louise, infatti, ci sono anche le elevate aspettative familiari nei suoi confronti. Fin dall'infanzia viene considerata come una bambina più intelligente e sveglia degli altri, e tutta la sua famiglia fa affidamento su di lei, credendo che sarà in grado di rendere loro onore. Nel corso della sua infanzia, inoltre, Louise gode di un posizionamento privilegiato all'interno della sua famiglia. È infatti la nipote prediletta dei suoi nonni paterni; per esempio, è l'unica che suo nonno porta sempre con sé ai concerti del Metropolitan Opera House di New York. In una foto in cui Louise posa insieme a tutti i suoi cugini appare distante dal resto del gruppo e sembra un'adulta più che una bambina. Questa foto, secondo il racconto di DeSalvo, rivela il forte distacco tra lei e i suoi cugini, i quali si sentivano spesso a disagio in sua presenza, la escludevano dal resto del gruppo e la trattavano con diffidenza.

Il distacco di Louise dai gruppi di persone che la circondano è un tema che in *Vertigo* viene raccontato anche in relazione all'ambiente scolastico. Un'immagine in particolare cattura il momento della parata di fine anno nella scuola cattolica frequentata. Come da tradizione, ogni anno viene selezionata una bambina che ha il compito di incoronare la statua della Vergine Maria. Louise viene scelta in quanto studentessa modello che ha completato il programma della seconda elementare mentre frequenta ancora il primo anno. Il momento della parata è quindi immortalato dal padre di Louise attraverso una fotografia. La protagonista si trova al centro dell'immagine, circondata dalle altre studentesse, mentre alla sua destra è possibile vedere Miranda Panda, una sua compagna di classe con cui è sempre stata in rivalità. Il primo giorno di scuola, infatti, Sister Mary presenta Miranda come la migliore studentessa della classe, capace persino di recitare l'intero alfabeto al contrario. L'insegnante spinge Louise verso la competizione sin da subito e la fotografia scattata da suo padre in un giorno così importante ne è la prova.⁴⁸ Dalle descrizioni della scrittrice, capiamo come la scuola cattolica rappresenti un luogo in cui le differenze sociali ed economiche continuano a fare da sfondo alle giornate dei bambini, e in cui figure come Sister Mary non fanno

48 Ivi, p. 79.

altro che perpetuare atteggiamenti che istigano alla discriminazione e allo scontro tra studenti.

Come notano Marianne Hirsch e Leo Spitzer, le fotografie scolastiche sono fondamentali per analizzare il contesto storico e culturale in cui sono immersi gli studenti.⁴⁹ Inoltre, grazie agli archivi familiari è possibile ricostruire la storia e la memoria familiare, ma, come sottolineato da Paolo Barcella, ci sono importanti distinzioni sul quantitativo e sul tipo di documenti che vengono collezionati nel tempo. La condizione economica e l'appartenenza di classe, infatti, incidono sulla composizione degli archivi: se le famiglie appartenenti alle élite economiche, sociali e culturali possiedono archivi più ampi, per le famiglie della classe operaia è spesso l'opposto a causa del basso livello di scolarizzazione e delle condizioni economiche sfavorevoli.⁵⁰ Tuttavia, nonostante le condizioni economiche e sociali non privilegiate che caratterizzavano la famiglia, nella sua ricerca DeSalvo ritrova una quantità di fonti fotografiche sufficiente a ricostruire la memoria familiare e personale. Inoltre, in questo caso particolare, si possono comprendere come le condizioni economiche di Miranda siano più favorevoli di quelle di Louise: ad esempio, è evidente che Miranda indossa un velo di lucidalabbra, che i suoi capelli sono stati sistemati da un parrucchiere e che è vestita con un abito nuovo, probabilmente acquistato per l'occasione. Poco dopo aver descritto l'immagine, DeSalvo però conclude affermando: "she is richer than I, and older and taller, but I am smarter than she is and I know it, and I have proven it, and you can see the satisfaction on my face".⁵¹ Essere al centro della fotografia, ed essere stata scelta per svolgere un compito tanto significativo e importante per la scuola, rappresenta senz'altro una rivincita di Louise nei confronti di Miranda, ma è anche il riflesso di come la sua necessità di primeggiare sugli altri rappresenti un desiderio di cercare conforto e sicurezza nell'unico ambiente dove crede di poter avere il controllo. La presenza di questa fotografia in *Vertigo* serve quindi a dimostrare come per Louise l'ambiente della scuola possa assumere vari significati. Nel *memoir* è descritto come un posto in cui rifugiarsi per non assistere alle liti tra

49 Marianne Hirsch and Leo Spitzer, *School Photos in Liquid Time: Reframing Difference*, University of Washington Press, Seattle 2019, p. 12.

50 Paolo Barcella, "Archivi familiari, storia e migrazioni. Percorsi di ricerca tra Stati Uniti e Italia", *Ácoma*, XXIII, 10 (2016), pp. 49-59, qui p. 49.

51 DeSalvo, *Vertigo*, cit., p. 82.

sua madre e sua nonna,⁵² e infatti, la protagonista ama “the order, the rhythm, the regularity, and predictability of the school day”,⁵³ che lo rendono così diverso dalla dimensione domestica, dove a regnare sono il caos, l’ostilità e la mancanza di controllo. È indubbio quindi che la fotografia scelta da DeSalvo per questo passaggio del *memoir* voglia sottolineare le differenze economiche tra le due studentesse, ma l’immagine selezionata può essere importante anche al fine di raccontare come la necessità di Louise di cercare stabilità nella competizione che vive quotidianamente a scuola con le sue compagne di classe sia un modo per allontanare la sua mente dall’atmosfera che caratterizza la dimensione domestica.

Un particolare elemento accomuna le immagini che ritraggono Louise da bambina. A causa dell’elevato senso di responsabilità al quale è stata abituata fin dalla tenera età, nelle fotografie in cui è catturata insieme a Jill o ad altri membri della famiglia Louise sembra sempre dimostrare un’età maggiore rispetto a quella che effettivamente ha. Le fotografie dell’infanzia sono infatti in *Vertigo* soprattutto una prova di come la vita di Louise sia stata sempre accompagnata da un elevato senso del dovere. Si può notare già nelle immagini in cui è ritratta insieme a sua sorella Jill come la scrittrice avverta una forte responsabilità verso il prossimo, che aumenta nel momento in cui si confronta con l’ambiente scolastico. In effetti, sono soprattutto le fotografie scattate in ambiente scolastico a rappresentare come la sua famiglia riponesse in lei una grande aspettativa che li avrebbe resi orgogliosi. Questo fenomeno rappresentava un tratto condiviso da molte famiglie italoamericane migrate verso gli Stati Uniti nella prima metà del secolo scorso. Di frequente, queste cercavano riscatto negli italoamericani di seconda e terza generazione, i quali furono i primi ad avere accesso all’istruzione superiore e quindi a migliori posti di lavoro, e a essere in grado di garantire diverse prospettive di vita. Queste ultime immagini, quindi, hanno aiutato la scrittrice a raccontare meglio l’esperienza della sua famiglia, ma allo stesso tempo, hanno offerto delle fonti in grado di documentare il desiderio di ascesa sociale comune alla maggior parte delle famiglie italoamericane del tempo.

In conclusione, possiamo notare come le fotografie familiari uti-

52 Ivi, p. 74.

53 Ibidem.

lizzate nei *memoirs* di DeSalvo forniscano senz'altro dettagli in più sulle differenze e sulle somiglianze che, dal punto di vista della scrittrice, ci sono tra le tre generazioni di donne italoamericane prese in analisi. Le fotografie rappresentano sicuramente fonti capaci di documentare il passato di DeSalvo e aiutano la scrittrice a ricordare gli eventi che la sua mente aveva dimenticato e che, invece, il suo corpo ricordava. Ma, come ha cercato di dimostrare questa analisi, il desiderio di DeSalvo non sembrava essere solo quello di utilizzare le fotografie come elementi utili al racconto biografico. Infatti, attraverso il frequente utilizzo nei suoi *memoirs* di verbi come "to image", "to picture", "to fix" che richiamano la dimensione visiva della fotografia, DeSalvo punta a usare un approccio che predilige la distorsione e la modifica del ricordo, piuttosto che una sua perfetta ricostruzione. In questo modo, la scrittrice ha dimostrato come uno degli aspetti più interessanti dei suoi *memoirs* sia quello di riscrivere una nuova versione del proprio passato con la quale è, senz'altro, più semplice riconciliarsi.

Lilia Di Pierro si è laureata all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e ha trascorso due periodi di ricerca in qualità di *Fellow* presso il John D. Calandra Italian American Institute (Queens College, CUNY). Per l'anno accademico 2024/2025 ha lavorato come Italian Language Assistant presso il Colby College (Waterville, ME).

Erranza e vulnerabilità nella narrativa di Willy Vlautin

Andrea Pitozzi

Nel racconto *What's in Alaska?* (1972), Raymond Carver descrive una serata nella vita di una coppia, Carl e Mary, a cui si prospetta la possibilità di trasferirsi in Alaska per un'offerta di lavoro. La donna è infatti fiduciosa che il colloquio fatto in giornata possa risolversi con una sua assunzione per un posto a Fairbanks (Alaska). I due cominciano quindi a fantasticare sulla proposta immaginando una vita diversa in quel luogo e la serata continua a casa di una coppia di amici con cui condividono la notizia. L'amico, sorpreso, inizia a chiedere: "‘What's in Alaska?’ [...] ‘What'll you guys *do* in Alaska?’"¹ Lo stesso velo di perplessità lentamente si insinua anche nella mente di Carl, che comincia a dubitare che il trasferimento sia davvero una buona idea; così l'entusiasmo iniziale e la potenzialità di alternativa esistenziale di cui la parola 'Alaska' era stata investita si perdono piano piano, fino allo scetticismo con cui nel finale la stessa Mary liquida il tutto ripetendo, questa volta quasi con disillusione, la domanda "What's in Alaska?".

Tra le cifre stilistiche del minimalismo carveriano, questo sentimento di aspirazione frustrata è una delle più riconoscibili. Tuttavia, nel caso in esame si accompagna ad essa anche una iniziale idealizzazione che passa da un sogno di mobilità espresso da Carl in questi termini: "I've always wanted to go to Alaska".² Una simile prospettiva di fuga che pervade le prime battute del racconto di Carver risuona nelle parole di un altro autore contemporaneo spesso associato per stile allo scrittore minimalista, cioè Willy Vlautin.³

1 Raymond Carver, *What's in Alaska?* (1972), in *Raymond Carver: Collected Stories*, The Library of America, New York 2009, p. 67. Corsivo originale.

2 Ivi, p. 61.

3 Lo stesso Vlautin, anche musicista e frontman del gruppo Richmond Fontaine, ricorda in molte interviste di essersi avvicinato alla scrittura proprio grazie alla lettura di Carver. Cfr. Vlautin cit. in Neil Campbell, "Introduction. Under Western Sky: Willy Vlautin's Geographies of Hurt and Hope", in Neil Campbell, *Under the Western Sky: Essays on the Fiction and Music of Willy Vlautin*, a cura di, Nevada University Press, Reno 2018, p. 21.

Proprio nel primo romanzo di Vlautin, *The Motel Life* (2006), in una delle tante storie inventate dal personaggio e narratore Frank Flannigan per alleviare le sofferenze del fratello ricoverato dopo il tentativo di suicidio, una possibile fuga si delinea in questi termini: "I decided to move to Alaska that night. The last frontier. The last place in America for freedom, for individuality, for honor, for peace".⁴ E la connotazione di quel luogo come ultima frontiera assume qui un'ulteriore valenza metaforica, incarnando il sogno di un nuovo inizio, un orizzonte di attesa.

In merito a questa forma di spazialità che attraversa la scrittura di Vlautin, il critico William Lombardi ha parlato di "postwestern elsewheres", ossia "those literal, figurative, or symbolic spaces that signify the established tropes of reinvention, escape, or retreat into the Western wilds, as received and enhanced by contemporary literature in the U.S. West since 1989".⁵ La stessa categoria di "postwestern", nella quale il lavoro dello scrittore è stato inquadrato anche da altri critici – su tutti Neil Campbell –,⁶ segna di fatto una rottura con alcune delle più classiche caratteristiche del genere western (eteronormatività, machismo, autoaffermazione) e più in generale con il West inteso come spazio dell'assoluta possibilità di realizzazione.⁷ Così, anche l'idea del viaggio verso una terra incontaminata sembra assumere un carattere diverso. Il sogno di un altrove, un "elsewhere", che nei romanzi di Vlautin rappresenta il vero motore delle azioni dei personaggi, si confonde dunque con la consapevolezza di una sconfitta da cui ripartire. In particolare, come scrive ancora Campbell:

Vlautin's West is scarred, like the characters, uncoupled from the good life optimism contained in the myths of Manifest Destiny, because the colonized continent, with its narrative of success and abundance, growth and

4 Willy Vlautin, *The Motel Life*, Harper Perennial, New York 2006, p. 66.

5 William V. Lombardi, "Postwestern Elsewheres: Mobility and Its Discontents in Willy Vlautin's *Lean on Pete*", in Campbell, *Under the Western Sky*, cit., pp. 168-69.

6 Oltre al già citato *Under Western Sky*, Campbell affronta l'elaborazione del concetto di postwestern in almeno altri due lavori: *Post-westerns: Cinema, Region, West*, Nebraska University Press, Lincoln 2013, dedicato a un ripensamento plurale degli immaginari western in chiave postwestern, e *Affective Critical Regionality*, Rowan & Littlefield International, London 2016, nel quale compare anche un'analisi del romanzo *Northline* (2008) di Vlautin.

7 Su questi aspetti caratteristici della letteratura post-western si vedano anche Stefano Rosso, *Rapsodie della Frontiera. Sulla narrativa western contemporanea*, ECIG, Genova 2012 e i saggi raccolti in Susan Kollin, a cura di, *Postwestern Cultures. Literature, Theory, Space*, University of Nebraska Press, Lincoln 2007.

progress, has become instead a fragile, broken space where lives splinter, collapse, and fall apart against this background of myth and expectation. It is a precarious post-West where dreams of casino culture capitalism or corporate ranching unravel to expose a vulnerable, peripheral underclass.⁸

Legata al concetto di “deteritorializzazione” concepito da Deleuze e Guattari come messa in discussione e sovvertimento di posizioni costituite, l’interpretazione in chiave postwestern del lavoro di Vlautin proposta da Campbell riconosce nelle opere dello scrittore delle strategie alternative e “linee di fuga” che dispongono nuove pratiche e percezioni del West americano. Non si tratta più di riprodurre un immaginario connotato, autonomo e immutabile, ma di mostrare invece l’infinita varietà dei sistemi che all’interno di quell’immaginario si intrecciano.⁹ È dunque a partire dall’articolarsi delle tensioni tipiche del pensiero deleuziano (minore-maggiore, fuga-stanzialità, attuale-possibile) che Campbell innesta sull’idea di postwestern anche il concetto di una “regionalità” del West in termini di pratica erratica e alternativa di quello spazio: in contrapposizione all’idea di regionalismo, si apre una nuova “mappatura” critica di luoghi fortemente connotati sia sul piano dell’immaginario sia su quello socio-culturale più concreto.¹⁰ Per il critico britannico, che definisce quest’apertura come una “affective critical regionality” questo nuovo rapporto implica dunque un ripensamento della pratica dei luoghi sulla base di una forma *affettiva* appunto: lo spazio diventa così agente di trasformazione in cui si verifica una mutua influenza tra i soggetti e i luoghi.¹¹

Nella scrittura di Vlautin la contestazione di un certo mito del West si traduce in prima battuta nell’irrequietezza di personaggi che tentano costantemente di trovare una loro nuova collocazione, spesso rifiutando i parametri più tipici dei luoghi di appartenenza. Ciò si esprime in una volontà di movimento senza una meta, un movimento connotato da una precarietà di fondo. A partire da questo *errare* disilluso, che è tipico del postwestern, le pagine che seguono

8 Campbell, *Under the Western Sky*, cit., p. 13.

9 Su questo punto si veda anche Neil Campbell, *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*, University of Nebraska Press, Lincoln 2011.

10 Ci si riferisce qui soprattutto al saggio di Neil Campbell, *Affective Critical Regionality*, Rowan & Littlefield International, London 2016.

11 Ivi, pp. 16-9.

sono dedicate all'indagine del particolare nesso tra precarietà esistenziale e le possibili strategie di resistenza che Vlautin indaga attraverso i personaggi dei suoi romanzi. *L'erranza*, intesa qui sia come dislocazione sia come modo di deviare da una strada "giusta", sarà letta soprattutto in relazione alla condizione di vulnerabilità in cui i personaggi sono rappresentati, aspetto analizzato nell'ottica proposta da Judith Butler in *Vulnerability in Resistance* (2016), da lei curato con Zeynep Gambetti e Leticia Sabsay: una vulnerabilità non tanto considerata come passività o inazione, ma come possibile alternativa a una retorica del successo e del dominio diventata nel tempo l'immagine più evidente di ogni resilienza successiva alle crisi – sociali, economiche, ambientali – degli ultimi decenni, pena la definitiva condanna all'oblio.

Nell'affrontare queste tematiche, i romanzi di Vlautin *The Motel Life* (2006), *Northline* (2008) e il più recente *The Night Always Comes* (2021) sono qui presi in considerazione perché mostrano personaggi la cui precarietà si esprime in primo luogo attraverso la costante ricerca di un luogo da *abitare*, uno spazio che possano definire proprio. Tuttavia, più che uno stanziamento definitivo questo abitare apre la via a una tensione verso il desiderio continuo di cambiamento e l'interiorizzazione di un profondo e radicale senso di dislocazione che fa il paio con una vulnerabilità intesa non come sconfitta ma come possibilità, a partire dalla quale immaginare continuamente nuove prospettive di vita. Proprio questa dimensione immaginaria, come si vedrà, trova poi nella scrittura di Vlautin anche una controparte formale in grado di estendere e far deviare ulteriormente la narrazione grazie all'intreccio di riferimenti cinematografici, musicali e più in generale visivi, un piano in grado di rappresentare a sua volta una forma di risposta e superamento della condizione vulnerabile, sebbene in termini sempre provvisori.¹²

12 Come si vedrà meglio nell'ultima parte di questo saggio, oltre all'uso delle illustrazioni che accompagnano *The Motel Life*, Vlautin inserisce spesso nelle sue opere riferimenti a un vero e proprio immaginario cinematografico e musicale che funziona quasi da accompagnamento alla lettura. Nel caso di *Northline*, per esempio, lo scrittore, insieme alla band Richmond Fontaine, ha composto una vera e propria colonna sonora, che era venduta con la prima edizione del romanzo e che seguiva l'andamento della trama sottolineandone alcuni punti nodali. Oltre ai diversi riferimenti cinematografici interni alle opere, poi, proprio a partire dai romanzi dello scrittore sono stati realizzati adattamenti cinematografici, come nel caso di *The Motel Life* (2013) diretto da Alan Polsky e Gabe Polsky e *Lean on Pete* (2018) diretto da Andrew Haigh. A proposito della "colonna sonora" realizzata per il romanzo *Northline* si veda in particolare il saggio di N. Campbell, "On the Thread of a Tune: *Northline's* Music", in Campbell, *Under the Western Sky*, cit.

Essere/i vulnerabili

Che si guardi agli Stati Uniti o altrove, nella retorica politica – e non solo – il modello principale di riferimento è spesso quello del successo, della figura del vincente.¹³ Anche nell'immediato presente, soprattutto tra le istituzioni politiche, economiche e militari, sembra farsi strada con sempre maggiore forza un sogno di invulnerabilità, di intoccabilità, di non-perseguibilità, se non di vera e propria immunità. Tuttavia, non si può ignorare che figure vulnerabili si moltiplicano a un ritmo vertiginoso, e in misura sempre più estesa molti soggetti, tra cui disoccupati, senz'atetto, minoranze di ogni tipo e lavoratori a cottimo, sono definiti in termini sociali proprio in virtù della loro vulnerabilità e della mancanza di garanzie a cui sono esposti.¹⁴ Inoltre, guardando alla produzione letteraria contemporanea degli Stati Uniti, la presenza di figure vulnerabili emerge in modo significativo, con protagonisti anti-eroi spesso costretti a subire le conseguenze di situazioni non scelte e senza che necessariamente questo loro percorso garantisca un rinnovamento o un riscatto.¹⁵

In un simile quadro, l'appello di Butler secondo cui “vulnerability and invulnerability have to be understood as politically produced, unequally distributed through and by a differential operation of power”,¹⁶ suona allora più che mai attuale. Concentrandosi soprattutto sul volto nascosto dietro al mondo dei grandi casinò del Nevada o a quello della gentrificazione di città come Portland o Reno – di-

13 Su questo punto si rimanda, tra gli altri, a Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham 2011.

14 Su questo aspetto è anche interessante vedere l'analisi proposta recentemente da Joshua Clover nel suo *Riot. Strike. Riot* (2016) dove, ricostruendo l'evoluzione della forma contestativa dello sciopero, evidenzia come sempre più spesso, nel capitalismo neoliberista, il principio stesso della cittadinanza si fa coincidere con la dimensione dell'occupazione, per cui il disoccupato smette anche di essere cittadino in quanto cade fuori dalla logica che ne norma la funzione rispetto al suo impiego produttivo, alla possibile monetizzazione del suo essere “forza lavoro”. Cfr. Joshua Clover, *Riot. Strike. Riot*, Verso, London 2016.

15 Protagonisti la cui vulnerabilità diventa fondativa di un modo non impositivo di agire, segnato da ferite a cui i personaggi provano – spesso senza riuscire – a far fronte sono numerosi. A titolo esemplificativo si può fare riferimento a opere come *A Little Life* (2015) di Hanya Yanaghiara oppure *On Earth We're Briefly Gorgeous* (2019) di Ocean Vuong. In prospettiva più esplicitamente post-western, invece, un esempio è fornito dal protagonista di *In the Distance* (2017) di Henan Diaz, il quale, anziché incarnare il tipico eroe western, sembra alienato dal mondo che lo circonda, vergognandosi della violenza dei suoi simili ed esposto a umiliazioni e vessazioni.

16 Judith Butler, Zeynep Gambetti, and Leticia Sabsay, “Introduction”, in Judith Butler, Zeynep Gambetti, and Leticia Sabsay, a cura di, *Vulnerability in Resistance*, Duke University Press, Durham 2016, p. 5.

namiche al centro dei romanzi qui considerati – Vlautin si inserisce nella linea degli scrittori interessati a rappresentare ciò che Frank O'Connor chiamava "submerged population group": uno spaccato sociale che, sebbene lo scrittore riconosceva come principale soggetto del genere della *short story*, tuttavia "changes in its character from writer to writer, from generation to generation".¹⁷

Spesso consapevoli della propria condizione di reietti, i protagonisti dei romanzi di Vlautin vivono la loro precarietà e vulnerabilità come una vergogna e si riconoscono come perdenti o falliti perché la società li ha così etichettati. Dalla consapevolezza di questa vulnerabilità, però, muovono le loro traiettorie di fuga. Così, *The Motel Life* descrive le peregrinazioni dei fratelli Flannigan, Frank e Jerry Lee, dopo che quest'ultimo ha accidentalmente investito un ragazzino uccidendolo, caricando poi il suo corpo in auto senza portarlo in ospedale. Pur sapendo che si è trattato di una fatalità, a dissuadere Jerry Lee dal denunciare il fatto alla polizia sembra essere soprattutto il suo riconoscersi ai margini di un sistema sociale: i due fratelli vivono di espedienti, senza lavori stabili, cercando di sbarcare il lunario con metodi non sempre leciti. È questa condizione di precarietà a diventare il presupposto della scelta di non rivolgersi a un sistema legale. Sicuro che sarebbe accusato di omicidio, Jerry Lee si rivolge invece al fratello perché lo aiuti a fuggire. L'incidente è percepito subito come una sventura, e la scelta della fuga, pur considerata sbagliata, è interiorizzata come un destino:

Bad luck, it falls on people every day. It's one of the only certain truths. It's always on deck, it's always just waiting. The worst thing, the thing that scares me the most is that you never know who or when it's going to hit. But I knew then, that morning, when I saw the kid's frozen arms in the back of the car that bad luck had found my brother and me. And us, we took the bad luck and strapped it around our feet like concrete. We did the worst imaginable thing you could do. We ran away.¹⁸

Un altro tipo di precarietà viene invece rappresentato in *Northline*, che racconta la storia di Allison Johnson, cameriera con problemi di alcolismo impiegata in uno dei tanti casinò di Las Vegas e bloccata in una relazione con il violento e razzista Jimmy Bodie. Dopo l'ennesi-

17 Frank O'Connor, *The Lonely Voice*, McMillan, London 1965, p. 18.

18 Vlautin, *The Motel Life*, cit., p. 9.

ma violenza subita, Allison riesce a fuggire e decide di abbandonare l'uomo e la città per cercare di ricostruirsi una vita a Reno, dove svolge diversi lavori temporanei vivendo in alloggi sociali e motel. Dopo aver scoperto di essere incinta, la donna sceglie di portare a termine la gravidanza decidendo di dare il bambino in adozione perché non si sente in grado di dare al figlio nessun futuro. Con questo peso sulla coscienza combatte con la depressione, l'alcolismo e il senso di colpa nel tentativo di trovare un altrove in cui potersi collocare. Anche in questo caso è in una stanza di motel che la donna sembra soccombere alla propria vulnerabilità e in lei si fa strada il desiderio di scomparire: "As the night wore on, her anxieties worsened. She couldn't sleep. Her body shook. She wanted to die. To disappear. To have the cleaning lady come in and find nothing, not a trace that she had ever been there. Not a trace she'd ever been anywhere or done anything in the world".¹⁹

Infine, ancora legato a questo ambivalente bisogno di trovare un luogo che si esprime però nella fuga, il recente *The Night Always Comes* si concentra su pochi giorni della vita di Lynette, una ragazza costretta a fare diversi lavori per realizzare il sogno di comprare la casa in cui abita con la madre alcolizzata e il fratello disabile, dando così a tutti e tre una nuova occasione e la speranza di una vita diversa, che in primo luogo è anche il tentativo di un personale riscatto da un passato che l'aveva portata sull'orlo del suicidio. Questo sogno è però destinato a fallire, e al termine del romanzo a Lynette non resta che abbandonare ciò in cui aveva creduto fino a quel momento.

A partire dal bisogno di fuga originato in queste narrazioni dalla coppia antinomica mobilità/immobilità, soprattutto in riferimento al caso di *Northline* Campbell ha parlato di "fugitive work".²⁰ Approfondendo il nesso con la condizione di vulnerabilità dei personaggi, tuttavia, più che una fuga questa mobilità è una vera e propria *erranza*, in quanto mostra una deviazione da percorsi precisamente segnati che si associa al senso di frustrazione e inadeguatezza dei personaggi, al loro sentirsi *sbagliati*. In molti casi, queste figure si trovano esposte senza riserve a ciò che li colpisce, li cambia e cambia insieme a loro. Questa apertura dà loro anche l'occasione di ripensare la propria posizione, per uscire dalle coordinate culturali del contesto di

19 Vlautin, *Northline*, F.A. Thorpe Publisher, Leicester 2009, p. 92.

20 Cfr. Campbell, *Affective Critical Regionality*, cit., p. 167.

appartenenza. In *Northline*, per esempio, queste sono incarnate dal personaggio di Bodie, che, come scrive lo stesso Vlautin, “lives in the dream of the West”.²¹ Si tratta però di un sogno ormai trasformato in parodia di un radicale conservatorismo, che si esplicita in razzismo e in un rifiuto di ciò che esula da logiche eteronormative e da valori conservatori.

Una versione ancora più estrema, e tuttavia già disillusa, di questo sogno, esteso metonimicamente agli Stati Uniti come avamposto delle politiche neoliberiste, si trova poi in *The Night Always Comes*, dove la madre di Lynette espone la sua visione del mondo in questi termini: “Why does it matter to feel bad about anything? Isn’t that the American dream? Fuck over whoever is in your way and get what you want”.²² Ma questa è soltanto una visione delle cose. All’interno dello stesso romanzo, infatti, un’altra donna, amica e collega di Lynette, che funziona come contrappunto di una ideale figura materna, cerca di rincuorare la ragazza dicendole che il suo sogno non è affatto insensato: “Just work on fixing your credit, talk to somebody on how to do it, and save that money and then buy something. [...] We were all brought up to think it’s the only way not to be broke. The American dream, you know? Maybe that’s all changing, but for you, I think you should buy something because it’ll give you something to work for. Something of your own”.²³

Nella loro costruzione di tensioni e contrapposizioni tra sistemi culturali e visioni del mondo, pur a partire dalle esistenze minime che ritraggono, queste narrazioni si configurano come messa in discussione delle dinamiche tipiche del Western, soprattutto perché ne mostrano i presupposti sempre più fragili, esattamente in linea con le rappresentazioni postwestern a cui si è accennato in precedenza. Il nuovo posizionamento culturale – e materiale, fisico – dei personaggi di Vlautin sfugge così al solipsismo percettivo e all’autoreferenzialità tipica del soggetto che si impone, per iscriversi invece in una percezione del mondo come sistema di mutua dipendenza e necessità. Aniché descrivere forme e processi di resilienza intesi come modelli di risoluzione, Vlautin mostra un’erranza condivisa in cui ridefinire un principio alternativo e diffuso di “cura”, un “aver

21 Vlautin cit. in Campbell, *Under the Western Sky*, cit., p. 13.

22 Willy Vlautin, *The Night Always Comes*, Harper Collins, New York 2021, p. 228.

23 Ivi, pp. 217-18.

cura” dove le persone si riconoscono reciprocamente vulnerabili ed esposte a ciò che accade loro e attorno a loro. I personaggi che si vedono fallibili, allora, si affermano come agenti di errore e di *erranza* proprio in virtù di questa dimensione di mancanza. Più che una fuga, la loro è una costante ricerca di uno spazio di possibilità; è in funzione di questo che si apre uno spazio di perfettibilità in cui interiorizzare la dimensione dell’errare come una linea di condotta che li porta a configurarsi come esseri perfettibili, figure di una costante possibilità aperta.

Dalla vulnerabilità all’*erranza*

Ma allora quale idea di vulnerabilità si delinea in queste narrazioni? Per rispondere, è utile fare riferimento al concetto di vulnerabilità discusso da teoriche come Judith Butler o Miri Rozmarin nei loro lavori sull’argomento, dove l’essere vulnerabili è definito come condizione essenziale di condivisione, da intendersi, in primo luogo, come una forma di *affect*, con la doppia direzionalità che questo termine incorpora: la capacità cioè di essere al contempo soggetto e oggetto di una sensazione e di un’azione, di produrre e subire un effetto.²⁴ Come scrive Rozmarin in *Vulnerable Future, Transformative Past*:

Vulnerability is an affective relation people hold with their world and with their lives. Vulnerability becomes a permanent feature of how people imagine their *stand* in life. As such, it influences their notion of relations with other people, with the state, and other aspects of their social and private lives. Vulnerability shapes and is shaped by people’s expectations, ideals, worldviews, and imagined identities.²⁵

Così, come nel caso dei personaggi di Vlautin, le persone vulnerabili sono colpite (*affected*) da situazioni economiche, sociali e politiche, ma, dal canto loro, possono influenzare attivamente il mondo in cui vivono immaginando diverse possibilità di realizzazione e lavoran-

24 In merito al concetto di *affect*, si rimanda qui soprattutto alla riflessione che Brian Massumi trae dal lavoro di Deleuze e Guattari e che si basa sul principio spinoziano secondo cui “*affect is the power ‘to affect and be affected’*”. Questo stesso principio trova poi un’immediata applicazione perché, sostiene ancora Massumi, “*The formula ‘to affect and be affected’ is also proto-political in the sense that it includes relation in the definition*”. Cfr. Brian Massumi, *Politics of Affects*, Polity Press, Cambridge 2015, p. ix.

25 Miri Rozmarin, *Vulnerable Futures, Transformative Pasts: On Vulnerability, Temporality, and Ethics*, Peter Lang, Bern 2017, p. 1. Corsivo mio.

do per concretizzarle. Ciò è fatto in una forma di condivisione, in una estensione della propria percezione che necessariamente deve farsi interprete di uno scambio, di un sistema condiviso. Da questo punto di vista, prosegue Rozmarin,

Stressing the relationality, corporeality, and sociality of the human subject should lead us to think about agency beyond the subject's will and autonomy; it should challenge us to understand how vulnerability can lead people to new kinds of sensitivity, and modes of being in the world with others that would help them navigate in the complex net of vulnerabilities. The theoretical challenge is to theorize how people are creating ad hoc options, challenging norms, and engaging with and through their vulnerability.²⁶

I tre aspetti della relazionalità, della corporalità e della socialità sono centrali anche per le storie qui analizzate. Infatti, nel caso dei personaggi di *The Motel Life*, *Northline*, e *The Night Always Comes*, l'interesse possibili relazioni così come l'immaginarsi in forme diverse di relazionalità sembra funzionare come una spinta per andare avanti. Non si tratta di una semplice idea di resilienza, ma di una vera e propria resistenza, un continuare a vivere nonostante tutto.

Alla fine di *The Motel Life*, per esempio, dopo aver saputo della morte del fratello, Frank chiude la sua narrazione con le parole:

Then I walked around, me and the dog did. Up and down the streets of that small town. I'd look in windows, but there was no reason to it. I didn't know what else to do. In the end I just waited outside the hardware store where Annie James worked. I hoped. Because hope, it's better than having nothing at all.²⁷

Annie James è il nome di una ex-fidanzata rincontrata per caso nelle peregrinazioni con Jerry Lee, e con la quale vuole provare a ricostruire qualcosa.

Allo stesso modo, nel finale di *Northline* Allison è descritta mentre spera di potersi liberare dalla presenza di Jimmy Bodie, e per la prima volta desidera aprirsi a una nuova relazione con Dan Mahony, un uomo che lavora al Veterans Affairs Hospital e nel quale riconosce la sua stessa vulnerabilità. Come scrive ancora Campbell: "she imagi-

²⁶ Ivi, p. 45.

²⁷ Vlautin, *The Motel Life*, p. 206.

nes a better life of contact, care, and communion which in other ways gradually emerges in her actual life as brief moments of exchange, gift giving, and reciprocity".²⁸ Proprio questa reciprocità è la base della sua nuova apertura al mondo. In questo senso, dal riconoscimento reciproco che riesce a connetterla con altre persone simili a lei, crea una sorta di microcomunità che funge da punto di partenza per i suoi seguenti contatti con il mondo esterno.

Proprio quest'apertura, però, questa reciprocità, è strettamente legata al secondo aspetto identificato da Rozmarin per riconfigurare il principio di vulnerabilità, ossia la corporalità. In Vlautin, infatti, la ferita interiore che muove i personaggi si esplicita anche come una ferita esteriore, come il luogo di una *affezione* che passa soprattutto dal corpo. Così, la condizione di vulnerabilità in cui si trova Allison, per esempio, apre in lei anche a un nuovo sistema percettivo: quello che Campbell – rifacendosi al pensiero di Jacques Rancière – considera nei termini di un'"estensione della sensibilità", presupposto cruciale di quella "regionalità affettiva" che riconosce nella rappresentazione del West degli Stati Uniti ancora in chiave postwestern.²⁹ Se nell'ottica di Rancière ogni attività svolta in uno spazio-tempo preciso contribuisce a definirne una modalità esperienziale e, di conseguenza, una nuova estetica, creando così una prassi che interagisce con una configurazione costruita soltanto come immagine statica di quello spazio-tempo, in prospettiva postwestern Campbell vede nella pratica di personaggi come Allison e altri una forma di tensione verso il concetto esteso di relazione con i luoghi, che supera certi stereotipi rappresentati nella narrativa regionalista.

Ma questa estensione, ciò che appunto Rancière definisce come un "sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti",³⁰ nel caso dei personaggi di Vlautin passa dal riconoscimento della reciproca condizione di vulnerabilità che prelude a ogni loro atto di resistenza, che diventa quindi intrinsecamente condiviso. Più precisamente, sempre nel caso di *Northline*, il nesso tra relazionalità e corporalità si fa ancora più stringente proprio nel delinearsi della relazione tra Allison

28 Campbell, *Affective Critical Regionality*, cit., p. 162.

29 Ivi, p. 2.

30 Jacques Rancière, *La partizione del sensibile* [2000], DeriveApprodi, Roma 2022, p. 15.

e Dan. Quest'ultimo, infatti, ha la faccia sfigurata per un'aggressione subita da parte di un gruppo di ragazzi che lo hanno preso di mira per il suo aspetto vagamente effeminato e per il suo lavoro; mentre i segni delle percosse e delle violenze che Allison porta sul corpo sono quelli inflitti dall'ex-fidanzato e quelli che lei stessa si infligge con comportamenti autolesionisti: "she punishes her last possession, her body",³¹ come scrive Vlautin. È in queste ferite, però, che Dan e Allison si riconoscono simili: "'I feel like I'm marked, you know? It's not just my face and my eye. It's not just that I don't look good anymore.' 'I feel like I'm marked', she said to him. 'I hope we're both not', he said and tried to smile. 'Me too', she said. 'Me too'".³²

Sembra così possibile vedere come il necessario riconoscimento di sé sia il presupposto anche per la percezione del mondo circostante attraverso il filtro di una dinamica di ricezione / azione che mette in atto infrastrutture e comunità alternative capaci di funzionare come rete di resistenza. In altre parole, si compie così il ribaltamento prospettico di cui parla Butler: "we are first vulnerable and then overcome that vulnerability, at least provisionally, through acts of resistance".³³

Ma la stessa dimensione della corporalità come principale espressione di vulnerabilità è evidente anche in *The Motel Life*, dove Jerry Lee è presentato fin dalle prime pagine con una gamba sola ed è anche questa sua menomazione a connotarlo come vulnerabile: "He thought of himself as a real failure with only one leg. A cripple".³⁴ Quando tenta il suicidio, decide di spararsi proprio in quel che resta di quella gamba e l'infezione alla ferita dopo giorni di fuga lo porterà a morire in ospedale. Nel caso di *The Night Always Comes*, invece, le ferite più profonde sono quelle che hanno segnato il passato di Lynette: il tentato suicidio dopo che il compagno della madre aveva provato a violentarla quando era una ragazzina, le improvvise crisi d'ira che l'hanno allontanata da tutti prima di finire in terapia e le frequentazioni negli ambienti della prostituzione e della droga per riuscire ad accumulare quanto più denaro possibile per realizzare il suo sogno. Il corpo della ragazza è descritto come dolorante, pieno di tagli e lividi anche nelle ultime pagine del romanzo, quando da sola sale in auto pronta a lasciare tutto. In questo caso le ferite sono il risultato della spirale di

31 Vlautin cit. in Campbell, *Affective Critical Regionality*, cit., p. 153.

32 Vlautin, *Northline*, cit., p. 165.

33 Butler, "Rethinking Vulnerability and Resistance", in *Vulnerability in Resistance*, cit., p. 12.

34 *The Motel Life*, cit., p. 2.

violenza, ricatti e rese dei conti che l'hanno portata durante la notte a rubare un'auto a un cliente, a rapinare la ragazza insieme alla quale ha lavorato come escort e a contattare altri criminali e spacciatori che cercano in tutti i modi di approfittarsi di lei mentre prova a vendere della cocaina che ha trovato nella cassaforte dell'amica.

A queste azioni Lynette torva però rimedio, poiché l'auto viene abbandonata e il contenuto della cassaforte è in parte restituito, salvo per la cifra che le spetta. La notte in cui decide di chiudere i conti con il suo passato è anche quella che dà il titolo al libro, e getta un'ombra sulla speranza di un reale cambiamento. In questo caso, tuttavia, la dimensione di relazionalità si manifesta su un piano futuro: nella promessa di Lynette di tornare a prendere il fratello dopo che si sarà sistemata, per portarlo con sé e forse per liberarlo dalla potenziale influenza negativa della madre, che con un misto di cinismo e disperazione progetta un modo per vivere approfittando dei sussidi statali garantiti al figlio.

Il terzo punto su cui Rozmarin si concentra per definire il sistema di una nuova sensibilità a partire dalla vulnerabilità è infine quello della socialità. Nei lavori presi in considerazione, questo aspetto sembra emergere come conseguenza diretta dei due precedenti, e proprio quel "sistema esteso del sensibile" sembra in grado di delineare un'alternativa alle logiche neoliberiste. Questo sistema sembra ancora più esplicito proprio nelle pagine di *The Night Always Comes*, dove le due visioni del mondo che si scontrano si possono anche definire in termini generazionali. Da una parte, la madre presenta una visione cinica e fin dalle prime battute non fa che ricordare a Lynette il proprio passato, ripetendole che: "people don't change. That's one thing I've learned in this life";³⁵ e alla fine del romanzo ribadisce la sua posizione dichiarando:

The people who are written about are the ones taking. People arrive somewhere and try to get their piece. They don't care who they hurt doing it, they really don't, and I'm starting to understand why. Because it's all bullshit. The land of the free and that whole crock of shit. It's just men taking what they want and justifying it any way they need to so they can get up in the morning and take more.³⁶

35 Vlautin, *The Night Always Comes*, cit., p. 29.

36 Ivi, p. 228.

Dall'altra parte, invece, Lynette continua a credere che sia possibile vivere diversamente, e rivendica le sue intenzioni giustificandosi perché ciò che si "prende" è soltanto ciò si è guadagnata. E anche quando dubita ("I am no good at all. I've done a lot of bad things. [...]"), chi la conosce la convince che è nel giusto: "Not really you haven't. Not to me. See, the thing is, you never give up and you've got a good heart, a damaged heart, but a good heart, and you want to do good. Most people don't care about doing good. Most people just push you out of the way and grab what they want".³⁷

Anche nel caso della vita in fuga dei fratelli Flannigan, così come nella fuga di Allison dal suo passato, gli eventi descritti sono al limite della legalità. Tuttavia, il lettore è portato a simpatizzare per questi personaggi non in virtù di una potenziale empatia negativa,³⁸ ma riconoscendo in questo movimento ostinato una volontà di vivere, o sopravvivere, nonostante tutto ciò che succede. In questo senso, la condizione di vulnerabilità in cui i personaggi si trovano, e che condiziona le loro scelte, sembra causata da logiche che li trascendono e derivano dalle storture della società. In *The Night Always Comes*, per esempio, sottotraccia si trova una condanna alla recente gentrificazione della città di Portland, che porta lavoratori a medio-basso reddito a non potersi permettere le case in cui abitano e ad essere costantemente sotto il ricatto di una speculazione immobiliare ed economica senza freno. Anche *The Motel Life* e *Northline* delineano condizioni sociali in cui chi non può permettersi di accedere a certi servizi si trova sostanzialmente ai margini di un sistema che fino a pochi anni prima era invece ancora in grado di costituire una sorta di rete.

In questo senso, le storie raccontate resistono all'ideologia neoliberista della resilienza, basata su forme individuali di superamento purché iscritte nei confini ben definiti di un sistema capitalista, e mostrano invece forme di lotta per la sopravvivenza che in Vlautin chiamano in causa anche dinamiche intergenerazionali. Si manifesta così uno sguardo rivolto al passato, una forma di nostalgia che attraversa i romanzi e si esplicita soprattutto nel ricordo e nella volontà di tornare a un tempo più vero, a un senso di protezione spesso

37 Ivi, p. 220.

38 Sul concetto di empatia negativa si rimanda qui soprattutto a Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022.

individuato nell'infanzia ma che di fatto rimanda anche a politiche sociali diverse. Spesso il veicolo di questo senso di protezione non è individuato nei genitori, ma in altre figure: il nonno, costantemente ricordato nel caso di *The Night Always Comes*; il vecchio amico di famiglia che aiuta i fratelli Flannigan in *The Motel Life*; o ancora l'anziano camionista J.T. Watson in *Northline* con cui per la prima volta Allison si sente al sicuro nel parlare di sé.

Si tratta forse di un ulteriore aspetto implicito in quella "estensione del sensibile" da cui deriva la "regionalità affettiva" di Campbell, perché implica un nuovo contatto con i luoghi attraverso una percezione estesa di ciò che esiste e circonda i personaggi, i quali sono in grado di funzionare come snodi di affettività rispetto ai luoghi che abitano così come rispetto alle persone che li abitano. In questo modo le linee di fuga diventano anche linee di lunga durata in grado di resistere agli stravolgimenti attuali. I personaggi si trasformano così in agenti di *sopravvivenza*: un continuare e un resistere al cambiamento pur trovando in esso una ragione profonda. È una sopravvivenza che si mostra come orizzonte non completamente definito, un orizzonte anche immaginato, un vivere altrimenti, che comporta ancora l'erranza come modalità esplorativa e sperimentale di un sistema non completamente normato e normalizzato.

In termini più materialistici, questo implica un modo di resistere non più grazie a ciò che un sistema sociale garantisce, ma quasi nonostante esso. Come sembrano mostrare questi lavori, l'unico modo di sopravvivere è quello di creare comunità parallele, di riconoscersi all'interno di sistemi alternativi che condividono le stesse condizioni, bisogni e vulnerabilità. Per tornare a Butler, il cambio di paradigma deve quindi essere compiuto anche rispetto alla visione politica della vulnerabilità stessa. Così scrive la filosofa americana:

Once groups are marked as "vulnerable" within human rights discourse or legal regimes, those groups become reified as definitionally "vulnerable," fixed in a political position of powerlessness and lack of agency. All the power belongs to the state and international institutions that are now supposed to offer them protection and advocacy. Such moves tend to underestimate, or actively efface, modes of political agency and resistance that emerge within so-called vulnerable populations. To understand those extrajudicial modes

of resistance, we would have to think about how resistance and vulnerability work together, something that the paternalistic model cannot do.³⁹

In altre parole, l'azione per procura – che sia compiuta da un'istituzione, da un'infrastruttura o da soggetti esterni – rischia di depotenziare la portata dell'azione alternativa definita internamente al gruppo "vulnerabile", perché in quel modo la rappresentazione della vulnerabilità stessa viene sempre reinquadrata in un modello di inferiorità.

Nel caso dei romanzi di Vlautin, questo rifiuto di una linea verticale e gerarchica di organizzazione e definizione del sé, per abbracciare invece tutta l'estensione delle possibilità orizzontali, si manifesta anche attraverso la scelta della costituzione di micro-comunità che trascendono forme dirette di filiazione, di paternità – e paternalismo – così come di maternità. È in questo senso che la necessità della relazionalità, quasi in opposizione alla forma di genitorialità, trova la sua massima espressione in logiche di fratellanza (*The Motel Life*; *The Night Always Comes*) o nel reciproco riconoscersi in una coppia, lasciandosi alle spalle la casa materna (*Northline*).

In questa direzione si può anche vedere come proprio il principio che Rozmarin mette al centro del suo discorso sul prendersi cura, ovvero la condizione di maternità, in Allison diventi a sua volta una dimensione estesa. Dopo aver contattato un centro per adozioni, la ragazza si trasferisce negli alloggi gestiti da un'associazione che si occupa di ragazze madri e che la segue nelle fasi della gravidanza. Dopo il parto, però, nella sua vita si materializza una sorta di spettro, la prospettiva ipotetica di un altro di cui prendersi cura e, in mancanza di un oggetto definito, allarga il proprio orizzonte di sensibilità, arrivando a incrociare quello di Dan.

Nel caso di queste nuove relazioni tra figure segnate e ferite, la vulnerabilità smette di essere una condizione di debolezza da superare individualmente per diventare invece una base condivisa per un nuovo senso di appartenenza e di desiderio comune: un desiderio che non si configura più come mancanza individuale, ma diventa proiezione di sé in un a-venire da definire. Se la vulnerabilità permette allora una diversa percezione del mondo, che ne delinea una visione trasformativa, questa non può che compiersi in una tensione.

39 Butler, *Vulnerability in Resistance*, cit., pp. 24-5.

È per questo che i personaggi di Vlautin non giungono a un punto di arrivo, ma sono anzi sempre pronti a ripartire. Così facendo, vanno a riconfigurare non soltanto la loro posizione, ma il loro proprio modo di abitare i luoghi in cui si trovano, la varietà delle connessioni e delle relazioni che stabiliscono tra di loro e con il mondo. Allo stesso tempo, la fuga non si manifesta come volontà di sottrarsi o di abbandonare qualcosa o qualcuno in particolare, quanto piuttosto come il senso di una dislocazione interiorizzata come modo esistenziale.

Abitare la dislocazione

Ciò che in tutti questi romanzi risulta evidente nel nesso tra il sistema proiettivo del desiderio di un luogo dove stare e quello attuale dell'*errare* è proprio il continuo bisogno di creare spazi di configurazione possibili in cui vivere. In questo senso, la fuga nasce come *disposizione* di un soggetto sempre in tensione tra appartenenza e dislocazione.

In termini più concreti, i lavori di Vlautin inscrivono all'interno dei personaggi un principio di dislocazione che li dispone già verso un abitare provvisorio e molteplice, fatto di tensioni con l'altrove. È qui che l'*errare* e l'essere vulnerabili trovano una loro manifestazione nell'interiorizzare la dislocazione come forma esistenziale immaginata o da immaginare. Questo risuona in modo significativo con il concetto di "nomadismo" presentato da Rosi Braidotti come contestazione dell'ideologia neoliberista della "flessibilità", a cui sempre più spesso è sottesa anche una condanna dell'essere vulnerabili. In opposizione a tale retorica, il soggetto nomade segnala, secondo Braidotti, una rinnovata "importanza della politica della collocazione, o del posizionamento."⁴⁰ Diventa allora necessario creare nuove forme di soggettivazione che passano da una riconfigurazione dei parametri del proprio *stare* nei luoghi. Uno dei modi suggeriti dalla filosofa è quello di configurare una sorta di divenire creativo del soggetto attraverso la pratica del "come se", in grado di tracciare una linea di fuga rispetto a strutture incardinate e date. Secondo Braidotti,

40 Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella Editore, Roma 2002, p. 11.

La pratica del “come se” è una tecnica di ri-collocazione strategica che ci consente di salvare dal passato ciò che ci occorre per tracciare percorsi di mutamento della nostra vita, qui e ora. È una mappa tracciata a memoria, cioè retrospettivamente e da lontano. [...] Ciò che trovo efficace nella pratica del come se è proprio la sua forza di apertura, mediante ripetizioni successive e strategie mimetiche, di spazi in cui si possono generare forme alternative dell'agire.⁴¹

In questo modo, anche per Braidotti si dà una configurazione del nomadismo e della mobilità come condizione di sradicamento che prelude però a una ri-collocazione da reinventare.

In questi termini, all'interno delle micro-comunità create dai personaggi di Vlautin viene sempre lasciato uno spazio possibile per una proiezione diversa, via via incarnata da sistemi di creazione. Per questo, la prospettiva di fuga non è mai un rifiuto della realtà ma sempre una traiettoria che fa deviare la realtà stessa. È questo a porre le loro esistenze, i loro corpi e le loro relazioni direttamente in contatto con il mondo e con gli altri soggetti. Da questo contatto può emergere una nuova forma di società e socialità, questa volta basata sull'*errare* e in grado di abbracciare la precarietà a un livello più profondo, facendo della dislocazione l'essenza stessa del proprio stare.

Questo presupposto si presenta come un modo di abitare la dislocazione proprio attraverso una pratica del “come se” che apre all'interno del luogo preciso una possibilità sempre a venire. In *The Motel Life*, per esempio, la transitorietà e la precarietà della vita “nomade” dei due fratelli è riequilibrata dalle continue storie che Frank racconta – soprattutto a Jerry Lee – per cercare di definire una possibile alternativa in cui proiettarsi. Spesso ricalcate su un immaginario veicolato dal cinema, tuttavia, queste narrazioni reagiscono con la realtà circostante perché diventano proprio un'alternativa di quella realtà, un modo in cui le cose sarebbero potute o potrebbero andare. Il presupposto di questo meccanismo è presentato in maniera semplice da una delle poche figure veramente intenzionata ad aiutare i fratelli Flannigan, cioè il vecchio amico di famiglia Earl:

Look, here's a piece of advice. I don't know if it's any good or not for you, you're the only one who'll know if it is. What you got to do is think about

41 Ivi, p. 18.

the life you want, think about it in your head. Make it a place where you want to be: a ranch, a beach house, a penthouse on the top of a skyscraper. It doesn't matter what it is, but a place that you can hide out in. When things get rough, go there. And if you find a place and it quits working, just change it. Change it depending on the situation, depending on your mood. Look at it this way, it'll be like your good luck charm. Make up a place that's good, that gives you strength, that no one can take away.⁴²

A più riprese, questa alternativa diventa per Frank uno stimolo non per fuggire ma per delineare un luogo da cui muovere per costruire storie in cui le cose “funzionano”. Di fatto, quell'immagine è per lui l'unico posizionamento concreto e definito, e la sua interiorizzazione è il presupposto attraverso cui arriva concretamente ad abitare la dislocazione che si configura nelle sue storie. Peraltro, a conferire un ulteriore grado di dislocazione al romanzo in sé è anche il fatto che la narrazione – che alla fine scopriamo essere “scritta” da Frank –, è accompagnata dai disegni realizzati da Nate Beaty posti in apertura a ogni capitolo e, nella narrazione, “realizzati” da Jerry Lee. Quest'ultimo a sua volta trova nell'atto di disegnare la possibilità di distrarsi da ciò che gli sta attorno. È tuttavia utile notare che anche i soggetti di quei disegni sono proiezioni possibili di ciò che il personaggio vive e vede: insegne di motel, di negozi e impressioni di momenti della storia.⁴³

Anche in *Northline* si può individuare questo modo del “come se”, e anche in questo caso prende la forma di un riferimento al mondo cinematografico, perché Allison sceglie spesso di rifugiarsi in immaginari dialoghi con Paul Newman:

Her thoughts began to race as she thought of her uncertain future. Her anxieties started again. Her breaths quickened and her body tensed. [...] She closed her eyes and thought of Paul Newman. She focused on his face and his blue eyes. ‘So, kid, how’s the water?’ ‘At least the water heater’s good,’ she said. ‘This place ain’t much, but I think you’ll do all right.’ He was sitting beside her on the toilet, drinking a beer’.⁴⁴

42 Vlautin, *The Motel Life*, cit., pp. 80-1.

43 Sui disegni realizzati da Nate Beaty per *The Motel Life* si veda in particolare Neil Campbell, Greg Allen, Nate Beaty and Willy Vlautin, “‘The Ongoing Texture of the Drift’: Illustrating Willy Vlautin and Richmond Fontaine”, in Campbell, *Under the Western Sky*, cit., p. 127.

44 Vlautin, *Northline*, cit., p. 114.

In questi scambi, lui la rassicura, agisce come un simbolo di possibile collocazione e punto fermo che le permette di riconnettere tempi, luoghi e modi di essere mentre cerca di reinventare la propria vita.

È però l'immagine descritta nel finale a funzionare come massima consapevolezza di un nuovo posizionamento. Mentre il "come se" delle conversazioni con Paul Newman si verifica solo quando lei chiude gli occhi sulla realtà che la circonda, a risvegliarla da un attacco di panico mentre pensa di aver visto tra la folla il suo ex-fidanzato è questa volta la realtà e la presenza concreta di Dan Mahony al suo fianco:

She closed her eyes and said to herself, 'Please don't let him find me. Please, please, please, please.' She repeated it again and again until Dan spoke to her and she opened her eyes to see him. She grabbed his hand and kissed him. She kissed him with desperation. She kissed him with fear and hope and uncertainty. And in weakness she gave everything to him right then and there among the people and the fallen, ruined old casino buildings.⁴⁵

The Night Always Comes è, dal canto suo, più radicato nella realtà contingente, ma il motore delle azioni di Allyson è sempre rivolto a un "come se" che le permette di immaginare un futuro diverso. La principale sovversione di una possibile collocazione definita o definitiva, però, si riconosce forse nella nuova prospettiva di movimento con cui si chiude il romanzo: "It was still raining and past midnight when she got on the interstate and headed east."⁴⁶ In questo ribaltamento del più classico orizzonte di realizzazione incarnato ormai da un "westward" dominato dalla disillusione e preda di un capitalismo sfrenato si concretizza la nuova forma di dislocazione interiorizzata dalla protagonista.

Vlautin rappresenta quindi una forma mobile di appartenenza e di radicamento, un sistema nomadico dell'abitare che vede la stanzialità come tensione sempre proiettata verso configurazioni alternative – reali o immaginate. L'"elsewhere" non è quindi soltanto un presupposto di fuga e sottrazione, ma anche una ricerca di collocazione, di posizionamento rispetto agli eventi e alla propria vita, a partire però da una percezione di vulnerabilità che richiede un'e-

45 Ivi, p. 249.

46 Vlautin, *The Night Always Comes*, cit., p. 238.

stensione della propria sensibilità. In questo senso, in tutti i romanzi si trovano rappresentazioni possibili di un abitare che ha interiorizzato la precarietà della dislocazione ma la percepisce come possibilità: un abitare che non è adesione a un luogo definito, ai suoi parametri culturali o alle sue norme, ma si costruisce come una costante negoziazione tra sé e il mondo.

Ciò che si manifesta è allora più l'idea del possibile a-venire di una nuova esistenza: un progetto che definisce e costruisce un abitare potenziale. In questi termini, l'orizzonte temporale del giorno dopo giorno è l'unico in grado di tracciare una speranza, e proprio questa disposizione del mondo attorno a sé diventa anche il luogo di una vulnerabilità che dà la forza di continuare, capace di far immaginare nuove forme di vita e narrazioni alternative, così come alternative esistenziali. La dislocazione diventa così la condizione fondamentale di una vita intesa come esposta, vulnerabile nella sua apertura, ma anche sempre in grado di trovare e creare strategie di sopravvivenza e resistenza.

In contrapposizione con una retorica della resilienza che vorrebbe l'affermarsi di un nuovo soggetto riconfigurato a partire dal suo trauma, Vlautin propone invece una volontà di affermare un soggetto mancante, ferito, un soggetto vulnerabile e in necessario contatto con l'altro e con l'alterità. Così facendo, ripensa anche il paradigma dell'abitare e dello stare, in direzione non di un adeguamento incondizionato a sistemi dati ma alla possibilità di reinventare il proprio rapporto con il mondo.

Andrea Pitozzi è assegnista di ricerca e docente a contratto in Letteratura Anglo-Americana presso l'Università degli studi di Bergamo. Studia la letteratura contemporanea statunitense in prospettiva comparatistica con particolare attenzione alle relazioni tra letteratura e filosofia, così come agli aspetti teorici della letteratura, e si interessa anche di poesia e scrittura sperimentali contemporanee. La sua ricerca si concentra in particolare sulle forme del minimalismo nella narrativa contemporanea e sui concetti di riduzione e di scomparsa. È autore di *Verbale di scomparsa. La scrittura di Paul Auster negli specchi della teoria* (La scuola di Pitagora, 2024) e di *Conceptual writing. Percorsi nella scrittura concettuale contemporanea* (Edizioni del Verri, 2018). Ha pubblicato articoli su Don DeLillo, Paul Auster, Maurice Blanchot, tra gli altri, e su questioni di poetica e di estetica su riviste nazionali e internazionali.

I'll never forgive you if you stay: il perdono in *Dragonfish* di Vu Tran e *Vietnamerica* di GB Tran

Pasquale Concilio

Now I think, yes, I can forgive, in the abstract, America and Vietnam – in all their factions and variations – for what they have done in the past. But I cannot forgive them for what they do in the present because the present is not yet finished. The present, perhaps, is always unforgivable.
(Viet Thanh Nguyen, *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*)

Il presente contributo mira a ricostruire in che modo la rappresentazione del perdono viene articolata e interrogata in due opere di autori *Vietnamese American*:¹ *Dragonfish* di Vu Tran (2015) e *Vietnamerica* di GB Tran (2010).² In quanto relazione morale tra due individui, il perdono è qui inteso come l'intero processo che può portare (o meno) a un riavvicinamento tra le parti coinvolte in un torto: colpevoli e vittime. Ciò che si intende mettere in luce è che tale processo lascia una traccia nell'elaborazione scritta dei romanzi, attraverso la rappresentazione dei punti di vista dei personaggi, nelle loro posture e in quella dell'autore. La pluralità di situazioni e posizioni che emerge dalle opere scelte rappresenta un notevole banco di prova per questa nozione, che trova forza e validità soprattutto nei contesti interpersonali più che istituzionali, anche in virtù delle posizioni teorico-filosofiche dalle quali questo studio prende le mosse. La riflessione sul perdono è infatti declinata secondo la visione diadica e non religiosa di Charles Griswold e Jacques Derrida ed è qui utilizzata per leggere opere che costruiscono la propria materia narrativa a partire

1 In questo lavoro si è preferito mantenere la dicitura inglese *Vietnamese American* in luogo della traduzione "vietnamita americana" per conservare la riflessione terminologica che da decenni accompagna l'autodefinizione delle minoranze asiatiche negli Stati Uniti. La dicitura *Vietnamese American* (senza trattino divisorio) consentirebbe di affermare ciò che Donatella Izzo definisce "una soggettività che tende a descrivere se stessa sempre meno in termini di rivendicazione di cittadinanza nazionale americana, centripeta rispetto agli Stati Uniti, e sempre più in termini transnazionali, trasversali rispetto alla limitatezza di qualunque nazionalità intesa come esclusivo contenitore identitario". Cfr. Donatella Izzo, a cura di, *Suzie Wong non abita più qui. La letteratura delle minoranze asiatiche negli Stati Uniti*, ShaKe Edizioni, Milano 2006, p. 14.

2 Vu Tran, *Dragonfish*, No Exit Press, Harpenden 2016 (da qui in avanti *DF*); GB Tran, *Vietnamerica: A Family's Journey*, Villard Books, New York 2010 (da qui in avanti *VA*).

dal trauma intergenerazionale della guerra in Vietnam, approcciata attraverso lo sguardo di due autori appartenenti a generazioni successive a quelle che hanno vissuto la guerra in prima persona: opere, dunque, di chiara matrice postmemoriale.³

Date queste premesse, lo studio intende dimostrare come un approccio ai testi modellato su un paradigma interpretativo che pone al centro il perdono, i suoi attori e le sue dinamiche, fornisca un riscontro articolato e complesso dei rapporti tra diverse generazioni *Vietnamese American*, dei loro legami con gli Stati Uniti, il Vietnam e con una guerra che, sebbene permanga nelle espressioni più recenti di questa letteratura, viene in esse rielaborata e raccontata in forme differenti rispetto a quanto fatto in passato.

Nel suo fondamentale *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*, incentrato sulla produzione artistica riguardante il conflitto tra Vietnam e Usa, Viet Thanh Nguyen aveva già avanzato la possibilità di un'interpretazione basata sul perdono.⁴ Le due nazioni sono ancora lontane dall'ammettere colpe e responsabilità per gli orrori commessi, ed entrambe promuovono un ricordo degli eventi fondato su una prospettiva unilaterale e sciovinistica. In tale prospettiva, l'analisi fondata sul perdono fornirà una chiave interpretativa dell'evoluzione dell'identità diasporica *Vietnamese American*, in bilico tra integrazione in America e recupero delle proprie radici vietnamite.

Tales of Witness, Tales of Imagination

Con la cessazione dell'intervento militare statunitense in Vietnam e la presa di Saigon nel 1975 da parte dell'Esercito Popolare del Vietnam del Nord e del Fronte di Liberazione Nazionale, la popolazione *Vietnamese American*⁵ – fino ad allora limitata a studenti accolti

3 "Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up." In Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29, 1 (2008), pp. 103-28, qui p. 106.

4 Si veda a tal proposito Viet Thanh Nguyen, "Just Forgetting", in *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*, Harvard University Press, Cambridge (MA), e London 2016, pp. 279-300. In questo capitolo, dal quale è tratta anche la citazione in epigrafe a questo articolo, Nguyen elabora su quelle che egli ritiene siano le "giuste" maniere di ricordare e dimenticare: *just memory* e *just forgetting*. In tale processo, la riflessione sul perdono viene presentata come necessaria.

5 Si è qui scelto di applicare la definizione di *Vietnamese American* anche alle prime fasi della migrazione vietnamita in America, seguendo la definizione data da Monique Truong: "the term 'Vietnamese Americans' refers to Americans of Vietnamese descent, including immigrants who may have arrived

in programmi di scambio promossi dal governo statunitense con l'interesse di allontanare la "tentazione" comunista⁶ – aumenta a dismisura. L'esodo dei sudvietnamiti, in fuga dalle ritorsioni del nuovo governo rivoluzionario, avviene in forme e modalità differenti a seconda del periodo, della disponibilità economica e dei legami dei singoli con gli Stati Uniti.⁷ Molti sono coloro che affidano la propria salvezza a imbarcazioni di fortuna, per raggiungere paesi limitrofi o attraversare l'oceano Pacifico e approdare sulle coste statunitensi e australiane: è per loro che è stata coniata la definizione di *boat people*.⁸ L'approdo degli esuli in America è accompagnato dalla proliferazione quasi immediata di una produzione letteraria dominata da storie di guerra e da racconti della traversata del Pacifico.⁹ Dalle inchieste antropologiche ai primi romanzi in lingua inglese – tra i quali *Blue Dragon, White Tiger: A Tet Story* (1983) di Tran Van Dinh e *When Heaven and Earth Changed Places* (1989) di Lê Lý Hayslip – nelle sue prime fasi la letteratura *Vietnamese American* è fondata sul ricordo e sulle testimonianze della guerra, esperienza collettiva che condiziona inevitabilmente sia la produzione che la percezione delle opere stesse.¹⁰

prior to 1975, refugees who started arriving in 1975, those who entered the United States as immigrants, starting in 1979 through the Orderly Departure Program, as well as the subsequent generations who have been and will be born in the United States." In Monique T.D. Truong, "Vietnamese American Literature", in Cheung, King-Kok, a cura di, *An Interethnic Companion to Asian American Literature*, Cambridge University Press, New York 1997, pp. 219-46, qui p. 220.

6 Uno sforzo che – unito agli eventi che avrebbero portato gran parte di sudvietnamiti in USA per sfuggire alle ritorsioni del Nord comunista – ha prodotto risultati duraturi, considerando l'attitudine fortemente anticomunista di molti cittadini *Vietnamese American*. Si veda Viet Thanh Nguyen, "What Is Vietnamese American Literature?", in Boyle, B. M. / Lim, J., a cura di, *Looking Back on the Vietnam War: Twenty-first-Century Perspectives*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, e London 2016, pp. 50-63.

7 Per un resoconto sui dati e le differenti modalità di arrivo dei rifugiati vietnamiti in America si veda Isabelle Thuy Pelaud, *This Is All I Choose to Tell: History and Hybridity in Vietnamese American Literature*, Temple University Press, Philadelphia 2011.

8 Michele Janette, a cura di, *My Viet: Vietnamese American Literature in English, 1962–Present*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2011, pp. xv-xvi: "Thus began the 'boat people' exodus in which more than one million people fled Vietnam between 1976 and 2000 – most before 1982. (More than 250,000 Vietnamese – mostly ethnic Chinese – also fled over land into China.) In addition to suffering from fear of recapture, hunger, and cold, these refugees were preyed upon by Thai pirates who looted the passenger's possessions and often raped and murdered refugees. The plight of the boat people became a humanitarian crisis as overburdened nations near Vietnam turned away refugees, and even those refugees who were able to land experienced terrible conditions in the [refugee] camps".

9 Il resoconto dei metodi attraverso i quali le voci dei rifugiati vietnamiti in America venivano raccolte da antropologi e scrittori americani, trasformando la biografia degli esuli in un racconto collaborativo in cui la parte americana assumeva l'onere di dare voce al dolore delle persone, si può trovare in Monique T.D. Truong, "Vietnamese American Literature", cit.

10 Non è un caso che Viet Thanh Nguyen si esprima così a proposito di Lê Lý Hayslip: "For American

Una presenza talmente ingombrante da indurre Michele Janette a elaborare una bipartizione della produzione in gruppi distinti sia da un punto di vista tematico che – più debolmente – cronologico. Le prime opere, caratterizzate da un intento autobiografico e quasi documentaristico, vengono definite *Tales of Witness*: “[t]hey follow the mainstream American association of ‘Vietnam’ with ‘war’, centering their stories on military and political experiences [...] [*Tales of Witness*] are based in personal experience and driven by the need to inform, to educate, to correct the record and claim a spot in the American psyche”.¹¹ L’altro filone, invece, si allontana coscientemente da tali propositi, sia formalmente che tematicamente: si tratta di opere di stampo non necessariamente testimoniale, che affrontano tematiche legate all’esperienza diasporica vietnamita in maniera più ampia e complessa, attraverso una narrazione che sperimenta stili e narratori dallo statuto più vario: “the exceptional, the idiosyncratic, the deconstructive, and the experimental works of Vietnamese American literature in English”.¹² Le opere afferenti a questo gruppo vengono definite *Tales of Imagination*.

Tale cambio di paradigma si realizza nella produzione letteraria delle generazioni successive a quella dei testimoni diretti del conflitto: prima tra tutte, la cosiddetta Generazione 1.5, nata a ridosso della fine della guerra in Vietnam ed espatriata sin dall’infanzia negli Stati Uniti a seguito di un esodo familiare forzato. I membri di questa generazione assumono un ruolo da *cultural broker* – indipendentemente dalla propria volontà – per il semplice fatto di posizionarsi a metà non solo tra due nazioni, ma anche tra le generazioni a loro precedenti, nate in Vietnam, e quelle successive alla propria, nate in America.¹³ All’alba della propria maturità artistica, la Generazione 1.5 – di madrelingua inglese, spesso beneficiaria di un’educazione accademica – adopera i mezzi espressivi a sua disposizione per av-

readers, Hayslip has become representative of those anonymous millions of Vietnamese in whose name the Vietnam War was fought by both sides. Through her extraordinary personal story, she not only symbolically bears their collective pain but also bears the victim’s burden of forgiveness.” In Viet Thanh Nguyen, *Race and Resistance: Literature & Politics in Asian America*, Oxford University Press, New York 2002, p. 108.

11 Janette, *My Viet*, cit., pp. xviii-xix.

12 Ivi, p. xxii.

13 Cfr. Sucheng Chan, *The Vietnamese American 1.5 Generation: Stories of War, Revolution, Flight and New Beginnings*, Temple University Press, Philadelphia 2006.

venturarsi in generi e forme diverse da quelle già tentate dalle generazioni precedenti.¹⁴

Sotto la spinta della Generazione 1.5 la letteratura *Vietnamese American* si è progressivamente emancipata dall'onere documentaristico che ne aveva inevitabilmente caratterizzato le prime manifestazioni, rivendicando al contrario un'identità segnata più dall'esperienza diasporica della comunità vietnamita in America che dagli eventi bellici in sé, ormai sempre più distanti dalla memoria delle sue voci emergenti.¹⁵ Attraverso le parole di Dao Strom, la Generazione 1.5 rivendica il proprio diritto a raccontare: "our war and refugee stories, alongside our postwar, pre-war, beyond-war, aside-from-war, and war-irrelevant/irreverent stories, our direct and oblique approaches to subject matter, our aesthetic experiments and our conventional narratives, our loud stories and our quieter ones".¹⁶

Una tale evoluzione di prospettive investe dunque lo stesso racconto della guerra, e sottintende un processo di ricostruzione della propria identità, ancorché letteraria, tramite la scelta accurata di come e cosa ricordare, e perdonare. È nella traccia lasciata dalla Generazione 1.5 che si muovono anche le generazioni successive, nate in America, a partire dalla Seconda Generazione, anch'essa impegnata nell'ampliamento e ri-definizione dell'identità *Vietnamese American* con una prospettiva che guarda oltre il suolo americano, attraverso il Pacifico e verso il paese asiatico dal quale provengono le loro famiglie. Tra le voci emergenti di questa generazione, ci sono quelle del collettivo Vietnamese Artists Collective, al quale si deve l'antologia *As Is*, dichiaratamente proiettata verso temi posteriori alla guerra.¹⁷

Fin dai suoi albori, l'immaginario della letteratura *Vietnamese*

14 Nguyen, "What Is Vietnamese American Literature?", cit., pp. 57-8: "Vietnamese American literature in English, produced mostly by the 1.5 or second generation in the United States, magnifies the underlying educational influence. While Vietnamese Americans are socioeconomically diverse, Vietnamese American authors are not, at least in terms of their education [...] While none of these [former] authors had a master of fine arts in creative writing, more and more of the new authors emerging would, such as Aimee Phan and Nam Le. The impact of college and creative writing education on writers is hard to measure and quantify, but, as Mark McGurl argues, the master of fine arts program has helped to shape twentieth-century American literature. Vietnamese American literature is no exception, for it is the expression not of Vietnamese Americans in general, but of their most educated class".

15 Momento di svolta in questo processo è la pubblicazione di Barbara Tran, Monique T.D. Truong, Luu Truong Khoi, a cura di, *Watermark: Vietnamese American Poetry & Prose*, Asian American Writers' Workshop, New York 1998.

16 Dao Strom, "Preface", in *The Gentle Order of Girls and Boys*, Counterpoint, Berkeley (CA) 2019, p. xxi.

17 Si veda a tal proposito Pelaud, *This Is All I Choose to Tell*, cit., pp. 40-3.

American ha abbracciato il tema del tradimento e, di pari passo, quello del perdono.¹⁸ Si pensi al già citato *When Heaven and Earth Changed Places*, che si apre con il perdono concesso dall'autrice ai soldati americani, anch'essi vittime del conflitto.¹⁹ Ancor più rilevante esso appare per le opere selezionate per questo studio, sebbene, apparentemente, queste presentino forme e temi molto lontani tra loro. *Dragonfish*, è una *crime fiction* ambientata negli Stati Uniti, posteriore alla guerra e alla traversata del Pacifico, la cui eco permane nei racconti e nelle storie dei rifugiati; *Vietnamerica* è un *memoir* a fumetti, nel quale la guerra è sempre al centro della ricostruzione operata dall'autore attraverso la rappresentazione grafica del ritorno in Vietnam e interviste ai superstiti. In quanto racconto scopertamente *fictional*, *Dragonfish* rientra perfettamente nella categoria *Tales of Imagination*; e tuttavia anche *Vietnamerica*, nonostante l'approccio testimoniale, presenta profondità e interferenze narrative che ne fanno molto più di un *Tale of Witness*.

Si è scelto dunque di investigare il divario generazionale al centro di entrambe le opere, soffermandosi in particolare sulle rappresentazioni del perdono e delle posizioni coinvolte in tale processo. La prospettiva maggiormente rappresentata è quella dei sudvietnamiti: un popolo costretto a fuggire dal proprio paese per paura di ritorsioni da parte del Nord vincitore, e tradito dal presunto alleato americano che avrebbero dovuto portare benessere e prosperità. Il passaggio dalla generazione dei testimoni diretti a quelle dei due autori – rispettivamente 1.5 per Vu Tran e Seconda Generazione per GB Tran – consente di valutare come il risentimento e la disposizione al perdono assumano significati diversi tra le generazioni, testimoniando dunque quanto il perdono sia un “temporally bound process”.²⁰

18 Nguyen, “What Is Vietnamese American Literature?”, cit., p. 60: “Betrayal is hence an omnipresent theme in Vietnamese American literature, but not only for these formal and racial reasons. Betrayal is a part of Vietnamese history as well, particularly in the era of war and revolution, when politics encouraged partisans to betray each other, or to betray family members of different political stripes, or to betray certain sides or even the nation”.

19 Più recentemente, enfasi sul perdono è stata posta anche da Kim Phuc con i suoi interventi pubblici e le sue partecipazioni a commemorazioni di veterani americani della guerra in Vietnam.

20 Charles L. Griswold, *Forgiveness: A Philosophical Exploration*, Cambridge University Press, New York 2007, p. 114.

Resentment is a story-telling passion

Analizzare come il concetto di perdono agisca in un'opera letteraria significa anzitutto porsi all'interno di una riflessione che attinge sia dal campo degli studi religiosi che da quelli filosofici. L'influenza del pensiero giudaico e cristiano, in effetti, è stata determinante nell'articolazione di un discorso sul perdono nel mondo occidentale; tale costruzione religiosa è tuttavia reinterpretabile in termini secolari, come affermato da Hannah Arendt: "[t]he discoverer of the role of forgiveness in the realm of human affairs was Jesus of Nazareth. The fact that he made this discovery in a religious context and articulated it in religious language is no reason to take it any less seriously in a strictly secular sense".²¹

Come già anticipato, per costruire l'impianto teorico di questa analisi ci si avvarrà delle nozioni di perdono – dichiaratamente secolari – proposte da Charles Griswold e Jacques Derrida, autori scelti per la particolare attenzione al *racconto* che emerge dalla loro formulazione del processo di perdono. Per Griswold l'atto di perdonare assume la forma di una procedura con attori e regole ben definite, direttamente riscontrabili con quanto avviene nelle vicende riportate nelle due opere. La prospettiva derridiana, invece, controversa e iperbolica, offre un appiglio teorico alla trattazione di un tema così delicato in un contesto ancor più delicato come quello bellico, dove perdonare può risultare in più istanze impossibile, o persino fuori luogo.

In *Forgiveness: A Philosophical Exploration*, Charles Griswold definisce il perdono come una relazione morale diadica tra due individui instaurata sulla rinneazione del *risentimento*, inteso come odio morale deliberato e non subitaneo o improvviso, generato da un torto (*wrongdoing*) fatto da un colpevole (*wrongdoer*) a una vittima (*victim*).²² L'atto di perdonare non può limitarsi, tuttavia, a "rimuovere" il torto subito e in tal senso non è un "dono" conferito dalla vittima (o un suo *rappresentante*) al colpevole; piuttosto, esso mira a creare

21 Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago 1958, p. 238.

22 Vale la pena sottolineare come in questa, così come in tutte le altre concezioni del perdono prese in esame in questo studio, il perdono può essere concesso unicamente a un individuo e non all'atto incriminato. Cfr. Griswold, *Forgiveness*, cit., pp. 47-8: "The victim's resentment is normally provoked by a person's action, but is properly focused on the person for doing the deed; we forgive the agent, not the deed (even though we forgive the agent for doing the deed)".

una nuova relazione morale tra le parti coinvolte. Il perdono per Griswold rappresenta dunque una maniera di approcciare il passato che è decisamente *future-oriented*:

Forgiveness accepts that the past is unchangeable, but asserts that our responses to it are not (and these include our decisions about the future). It denies that the alternatives to vengeful violence are either condonation or resigned and submissive acceptance. And it claims to express both respect for self and the dead or injured.²³

Nella sua ricerca, il filosofo americano mette a fuoco un processo di perdono "paradigmatico", presupponendo delle condizioni ideali per pervenire a quella che egli ritiene essere la migliore versione possibile di riconciliazione: *forgiveness at its best*.²⁴ In tale formulazione, la narrazione degli eventi dalla prospettiva di entrambe le parti assume un valore centrale. Griswold muove, in effetti, dall'asserzione che il risentimento è un sentimento propedeutico alla narrazione: "resentment is a story-telling passion".²⁵ Il passaggio completo dal risentimento al pentimento e alla comprensione reciproca si articola dunque attraverso la produzione in forma narrativa delle rispettive versioni dei fatti: veri e propri racconti che seguono la struttura della *fabula*, presentando un inizio, uno sviluppo e una conclusione.²⁶

Nella prospettiva griswoldiana, la concessione del perdono è auspicabile per entrambe le parti coinvolte. Se chi ha commesso il torto può richiedere il perdono per senso di colpa, la sua tensione verso un'assoluzione sta anche nel desiderio di poter prendere nuovamente parte alla *comunità* dalla quale si è allontanato perpetrando un atto ostile:

23 Ivi, p. 29.

24 Griswold, *Forgiveness*, cit., p. 38.

25 Ivi, p. 30.

26 "Resentful people create narratives about their injurers, the injury, and their victimization. The classic formal elements of narrative are normally present – a beginning, middle, end, plot structure, conflict and resolution, vividly drawn characters who learn (in this case) through suffering, and a 'moral' to the story. A person in the grip of resentment often demands that the narrative be heard, and yearns that it be published, so to speak (resentment loves company). The content of the narrative will of course depend in large part on the type of injury, and thus the type of resentment, in question [...] the forgiver too tells a narrative, but one that requires changes in resentment's tale. This is achieved in part by virtue of its incorporation into a larger account in which resentment becomes but a chapter" (*Ibidem*).

Why should [the offender] seek forgiveness? The wish to alleviate the burden of guilt is surely the most common and pressing *motive* for requesting forgiveness [...] As the result of an internalized voice of moral authority, [guilt] assumes the existence of a moral community. And the thought that guilt is *alleviated* through forgiveness makes sense if the offender sees herself through the eyes of a moral community (this may be a national community), wishes to rejoin that community, and understands that the injured party has the *standing* to release her from moral isolation.²⁷

La vittima partecipa col racconto dell'esperienza del proprio trauma, rendendolo manifesto al colpevole. Omettere le ragioni del proprio risentimento rischia di trasformare l'intero processo in un atto di ritorsione e vendetta.²⁸ Al contrario, il reciproco racconto delle proprie esperienze mira a porre il colpevole in una luce nuova, che ne consenta il perdono da parte della vittima.

Alla luce di quanto presentato, *forgiveness at its best* presuppone una relazione narrativa, ma soprattutto esclusiva tra colpevole e vittima. Nella concezione griswoldiana, così come per quella derri-diana che verrà presentata in seguito, è impossibile per una "terza parte" prendere il posto di una delle due nell'atto del perdono paradigmatico, senza che ciò corrompa irrimediabilmente la validità del processo. Si tratta di un nodo cruciale per l'analisi delle opere scelte, tenuto conto che i loro autori riproducono in forma narrativa traumi che non hanno vissuto in prima persona. Le tematiche della guerra in Vietnam e della migrazione espongono il processo di *forgiveness at its best* al fallimento – perché una delle due parti è assente, non è più in vita o non è disponibile a concedere o a chiedere perdono. Si generano così situazioni nelle quali l'unica modalità attuabile di perdono è ciò che Griswold chiama *imperfect forgiveness*, ossia qualsiasi contesto che punti a un condono del colpevole e a una riconciliazione tra le due parti che non soddisfi le condizioni sopra elencate. Sebbene manchi della spinta verso il futuro che caratterizza la prospettiva griswoldiana, l'*imperfect forgiveness* si dimostra inevitabile nelle situazioni in cui il perdono paradigmatico risulta inaccessibile.

27 Ivi, p. 52; corsivo nel testo.

28 C. Griswold, *Forgiveness*, cit., pp. 53-4: "The commitment to forgive is conceptually incompatible with behavior that signals a failure to forgive. I have in mind someone who claims to have forgiven – excepting perhaps the letting go of lingering resentment – but then keeps reminding the offender of her misdeeds. This is a form of manipulation, even humiliation. Forgiveness would then have metamorphosed into an instrument of revenge; yet forgiveness is, in part, the forswearing of revenge".

Forgiveness is mad

Jacques Derrida propone invece una prospettiva sul perdono “utopica”, da lui stesso definita *iperbolica*, e non paradigmatica.²⁹ Il perdono nella sua forma più pura può essere concesso solo a chi è, a tutti gli effetti, *imperdonabile*:

In order to approach now the very concept of forgiveness, logic and common sense agree for once with the paradox: it is necessary, it seems to me, to begin from the fact that, yes, there is the unforgivable. Is this not, in truth, the only thing to forgive? The only thing that calls for forgiveness? [...] there is only forgiveness, if there is any, where there is the unforgivable. That is to say that forgiveness must announce itself as impossibility itself.³⁰

La nozione può risultare controversa, soprattutto se applicata a un contesto bellico, nel quale i crimini commessi sembrano irreparabili. Derrida articola la propria riflessione sul perdono opponendola a quella che Vladimir Jankélévitch presenta ne *L'Imprescriptible* (1986), secondo la quale la possibilità di perdonare un colpevole è sovrapposta e subordinata a quella di punirlo. Nel fare ciò, Jankélévitch traccia un limite oltre il quale i crimini vengono definiti *inespiabili*. Derrida non rinnega la necessità di una punizione per chi commette un crimine, ma non ritiene il perdono subordinato o in alcun modo correlato ad essa: il perdono è irriducibile rispetto al concetto di *punizione*, punto sul quale si accorda alla visione di Griswold. Al di là, poi, dell'arbitrarietà alla quale è sottoposto il tracciamento del confine di ciò che è perdonabile o meno, per Derrida l'unico “oggetto” di una discussione sul perdono si pone esattamente *oltre* questo limite.

Secondo questa visione, qualsiasi atto di “perdono” che miri a ricomporre una normalità turbata non può essere considerato un vero perdono. Esso non può essere normativo, né mirare a ristabilire un equilibrio precedente o provare a operare una normalizzazione, ma deve tendere all'eccezionalità, allo straordinario, all'*imperdonabile*, appunto. Risulterebbe quindi superflua l'elaborazione di dolore e pentimento in forma narrativa proposta da Griswold: nella prospet-

29 J. Derrida, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*, Editions Galilée, Paris 1997 (*On Cosmopolitanism and Forgiveness*, tr. inglese di Mark Dooley e Michael Hughes, Routledge, London e New York 2001), p. 51.

30 Ivi, pp. 32-3.

tiva di Derrida, non c'è nemmeno bisogno che il colpevole compia il passo di richiedere il perdono della vittima, in quanto ciò inserirebbe l'atto di perdono all'interno di una logica condizionale di scambio che va rifuggita. Persino la condivisione di una lingua per comunicare risulta un ostacolo in questa inflessibile concezione; l'uso di un idioma chiama in causa la presenza di un *terzo* (una cultura, una società, un'eredità transgenerazionale) che, come nella visione di Griswold, è un impedimento al raggiungimento del perdono ideale, inteso anche da Derrida come una relazione diadica:

Can there be, in one way or another, a scene of forgiveness without a shared language? This sharing is not only that of a national language or an idiom, but that of an agreement on the meanings of words, their connotations, rhetoric, the aim of a reference, etc. It is here another form of the same aporia: when the victim and the guilty share no language, when nothing common and universal permits them to understand one another, forgiveness seems deprived of meaning; it is certainly a case of the absolutely unforgivable, that impossibility of forgiveness, of which we just said nevertheless that it was, paradoxically, the very element of all possible forgiveness.³¹

L'accettazione di un certo grado di incomprensibilità e incomunicabilità da entrambe le parti è necessaria per un perdono che non deve essere compromesso da alcuna finalità di convenienza. Il perdono è, per Derrida, "folle", inintelligibile.³² È in questa nozione che si sostanzia la fondamentale differenza con l'approccio di Griswold, che fonda il suo intero processo di *forgiveness at its best* sulla comprensione reciproca. La visione derridiana assume una particolare valenza in un contesto diasporico come quello preso in esame, nel quale atti linguistici mancati e resi intraducibili da divergenze culturali e generazionali rendono quasi sempre impossibile la realizzazione di una comprensione reciproca come quella auspicata da Griswold. Il perdono che Derrida definisce "puro" (*pure forgiveness*) è diverso da

31 Ivi, p. 48.

32 "[I]t is necessary in effect that alterity, non-identification, even incomprehension, remain irreducible. Forgiveness is thus mad. It must plunge, but lucidly, into the night of the unintelligible. Call this the unconscious or the non-conscious if you want. As soon as the victim 'understands' the criminal, as soon as she exchanges, speaks, agrees with him, the scene of reconciliation has commenced, and with it this ordinary forgiveness which is anything but forgiveness. Even if I say 'I do not forgive you' to someone who asks my forgiveness, but whom I understand and who understands me, then a process of reconciliation has begun; the third has intervened. Yet, this is the end of pure forgiveness" (Ivi, pp. 48-9).

qualsiasi forma di riconciliazione, amnistia, o perdono politico: forme “diluite” e istituzionalizzate di perdono, alle quali è comunque riconosciuto un certo tipo di funzione nelle relazioni internazionali, ma non tra singoli individui.

Le prospettive appena presentate forniscono un paradigma per l’individuazione e classificazione delle istanze di perdono nelle opere oggetto d’analisi: letti alla luce delle concezioni di perdono di Griswold e Derrida, i due romanzi analizzati appaiono come una sfida costante alle nozioni di perdono paradigmatico e perdono puro.

On the day you were born, I lost my voice: perdonare e dimenticare in *Dragonfish*

In *Dragonfish* l’eco ingombrante dei traumi collettivi della guerra e della migrazione forzata si moltiplica e si fraziona a livello personale in tradimenti e vendette tra i personaggi. La protagonista del romanzo, Hong, è una *boat person*. Vedova e con al seguito la figlia Mai, durante la traversata del Pacifico incontra Son, anch’egli vedovo e con un figlio, Junior. Hong e Son intraprendono una problematica relazione che si interrompe prima dell’approdo negli USA e che riprenderà, anni dopo, a Las Vegas. Nel frattempo, Hong abbandona Mai e sposa un poliziotto americano, Robert, dal quale poi divorzierà. È proprio Robert il narratore della storia: dopo la misteriosa sparizione di Hong da Las Vegas, l’uomo sarà costretto a confrontarsi con la sua conoscenza pressoché nulla del passato dell’ex moglie e, nel tentativo di riavvicinarsi al suo fantasma, arriverà a comprendere, anche solo marginalmente, il dolore da lei vissuto.

Il romanzo appartiene al genere *crime fiction*, che ben si presta a un’analisi incentrata sul perdono inteso alla maniera griswoldiana, se si considera che la struttura narrativa tipica del genere è volta a ricostruire gli eventi che hanno portato a un misfatto e circoscrive i limiti di gruppo o di una comunità attraverso il racconto delle violazioni al codice di regole che determina il gruppo stesso. Il recupero dell’equilibrio turbato della comunità è compito del *detective*, il cui intervento attiva la narrazione degli eventi e riafferma il funzionamento del sistema.³³

33 Cfr. Heather Worthington, *Key Concepts in Crime Fiction*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2011, pp. 16: “Central to most attempts to control and contain crime is the need to demonstrate the apparent

La ricostruzione del mistero della scomparsa di Hong – e dell’annessò crimine che la accompagna, ossia il furto del denaro di Son – avviene in una comunità chiusa, quella vietnamita di Las Vegas, sulla quale l’intervento americano, rappresentato da Robert in quanto poliziotto, fallisce. La narrazione di *Dragonfish* si articola, inoltre, su una serie di confessioni, delle quali due assumono una posizione prominente nel romanzo. In primo piano c’è quella di Robert, che propone il proprio personale resoconto della vicenda lasciando affiorare occasionali momenti di pentimento all’interno di un racconto altrimenti ben poco autocritico.³⁴ La seconda macroscopica confessione corre parallela a quella della voce narrante, ed è quella di Hong, vera motrice degli eventi. Interpolate al racconto di Robert, infatti, vengono proposte tre lettere nelle quali è Hong in prima persona a raccontare la sua versione dei fatti a Mai, abbandonata poco dopo il loro approdo in America. La strutturazione del romanzo secondo una duplice testimonianza sembra ricalcare la procedura paradigmatica del perdono griswoldiano; sono invece la distanza temporale e spaziale di queste due confessioni, e la presenza di una terza parte come interlocutrice (Mai) a problematizzare una struttura altrimenti canonica.

Il romanzo, in effetti, presenta una variegata casistica di episodi in cui è impossibile arrivare ad un perdono paradigmatico: ciò è dovuto principalmente all’*assenza* di una delle due parti contemplate nel processo di *forgiveness at its best*.

Il primo assente può essere il colpevole. È ciò che avviene quando la protagonista Hong viene picchiata da Son, una volta ritrovatisi a Las Vegas, con la stessa violenza da lui già esercitata su di lei e sua figlia Mai nel periodo del loro primo incontro. In quell’occasione l’aggressione aveva significato la rottura traumatica del loro rapporto; questa volta, invece, la violenza è seguita da un goffo tentativo di richiesta di perdono che Son realizza attraverso suo figlio Junior:

certainty that crime will be detected and the criminal punished. Such a demonstration serves both to warn potential criminals of the consequences of their unlawful acts, and also to reassure the public who are the potential victims of crime that the system works. Crime fiction is implicated in this system, frequently representing in the very structure of its narrative the containment of crime: as a criminal act is carried out; the motive ascertained; the criminal discovered and delivered to justice. And the most common facilitator of this process and this narrative is the detective”.

34 Si prenda ad esempio questo passo: “[M]aybe that was when I accepted that I’d have to give up on Suzy and on everything that tied me to her” (V. Tran, *DF*, cit., p. 304). È da notare come Robert si riferisca a Hong chiamandola Suzy: l’uomo non riesce a pronunciare correttamente il nome della donna, decidendo di ribattezzarla con il nome della propria fidanzata del liceo.

She awoke on a hospital bed with Junior sitting beside her. He looked even more severe than usual. He insisted his father was devastated, had not known what he was doing, would never do anything like it again. Junior would see to it. He'd make him quit drinking. He'd move back into the house with them both if necessary. She just had to try to forgive him and say nothing to the police. He swore to protect her from then on.³⁵

La sgradevolezza dell'episodio e della supplica, verso la quale chi legge non può che provare un senso di diffidenza, è ampliata dall'abuso di quella facoltà di fare e mantenere promesse che Hannah Arendt considera implicita al perdono.³⁶ Promesse puntualmente non mantenute, che spingeranno Hong a pianificare il furto di denaro ai danni di Son e la sua successiva sparizione.

In altri casi, è la vittima a essere assente: la richiesta di perdono viene fatta ad altri, generando un'*impasse*. È il caso di Happy – unica amica di Hong in America – colpevole di aver tradito la sua fiducia intraprendendo una relazione sentimentale con Son. La donna rivelerà solo a Mai (una terza parte) di provare rimorso per le proprie azioni, evitando di farne menzione a Hong o di giustificarsi con lei. La distanza di questa vicenda dalle condizioni paradigmatiche del perdono viene amplificata dalla scelta di Hong di assolvere (apparentemente) l'amica senza che quest'ultima abbia avuto il coraggio di mostrarle apertamente il suo pentimento: concessione che si ritorcerà contro Happy fino a conseguenze estreme.³⁷ Il narratore-detective Robert, conscio del fine vendicativo di un "perdono" accordato a tali condizioni, lo definirà "[a] final offer of redemption. The price of forgiveness".³⁸ Anche alle vittime assenti perché decedute è riservata

35 Tran, *DF*, cit., pp. 185-86.

36 H. Arendt, *The Human Condition*, cit., p. 237: "The possible redemption from the predicament of irreversibility – of being unable to undo what one has done though one did not, and could not, have known what he was doing – is the faculty of forgiving. The remedy for unpredictability, for the chaotic uncertainty of the future, is contained in the faculty to make and keep promises. The two faculties belong together in so far as one of them, forgiving, serves to undo the deeds of the past, whose 'sins' hang like Damocles' sword over every new generation; and the other, binding oneself through promises, serves to set up in the ocean of uncertainty, which the future is by definition, islands of security without which not even continuity, let alone durability of any kind, would be possible in the relationships between men".

37 Una volta scoperta la relazione tra Happy e Son, è Hong stessa a rivolgersi all'amica concedendole il perdono, in cambio però della promessa di prendersi cura di sua figlia. Avendo già pianificato il furto ai danni del compagno, tuttavia, Hong è consapevole del rischio al quale sottopone Happy con questa richiesta: la vicenda terminerà infatti con l'assassinio di Happy da parte di Son.

38 Tran, *DF*, cit., p. 262.

poca indulgenza. Hong non perdonerà mai il suo primo marito – imprigionato in un campo di rieducazione per la sua vicinanza agli USA e costretto a restare in Vietnam per una malattia incurabile – per averle imposto di partire verso gli Stati Uniti con la figlia. Le ultime parole che egli rivolge a Hong sono a loro volta una minaccia di non concedere il perdono: *“He could not bear the thought of his daughter seeing him die. You must go now for her, he said. I’ll never forgive you if you stay”*.³⁹ Ciò influenzerà per sempre il rapporto di Hong con la figlia, le cui criticità si rivelano in un altro episodio luttuoso: durante la traversata oceanica, una donna si getta in mare disperandosi per la sparizione del figlio, in realtà finito sotto un telo e ritrovato poche ore dopo il suicidio della madre. Hong ricorderà il disprezzo provato per lei: *“The boat was quiet for hours save the sound of the engine and the old women reciting their rosaries. I prayed alongside them, but only for the boy [...] She had no right giving up”*.⁴⁰ Riflettendo sul suo rapporto con Mai a partire da questo episodio, Hong scrive in una delle sue lettere:

*I imagined myself losing you, and realized that I could not have done what she had done. I would have mourned you for the rest of my life, there is no doubt, but your death would not have been, back then, the death of anything inside me.*⁴¹

L’esercizio di scrittura delle lettere ha una funzione cruciale nel romanzo. Oltre a dare voce ad una parte di sé rimasta repressa fin dai tempi del suo primo matrimonio in Vietnam, le lettere riavvicinano Hong a sua figlia attraverso il racconto della sua versione dei fatti e della sua tentata redenzione, realizzata consegnandole il denaro rubato a Son. Se il romanzo è interamente in inglese, è lasciato tuttavia intendere che le lettere riportate siano scritte in vietnamita, unica lingua nella quale Hong sa di esprimersi come desidera.⁴² Di conseguenza, Mai ha bisogno di tradurle e chiederà a una cameriera di aiutarla. Del resto, la stessa Hong si chiede quanto sua figlia riesca ancora a comprendere il vietnamita:

As I write down these thoughts, I wonder if you can read Vietnamese, if any of these words make sense or if they are as foreign to you as the sound of my voice. It is the

39 Ivi, p. 114, corsivo nel testo.

40 Ivi, p. 104, corsivo nel testo.

41 Ivi, p. 105, corsivo nel testo.

42 “In Vietnam I speak beautifully” (Ivi, p. 175).

*only way I can speak honestly to you because it is the only language, the only world, in which I truly exist.*⁴³

Conservando le vestigia di questa barriera linguistica, dunque, Hong sembra quasi appellarsi ad una forma derridiana di perdono: fondato sull'accettazione dell'incomprensibilità del suo abbandono per Mai, e che non potrà che realizzarsi se non con l'eventuale decisione di sua figlia di accettare delle spiegazioni che per lei resteranno, in ogni caso, insoddisfacenti.

Va tuttavia ricordato come, per Griswold, il perdono sia auspicabile per avere la possibilità di rientrare nella *comunità morale* dalla quale si è estromessi compiendo l'atto che genera risentimento. E se l'intero romanzo può essere valutato come il tentativo di Hong di avvicinarsi e fare ammenda verso l'unica comunità che le è rimasta – sua figlia Mai – è pur vero che ella rimane una figura sfuggente, che mai appare nel romanzo se non tramite ricordi altrui, le lettere scritte a sua figlia e un diario che verrà bruciato da Junior senza che nessuno possa leggerlo.⁴⁴ Di fatto, Hong cerca in tutti i modi di *uscire* da qualsiasi comunità abbia provato – secondo il suo punto di vista – a imprigionarla; il suo desiderio di libertà viene più volte evidenziato nelle lettere e il punto di svolta nella sua consapevolezza risiede nel momento in cui comprende di non desiderare alcun tipo di perdono:

*I watched communion end and realized that no priest or prayer or ritual could ever make things right, not because what I did was unforgivable but because forgiveness suddenly meant nothing to me. As we walked home afterward, I felt a lightness inside, like an absence, as though some spirit had burrowed into me and then burrowed back out, taken part of me with it and left me unrecognizable to myself.*⁴⁵

Sentimento reiterato e confermato nel momento in cui Hong racconta di aver conosciuto Son:

43 Ivi, p. 105, corsivo nel testo.

44 Con questa motivazione: "‘Very many years ago’, he said, ‘when I first knew Miss Hong, I asked her what she was writing in this book, and she replied that she was writing letters to someone who would never read them. I didn’t quite understand that at the time, but I took it very seriously. I still do. You took this from my father’s house five months ago. I would say you stole it from him, but it wasn’t his. Nor is it mine or yours. That’s the way it should remain’" (Ivi, p. 307).

45 Ivi, p. 209, corsivo nel testo.

*For days, I'd been driven by the sensation that I was once again the person I'd been before you [Mai] came into the world, only touched now by a profound loneliness that that person never knew. This loneliness, though vast and terrifying, was the most genuine thing I'd ever felt. If I had become someone worse, someone undeserving of forgiveness or understanding, at least it was someone I had created.*⁴⁶

L'allontanamento di Hong da qualsiasi tipo di comunità morale rappresenta il definitivo fallimento del perdono, che in questo romanzo non può che limitarsi al *dimenticare*. L'exasperazione dell'equivalenza tra *perdonare* e *dimenticare* rappresenta, in effetti, l'unica (*imperfetta*) forma di perdono che questi sopravvissuti sono disposti a concedere. È quanto avviene al momento del ricongiungimento di Hong con Son: "*So when Son once again offered me a future with him, I accepted this time. Out of love and regret and fear and also, I suppose, exhaustion. We forgave each other by not mentioning the past*".⁴⁷ Ciò appare ancor più chiaramente in una considerazione di Hong sul rapporto tra i suoi zii cattolici, dopo aver scoperto un tradimento di suo zio nei confronti della moglie:

*He ended the letter by asking again for her forgiveness and swearing to the Lord that he would spend the rest of his days making amends for what he had done. Nowhere in the letter did he say that he still cared for your grandaunt, that his feelings for her had not changed since they parted, that his love for the other woman was just a temporary displacement of his real love for her.*⁴⁸

È da questo episodio che Hong elabora ciò in cui consiste il perdono dal suo punto di vista: "*The only true way to forgive someone, it seems to me, is to forget what they have done to you and, in turn, forget them. Whether that is possible is another question*".⁴⁹

Il romanzo rappresenta quindi una concezione del perdono prettamente non paradigmatica, limitandosi a forme latenti di irrisolutezza e incomunicabilità tra i personaggi, preferendo l'oblio al perdono. A Mai e al lettore, unici destinatari delle lettere di Hong, la scelta di poter concedere un perdono derridiano, accettando cioè l'inafferrabilità del trauma vissuto dalla donna.

46 Ivi, p. 215, corsivo nel testo.

47 Ivi, p. 231, in corsivo nel testo.

48 Ivi, pp. 233-34, corsivo nel testo.

49 Ivi, p. 234, corsivo nel testo.

***That's where the family tree stood: Vietnamerica* e l'eredità del perdono**

Vietnamerica ricostruisce la storia della famiglia dell'autore-narratore Gia Bao (GB) – presente egli stesso come personaggio all'interno del fumetto – attraverso un racconto collettivo. La narrazione non lineare è divisa in sezioni articolate a partire da ricordi dei superstiti della guerra o interviste fatte da GB ai suoi familiari, e approfondisce i diversi periodi di dominazione straniera in Vietnam e i loro strascichi nella vita del paese dalla prospettiva di una famiglia lontana dalle pulsioni patriottiche del Nord e, al tempo stesso, poco propensa alla fuga verso gli Stati Uniti. L'esilio forzato della famiglia al momento della ritirata statunitense fa emergere tradimenti, sensi di colpa, e accuse nei confronti sia di un Vietnam prima diviso, poi unito – un paese “ruled by man, not law”⁵⁰ – che degli Stati Uniti, luogo in cui la sua identità vietnamita è minacciata dalle pressioni di integrazione. Il taglio post-memoriale dell'opera è reso dalla maniera in cui il narratore ripercorre le progressive fasi del suo avvicinamento alla storia diasporica della propria famiglia, passando dall'indifferenza degli anni giovanili alla ricezione del trauma della guerra e dell'emigrazione vissuto dai genitori Tri e Dzung, dalla nonna paterna Le Nhi e dai suoi fratelli nati in Vietnam, dei quali GB traspone le testimonianze in immagini.⁵¹

L'imperfetto legame tra *perdonare* e *dimenticare*, già emerso in *Dragonfish*, si ripropone in forme diverse anche in *Vietnamerica*, principalmente tramite la ripetuta e sfaccettata rappresentazione dei traumi vissuti dai diversi personaggi. L'organizzazione del racconto contribuisce a riaffermare più volte questa associazione: i personaggi sono spesso colti in momenti delle loro vite nei quali l'oblio di un passato traumatico sembra essere l'unica cosa a tenerli ancora legati tra loro. Si pensi ai genitori di GB, che vengono bruscamente riportati sul piano temporale di un presente complicato e litigioso subito dopo il racconto dell'idillio del loro innamoramento.⁵² L'impatto visivo del collage di foto, che rompe la continuità del fumetto, assume

50 GB Tran, VA, cit., p. 236.

51 Hirsch, “Postmemory”, <https://postmemory.net/> (consultato il 31/03/2025): “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up”.

52 Ivi, pp.138-59.

una valenza di *memento mori* simile a quella delle foto presenti in *MAUS* di Art Spiegelman, attestando in questo caso il fallimento delle promesse di vita in Vietnam, cancellate dalla guerra.⁵³

Le scelte stilistiche di Tran sono orientate a rendere il trauma con tutti gli strumenti grafici a sua disposizione: tra le tecniche da lui più impiegate c'è, in effetti, il *page bleed* (in italiano, vignetta "al vivo"), ossia lo sconfinamento delle vignette al di fuori dei bordi che usualmente ne delimitano l'estensione, tale che sia il bordo stesso della pagina a ritagliare l'immagine. Il "sanguinamento" che ne deriva genera un'estensione temporale della scena tramite l'estensione spaziale che il disegno guadagna: una manipolazione dello spazio fumettistico che Harriet Earle definisce "violenta" e particolarmente adatta a raccontare il trauma.⁵⁴ Oltre alla pagina 136, in cui la vignetta al vivo contribuisce a cristallizzare i momenti ritratti dalle foto, uno dei momenti più emblematici dell'uso di questa tecnica in *Vietnamerica* è la sequenza alle pagine 166-78, in cui Vinh, zio di GB, rimane vittima di una sparatoria. L'episodio culmina con l'immagine di Vinh steso al suolo, mentre lo sguardo del lettore è portato a soffermarsi sulla ferita sanguinante sul bordo inferiore della pagina. Se la tavola colpisce per la sua posizione in *verso* e per il forte contrasto tra il colore vivo del sangue e le tonalità sabbiate del resto della scena, risulta di grande interesse il modo in cui GB Tran sfrutta il meccanismo di *page bleeding* per far letteralmente "sanguinare" questa e le pagine che la precedono.

Tradimenti e ritorni di traumi collettivi e personali si susseguono dunque in *Vietnamerica*; nel fumetto, tuttavia, non viene mai fatto esplicito riferimento al perdono, né parole legate alla sua sfera semantica vengono mai pronunciate, anche in situazioni che parrebbero adatte ad una loro formulazione. Tale omissione sembra promuovere un'immagine del perdono come irrealizzabile per i superstiti, o quantomeno impossibile da concepire nello spazio narrativo del

53 Si veda Hirsch, "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory", *Discourse*, 15, 2, (1992), pp. 3-29, qui p. 21: "in the Orpheus story, we should recall, Orpheus may not turn around to look at Eurydice's face. In 'Hell Planet', Spiegelman draws Anja and even hands us her photograph – Anja's face and body, connected to the body of her son, is there for everyone to see. Seeing her photograph is an act of 'memento mori': her picture a sign of the 'having been', of Anja's one-time presence and of her subsequent, perpetual, and devastating absence".

54 "Bleeds are, by their nature, violent. The image's domination of the page is striking and demands the reader's complete attention. The absence of frames on the page edges removes any sense of constriction or confinement—the image has total control of the page", Harriet E. H. Earle, *Comics, Trauma, and the New Art of War*, University Press of Mississippi, Jackson 2017, p. 49.

romanzo. Uno degli episodi più esplicativi in tal senso è l'incontro, dopo decenni di lontananza, tra Tri (padre del narratore) e suo padre Tran Huu Nghiep. Viet Minh dal forte spirito patriottico, Nghiep aveva lasciato la sua famiglia per combattere l'occupazione francese del Secondo dopoguerra senza più fare ritorno, tagliando i ponti per evitare di mettere in pericolo i propri cari. Vinta la battaglia anche contro il successivo invasore statunitense, Nghiep aveva poi scoperto che la sua famiglia si era rifugiata proprio nel paese del vecchio nemico. Quando nel 1994 Tri torna per la prima volta in Vietnam, si presenta finalmente l'occasione per una riunione tra i due.⁵⁵ È Nghiep a prendere la parola fornendo la propria versione dei fatti al figlio, che si rifiuta invece di parlare, sabotando, di fatto, ogni possibilità di *forgiveness at its best*. Quella che inizia come una confessione assume ben presto i tratti di un rimprovero, risentito e deluso: "Why did you leave? Why did you abandon your family? Friends? I could have taken care of all of you".⁵⁶ Al silenzio di Tri segue un nuovo tentativo di avvicinamento: Nghiep gli dona il portapranzo che usava nell'esercito e uno dei camici che Tri indossava per dipingere, ma non ciò che il figlio desidererebbe ricevere da lui: un quadro che egli stesso aveva dipinto ed esposto alla sua prima mostra. Tri, infatti, aveva una passione per la pittura che stava iniziando a dare i suoi frutti poco prima che la guerra lo costringesse all'espatrio; passione che verrà totalmente messa da parte al suo approdo negli USA. La forza evocativa del dipinto è sottolineata dalle illustrazioni del fumetto, che raccontano momenti del passato di Tri legati indissolubilmente a quell'opera. Alla velata richiesta di farselo donare ("Is there... anything else you want to give me?"),⁵⁷ però, Tri riceve un esitante ma inappellabile no come risposta. Il confronto testimonia un approccio al perdono che si sostanzia in forme diverse – il racconto di Nghiep, l'ostinato silenzio di Tri – ma che ha gli stessi, scarsi risultati: se il padre resta convinto della necessità di aver combattuto e non mostra volontà di chiedere perdono al figlio per la sua lontananza ("nothing is dearer than independence and liberty!"),⁵⁸ Tri sembra quasi esigere la comprensione di un uomo che lo ha abbandonato e caricato della responsabilità di proteggere la propria famiglia. Per

55 GB Tran, *VA*, pp. 183-200.

56 Ivi, p. 196.

57 Ivi, p. 200.

58 Ivi, p. 188.

entrambi il perdono, se deve esserci, è subordinato all'ammissione di colpevolezza dell'altro.

Il fallimento dell'avvicinamento e del perdono reciproco è reso ancor più traumatico e sfaccettato se si tiene in considerazione che la tavola a p. 200 è l'esatta riproduzione di quella a p. 24. Nella sua prima apparizione, l'illustrazione – composta da immagini che mostrano in retrospettiva vari momenti della vita di Tri e sua moglie Dzung – offriva al lettore la possibilità di stabilire un legame tra Tri e suo figlio GB basato sul comune estro artistico. La sua riproposizione dopo il fallito ricongiungimento con il padre Nghiep funge da commento amaro all'impossibilità di una trasmissione di valori tra i due. Il proverbio vietnamita posto alla fine della pagina rappresenta simbolicamente questa frattura:

Sometimes doing what's right means leaving things behind.

There's an old Vietnamese saying:

'Our parents care for us as our teeth sharpen...

...So we care for them as theirs dull'.⁵⁹

La ripetizione della stessa scena risulta quindi in due sviluppi opposti. Da una parte, essa rappresenta il rapporto inconciliabile tra la generazione di chi si è opposto con tutte le proprie forze al dominio straniero (Nghiep) e quella che invece ha plasmato la propria identità con i modelli sociali ed economici che arrivavano dall'esterno (Tri). Dall'altra, inscena il rapporto tra questi ultimi e la nuova generazione che, lontana dal conflitto sia per esperienza che per memoria, si dimostra tuttavia pronta ad accogliere il peso di un passato traumatico, assumendo la responsabilità di fungere da ricevitore delle storie familiari, di convalidarne la testimonianza e di prestare la propria voce per raccontarle in una maniera nuova. Così facendo essi realizzano *l'imperativo a raccontare* di cui necessitano i superstiti,⁶⁰ ed esercitano una maniera estremamente personale di raccontare le loro storie di guerra.

⁵⁹ Ivi, p. 24; p. 200.

⁶⁰ Dori Laub, "Truth and Testimony: The Process and the Struggle", in Cathy Caruth, a cura di, *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore e London 1995, pp. 61-75: "To a certain extent, the interviewer-listener takes on the responsibility for bearing witness that previously the narrator felt he bore alone, and therefore could not carry out. It is the encounter and the coming together between the survivor and the listener, which makes possible something like a reposition of the act of witnessing. This joint responsibility is the source of the reemerging truth", p. 69.

L'analisi del perdono in *Vietnamerica* può anche essere ampliata da una prospettiva focalizzata sulle interazioni tra i singoli personaggi a una valutazione sulla condotta storica e politica degli stati coinvolti nella guerra. La penultima sezione del memoir mette in atto una combinazione tra queste due prospettive.⁶¹ Qui sia la riluttanza della famiglia al racconto del proprio vissuto traumatico che l'indifferenza di GB trovano finalmente risoluzione.⁶² GB, infatti, si mostra nell'atto di intervistare i propri familiari e i loro amici: le interviste sono graficamente concatenate e inserite in una cornice, nella quale è rappresentato il racconto del viaggio che dal Vietnam porta la famiglia fino al South Carolina. È lì che, davanti a una giudice, i Tran iniziano un altro "viaggio": quello verso la cittadinanza americana. I volti sorridenti rappresentati nella cornice all'inizio del viaggio stridono violentemente con i volti scuri e le traversie raffigurati nelle pagine successive. Le interviste realizzate da GB, infatti, mettono in luce le difficoltà affrontate da ciascuno dei componenti della famiglia nella nuova vita americana: Dzung perde progressivamente i contatti con il resto della famiglia rimasta in Vietnam, mentre Tri cerca in ogni modo di mantenere i suoi cari compatti e "al riparo" dalle pressioni di integrazione che arrivano dall'esterno. Terminata la sequenza di interviste, il viaggio volge al termine: "Your journey has ended", la famiglia ottiene la cittadinanza, ma il sorriso è rimasto solo a GB e sua sorella Vy, i più giovani dei Tran.⁶³ Chiusa su questa immagine, la sezione risulta altamente critica nei confronti di entrambe le nazioni. Accostando le immagini del patriota Nghiep – in esilio volontario e disgustato dal modo in cui il Vietnam si è allontanato dai principi che avevano animato lui e gli altri Viet Minh⁶⁴ – e della famiglia Tran, travolta dall'impatto con una nazione che si rivelerà a loro ostile,⁶⁵ c'è da chiedersi dunque se il risentimento che si prova verso un'entità collettiva come uno stato possa essere ricomposto con un perdono paradigmatico. Le concezioni di Derrida e Griswold concordano nel non conferire all'apologia politica (*political apology*) lo status di perdono canonico. È forse possibile perdonare il Vietnam –

61 GB Tran, *VA*, cit., pp. 226-45.

62 "My family's unwillingness to share the most basic facts was as much to blame as my decades of disinterest and insensitivity", GB Tran, *VA*, cit., p. 98.

63 Ivi, p. 243.

64 Ivi, p. 237.

65 Ivi, p. 243.

in tutte le sue forme – e Stati Uniti per ciò che hanno fatto in passato, ma risulta impossibile perdonarli nel presente, come espresso dalle parole di Viet Thanh Nguyen trascritte in epigrafe a questo contributo. Un trionfo nazionalista per gli uni, una disfatta traumatica per gli altri: all'interno di tale contesto dicotomico, il toccante recupero della storia familiare rende *Vietnamerica* un racconto cruciale nell'individuazione di ciò che deve essere, se non perdonato, quantomeno ricordato nella maniera corretta.

To give meaning beyond nonmeaning: perdono e scrittura

Forgiveness—if it has a sense, and if it exists—constitutes the horizon common to memory, history, and forgetting.

(Paul Ricœur, *Memory, History, Forgetting*)

L'indagine relativa al perdono ha messo in luce, nelle opere considerate, istanze relative alla storia, alla memoria e all'oblio. La scelta di cosa ricordare, e ancor di più di cosa dimenticare, assume un ruolo cruciale nella comprensione della misura in cui le *vittime* rappresentate in queste opere concedono (o meno) la propria personale, inevitabilmente incompleta versione del perdono. Nonostante le differenze stilistiche e tematiche, in entrambe le opere gli autori innestano le criticità del discorso sul perdono su riflessioni relative alla propria identità *Vietnamese American*. È nei finali delle due opere che esse si mostrano maggiormente.

Se *Dragonfish* si conclude con la definitiva sparizione di Hong, nonché della stessa Mai, è perché Robert non può che restare escluso da una comunità alla quale non appartiene. Nelle ultime pagine del romanzo, Robert si dimostra capace di lasciar andare il risentimento provato nei confronti di Hong per averlo lasciato; e anche da Hong arriva una sorta di assoluzione per i suoi torti tramite l'unico frammento di lettera a lui rivolta che Robert riesce a leggere: "*never forget. First time I see*".⁶⁶ Per il poliziotto non c'è possibilità di approfondire oltre la conoscenza dell'ex moglie: non gli rimane che la consolazione di ricevere metà del denaro rubato da Hong a Son, che riduce però l'atto di perdono ad una semplice transazione economica, restituendo al processo l'insoddisfacente forma di uno scambio materiale.

66 V. Tran, *DF*, cit., p. 298, in corsivo nel testo.

Per Mai, invece, il denaro ha un significato e uno scopo ben preciso: "I've been saving up for a trip to Vietnam. I want to travel the entire country. Start in Saigon and go up to Hanoi, maybe find an apartment by Halong Bay. Live there for a year and see how it goes. That'll all be easier now".⁶⁷ La ragazza resta una rappresentante della Generazione 1.5, contesa tra l'integrazione in suolo americano e l'ingombrante bagaglio del proprio retaggio vietnamita, che si manifesta anche nel complicato rapporto con la lingua materna. La tensione verso il paese d'origine manifesta una posizione prettamente diasporica da parte della giovane, consapevole di condurre la propria esistenza all'interno di una bolla – quella vietnamita a Las Vegas – che resta chiusa, non integrata negli schemi statunitensi, e decisamente poco propensa al perdono. La presenza cruciale di Mai come intermediaria tra Hong e Robert ripropone la Generazione 1.5 al centro del dialogo tra America e Vietnam: l'unica a poter accogliere le verità delle due voci principali del romanzo e, in quanto tale, vera destinataria dell'opera.

Così come lasciato intendere in *Dragonfish*, anche *Vietnamerica* si conclude con un ritorno. Dopo anni di disinteresse, la redenzione di GB arriva con la stesura del fumetto stesso che, simbolicamente, si apre e si chiude con il suo viaggio in Vietnam. La scena finale, in particolare, mostra l'esplicita richiesta di GB a sua madre di poterla accompagnare nel paese d'origine, convinto dalla lettura di un regalo di suo padre: un libro storico sulla Guerra in Vietnam, con una dedica speciale: "To my son, Gia-Bao Tran. 'A MAN WITHOUT HISTORY IS A TREE WITHOUT ROOTS – CONFUCIUS'".⁶⁸ Come già affermato da Winona Landis, questa traiettoria autoconclusiva nel paese asiatico presenta una chiara presa di posizione dell'autore, ben deciso a non essere semplicemente grato agli Stati Uniti per il "dono" dell'accoglienza e dell'integrazione sul suo suolo: "[b]y beginning his family's story with a return (or more accurately, an arrival), Tran challenges the notion that all refugees must eventually assimilate or that they must be grateful for the 'gift' of life and freedom that the United States bestows on them".⁶⁹ In maniera ancor più diretta,

⁶⁷ Ivi, p. 253.

⁶⁸ Ivi, p. 278.

⁶⁹ Winona Landis, "Mapping the nation and reimagining home in Vietnamese American graphic narratives", in Leigh Anne Howard e Susanna Hoeness-Krupsaw, a cura di, *Performativity, Cultural Construction, and the Graphic Narrative*, Taylor & Francis Group, Milton Park 2019, pp. 88-102; qui p. 94.

"[i]n emphasizing the Tran family's refusal to remain in one place, *Vietnamerica* illuminates the distinctions between immigration and diaspora", con la differenza tra i due termini *immigration* e *diaspora* posta nel telos ultimo del rifugiato: l'integrazione negli Stati Uniti nel primo caso, il ritorno in Vietnam nel secondo.⁷⁰ Se quindi resta impossibile per i due autori rappresentare un perdono che vada oltre il consapevole oblio del passato, emerge comunque la chiara volontà di non lasciar scomparire la storia (vera o verosimile) della propria famiglia e del proprio popolo, quello sudvietnamita, consapevoli dell'ingerenza delle forze storiche che hanno determinato la loro stessa identità di *Vietnamese Americans*.

È infine possibile affrontare il tema del perdono in queste due opere secondo un'altra, decisiva interpretazione dell'atto del perdonare: quella suggerita da Julia Kristeva, secondo cui la scrittura stessa è una forma di perdono:

Writing causes the affect to slip into the effect – *actus purus*, as Aquinas might say. It conveys affects and does not repress them, it suggests for them a sublimatory outcome, it transposes them for another in a threefold, imaginary, and symbolic bond. Because it is forgiveness, writing is transformation, transposition, translation.⁷¹

Tale perdono può essere rivolto sia ad altri, che in prima persona a chi scrive.⁷² Perdonare significa, in effetti, "to give meaning beyond nonmeaning".⁷³ Per le principali voci delle due opere – Hong, Robert, e GB – realizzare un racconto – scritto o disegnato – del vissuto proprio e dei propri cari porta con sé anche il raggiungimento della consapevolezza di chi si è disposti a perdonare, e tra i possibili destinatari del perdono figurano loro stessi. Nella ricerca di un significato che consenta ai coinvolti di ricominciare e superare il torto originario, la scrittura e con essa il perdono rappresentano, per Vu Tran e GB Tran, uno strumento di definizione identitaria e di recupero di una

70 *Ibidem*.

71 Julia Kristeva / Alison Rice, "Forgiveness: An Interview", *PMLA*, 117, 2 (2002), pp. 278-95; qui p. 287.

72 *Ibidem*: "Even if the writer's story turns in circles, writing is nonetheless a way of coming out of the trauma, of forgiving oneself or the other and translating it for someone else. This constitutes a distancing from the place of the crime through sharing".

73 *Ivi*, p. 281.

realtà storica che continua a far sentire la sua eco anche nelle generazioni successive a quelle che l'hanno vissuta.⁷⁴

Pasquale Concilio è dottorando presso il Dipartimento di studi letterari, linguistici e comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale". Ha conseguito la Laurea Magistrale presso la stessa università, con una tesi intitolata "Memoria e perdono nella letteratura Vietnamese American: i casi di *Vietnamerica* di GB Tran e *Dragonfish* di Vu Tran" e premiata col Premio AISNA Caterina Gulli 2023. È stato due volte Fellow for a Research Residency presso la University of Illinois at Urbana-Champaign (2021, 2024). È attualmente impegnato all'interno del PRIN "California letteraria, 1884-2022: spazi di eccezione, spazi di disastro".

74 *Ibidem*: "[S]ince it does not constitute an erasure, forgiveness is a question of hearing the request of the subject who desires forgiveness and, once this request has been heard, of allowing renewal, rebirth".

Oltre la Corte Suprema: Felix Frankfurter e la costruzione delle élite transatlantiche

Emanuele Monaco

Introduzione

Tra i tanti giudici della Corte Suprema, Felix Frankfurter (1882-1965) è tra quelli con la fama e narrazione storica più controversa. L'uomo che prese il posto di Oliver Wendell Holmes è stato descritto dagli storici come un fallimento giurisprudenziale, un giudice liberal diventato conservatore, la pecora nera della corte di Warren. Se negli ultimi anni la sua figura sta venendo rivisitata dal punto di vista della storia legale e della Corte, egli rimane un personaggio interessante dal punto di vista storico anche per motivi che vanno al di là di sentenze e *briefs*. Questo intervento si propone di analizzare la complessa figura di Frankfurter, inserendosi in un dibattito storiografico in corso particolarmente stimolato da biografie recenti come quella riabilitativa di Brad Snyder¹ e la risposta estremamente critica di Paul Finkelman.² Frankfurter, infatti, sulla carta, avrebbe potuto essere tra i più grandi giudici della Corte Suprema degli Stati Uniti. Sofisticato, colto, un prolifico autore, instancabile. Immigrato di origini modeste, di famiglia ebraica trasferitasi dall'Austria, prima di entrare nella Corte, prestò servizio nel Dipartimento di Giustizia e nel Dipartimento della Guerra durante le amministrazioni Taft e Wilson, pur tenendo fede al rapporto iniziale di amicizia con Theodore Roosevelt. Divenne poi professore presso la Harvard Law School dove aveva studiato, tenendo vivo il suo interesse per le istanze di cambiamento sociale, e poi consigliere di un altro Roosevelt, Franklin Delano, sia prima che dopo la sua elezione presidenziale.

La sua fedeltà quasi dogmatica per il concetto di *judicial restraint*, il principio per cui le corti non debbano sovrapporsi al potere legi-

1 Brad Snyder, *Democratic Justice: Felix Frankfurter, the Supreme Court, and the Making of the Liberal Establishment*, W.W. Norton & Co., New York 2022.

2 Paul Finkelman, "The Tragedy of Felix Frankfurter: From Civil Liberties and Civil Rights Activist to Reactionary Justice", *Columbia Journal of Race and Law*, 14,1 (2024), pp. 1088-159.

slativo e al processo democratico e che abbiano il dovere di usare prudenza nell'azione giudiziaria, ha portato tuttavia a un giudizio controverso della sua esperienza post-1939. Da giudice scrisse *opinions* contrarie ai principi che guidavano le stesse AC LU e NAACP che da avvocato-attivista aveva supportato prima della nomina,³ andando a condonare politiche repressive e discriminatorie degli stati basandosi proprio sul principio di *restraint*. Proprio in reazione alla biografia di Snyder, Finkelman ha inteso rispondere al tentativo di riabilitare l'esperienza del giudice, sottolineando la regressione rispetto ai principi che lo animavano da avvocato, in nome di una prudenza giurisprudenziale unita all'istinto di non minare decisioni del governo in materia di politica bellica, soprattutto nei casi che riguardavano minoranze etniche e religiose.

Questo saggio però non va a inserirsi nella nota tensione tra il *judicial restraint* propugnato da Frankfurter una volta insediatosi alla Corte e il suo precedente e continuo attivismo politico e legale. Ampliando il quadro di riferimento, va a porre un focus particolare sul ruolo di Frankfurter come *power broker*, evidenziando la sua capacità di costruire e sfruttare reti di relazioni informali che trascendevano i confini nazionali, un fenomeno che pone l'azione di Frankfurter all'interno del filone più recente della storiografia delle relazioni transatlantiche. Dalle carte d'archivio, infatti, emerge come l'elemento che più di tutti viene sottolineato quale vera eredità del giudice, il suo amore per il *judicial restraint*, non si scontri solo con la mancanza di remore a sacrificarlo di fronte a decisioni che potessero mettere un limite all'azione del governo in tempo di guerra, ma soprattutto con la sua condotta al di fuori della corte. Frankfurter non vide alcun problema nel mantenere la sua rete di contatti e il traffico di influenze dietro le quinte dell'amministrazione Roosevelt, andando

3 Melvin I. Urofsky, *Felix Frankfurter: Judicial Restraint and Individual Liberties*, Twayne Pub, Boston (MA) 1991; Noah Feldman, *Scorpions: The Battles and Triumphs of FDR's Great Supreme Court Justices*, Twelve, New York 2010; Leonard Baker, *Brandeis and Frankfurter: A Dual Biography*, Harper & Row, New York 1984; Robert A. Burt, *Two Jewish Justices: Outcasts in the Promised Land*, University Of California Press, Berkeley (CA) 1989; H. N. Hirsch, *The Enigma of Felix Frankfurter*, Quid Pro Books, New York 1981; Bruce Allen Murphy, *The Brandeis-Frankfurter Connection: The Secret Political Activities of Two Supreme Court Justices*, Oxford University Press, New York 1982; Michael E. Parrish, *Felix Frankfurter and His Times: The Reform Years*, Free Press, New York 1982; James F. Simon, *The Antagonists: Hugo Black, Felix Frankfurter and Civil Liberties in Modern America*, Simon And Schuster, New York 1989; Mark Silverstein, *Constitutional Faiths: Felix Frankfurter, Hugo Black and the Process of Judicial Decision Making*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1984.

a occupare una posizione insolita per un giudice della Corte Suprema, fedele al *restraint* ma attivo soprattutto negli ambienti di politica estera che animavano la Washington degli anni Trenta e Quaranta. L'analisi fa emergere come Frankfurter abbia utilizzato questi spazi e la sua rete di contatti – inclusi molti dei suoi protetti (gli *Happy Hot-Dogs*) che occuparono posizioni chiave nell'amministrazione Roosevelt – per esercitare una significativa influenza dietro le quinte della politica americana. Un esempio emblematico di questa diplomazia informale che viene analizzato è la sua stretta relazione con Jean Monnet, una connessione che ebbe un impatto significativo sulla politica estera americana durante la Seconda guerra mondiale. Il contributo suggerisce, in ultima analisi, che l'eredità più duratura e forse più controversa di Frankfurter non risieda unicamente nella sua filosofia giudiziaria, ma nella sua paziente e costante attività di costruzione e gestione di queste strutture di potere informale.

L'approccio che viene usato dallo studio è quello dell'analisi del network personale del giudice, cosa che richiede un ulteriore livello di riflessione metodologica. La complessa dimensione di rete di Felix Frankfurter che emerge dai documenti d'archivio richiede una lente che vada oltre la storia nazionale degli Stati Uniti, e che inserisce a pieno titolo il giudice all'interno del filone dello studio delle reti transatlantiche. L'analisi, quindi, fa emergere come queste reti abbiano funzionato come spazi di scambio di risorse e capitale politico, dove figure come Frankfurter agivano con disinvoltura al di fuori dei canali istituzionali tradizionali. La sua capacità di influenzare decisioni e orientamenti politici emerge non solo dalla sua posizione ufficiale, ma dalla sua abilità nel costruire relazioni fiduciarie e durature con attori chiave della politica americana ed europea.⁴ Un altro elemento centrale è la dimensione culturale e ideologica che accomunava i membri di queste reti.⁵ La condivisione di visioni del mondo, ideali liberali e percorsi formativi simili – spesso legati alle università d'élite e all'esperienza bellica – contribuiva a creare una

4 Si veda: Dimitrios Christopoulos, "Relational Attributes of Political Entrepreneurs: a Network Perspective", *Journal of European Public Policy*, 13, 5 (2006), pp. 757-78; Tanja Borzel, "Organising Babylon. On the Different Conceptions of Policy Networks", *Public Administration*, 76 (2002), pp. 233-73.

5 Jerry H. Bentley, "Cultural Exchanges in World History", in *The Oxford Handbook of World History*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 343-60; David Dunér, "Human Mind in Space and Time: Prolegomena to a Cognitive History", in David Dunér e Christer Ahlberger, a cura di, *Cognitive History. Mind, Space, and Time*, Walter de Gruyter, Berlin – Boston 2019, pp. 3-32.

comunità transatlantica coesa, capace di agire collettivamente nella sfera della politica estera e della riforma legale. In questo contesto, la fiducia reciproca giocava un ruolo cruciale: la reputazione e l'integrità percepita di Frankfurter gli consentivano di fungere da intermediario credibile anche in situazioni politiche altamente sensibili, come dimostrato dal suo intervento a favore di Jean Monnet in momenti decisivi. La principale sfida di questo approccio risiede ovviamente nella difficoltà di misurare l'impatto di tali reti. Il saggio si propone quindi di evidenziare gli effetti delle attività *extracurricolari* di Frankfurter tracciando con precisione le connessioni e le dinamiche che hanno facilitato o ostacolato processi politici, sottolineando l'impronta lasciata da queste strutture informali sulle relazioni transatlantiche. Attraverso un'attenta analisi archivistica condotta su entrambe le sponde dell'Atlantico, si intende offrire una lente interpretativa capace di leggere in modo innovativo il materiale documentario e biografico e di dare forma allo spazio in cui si sono verificati questi processi.

Frankfurter e le élite transatlantiche. La House of Truth

Nel 1906, dopo aver frequentato Harvard, laureatosi primo della sua classe e avendo fatto parte della redazione della *Law Review*, il ventiquattrenne Frankfurter fu assunto da Henry Stimson, il nuovo procuratore federale a Manhattan. Il presidente Theodore Roosevelt aveva incaricato Stimson di trasformare la procura per il distretto meridionale di New York in un gruppo d'élite altamente professionale focalizzato sull'antitrust. Frankfurter affrontò casi di alto profilo, tra cui il processo contro il Sugar Trust per frode. Il giovane ebreo Frankfurter si legò a stretto giro al *wasp* Stimson e all'ideale di servizio pubblico, reso da esperti professionisti leali al principio di buon governo, che egli rappresentava. Nel 1911, quando Stimson si trasferì da Manhattan a Washington per diventare Segretario alla Guerra, portò con sé Frankfurter. La capitale divenne rapidamente il luogo dove il giovane avvocato poté creare il primo nucleo della rete di conoscenze che lo rese poi un *hub* del traffico di influenze della capitale. Incontrò i suoi mentori. Prima Louis Brandeis, un altro laureato in legge di Harvard, poi Oliver Wendell Holmes Jr. che allora era già da un decennio al servizio della Corte Suprema.

Sia New York che Washington D.C. all'epoca erano gli epicentri di quel fenomeno che la più recente storiografia descrive come di costruzione di élite transatlantiche nel campo della politica estera e del diritto.⁶ Istituzioni come Harvard erano bacini di assunzione per enti, privati o pubblici, con uno spazio di azione sempre più esteso, ben al di là dei confini nazionali. Dagli uffici legali di *midtown* Manhattan ai *brokerage* di Wall Street ai primi *think thank*, professionisti provenienti dalle facoltà di legge, economia e scienze politiche delle Ivy League della costa est cominciavano a plasmare quella che Roberts chiama la *seconda generazione* delle élite di politica estera americana. Frankfurter sicuramente si inserisce in questo gruppo di giovani uomini, "white patricians with a certain admixture of assimilated German Jews" come lui.⁷ L'ambiente in cui operavano era influenzato dal nuovo corso che la politica americana aveva abbracciato dopo la fine dell'amministrazione McKinley. Theodore Roosevelt e il suo Dipartimento di Stato erano convinti che gli Stati Uniti dovessero avere un ruolo maggiore nella politica internazionale. L'espansionismo di quegli anni e la nuova proiezione imperiale al di là dei confini continentali sono in parte il prodotto di questa nuova visione di potenza. La cerchia intorno a Roosevelt sviluppò un certo spirito anglofilo, seppur la realtà delle relazioni internazionali posero a volte il paese in conflitto con gli interessi dell'impero britannico (come durante la crisi venezuelana del 1895). A ciò si accompagnava un senso di fratellanza razziale che nasceva dal darwinismo sociale in voga a fine XIX secolo. Il senso di superiorità della *razza anglo-sassone* era confermato nella mente delle élite anglo-americane dal destino imperiale manifesto degli Stati Uniti e della Gran Bretagna, di fronte a quello che veniva visto come disordine nei sistemi politici delle altre potenze o negli spazi colonizzati.⁸ Le relazioni commerciali, personali,

6 Priscilla Roberts, "The Transatlantic American Foreign Policy Élite: Its Evolution in Generational Perspective", *Journal of Transatlantic Studies*, 7, 2 (2009), pp. 163-83; Mary Nolan, *The Transatlantic Century: Europe and America, 1890 – 2010*, Cambridge University Press, Cambridge 2012; Glenda Sluga e Patricia Clavin, *Internationalisms, A Twentieth Century History*, Cambridge University Press, Cambridge 2017; Daniel T. Rodgers, *Atlantic Crossings: Social Politics in a Progressive Age*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1998; Ian Tyrell, *Transnational Nation: The United States in Global Perspective Since 1789*, Palgrave Macmillan, New York 2007; Martin H. Geyer e Johannes Paulmann, *The Mechanisms of Internationalism: Culture, Society and Politics from the 1940s to the First World War*, German Historical Institute, London 2001.

7 Roberts, *The Transatlantic American Foreign Policy Élite*, cit., p. 166.

8 Paul A. Kramer, "Empires, Exceptions, and Anglo-Saxons: Race and Rule Between the British and United States Empires, 1880-1910", *Journal of American History*, 88, 4 (2002), pp. 1315-53; Stuart

intellettuali e politiche tra le due coste dell'Atlantico non fece altro che costruire su quel sentimento di fratellanza razziale, andando a creare le basi per la *special relationship* del XX secolo. Questo tipo di legame andava oltre l'interesse a intessere alleanze formali tra potenze. L'intesa con la Gran Bretagna, basata su un senso del destino *razziale* comune, prendeva la forma di una guida morale nell'azione di politica estera che guidò in parte l'internazionalismo delle amministrazioni democratiche di Woodrow Wilson e Franklin Delano Roosevelt.⁹ Come recenti studi hanno dimostrato, questo spirito di fratellanza anglosassone tenne fuori l'altro grande interlocutore *europeo* della politica estera britannica, la Francia, vista come profondamente instabile e confusa nella sua proiezione globale. Ciò ebbe conseguenze nella formazione dei primi think tanks transatlantici, nella costruzione della visione americana per il primo dopoguerra e nel dibattito che portò alla creazione delle prime istituzioni internazionali come la Società delle Nazioni.¹⁰

Prima della guerra, fu intorno al gruppo dirigente dell'amministrazione Roosevelt, e poi Taft, che si andò a formare quel network di avvocati, finanziari, giornalisti parte di quella seconda generazione. La Washington dell'epoca, vista soprattutto con gli occhi di impiegati di Wall Street e dei grossi uffici legali di New York, era una piccola città del sud dove si conoscevano tutti, dove il più importante asset di cui si poteva disporre era la lista di conoscenze. Questi network avevano dei luoghi d'elezione dove le relazioni venivano intessute, rapporti di fiducia creati, scambi di influenze portati avanti. Luoghi informali dove il confine tra *policy* e interessi privati e personali diveniva labile, dove l'azione di lobby non si distingueva dai semplici rapporti personali d'amicizia, in un contesto di forte flessibilità lavorativa e geografica che veniva consentito a questo ristretto gruppo di persone a causa del loro status sociale. Si trattava di club privati come quello al numero 1718 di H Street a Washington D.C., un isolato più in là rispetto

Anderson, *Race and Rapprochement: Anglo-Saxonism and Anglo-American Relations, 1895-1904*, Fairleigh Dickinson University Press, East Brunswick (NJ) 1981.

9 Warren F. Zimmermann, *First Great Triumph: How Five Americans Made Their Country into a Great Power*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002.

10 Andrew Williams, *France, Britain and the United States in the Twentieth Century 1900-1940*, Palgrave Macmillan, London 2014; Inderjeet Parmar, *Think Tanks and Power in Foreign Policy*, Palgrave Macmillan, London 2004; Kenneth Weisbrode, *The Atlanticists: A Story of American Diplomacy*, Nortia Press, Santa Ana (CA) 2017; Andrew Williams, "Why Don't the French Do Think Tanks, France Faces up to the Anglo-Saxon Superpowers, 1918-1921", *Journal of International Studies*, 34, 1 (2008), pp. 53-68.

all'Old Executive Office Building che ospitava i dipartimenti di Stato, Guerra e Marina. Il Metropolitan Club, a fianco, fungeva anch'esso da luogo di incontri. Un po' più in là, al numero 1727 di 19th Street, c'era una casa chiamata *House of Truth*, che offriva persino alloggio a molti giovani diplomatici, avvocati e giornalisti, che a rotazione abitarono lì fino allo scoppio della Prima guerra mondiale.

Era il 1911 e Taft aveva nominato Stimson come Segretario della Guerra. All'epoca l'amministrazione era divisa tra conservatori e progressisti all'interno del Partito repubblicano, tra uomini di Taft e uomini di Roosevelt. Stimson e Frankfurter erano sicuramente parte dei secondi, e il nuovo segretario portò con sé il giovane avvocato. La preoccupazione di entrambi era che il nuovo presidente non condividesse con il suo predecessore la stessa passione per una politica contro i cartelli e monopoli che governavano l'economia americana di inizio secolo. Un certo interventismo della Corte Suprema in questo senso aveva regalato a questi ultimi qualche vittoria.¹¹ Ciò cementava quello che divenne poi il credo giudiziario di Frankfurter, quello che le corti non dovessero interferire con lo spazio di intervento legislativo. Divenne convinto che il *restraint*, a prescindere dal sentimento della maggioranza della corte, fosse l'unico modo per garantire spazio di manovra per le istanze di riforma sociale necessarie al paese. A Washington trovò interlocutori con cui condivideva certi ideali, il già citato Louis Brandeis. Introdusse poi quest'ultimo a diversi supporter di Roosevelt all'interno dell'amministrazione Taft, come Winfred Denison, anch'egli parte del team di Stimson a Manhattan. Il gruppo era impegnato nel cercare di indirizzare la politica antitrust dell'amministrazione, scrivendo pezzi dei discorsi del presidente, mettendo insieme memoranda, costruendo casi contro i vari monopoli come Standard Oil o Sugar Trust. Denison fece conoscere a Frankfurter il suo miglior amico dei tempi di Harvard, Robert G. Valentine, il commissario per gli *Indian Affairs* dell'amministrazione. Nel 1912 la lotta intestina al Partito repubblicano portava intanto alla nuova campagna di Roosevelt nelle primarie. Diversi membri dell'amministrazione si trovavano nella scomoda posizione di supporter dell'ex presidente, ma non per questo dissuasero dall'attivismo a favore del colonnello.

In rotta con il presidente Taft, Valentine fece di casa sua il quartie-

11 United States v. E. C. Knight Co., 156 U.S. 1 (1895).

re generale ufficioso della campagna, soprattutto dopo che la moglie e la figlia lasciarono Washington per motivi di salute. Egli invitò Denison e Frankfurter a vivere con lui, insieme ad altri due amici. Uno era Loring Christie, avvocato del Dipartimento di Giustizia, canadese, laureato a Harvard e compagno di Frankfurter nella redazione della Harvard Law Review, parte di quel piccolo gruppo di esperti legali che avevano lasciato opportunità lucrative in grossi uffici legali di New York per entrare orgogliosamente nelle amministrazioni repubblicane di inizio secolo. L'altro era Eustace Percy, diplomatico dell'ambasciata britannica a Washington, laureato a Eton e Oxford. Questo gruppo transatlantico divenne uno dei club più attivi della città. Il giudice della corte suprema Holmes era ospite fisso, insieme a Brandeis, l'ambasciatore britannico James Bryce era spesso lì a cena, come pure il giudice federale Julian Mack, lo scultore Gutzon Borglum e il giornalista Walter Lippmann.¹² Diverse istanze di politica estera riguardanti i rapporti tra Stati Uniti e Impero britannico passavano per il 1747 di 19th Street prima di finire al Dipartimento di Stato. Fu a Denison, forse in reverenza verso Holmes, che venne l'idea di nominare la casa di Valentine House of Truth. Fu lì che i membri di questa rete seguirono le vicende della convention repubblicana del 1912, con la sconfitta finale di Roosevelt, il lancio della sua candidatura come indipendente alle elezioni presidenziali (la Bull Moose) e il tradimento di Brandeis, che aderì invece alla campagna di Wilson. La vittoria annunciata del candidato democratico, di fronte alle divisioni del partito repubblicano, portò alla fine dell'attivismo politico della House of Truth. La partnership transatlantica informale tra i Rooseveltiani liberali e l'ambasciata inglese, oltre a quella tra Frankfurter e Stimson, finiva lì. Per ora. Questo primo nucleo di relazioni, sviluppatosi in ambienti informali come la House of Truth, rappresenta un esempio emblematico di come le reti personali e fiduciarie abbiano costituito un'infrastruttura invisibile ma decisiva per la circolazione di idee e influenza politica. L'analisi di questi spazi, spesso trascurati dalla storiografia istituzionale, consente di cogliere la dimensione culturale e relazionale che ha alimentato la costruzione di una comunità transatlantica coesa.

12 Brad Snyder, *The House of Truth*, W.W. Norton & Co., New York 2014; David P. Billington Jr., *Lothian: Philip Kerr and the Quest for World Order*, Praeger, Westport (CT) 2006; Jeffrey O'Connell e Nancy Dart, "The House of Truth: Home of the Young Frankfurter and Lippman", *Catholic University Law Review*, 35, 1 (1986), pp. 79-95.

L'amicizia con Brandeis intanto portava i suoi frutti. La facoltà di legge di Harvard offrì a Frankfurter la cattedra di diritto amministrativo, mentre la collaborazione con Herbert Croly lo coinvolse nel lavoro di redazione di *The New Republic* insieme a Walter Lippmann. Fu la guerra a far sì che il futuro giudice della corte suprema seguisse Brandeis nell'avvicinamento al partito democratico, cosa che segnò una definitiva rottura con Theodore Roosevelt. Nel 1917 servì nelle corti marziali militari come maggiore della Riserva, e poi come assistente speciale del nuovo Segretario della Guerra Newton Baker. Nel settembre di quell'anno era parte della President's Mediation Committee, che era impegnata nel risolvere gli scioperi che avvenivano nelle industrie belliche del paese. Fu qui che iniziò a familiarizzare con le istanze del socialismo, dell'anarchia e del comunismo che si facevano strada nelle reti della rappresentanza operaia.

La causa sionista a Parigi e l'incontro con FDR

Quasi tutti gli amici e contatti di Frankfurter parteciparono alla conferenza di pace di Parigi del 1919. I corridoi di Versailles erano diventati il luogo dove un'intera generazione di giovani diplomatici, al seguito delle potenze vincitrici, si trovò nella condizione di iniziare a immaginare un nuovo modo di condurre la politica internazionale secondo i principi che erano divenuti mainstream nei circoli di élite che avevano frequentato dopo l'università. Nuovi studi dimostrano quanto lo speciale rapporto tra inglesi e americani influenzò l'*Inquiry*, il gruppo di studio che formulò molte delle istanze di Wilson alla conferenza.¹³ Anche Frankfurter si trovava a Parigi, tuttavia non come rappresentante del suo governo. In questo contesto, infatti, l'azione di Frankfurter si sviluppò attraverso canali informali e relazioni personali, la sua capacità di attivare reti transnazionali, che per la prima volta coinvolse la sua identità etno-religiosa, rifletteva la logica dell'imprenditorialità politica che caratterizzava le élite transatlantiche di quel periodo.¹⁴ Come molti ebrei americani di origine tedesca, era assimilato e a suo agio nella sua cerchia sociale bianca protestante *liberal*, non era religioso e non aveva aderito al movimento sionista. Fu Brandeis a convincerlo a incontrare il capo del movi-

13 Williams, *France, Britain and the United States*, cit., p. 87.

14 Roberts, *The Transatlantic American Foreign Policy Élite*, cit.

mento Chaim Weizmann nel 1917. Fu quest'ultimo a insistere che Frankfurter fosse parte della delegazione sionista alla conferenza di Pace. L'obiettivo era trovare un posto nel nuovo mondo postbellico per la rinascita di una nazione ebraica in Palestina, dopo il passaggio del controllo della regione dagli ottomani sconfitti ai britannici. Brandeis e Frankfurter arrivarono al sionismo attraverso la loro fedeltà agli ideali costituzionali americani.¹⁵ La loro idea utopica era trasformare il mandato internazionale britannico in uno stato dove gli esuli ebrei tornati nella loro patria ancestrale potessero convivere con la popolazione araba musulmana e cristiana, dove gli ideali liberali potessero dar vita ad una democrazia dove sperimentare quel progressismo di cui erano i portavoce. Per trasformare la cosa in realtà Frankfurter sapeva che il suo miglior contributo fosse quello di usare il suo network internazionale. Conosceva già i membri della delegazione sionista americana, tra tutti il giovane avvocato Benjamin Cohen. Intercettò poi quasi subito i vecchi amici della House of Truth, Eustace Percy, della delegazione inglese e Loring Christie, di quella canadese. Fece amicizia, inoltre, con il giornalista William Bullitt, della delegazione americana, e con il principe hashemita Faisal, arrivato a Parigi insieme a T.E. Lawrence, Lawrence d'Arabia, dimostratosi simpatetico alla causa sionista, oltre a Aaron Aronsohn, rappresentante della comunità ebraica di Palestina.¹⁶ Frankfurter sapeva quanto gli ebrei europei avessero disperatamente bisogno di una patria, soprattutto visto il caos creato dal crollo degli imperi centrali. Il fallimento nel convincere Wilson, l'emergere della tensione tra gli occupanti inglesi e le comunità arabe dei territori mandatarî, misero in pausa ogni possibile sviluppo della questione, rimandandola a data futura. Sette mesi di fitta azione informale di network di Frankfurter e Brandeis fallirono, come anche nel tentativo di ottenere che il trattato di pace menzionasse i diritti delle minoranze etniche nei nuovi stati che avevano ottenuto l'indipendenza in Europa orientale. Entrambi tornarono negli Stati Uniti.

Gli anni successivi al 1919 definirono la fama di Frankfurter quale avvocato e professore progressista. Il suo lavoro per l'Acl, per il Naacp e a favore della causa di imputati famigerati come Sacco e Vanzetti suscitò il forte interesse di contemporanei e storici, dando

15 Murphy, *The Brandeis-Frankfurter Connection*, cit., pp. 205-30.

16 Snyder, *Democratic Justice*, cit., p. 107-10.

al professore di Harvard una fama di progressista di sinistra. Fu in questo contesto che nacque il rapporto con un altro Roosevelt, Franklin Delano. Frankfurter ebbe un ruolo soprattutto nella battaglia tra Roosevelt e la Corte Suprema nei primi anni del New Deal. Pur dimostrando diffidenza in pubblico riguardo il piano della Casa Bianca di aggiungere giudici a una corte apertamente ostile, erano sue molte parole che finivano nelle famose *fireside chats* del Presidente, come ad esempio "We must take action to save the Constitution from the Court and the Court from itself". Il tentativo fallì nel suo obiettivo nominale, tuttavia dal 1937 al 1941 sette seggi della Corte divennero vacanti, offrendo a Roosevelt l'opportunità di rinnovarne la composizione senza ricorrere al *court packing*. Tra i nuovi giudici vi era Frankfurter. Roosevelt nominò il professore di Harvard per quello che il presidente definiva il "seggio accademico" della Corte, precedentemente occupato da Benjamin Cardozo e da Holmes. Tuttavia, Frankfurter era, come osservò una volta il suo amico, il teorico politico Isaiah Berlin, "un uomo di influenza" più che una "figura accademica". Grazie alle preoccupazioni che fosse troppo coinvolto nella politica progressista per essere un giudice imparziale, il processo di conferma di Frankfurter divenne (nelle parole appropriate di Snyder) "a public spectacle unlike any the country had ever seen". Gli oppositori lo accusarono di slealtà e di associazione con comunisti e radicali dell'Aclu. I critici lo attaccarono sulla stampa perché straniero ed ebreo. Frankfurter fu costretto a testimoniare alle udienze per la sua conferma, diventando il secondo candidato nella storia a doverlo fare. Alla fine, dopo tre giorni di udienze, la *Judiciary Committee* lo raccomandò all'unanimità. Il Senato lo confermò senza obiezioni. Snyder descrive efficacemente l'incredibile ruolo di Frankfurter nella Casa Bianca di Roosevelt, anche su questioni che talvolta arrivavano alla Corte. Consigliò e rassicurò Roosevelt sulla legalità del Programma Lend-Lease all'inizio del 1941. Facilitò la rinomina del suo vecchio mentore, Henry Stimson, a Segretario alla Guerra. Frankfurter lavorò con il leader sindacale Sidney Hillman per organizzare la politica del lavoro in tempo di guerra. Aiutò Stimson a mettere insieme la commissione militare che processò e condannò otto sabotatori tedeschi che sbarcarono sulle spiagge di Long Island e Florida nel 1942. Frankfurter non si astenne quando il caso dei sabotatori arrivò alla Corte settimane dopo.

In qualità di consigliere presidenziale non ufficiale e *talent scout* ante-litteram, Frankfurter aiutò a collocare almeno sessanta dei suoi studenti e amici, talvolta conosciuti come i “Happy Hot-Dogs” - un gioco di parole sul nome e cognome di Frankfurter - in una serie di agenzie del New Deal. La lista dei protetti di Frankfurter nell'amministrazione è “sbalorditiva”. La rivista *Fortune* lo definì “il servizio di collocamento legale più famoso d'America”. Con accesso diretto al Presidente e connessioni con molti altri nell'amministrazione, una parola di Frankfurter portava facilmente a un'offerta di lavoro. Snyder afferma che l’“occhio di Frankfurter per il talento era senza pari”, sebbene, come Finkelman asserisce, alcune delle sue scelte si rivelarono molto problematiche.¹⁷ La maggior parte di coloro che aiutò a collocare nel governo federale erano stati membri della *Harvard Law Review*, assistenti dei giudici della Corte Suprema Holmes o Brandeis o dei giudici federali Julian Mack e Learned Hand, e avevano intrapreso una carriera nel privato fino a quando Frankfurter li reclutò al servizio dell'amministrazione Roosevelt. Alcuni finirono ai livelli più alti della politica americana, come il futuro Segretario di Stato Dean Acheson. Frankfurter raccomandò Archibald MacLeish (l'avvocato-poeta) per il ruolo di Bibliotecario del Congresso (1939-44). Successivamente, come Assistente Segretario di Stato, MacLeish aiutò a creare l'ente precursore della Central Intelligence Agency. Nathan Margold, William Hastie e Charles E. Wyzanski, Jr. ricoprono numerosi incarichi prima di diventare giudici federali. Questo sistema alternativo di reclutamento, basato su affinità culturali, esperienze condivise e fiducia personale, costituisce un caso paradigmatico di network informale che opera come struttura parallela al potere istituzionale. È in questo contesto che avviene l'incontro tra due grandi maestri del traffico di influenze. La relazione tra Frankfurter e Monnet, due figure centrali nella storia delle relazioni transatlantiche degli anni Quaranta (e Cinquanta nel caso del francese), mostra come la diplomazia informale si fondasse all'epoca su una combinazione di capitale relazionale, visione condivisa e capacità di mediazione. L'analisi di questa connessione consente di osservare in azione i meccanismi di scambio, costruzione di fiducia e convergenza ideologica che caratterizzavano queste reti.

17 Finkelman, *The Tragedy of Felix Frankfurter*, cit., p. 1086.

Jean Monnet, incontro tra due *power broker*

È il giornalista Joe Alsop a raccontare la cena del 1927 in cui Frankfurter fece conoscenza con un peculiare banchiere.¹⁸ La cena, a casa di George T. Rublee, avvocato, membro del comitato inter-alleato per i rifornimenti (Amtc) durante la Prima guerra mondiale, era stata organizzata da Dean Acheson per far incontrare il suo mentore di Harvard con i suoi nuovi datori di lavoro, i senior partner di Covington, Burling & Rublee. Visto che anche una banca di investimenti, Blair&Co era in continuo rapporto di affari con lo studio legale, anche Jean Monnet era presente. Carismatico, intraprendente, il francese era stato anche lui membro dell'Amtc, era stato a Parigi nel 1919, membro della Società delle Nazioni, poi banchiere nel settore privato negli Stati Uniti. Il suo grado di accesso alle nuove élite statunitensi del XX secolo nel mondo delle banche, studi legali e circoli diplomatici è quasi leggendaria, e oggetto tutt'ora di studio.¹⁹ Dopo l'incontro del 1927 le fortune di Monnet, e dell'economia globale, subirono un rovescio con il crollo di Wall Street due anni dopo e la Grande Depressione degli anni Trenta, ma non per questo l'attività di diplomazia informale del network che si era formato intorno al francese cessò. Dopo un'avventura in Cina, quel gruppo poté contare del lavoro di William Bullitt, ex giornalista e conoscenza di Frankfurter e ora ambasciatore in URSS. Fu lui a organizzare il matrimonio di Monnet a Mosca (uno dei pochi luoghi dove la moglie Silvia potesse ottenere un divorzio dal suo primo marito).²⁰ Fu sempre Bullitt a mediare poi l'incontro di Monnet e Roosevelt nel 1938 in cui il francese, tornato a lavorare per il suo paese alle prese con il sempre più palese rischio bellico, ottenne l'appoggio della Casa Bianca per il suo piano di acquisto di aeroplani per gli alleati. L'armistizio del 1940 mise Monnet di fronte a una scelta. Rimanere a Londra con De Gaulle a rappresentare la cosiddetta *Francia Libera*, oppure usare i suoi contatti e le sue conoscenze per aiutare lo sforzo bellico in altro modo. Scelse di tornare negli Stati Uniti come rappresentante dell'ente britannico di approvvigionamento militare, il British Supply Council. È quindi con un passaporto inglese che si presentò

18 "Joe Alsop to Monnet", gennaio 1965, *Alsop Papers, Monnet File*, Library of Congress, Washington, DC.

19 Emanuele Monaco, *L'Europa di Jean Monnet. Una Biografia Transatlantica*, Viella, Roma 2024; Enrico Ciappi, *Building Europe in New York*, Routledge, London 2025.

20 Monaco, *L'Europa di Jean Monnet*, cit., p. 88.

a Washington D.C. nel 1940, rinnovando la conoscenza di Frankfurter. Il giudice era già al lavoro sul fronte dell'intervento americano nella guerra, come illustrato precedentemente, e le sue carte alla Biblioteca del Congresso ci raccontano di un continuo via vai di diplomatici, funzionari, faccendieri, qualcosa di straordinario per un giudice della corte suprema persino allora. La sua stretta connessione con Stimson ne facevano l'apriporte per chiunque volesse accesso privilegiato al Dipartimento della Guerra o addirittura allo Studio Ovale. I diari del giudice, analizzati insieme alle carte dello stesso Monnet, insieme alle testimonianze di altri appartenenti alla loro cerchia ristretta, mostrano quanto queste due personalità, così simili nell'approccio al potere e al traffico di influenze, fossero in sintonia. Frankfurter presentò Monnet a varie personalità che facevano parte della sua rete a Washington, Katherine e Phil Graham, proprietari e editori del *Washington Post*, MacLeish, Averell Harriman, il magnate delle ferrovie, Joe Alsop, mentre il francese ritrovò sue vecchie conoscenze come Walter Lippmann e John Foster Dulles.

Tra il 1940 e 1941, i membri di questo gruppo comunicavano quasi quotidianamente tra loro, creando uno straordinario canale informale per trasmettere all'amministrazione le esigenze dell'Europa e proporre un modo per affrontarle. Nel periodo pre-Pearl Harbour erano tra gli attori politici più influenti a Washington, benché non ricoprissero alcun ruolo ufficiale nell'amministrazione. Ottenere una maggiore cooperazione da parte degli americani era in fondo il vero compito che Monnet doveva svolgere per il governo britannico.²¹

Fu Frankfurter a suggerire a Roosevelt la frase *arsenal of democracy* per la Fireside Chat del 29 dicembre 1940, dopo averla sentita pronunciare da Monnet mentre conversava con Acheson a cena una settimana prima. Sempre attraverso il giudice memorandum scritti dal francese raggiungevano la scrivania del presidente grazie all'aiuto della potente segretaria Marguerite LeHand.

L'insolito canale di comunicazione tra il gruppo di Foxhall Road, dove abitava Monnet, e la Casa Bianca fu usato in molte occasioni emerse recentemente da documenti sia negli Stati Uniti che in Europa. Frankfurter si premurò di far arrivare al Presidente una let-

21 Ivi, p. 121.

tera,²² ritrovata tra le carte del giudice alla biblioteca presidenziale Roosevelt a Hyde Park, scritta dalla figliastra di Monnet, Anna, per contribuire alla National Foundation for Infantile Paralysis, istituita dal Presidente nel 1938. Sia Silvia Monnet che Marion Frankfurter, la moglie del giudice, erano attive nella fondazione. La lettera di una bambina di nove anni ottenne così il placet di un giudice della Corte Suprema che fece sì che arrivasse sulla scrivania *Resolute* e ottenesse una risposta dal Presidente.²³ Lo stesso canale fu usato più volte per materiale più sensibile, destinato a ottenere supporto per il neonato Victory Program post-Pearl Harbour, sfida a cui partecipò attivamente Monnet insieme a un'altra delle *creature* di Frankfurter, John McCloy, divenuto nel frattempo Assistente Segretario della Guerra sotto Stimson. Si conoscevano dai tempi delle attività bancarie e legali degli anni Venti, ma adesso, con la mediazione del giudice, si ritrovarono insieme a tantissimi altri con lo stesso background, al servizio dello sforzo bellico alleato. Monnet in quegli anni continuava a lavorare per il governo britannico, ma dalle carte è palese che la sua rete, ora ancorata sulla figura di Frankfurter, cominciasse ad agire autonomamente verso obiettivi non sempre allineati a quelli degli ambienti diplomatici ufficiali, specialmente il Dipartimento di Stato guidato da Cordell Hull. A parte Dean Acheson, Monnet non aveva amici nel Dipartimento. Veniva visto come troppo vicino a de Gaulle per il suo rapporto con il governo britannico. Oltre alla diffidenza di Hull, subiva l'ostilità del Segretario del Tesoro Henry Morgenthau, a cui non piacevano le frequentazioni repubblicane del francese, come Foster Dulles e gli avvocati dello studio Sullivan & Cromwell. Il dossier recentemente scoperto presso i Parliamentary Archives di Londra dimostra fin dove arrivò l'ostilità di parte dell'amministrazione Roosevelt nei confronti di questo modo informale e spregiudicato di condurre la diplomazia da parte di questi *power broker*.²⁴

Il dossier fu messo insieme da agenti del servizio segreto militare inglese su invito del Dipartimento del Tesoro americano, per tracciare

22 "Frankfurter to Marguerite LeHand", *President's Secretary's File, Box 2, Contributions, 7365*, Franklin Delano Roosevelt Presidential Library, Hyde Park (NY). Citata per la prima volta in Monaco, *L'Europa di Jean Monnet*, cit., p. 124.

23 "Marguerite LeHand a Frankfurter", *President's Secretary's File, Box 2, Contributions, 7365*, Franklin Delano Roosevelt Presidential Library, Hyde Park (NY).

24 "Dossier Monnet", contrassegnato "Top Secret", *BBK-D-402, Lord Beaverbrook's Papers*, Parliamentary Archives, London.

una storia di Monnet e di come fosse arrivato al servizio del governo inglese. "It is strange that there is no Englishman available to do the job and I cannot understand why they take the risk with any Frenchman".²⁵ Le carte tracciano il modo in cui il francese si muoveva nel milieu bancario e diplomatico degli anni '30, il traffico di informazioni tra attori ben connessi, l'informalità dei rapporti e il pericolo che questo costituiva per la segretezza nei rapporti tra nazioni. "He is a man with a preference for working behind the scenes and who likes pulling wires. He appears to be the person who makes the decisions".²⁶ Il dossier venne inviato da Londra a Washington e poi all'ambasciata britannica. Lord Halifax, ambasciatore negli Stati Uniti e frequentatore del gruppo di Foxhall Road, decise di assicurare Londra ricorrendo a quella stessa informalità che veniva stigmatizzata nel dossier. Chiese a Frankfurter una lettera di referenze, che mettesse nero su bianco l'opinione che avesse di Monnet e del servizio che aveva reso agli Stati Uniti. Harry Hopkins, Henry Stimson, John McCloy contribuirono alla lettera, che oggi si trova sia alla Library of Congress, sia ai National Archives di Kew sia tra le carte dello stesso Monnet a Losanna. Fu Frankfurter a inviarne una copia a Silvia Monnet nel 1963, citando un "background" di cui non sapeva se lei fosse a conoscenza, riferendosi molto probabilmente al dossier, in teoria segreto.²⁷ Nell'inviare una copia della lettera Frankfurter scrisse qualcosa che parla del modo in cui questi attori operavano. "I had you in mind the time I was composing that letter in the hope that a copy of it would eventually find its place in the archives of yours".²⁸ Pur nella vaghezza dello spazio informale in cui operavano questi network, i loro membri avevano a cuore il modo in cui futuri storici avrebbero visto le loro azioni. Tutte queste persone avrebbero alla fine scritto le proprie memorie, e quella lettera, a prescindere dal *background*, non a caso non inclusa nel carteggio che nel 1963 veniva inviata in questo tentativo di rete di creazione della memoria storica, servì a dare sostanza al mito di Jean Monnet, "a teacher to our Defense establishment".²⁹

Intanto, superato l'ostacolo rappresentato da Morgenthau, la rete

25 Ivi, p. 8

26 Ivi, p. 2.

27 "To Silvia Monnet", 6 giugno 1963, *Felix Frankfurter Papers*, Library of Congress, Washington DC.

28 *Ibidem*.

29 "Felix Frankfurter to Lord Halifax", 14 novembre 1941, *Felix Frankfurter Papers*, Library of Congress, Washington D.C.

di Frankfurter, che oltre a Monnet contava tra i suoi membri Bullitt e il suo protetto Robert Murphy, stava progressivamente funzionando sempre più come ente autonomo soprattutto quando l'amministrazione era alla ricerca di una strategia coerente riguardo la Francia. Il Dipartimento di Stato nel 1940 aveva messo insieme una strategia completamente separata da quella inglese dopo l'armistizio. Il cosiddetto *Vichy Gamble*,³⁰ il mantenimento di relazioni diplomatiche con il governo collaborazionista di Vichy, fu opera di una sapiente azione di Harrison Freeman Matthews, che prima che i tedeschi arrivassero a Parigi prese in consegna le copie originali del Trattato di Versailles e di quello di Westphalia perché non venissero distrutte, Robert Daniel Murphy, Anthony Drexel Biddle Jr. e il loro capo, Bullitt, poi sostituito nel ruolo di ambasciatore da William D. Leahy.³¹ La strategia consisteva nel mantenere relazioni con un governo francese legittimo, nella speranza di facilitare le cose nel momento in cui si sarebbe combattuto in Europa occidentale o in Nord Africa. Il segretario di stato Condell Hull non sapeva però che il gruppo di Bullitt teneva informato qualcun altro di quanto stava accadendo nel luglio 1940, Felix Frankfurter. Tra le sue carte, infatti, si trova un resoconto, non firmato, chiamato "The story of a secret negotiation",³² che riassume il complesso negoziato tra Vichy, l'ambasciata americana e il governo inglese, per evitare che il nuovo governo di Pétain coinvolgesse la Francia nella guerra di Hitler e ne mantenesse invece l'ambiguità nei rapporti con gli alleati. Il dossier fu portato dal giudice direttamente al presidente, questo il motivo per cui le carte si trovano non a Washington DC, ma a Hyde Park NY, la sede della biblioteca presidenziale di Roosevelt. Sono probabilmente opera di Robert Murphy, visto l'accento ai viaggi in Nord Africa per vedere il generale Weygand, con cui negozierà segretamente anche negli anni successivi. La cosa si ripete nel dicembre 1940, quando Frankfurter inviò un nuovo memorandum alla Casa Bianca.

30 David Haglund, "Roosevelt as 'Friend of France' – But Which One?", *Diplomatic History*, 31, 5 (2007), pp. 883-907; William L. Langer, *Our Vichy Gamble*, New York 1947; Louis Gottschalk, "Our Vichy Fumble", *Journal of Modern History*, 20 (1948), pp. 47-56; Julian G. Hurstfield, *America and the French Nation, 1939-1945*, Chapel Hill (NC) 1986.

31 Kenneth Weisbrode, *The Atlanticists*, cit., pp. 105-35; *Foreign Relations of the United States, 1940*, vol. 2, Washington, Government Printing Office 1964.

32 "Frankfurter to FDR", luglio 1940, *Frankfurter Files, Box 1, dossier 206*, Franklin Delano Roosevelt Presidential Library, Hyde Park (NY).

These considerations come to me from a "free" Frenchman of proved sagacity, extraordinarily well-informed about French currents of opinion and with reliable recent information regarding the special situation in Northern Africa. [...] It is because of my special relations with him that he sent me these notes.³³

Possiamo solo immaginare chi fosse questo francese, perché il memorandum non è firmato, ma si può presumere che sia Monnet, informato a sua volta da Robert Marjolin, suo amico (e conoscente di Walter Lippmann), assistente dell'attaché finanziario del governo francese a Londra, Emmanuel Monick. Marjolin era inoltre un anello essenziale dell'attività negoziale di Robert Murphy. Il testo del memorandum dimostra una conoscenza approfondita delle manovre del dipartimento di stato, proponendo che il presidente contribuisse al successo del *Vichy Gamble* rispondendo alle speranze dell'opinione pubblica francese proclamando l'intenzione di aiutare non solo lo sforzo bellico britannico, ma quello dell'Europa nel suo insieme, quindi Francia inclusa,³⁴ così da rinvigorirne lo spirito di resistenza e trasformare la Casa Bianca nel faro della nuova alleanza atlantica. Questo spiega il perché nel 1942 Frankfurter era ormai considerato dalla comunità di Washington come uno degli esperti del problema francese. Henry Stimson e John McCloy mostravano a lui e a Monnet i dispacci di Murphy al dipartimento di stato e gli fornivano informazioni di prima mano sulla complicata situazione a Vichy.³⁵ Non dovrebbe sorprendere quindi che quando, alla fine dell'anno, nell'amministrazione ci si chiese se il generale Eisenhower avrebbe dovuto cercare di trovare un accordo con i funzionari di Vichy in Algeria, Felix Frankfurter fu uno di quelli chiamati a fornire un'opinione.

Come ho avuto modo di dimostrare discutendo il percorso biografico di Monnet,³⁶ il giudice si dimostrò la chiave per risolvere l'intricato problema diplomatico che stava danneggiando le relazioni tra Gran Bretagna e Stati Uniti a fine 1942. Il supporto britannico per De Gaulle come rappresentante della *Francia Libera*, il fastidio di Cordell Hull e Roosevelt per il generale, le relazioni americane con Vichy e

33 "Frankfurter to FDR", 19 dicembre 1940, *Frankfurter Files*, Box 1, dossier 205, Franklin Delano Roosevelt Presidential Library, Hyde Park (NY).

34 *Ibidem*.

35 "Henry Stimson to Monnet", 8 Agosto 1940; "McCloy to Monnet", 10 Agosto 1940, AME 31, Fondation Jean Monnet pour L'Europe, Lausanne.

36 Monaco, *L'Europa di Jean Monnet*, cit., pp. 142-47.

l'imminente invasione del Nord Africa avevano creato una situazione di stallo. Frankfurter era tenuto al corrente anche dalle sue vecchie connessioni inglesi, come Robert Casey, ministro britannico per il Medioriente ed ex ambasciatore negli Stati Uniti. Casey si lamentava di Hull con il giudice, "Hull bewildered him with a harangue of more than twenty minutes against de Gaulle. He grievously complains against Great Britain for being responsible for de Gaulle".³⁷ La Conferenza di Casablanca non risolse i problemi. Il Dipartimento di Stato aveva scelto Henri Giraud come suo *campione* per l'organizzazione di un comitato di liberazione nazionale nella Francia liberata. Si anticipava una lotta *cesarea* tra alleati. Frankfurter prese per sé il ruolo di arbitro, cercando di trovare il modo di risolvere il conflitto. Ne parlò con Monnet e Adrian Tixier, il rappresentante della *France Libre* a Washington, riportando direttamente al presidente senza passare per Hull. Il risultato fu l'invio di Jean Monnet ad Algeri nel 1943, ufficialmente al fine di rinforzare l'azione di Murphy a favore di Giraud, ufficiosamente, e all'insaputa persino della Casa Bianca, per rendere possibile un accordo tra i due generali per la formazione del CFLN in attesa di un governo provvisorio. Il 28 febbraio, Monnet disse a Murphy di essere "come to Algiers not so much to serve Giraud as to seek a solution which would create unity among all French factions".³⁸ Quando questo avvenne, dopo che Monnet riuscì nel mettere insieme un colpo da maestro diplomatico insieme ad Harold Macmillan, Roger Makins e Murphy, Hull divenne "incandescent, almost irrational about Monnet, saying he sold out to the British and De Gaulle".³⁹ Fu Stimson, insieme a Frankfurter, a spiegare al Segretario le ragioni dietro la strategia del francese nel giugno. Il giudice non mancò anche di contribuire alla creazione dell'immagine *liberale* di Giraud aiutando il gruppo di Algeri a ribaltare le leggi che avevano tolto agli ebrei algerini la cittadinanza francese.⁴⁰ Roosevelt in ogni caso non dimenticò il *tradimento* di Monnet, cosa che eventualmente danneggiò le relazioni con la Francia nei due anni successivi.

37 "Frankfurter's diary", 6 gennaio 1943, *Frankfurter Papers*, Library of Congress, Washington D.C.

38 "Monnet to Murphy", 28 febbraio 1943, *AME 34/8*, Fondation Jean Monnet pour L'Europe, Lonsann.

39 "Frankfurter's diary", 17 giugno 1943, *Frankfurter Papers*, Library of Congress, Washington D.C.

40 Murphy, *The Brandeis-Frankfurter Connection*, cit., p. 289. Le annotazioni nel diario personale di Frankfurter per il 1943 indicano che periodicamente conversava nelle sue stanze con il leader sionista Chaim Weizmann, Richard Casey, e vari funzionari in Palestina e in Nord Africa, allo scopo di tenersi informato su ciò che accadeva alle comunità ebraiche locali.

Conclusione

Felix Frankfurter, molto più di William Bullitt, che per primo aveva introdotto Monnet e gli altri francesi *anglofili* alla politica americana, fu il vero *power broker* del network costituitosi intorno a Foxhall Road negli anni 1940-41 e poi ad Algeri nel 1943. I suoi diari dell'epoca raccontano un modo di operare completamente fuori dagli schemi, con incontri continui con i membri della sua fitta rete che si alternano quasi quotidianamente con le udienze alla Corte Suprema. L'attivismo politico, così stigmatizzato da Frankfurter nella pratica della Corte, veniva da lui praticato nel campo della politica estera dell'amministrazione Roosevelt con una disinvoltura insolita. Nella connessione con Jean Monnet e il suo metodo di azione di rete questo attivismo trovò il modo di avere un impatto su processi politici che andavano al di là del suo ruolo di giudice. "Dal rapporto con il giudice della Corte Suprema sarebbero nate le basi della seconda parte della vita di Jean Monnet, in cui avrebbe ancorato il futuro di un'integrazione europea ancora da immaginare al rapporto con gli Stati Uniti".⁴¹ Snyder afferma che "Frankfurter servì come anello di congiunzione tra Roosevelt e i giovani New Dealers, Stimson, McCloy e altri giovani da lui piazzati al Dipartimento di Stato".⁴² Se questo è sicuramente vero, dopo questa disamina si può aggiungere un altro ruolo alla problematica eredità di Felix Frankfurter, quella, cioè, di aver aiutato a creare una connessione informale tra la Francia nata dalla resistenza al fascismo, che fosse in esilio a Londra, ad Algeri o a Washington, e la rete di diplomatici, avvocati, intellettuali, finanziari che avrebbero definito la politica estera americana nei due decenni a venire, democratici e repubblicani che fossero.

La tensione tra la sua filosofia del *judicial restraint*, criticata per il suo impatto su casi riguardanti i diritti delle minoranze, e il suo incessante attivismo politico dietro le quinte, emerge sicuramente come un elemento centrale dell'analisi storica, alimentato da opere come quelle di Brad Snyder e Paul Finkelman, che continuano a confrontarsi in termini di *successo* o *fallimento* dell'esperienza legale del giudice. Se però il tentativo di Snyder di fare del *restraint* il contributo fondamentale di Frankfurter al *Making of the Liberal Establi-*

41 Monaco, *L'Europa di Jean Monnet*, cit., p. 132.

42 Snyder, *Democratic Justice*, cit., p. 417.

shment non raggiunge il risultato sperato, forse la sua paziente e controversa costruzione di parte della struttura informale dell'alleanza atlantica degli anni Quaranta e Cinquanta può essere la chiave. L'analisi delle reti informali attivate da Frankfurter, e il loro impatto sui processi di politica estera americana, dimostra l'utilità di una lente metodologica che sappia cogliere la complessità dei processi storici al di là delle strutture ufficiali. La sua figura emerge così non solo come giudice, ma come agente di una diplomazia parallela, fondata su relazioni personali, fiducia e visione del mondo condivisa. Attraverso questa prospettiva, l'eredità di Frankfurter si posizionerebbe in un ambito che trascende la sola storia giudiziaria per abbracciare quella delle relazioni e delle élite politiche transatlantiche. Come ha sottolineato Nolan,⁴³ la costruzione di una comunità politica e intellettuale tra le due sponde dell'Atlantico non fu solo il prodotto di alleanze formali, ma si fondò su reti personali, affinità culturali e visioni condivise del ruolo globale degli Stati Uniti. L'ambiente frequentato da Frankfurter – fatto di club privati, riviste d'opinione, università d'élite e circoli riformisti – riflette esattamente quel tipo di “seconda generazione” di élite descritto da Roberts,⁴⁴ in cui l'elemento ebraico assimilato si integrava con il *patriciate* anglosassone in nome di una visione del mondo comune.⁴⁵ Allo stesso modo, l'attenzione di Glenda Sluga e Patricia Clavin per le forme di internazionalismo informale e la centralità delle reti personali nella costruzione di istituzioni transnazionali trova un riscontro concreto nell'azione di Frankfurter, che operava come mediatore e facilitatore ben prima che esistessero strutture ufficiali di cooperazione. Il suo ruolo, dunque, non solo conferma le intuizioni di questa letteratura, ma ne arricchisce la prospettiva, mostrando come anche figure apparentemente legate a un contesto nazionale – come un giudice della Corte Suprema – potessero agire come attori transnazionali a pieno titolo.

Emanuele Monaco è dottore di ricerca in Storia, Culture, Civiltà, titolo conseguito presso l'Università di Bologna. La sua ricerca si concentra sulla storia delle relazioni transatlantiche, élite transnazionali

43 Nolan, *The Transatlantic Century: Europe and America*, cit.

44 Roberts, *The Transatlantic American Foreign Policy Elite*, cit., p. 164.

45 Cosa che risuona anche nel lavoro di Oona A. Hathaway e Scott J. Shapiro, *The Internationalists: How a Radical Plan to Outlaw War Remade the World*, Simon and Schuster, New York 2017.

e processi di integrazione. È stato visiting scholar presso London School of Economics e New York University. Con la sua tesi di dottorato, *Transatlantic Brokers. A Global History of Jean Monnet's Network 1914-1943* ha vinto il premio Pier Paolo D'Attorre della Fondazione Gramsci nel 2023. È autore de *L'Europa di Jean Monnet. Una biografia transatlantica* (Viella, 2024) e collaboratore di "Jefferson - Lettere sull'America".

Sgretolatura di modelli letterari in *L'amica geniale* di Elena Ferrante e in *The Bluest Eye* di Toni Morrison

Gloria Pastorino

La definizione di *Bildungsroman* come romanzo in cui un protagonista, di solito uomo, passa da un giovanile stato di sventatezza a una presa di coscienza ha origine nel diciannovesimo secolo e può essere applicata anche a romanzi picareschi in cui la crescita psicologica, etica e morale del protagonista si risolve frettolosamente, come una naturale acquisizione di maturità dovuta al passaggio del tempo.¹ I romanzi scritti da donne nel ventesimo e ventunesimo secolo, però, se non dettati da necessità ottocentesche di un lieto fine, tendono a problematizzare lo sviluppo delle protagoniste mostrando le oggettive limitazioni a evitare decisioni obbligate o condizionate dal loro stato subalterno. Toni Morrison in *The Bluest Eye* (1970) ed Elena Ferrante in *L'amica geniale* (2011) complicano ulteriormente l'idea del romanzo di formazione o di "educazione" cercando di affermare una voce femminile da margini politici estremi, in cui classe sociale e questioni razziali rendono le protagoniste ancora più invisibili. Come sostiene Geta LeSeur,

Black women writers do not concentrate only on youthful recognition by the dominant society; rather, they collectively depict the Black woman's internal struggle to unravel the immense complexities of racial identity, gender definition, and the awakening of their sexual being. In short, they seek to discover, direct, and re-create the self in the midst of hostile racial, sexual, and other forms of societal repression, producing a literature not confined to the "usual" *Bildung* model.²

Anche se nel caso dell'Italia meridionale il problema non è affrontabile in termini di "razza", ma piuttosto di subalternità, come spiega Gramsci, la marginalizzazione delle due protagoniste della tetralo-

1 Il termine fu coniato dal filologo tedesco Johan Karl Simon Morgenstern nel 1819. *Moll Flanders* (1722) di Daniel Defoe è un (raro) esempio di tale repentina maturazione di un personaggio femminile.

2 Geta LeSeur, *Ten is the Age of Darkness: The Black Bildungsroman*, University of Missouri Press, Columbia, MO 1995, p. 101.

gia di Ferrante mette il romanzo in dialogo con le scrittrici femministe nordamericane di colore, da Toni Morrison e Audre Lorde a Gloria Anzaldúa e Sandra Cisneros, nel tentativo di dare una voce a minoranze tradizionalmente inascoltate. Se W.E.B. DuBois esprime la tensione psicologica del nero americano come “double consciousness”,³ nella rielaborazione di un modello narrativo come il *Bildungsroman* (appartenente alla cultura “mainstream” bianca e maschile), i romanzi delle scrittrici menzionate affermano l’esistenza di una “coscienza tripla” di donne, “di colore”, nere o napoletane, americane o italiane. Vedere il mondo attraverso gli occhi di bambine etnicamente marginalizzate significa andare oltre il tradizionale “interplay of psychological and social forces” proprio del genere letterario per includere il modo in cui “the sex of the protagonist modifies every aspect of a particular *Bildungsroman*: its narrative structure, its implied psychology, its representation of social pressures”.⁴ Le bambine dei romanzi di Morrison e Ferrante mostrano l’importanza della comunità a loro più vicina nello sviluppo emotivo e intellettuale delle protagoniste per aiutarle a interagire con la cultura dominante e opprimente. Spesso, questo aiuto viene a mancare in quanto gli adulti delle culture subalterne sono loro stessi incapaci di andare oltre la marginalizzazione culturale e sociale imposta dalla società dominante. Come spiega Anna De Biasio, “Le storie di formazione etniche tendono a radicare l’esperienza in una rete di relazioni originarie che accompagnano, nutrono, sostengono lo sviluppo dell’individuo, ma possono anche limitarlo o reprimerlo nel suo percorso di confronto autonomo con la società e la cultura anglo-statunitense *mainstream*”.⁵

I due romanzi qui analizzati parlano di amicizie femminili rispettivamente tra bambine nere in Ohio all’inizio degli anni Quaranta e napoletane in un quartiere periferico all’inizio degli anni Cinquanta,

3 In *The Soul of Black Folks* (1903), W.E.B. Du Bois esprime la tensione del nero americano che può solo avere coscienza di sé attraverso il filtro della cultura dominante americana, ovvero di come è visto dai bianchi: “It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder” (Bedford Books, Boston 1997, p. 38).

4 Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland, a cura di, *The Voyage In: Fictions of Female Development*, University Press of New England, Hanover, NH 1983, p. 5.

5 Anna De Biasio, “Un *Bildungsroman* americano? Sull’evoluzione di un genere”, *Ácoma*, 23 (2022), pp. 5-26, qui p. 19.

entrambe “a minority in both caste and class, [moving] about anyway on the hem of life, struggling to consolidate our weakness and hang on, or to creep singly up into the major folds of the garment”,⁶ come scrive Morrison. L'appartenenza a una minoranza socio-politico-culturale che le forza a vivere “sull'orlo della vita” è anche di genere: in Ferrante, l'opposizione dello “scarparo”, padre di Lila, a fare continuare gli studi della figlia è “perché deve studiare tua sorella che è femmina?”⁷ L'essere bambine non pone queste protagoniste in una categoria protetta ma, anzi, mostra come, poste ai margini della storia ufficiale, le donne fin da piccole non abbiano alcun controllo sulle decisioni prese sulla loro vita e sui loro corpi, che passano dall'essere oggetto di percosse a luogo di negoziazioni, a oggetto di desideri (comunque mai di totale proprietà delle bambine/adolescenti). Ovviamente, i due romanzi descrivono realtà politicamente diverse, ma da una lettura attenta emerge una comunione di intenti delle autrici, ravvisabile anche in alcuni dettagli specifici. A livello di narrazione, entrambe identificano lo sgretolamento di archetipi letterari alla base della formazione culturale collettiva quando vengono applicati a realtà marginalizzate di “minoranze di casta e di classe”, mostrando così i limiti della cultura egemonica, imposta dall'alto. Per Toni Morrison il modello che non funziona è quello dei *basal readers* della serie *Dick and Jane*, inapplicabili a realtà non di classe media bianca, mentre per Ferrante i modelli che si “smarginano”, per usare la metafora di una delle due protagoniste, nel primo romanzo della tetralogia sono *Pinocchio*, nel primo capitolo “Infanzia. Storia di Don Achille”, e *Cenerentola*, nel secondo capitolo “Adolescenza. Storia delle scarpe”.

In una lista delle quaranta scrittrici preferite da Elena Ferrante pubblicata dal periodico inglese *The Guardian* nel 2020 compare *Beloved* (1987) di Morrison;⁸ alcune studiose di Ferrante hanno parlato di somiglianze tra il carattere volitivo e anticonformista di Lila e quello di Sula, dell'omonimo romanzo *Sula* (1973).⁹ A seguito della designa-

6 Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage International, New York 2007, p. 17.

7 Elena Ferrante, *L'amica geniale*, Edizioni e/o, Roma 2011, p. 65.

8 Sian Cain, “Elena Ferrante names her 40 favourite books by female authors”, *The Guardian*, 21.11.2020, theguardian.com. Nell'articolo “Ferrante described her choices as being united by the theme of ‘stories of women with two feet, and sometimes one, in the 20th century’”.

9 Loredana Di Martino, “Addressing Each Other's Eyes Directly: From Adriana Cavarero's ‘Relating Narratives’ to Elena Ferrante's Intersectional Ethics of Narrative Relations”, *gender/sexuality/italy*, 7 (2020), www.gendersexualityitaly.com; si veda anche Lisa Mullenneaux, *Naples' Little Women: The Fiction of Elena Ferrante*, Pennington Press, New York 2016, che offre un paragone piuttosto superficiale.

zione di Elena Ferrante come una delle cento persone più influenti del 2016, secondo *Time Magazine*,¹⁰ e della recente consacrazione del *New York Times* di *L'amica geniale* come il primo dei cento migliori romanzi del ventunesimo secolo,¹¹ è opportuno segnalare il debito della scrittrice italiana con l'unica persona nera statunitense beneficiaria del premio Nobel per la letteratura – non per detrarre dalle capacità di Ferrante, bistrattate dalla critica italiana e ampiamente riconosciute in ambiente accademico all'estero (*nemo profeta in patria*), ma per segnalare come la letteratura considerata di alto livello possa essere in comunicazione con la letteratura più “commerciale”, per tradurre una comunione di intenti che prescinde da situazioni storico-politico-sociali specifiche. Morrison e Ferrante scelgono come protagoniste bambine ai margini della storia senza spiegare i fatti storici contemporanei, compiendo così un gesto profondamente politico, che sottolinea nel silenzio della macrostoria il suo impatto decisivo sulle vite delle protagoniste più oscure e deboli. Le situazioni limite, eccezionali, di esseri irrilevanti, definiscono la normalità di esistenze alla periferia della storia.

The Bluest Eye è ambientato nella cittadina di Lorain in Ohio (a ovest di Cleveland sul lago Erie) all'inizio degli anni Quaranta, prima dell'intervento americano nella Seconda guerra mondiale, in un microcosmo isolato da eventi internazionali. È il racconto di un'amicizia che dura meno di un anno tra bambine nere appartenenti a due diverse classi di povertà. Claudia e Frieda MacTeer, sorelle di nove e dieci anni, in autunno fanno la conoscenza di Pecola Breedlove, di undici anni, in affido temporaneo ai MacTeer dopo che suo padre, Cholly, è finito in prigione per avere bruciato la casa in affitto in cui viveva la famiglia. Il romanzo è scandito dal passare di quattro stagioni/capitoli, in cui la voce adulta di Claudia, che ricorda gli eventi di quel lontano 1940/41, si alterna a sottocapitoli di narrazione onnisciente. Il primo romanzo della tetralogia di Elena Ferrante si svolge quasi interamente in un quartiere periferico di Napoli (il Rione Luzzatti) raggiunto dalla prima linea metropolitana d'Italia¹² all'inizio degli anni Cinquanta, in una realtà intaccata dal crescente potere della Camorra. Racconta la storia di un'amicizia nata tra due bambine

10 <https://time.com/collection/2016-time-100/artists/>

11 “The 100 Best Books of the 21st Century”, *The New York Times*, 12.7.2025, nytimes.com.

12 Il passante ferroviario inaugurato negli anni Venti, portato alla fermata Gianturco nel 1927.

di quasi nove anni, Elena Greco detta Lenù e Raffaella Cerullo detta Lina – Lila per Lenù – anch'esse appartenenti a due classi di povertà (una figlia di un ciabattino, "lo scarparo", e una di un usciere comunale con un lavoro sicuro a Napoli), tra infanzia e adolescenza (il volume si chiude con il matrimonio di Lila a sedici anni). Entrambe le narrazioni hanno una cornice introduttiva e finale nella voce dell'io narrante adulto di Claudia ed Elena, anche se l'epilogo del romanzo di Ferrante arriva solo al quarto volume, *Storia della bambina perduta* (2014).

The Bluest Eye si avvale di una chiave di lettura esplicita anteponendo al romanzo una storiella che segue il modello degli abbecedari e primi libri di lettura (*basal readers* o *primers*) della serie *Dick and Jane*, creata nel 1930 da Zerna Sharp per la scuola elementare. Le frasette semplici (minime), come "Here is the house", o con complementi come "Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and-white house",¹³ a volte definiti da uno o più aggettivi, in primo luogo raccontano la storia non esattamente felice di una "Jane" solitaria (alter ego di Pecola) con cui nessuno sembra volere giocare finché non arriva un "friend" non meglio definito a interagire con lei. Fin da subito si vede che qualcosa non funziona nel noto modello di lettura: la casa, i suoi abitanti, il gatto, la madre che ride senza mai ridere insieme a "Jane", il padre che sorride senza un motivo esplicito, il cane che abbaia e corre via, tendono tutti a escludere Jane dalle loro attività. La storia viene poi ripetuta eliminando la punteggiatura e poi ancora una volta eliminando gli spazi tra una parola e l'altra. A livello grafico, si vede come una volta tolte le regole grammaticali e ortografiche la storia perda senso ("Here is the house it is green and white it has a red door [...]") a "Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddoor [...]").¹⁴ Secondo Phyllis R. Klotman le tre versioni simboleggiano: l'inarrivabile ideale di benessere di una famiglia bianca agiata (target audience dei libretti *Dick and Jane*), la situazione della famiglia MacTeer (in cui si riesce ancora a discernere una logica, anche in assenza di punteggiatura), e infine la realtà dei Breedlove, le cui vite sono "the distorted run-on version of 'Dick and Jane,' and their child Pecola lives in a misshapen world which finally destroys her".¹⁵

13 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 3.

14 Ivi, p. 4.

15 Phyllis R. Klotman, "Dick-and-Jane and the Shirley Temple Sensibility in *The Bluest Eye*", *Black American Literature Forum*, 13, 4 (1990), pp. 123-25, qui p. 123.

A livello di narrazione, dopo un'introduzione/cornice in corsivo dei pensieri a posteriori di Claudia, ogni capitolo/stagione inizia con una narrazione in prima persona di Claudia, seguita da una porzione della storiella in caratteri maiuscoli che fa da titolo a sottocapitoli in terza persona ("SEETHECATITGOESMEOWME-OWCOMEANDPLAYCOMEPLAYWITHJANETHEKITTENWILLNOTPLAYPLAYPLAYPLA").¹⁶ In questi capitoli l'armonia della casa verde e bianca con la porta rossa di "Jane", che cerca con chi giocare, si disintegra in una realtà di emarginazione, violenza fisica e psicologica che porta Pecola a perdere la ragione dopo essere stata stuprata dal padre e avere causato il maltrattamento di un gatto e la morte di un vecchio cane. Pecola finisce, delirante, a rovistare tra la spazzatura e a parlare con un'amica immaginaria che seguita a confermarle che ha finalmente ottenuto occhi azzurrissimi, garanzia di poter essere finalmente accettata dalla società e persino amata. L'analisi di Debra Werrlein dell'uso del *primer* fittizio come guida di lettura del romanzo mostra come la famiglia di Pecola non sia un'eccezione con patologie particolari, ma piuttosto la regola di un paese che, anche grazie alla finzione dei *primer* *Dick and Jane*, cerca di creare un'immagine astorica di sé, in cui la famiglia perfetta prevede due bambini di sesso opposto, biondi e con gli occhi azzurri in casette perfette con uno steccato bianco, escludendo chiunque non calzi questo modello dalla "cittadinanza" virtuale dei libretti di lettura: "Just as the Dick and Jane stories equate white privilege with a historyless version of Americanness, the poverty and suffering of Morrison's Breedlove family symbolizes America's brutal history of racial persecution in the United States".¹⁷ I *primers* preparano a leggere, a scrivere, ma anche a pensare, ecc. Nati durante la Grande Depressione, forniscono un'immagine di serenità e perfezione che rinforza il mito di un'America forte, sicura e rigorosamente bianca, in cui la povertà non ne intacca l'innocenza apparente. Werrlein sottolinea quanto tali libri subdolamente confermino l'ideologia della classe dominante come "safe", sicura, capace di togliere il paese dall'orlo del baratro.¹⁸ Il romanzo, ambientato alle soglie dell'intervento americano nella Seconda guerra mondiale e scritto durante il

16 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 81.

17 Debra T. Werrlein, "Not so Fast, Dick and Jane: Reimagining Childhood and Nation in *The Bluest Eye*", *MELUS*, 30, 4 (2005), pp. 53-72, qui p. 59.

18 Ivi, p. 56.

periodo di ripercussioni neo-conservatrici dopo i risultati ottenuti dal movimento per i diritti civili, rileva il malessere endemico di una società che vuole negare l'esistenza di problemi razziali continuando a proporre modelli di bellezza e benessere difficilmente ottenibili per la maggior parte della popolazione (anche bianca).

Ogni sottocapitolo aggiunge un tassello alla storia tragica di Pecola, spiegando in che modo tutta la famiglia dall'ironico nome "Breedlove" riesca solo a generare risentimenti e odio. Nulla in questa famiglia segue un modello di vita standard. La casa in cui vivono non era stata concepita come casa ma come negozio, diviso in due stanze da un muro divisorio non alto fino al soffitto.¹⁹ Tutto rende lo spazio temporaneo e trascurato: dal piccolo alberello di Natale pieno della polvere di due anni nella prima stanza, ai lettini di ferro per i bambini, ai bauli, agli armadi di cartone, alla stufa e al vaso da notte nella stanza da letto. Nella descrizione del sofà spaccato in due nel camion di consegna sono racchiuse la rabbia, l'impotenza e le tensioni razziali dell'America degli anni Quaranta (ma non solo):

"Looka here, buddy. It was O.K. when I put it on the truck. The store can't do anything about it once it's on the truck..." Listerine and Lucky Strike breath.

"But I don't want no tore couch if'n it's bought new." Pleading eyes and tightened testicles.

"Tough shit, buddy. *Your* tough shit..."²⁰

L'alito di Listerine e Lucky Strike,²¹ beni di consumo che denotano la possibilità di spendere in fumo e disinfettanti orali, già contiene l'intenzione di dissimulare il vizio (la dipendenza da sigaretta) con il

19 La storia della casa viene raccontata a ritroso, da un presente non specificato dal narratore onnisciente, che parte dal negozio abbandonato per qualificarlo come pizzeria, panetteria ungherese, agenzia immobiliare e prima ancora dimora di una famiglia di "zingari" ("gypsies"), e infine i Breedlove, fittavoli di un proprietario greco. Anche il susseguirsi di proprietari di origine non anglosassone mostra come l'America sia composta di varie realtà etnico-culturali e come nessuna sia perfettamente integrata, seppur con diversi livelli di accettazione. Tutti coloro che passano per questo spazio inadeguato ne sottolineano la temporaneità, in attesa di situazioni migliori che possono anche non sopraggiungere.

20 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 36.

21 Le sigarette Lucky Strike negli Anni Quaranta avevano anche il glamor di Hollywood, dal momento che attori famosi come Spencer Tracy e Bette Davis tra molti altri ne facevano la pubblicità. Il nome stesso allude all'idea di trovare un filone d'oro con una picconata felice, nel secolo della corsa all'oro, quando la marca vendeva tabacco da masticare invece che sigarette. La sottile allusione a Hollywood riprende il tema di modelli irrealizzabili di bellezza e fascino proposti dal *silver screen*, che tanto disturbano lo sviluppo di Pauline Breedlove, la madre di Pecola.

più accettabile odore di menta (Listerine) e anche una, seppur minima, differenza di classe tra il fattorino che può passare per “bianco” e Cholly. Il contrasto tra l’alito sterilizzato e gli occhi imploranti e i testicoli contratti di Cholly Breedlove sottolinea l’impossibilità di incontro tra le due realtà di classi lavoratrici in cui il presunto bianco (magari italiano immigrato, come sembra suggerire l’accento dialettale della parola “Looka”) ha comunque privilegi e la possibilità di declinare responsabilità, proteggendo il proprio misero salario perché c’è comunque qualcuno più in basso di lui nella scala gerarchica. La famiglia che abita la casa priva di gioia è afflitta da una bruttezza endemica che le impedisce di migliorare la propria esistenza. Nulla può convincerli di non essere “brutti” o che valga la pena di battersi per far parte dell’American dream: “It was as though some mysterious all-knowing master had said, ‘You are ugly people.’ They had looked about themselves and saw nothing to contradict the statement; saw, in fact, support for it leaning at them from every billboard, every movie, every glance”.²² La conferma dell’ineluttabile bruttezza viene dall’alto, “leaning at them” in maniera opprimente e ineluttabile, da pubblicità, film e sguardi che denotano superiorità fisica e sociale. Di questa impossibilità di sconfiggere la bruttezza si approfitta Junior, il figlio mentalmente disturbato di Geraldine, una donna nera allevata per conformarsi alle aspettative di una classe media nera istruita e “sbiancata”, che lancia addosso a Pecola il gatto nero con gli occhi verde-blu amato dalla madre; se ne approfitta anche Soaphead Church, il curatore/veggente mulatto di origini caraibiche che offre a Pecola la possibilità di ottenere gli agognati occhi blu in cambio dell’avvelenamento del vecchio cane malato della sua padrona di casa. Madre e padre non sono migliori: Pauline, già claudicante per essersi accidentalmente conficcata, da bambina, un chiodo arrugginito in un piede, ironicamente perde un dente (per trascuratezza e malnutrizione) mentre cerca di emulare con la pettinatura la bellezza di Jean Harlow. Cholly, il padre, abbandonato nella spazzatura a quattro giorni di vita, conquista la libertà di non curarsi di nessuno e pensare soltanto al proprio piacere dopo avere

22 Ivi, p. 39. Più avanti nel romanzo, viene spiegato quando Pauline capisce di essere brutta e l’autore onnisciente dice dell’amore romantico e della bellezza fisica: “Probably the most destructive ideas in the history of human thought. Both originated in envy, thrived in insecurity, and ended up in disillusion”, ma – soprattutto – i canoni di bellezza con i quali Pauline si confronta non possono corrispondere ai suoi tratti somatici, quindi è una battaglia persa in partenza.

perso la zia che l'aveva cresciuto, esser stato umiliato da bianchi armati durante la sua prima esperienza sessuale a quattordici anni ed essere stato rifiutato dal padre, più interessato ai dadi che a un figlio mai conosciuto.

La storia del finto *primer* è così analizzata punto per punto nei vari capitoli del romanzo, mostrando quanto il modello standard per la classe media bianca sia distante dalla realtà della popolazione nera. Ogni capitolo conferma che i membri della famiglia sono sottoposti a pressioni che sono incapaci di sostenere e a una violenza che li menoma fin da bambini, precludendo loro ogni possibilità di riscatto. Ostacolati da modelli che privilegiano solo chi è bianco o chi può passare per tale, riescono solo a generare violenza contro chi è più debole di loro, fino a quando la realtà di Pecola implode, causando una perdita di sanità mentale di cui Claudia, alla fine del romanzo, si assume la responsabilità: "All of our waste which we dumped on her and which she absorbed. And all of our beauty, which was hers first and which she gave to us. All of us – all who knew her – felt so wholesome after we cleaned ourselves on her. We were so beautiful when we stood astride her ugliness".²³ Una comunità incapace di proteggere i suoi membri più fragili è destinata a soccombere, a gioire di conquiste minori mentre perde la guerra per la dignità, la parità di diritti e di opportunità. In tale terreno le calendule che Claudia e Frieda cercavano di piantare all'inizio del libro non possono fiorire e la bellezza del tarassaco, che Pecola ammira come esempio di forza ed esplosione di colore anche nei terreni più disastriati, viene vista come erbaccia e tagliata o strappata via.

I momenti in cui il mondo visto da Pecola implode e il *primer* si sgretola assomigliano ai momenti in cui la realtà di Lila e Lenù perde senso e si "smargina", come dice Lila a Lenù adulta. È una dissoluzione "dei margini delle persone e delle cose", "forzando il significato della parola"²⁴ (che, in legatoria, indica – al contrario – precisione, taglio di margini). I lettori apprendono dal racconto di Lenù che l'intento principale della vita di Lila è di "cambiare la storia", di contenere i margini di una realtà che spesso sfugge alla logica e cambia persone e fatti violentemente. Lila cerca di modificare la percezione che la gente ha di se stessa e quindi di cambiarne le

23 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 205.

24 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 85.

sorti, che sembrano già scritte, già destinate a perdere. Da bambina volitiva e accattivante, Lila intuisce il potere di far cambiare punti di vista attraverso le storie, che possono essere modificate. Per questo ha l'idea di scrivere un romanzo a quattro mani con Lenù (che nel primo volume si sviluppa solo come racconto di Lila, "La fata blu") per fare un sacco di soldi e diventare famosa come l'autrice di *Piccole donne*. Inoltre, rendendo Don Achille consapevole della sua fama di orco si fa ricompensare per la perdita delle bambole e, più tardi nel romanzo, insiste con le amiche che il temibile Don Achille sia stato ucciso da una donna, "scagionando" quindi il falegname Alfredo Peluso, padre dell'amica Carmela, mentre racconta le modalità dell'assassinio "come se fosse stata presente".²⁵ Tutto allude al potere delle storie²⁶ e Lila capisce poi, da adolescente, che "C'era qualcosa di insostenibile nelle cose, nelle persone, nelle palazzine, nelle strade, che solo reiventando tutto come in un gioco diventava accettabile".²⁷ Trasformare la realtà in una storia significa cambiarla per il meglio e fare un primo passo per ottenere una realtà diversa. Soprattutto, Ferrante cambia – nelle due parti "Infanzia" e "Adolescenza" – la storia di Pinocchio, che diventa non un bambino ma due bambine, dopo peregrinazioni e avventure pericolose, e quella di Cenerentola, che trasforma da unica privilegiata che sposa un uomo ricco a benefattrice per gli amici di sempre. La storia delle due bambine ripercorre *Pinocchio* nel suo concatenarsi picaresco di eventi e inizio di comprensione del mondo in cui vivono, pieno di pericoli, tentazioni, possibili scelte sbagliate, punizioni severe, e così via. Don Achille è Mangiafoco (crudele, ma poi mosso a compassione e munifico nei confronti delle bambine, a cui elargisce denaro – come le cinque monete d'oro di Collodi – per ripagarle delle bambole che non ha preso lui); il Gatto e la Volpe sono i fratelli Solara (i camorristi locali, attraenti ma perniciosi); Lucignolo è Lila, che trascina Lenù a marinare la scuola per andare al mare e subisce, insieme a lei, una punizione severa (più per lei che finisce con un braccio rotto che per

25 Ivi, p. 80.

26 Ogni capitolo del romanzo in quattro volumi, a parte il prologo e l'epilogo, è definito come "Storia": l'infanzia "di Don Achille", l'adolescenza "delle scarpe", la giovinezza "del nuovo cognome", il tempo di mezzo "di chi fugge e di chi resta", la maturità "della bambina perduta" e la vecchiaia "del cattivo sangue". Chi riesce a cambiare la storia ha una chance di tirarsi fuori dal rione. Se il cambiamento sia in meglio o in peggio dipende dalle scelte individuali delle amiche e dei membri della loro comunità, come in Morrison.

27 Ivi, p. 103.

Lenù che, come Pinocchio, alla fine non muore ciuchino come Lucignolo, ma si ritrasforma in burattino); la Fata Turchina è la maestra Oliviero, che spinge Elena a studiare per diventare meno legnosa-mente legata al rione e a chi lo popola. Ma Pinocchio potrebbe essere Lila stessa, che riesce a cambiare la storia di Elena, facendole capire come studiare e come elaborare nozioni nelle scuole il cui accesso è, a lei, precluso (a parte ovviamente al di fuori della scuola, quando si nutre, da sola, delle letture fatte alla biblioteca rionale, leggendo anche testi scolastici per le scuole superiori prima di Elena) e, quindi, come uscire dal rione.

È per questo che Lila deve trovare un'altra storia per se stessa, che non può essere la frequentazione di una scuola di avviamento professionale, pur già un salto di classe, ma tanto inferiore alle sue capacità intellettive e creative. Allora fa sue "le parole del mestiere (di ciabattino: cuoio, tomaia, pellettieri, filo, piantine, mezzo tacco) come se fossero magiche e il padre le avesse apprese in un mondo fatato".²⁸ Il suo entusiasmo per attingere da ciò che ci può essere di buono nel suo ambiente per trasformarlo in qualcosa di unico e proficuo, un mezzo per uscire dal rione tramite un'applicazione della sua intelligenza diversa da quella scolastica, diventa la missione della sua vita, che la porta a schivare il pericolo di un fidanzamento con Marcello Solara e a consolidare i piani di matrimonio del figlio di Don Achille, Stefano Carracci, in un capovolgimento della fiaba di *Cenerentola*: "Lila, continuando a stupirci, si inginocchiò davanti a Stefano e servendosi del calzascarpe gli aiutò il piede a scivolare nella calzatura nuova. Poi gli tolse l'altra scarpa e fece la stessa operazione. Stefano, che fino a quel punto aveva fatto la parte dell'uomo pratico, spicciativo, restò visibilmente turbato".²⁹ Finanziare la realizzazione dei disegni di scarpe di Lila è il gesto che suggella l'unione tra i due e che viene ricordato con emozione anche quando sorgono dissapori prima delle nozze. Che il matrimonio non sia indice di un "felici per sempre" è già chiaro durante il ricevimento, in cui la contentezza di Lila finisce bruscamente quando vede i non-invitati Michele e Marcello Solara entrare, sedersi e quest'ultimo indossare le scarpe "che lei aveva realizzato insieme a [suo fratello] Rino facendo e disfacendo per mesi,

28 Ivi, p. 95.

29 Ivi, pp. 236-37.

rovinandosi le mani".³⁰ Con queste ultime parole del primo romanzo si sgretola la fiaba di Lila, che già era un compromesso in cui "i sogni della testa sono finiti sotto i piedi".³¹

Le smarginature per Lila non portano alla follia come per Pecola, ma modificano i piani della bambina e poi dell'adolescente per cercare di avere una presa sulla realtà che la circonda e cambiare un destino che sembra già scritto (di povertà, ignoranza, marginalizzazione, subalternità di genere e di classe). Quando vede il fratello, Rino, partecipare a una guerra di fuochi d'artificio contro i Solara dal tetto di casa Carracci a Capodanno del 1958 le viene a mancare, per la prima volta in modo preciso, la fragile rete di protezione per le sue acrobazie per tirarsi fuori dal rione. Presa da una improvvisa nausea (esistenziale) "aveva avuto l'impressione che qualcosa di assolutamente materiale, presente intorno a lei e intorno a tutti e tutto da sempre, ma senza che si riuscisse a percepirlo, stesse spezzando i contorni di persone e cose rivelandosi".³² Consapevole della loro solitudine di ragazzine, escluse dalle guerre dei maschi, Lenù, capitoli dopo,³³ commenta l'evento vissuto, spiegando che "Lila immaginò, vide, sentì – come se fosse vero – suo fratello che si rompeva".³⁴ È Rino a far la fine di Pecola in questo romanzo, a non avere la forza mentale per resistere. Lila, brevemente, riesce invece a ostentare quello status da stella del cinema a cui Pauline e Pecola Breedlove aspirano con tutte le loro forze, quando si fida ufficialmente con Stefano Carracci: "Era così ben truccata, così ben vestita, che pareva adeguata alla Giardinetta, alla decappottabile, al ristorante di Santa Lucia, ma ormai fisicamente inadatta a salire in metropolitana insieme con noi, a viaggiare in autobus, a girare a piedi, a prendere una pizza a Corso Garibaldi, ad andare al cinema parrocchiale, ad andare a casa di Gigliola".³⁵ In altre parole, passa per una persona ricca e sofisticata, come passa per bianca Peola, la protagonista del film

30 Ivi, p. 327.

31 Ivi, p. 310.

32 Ivi, pp. 85-6.

33 In entrambi i capitoli, "Infanzia" e "Adolescenza", Ferrante parte da un evento-chiave (la perdita delle bambole adorato e la prima smarginatura definita come tale) per narrare il concatenarsi di eventi che portano a quel momento con flashbacks e flashforwards che, circolarmente e con continue *mises-en-abime*, rendono il lettore attivo, partecipe della ricostruzione dei frammenti di memoria dell'Elena narrante, sessantaseienne, che scrive la loro storia (forse) per "vendicarsi" della volontaria e testarda scomparsa dell'amica Lila.

34 Ivi, p. 172.

35 Ivi, p. 260.

Imitation of Life (nel 1934 per la regia di John Stahl e poi nel 1959 per quella di Douglas Sirk, tradotto per gli schermi italiani come *Lo specchio della vita*). Peola è abbastanza chiara di pelle da potersi far prendere per bianca ("passing") e, quindi trovare lavori e amori destinati a persone di una classe privilegiata e rinnegare la madre nera, il cui lavoro e successo (seppur subordinati all'intraprendenza affaristica dell'amica bianca) le permettono di accedere a scuole e a una vita lussuosa. È a questo personaggio che si riferisce la bambina mulatta, e quindi privilegiata, Maureen Peal ("a high-yellow dream child" con "sloe green eyes"³⁶) in *The Bluest Eye*, quando chiede a Pecola se è da lì che viene il suo nome.³⁷ Anche Lila "passa" per quello che non è, con conseguenze devastanti quasi quanto quelle di Peola (che resta orfana della madre, morta di dolore per avere perso l'affetto e la vicinanza della figlia). Sposare il figlio di Don Achille, per quanto diverso dal padre, e ostentare un uso volgare della ricchezza dello strozzino, non rende Lila una "Signora", ma una prigioniera di una gabbia dorata e un'ipocrita, nonostante le buone intenzioni: "Stefano pareva cercare in lei il simbolo più evidente del futuro di agi e potere a cui tendeva; e lei sembrava usare il sigillo che lui le stava imponendo per mettere al sicuro se stessa, suo fratello, i suoi genitori, gli altri parenti, da tutto ciò che aveva confusamente affrontato e sfidato fin da piccola".³⁸ Soprattutto, il "passing" di Lila la porta a smarginarsi, a perdere la propria identità: "sembrava aver scoperto la gioia di attingere alla fonte inesauribile della sua bellezza e sentire ed esibire che nessun profilo ben disegnato poteva contenerla in modo definitivo, tanto che una nuova pettinatura, un nuovo abito, un nuovo trucco degli occhi o della bocca erano solo confini sempre più avanzati che dissolvevano i precedenti".³⁹

L'apparenza è in grado di cambiare la percezione della gente e di permettere un "passaggio di grado" nelle gerarchie sociali. In *The*

36 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 62.

37 Per altro, per assonanza, "Peal" assomiglia a "Peola", oltre a suggerire l'idea di buccia, pellicola, pelle che copre una vera identità. È stato suggerito, con una certa inventiva, che il nome di Pecola possa riferirsi a *peccatum* (Gary Schwartz, "Toni Morrison at the Movies: Theorizing Race Through *Imitation of Life*", citato in George Yancy, "The Black Self Within a Semiotic Space of Whiteness: Reflections on the Racial Deformation of Pecola Breedlove in Toni Morrison's *The Bluest Eye*", *CLA Journal*, 43, 3 (2000), pp. 299-319, qui 315). Dato l'uso della parola "piccolo" in inglese (riferita al flauto) e all'età della bambina, Pecola potrebbe stare per "piccola".

38 Ivi, p. 260.

39 *Ibidem*.

Bluest Eye Pecola si rende confusamente conto di questo pur non avendo visto la sua quasi omonima nel film *Imitation of Life*. Le conferme dei vantaggi che offre una pelle più chiara le vengono da ogni parte. Sono presenti nel rispetto di cui gode Maureen Peal, le cui trecce come “lynch ropes that hung down her back”⁴⁰ segnalano il pericolo per chi non è altrettanto chiaro di pelle e la connivenza della sua famiglia con l’oppressore, ai complimenti eccessivi offerti a bambini bianchi per strada (“What made people look at them and say ‘Awwwww,’ but not for me? The eye slide of black women as they approached them on the street”).⁴¹ Sono anche l’ossessione per i bambolotti rosa (“all the world had agreed that a blue-eyed, yellow haired, pink-skinned doll was what every child treasured. ‘Here,’ they said, ‘this is beautiful’”),⁴² il successo di Shirley Temple e delle icone di bellezza sempre bianche menzionate nel romanzo (Greta Garbo, Ginger Rogers, Betty Grable e Hedi Lamarr, – che Claudia preferisce, come preferisce Jane Withers, l’antagonista di Shirley Temple, perché almeno non sono bionde). Si avvertono nella posizione privilegiata del caraibico di Soaphead Church, di cui non ci si può fidare, come non ci si può fidare di Maureen – persone apparentemente gentili ma pronte a tradire la propria razza, come anche Geraldine. D’altronde, tutto il romanzo è improntato fin dall’inizio a sottolineare la veridicità delle apparenze: i libretti *Dick and Jane* sono “look-see books”, in cui il processo di apprendimento è basato sulla connessione disegno-suono ripetuto-incitazione a guardare (“see”), come: “See it go. ‘Look,’ said Dick. ‘See it go. See it go up.’” a lato di un disegno in cui si vede un aeroplanino.

Il problema fondamentale nel romanzo italiano non è l’esclusione

40 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 62. Agghiacciante riferimento alla pratica del linciaggio, di cui erano vittima prevalentemente i neri, a sottolineare come considerare il colore della pelle di Maureen Peal (una nera “sbucciata” e sbiancata, come suggerisce il nome) come modello di bellezza a cui aspirare sia un modo di strangolare ogni possibilità di vita diversa da quella dei bianchi.

41 Ivi, p. 22-3.

42 Ivi, 20-1. L’importanza delle bambole come primi elementi di identificazione con un presupposto ruolo femminile futuro e con modelli societari imposti si trova anche in Ferrante. Il bambolotto con gli occhi blu ricevuto a Natale viene immediatamente odiato da Claudia che trova repellenti le bambole in generale, da quelle di pezza con i loro “moronic eyes, the pancake face, and orangeworms hair” (Morrison, p. 20), a quelle di plastica che tutti sembrano trovare desiderabili. Lila e Lenù, invece, usano le bambole che riflettono la loro minimamente diversa posizione sociale nel quartiere per comunicare prima di diventare amiche: “Aveva una faccia di celluloidi con capelli di celluloidi e occhi di celluloidi. Indossava un vestitino blu che le aveva cucito mia madre in un raro momento felice, ed era bellissima. La bambola di Lila, invece, aveva un corpo di pezza gialliccia pieno di segatura, mi pareva brutta e lercia” (Ferrante, p. 26).

dei neri dalla vita della classe dominante bianca che subdolamente detta quali siano i canoni di “bellezza”, ovvero di accettazione nella società in senso lato. Però, come nota argutamente Loredana Di Martino, il razzismo italiano esiste, soprattutto al tempo dell’emigrazione di massa dal sud al nord d’Italia (e all’estero, naturalmente) in cui è ambientato il primo libro, sotto forma di classismo, e Ferrante esplora la difficile relazione tra due bambine marginalizzate da molteplici sistemi di oppressione che possono esacerbare gli effetti del sessismo:

Whereas Ferrante focuses primarily on the intersection between gender and social class and references other structural categories only indirectly, through an exploration of the Orientalist tradition that has evacuated the Italian South from the “imagined community” of the modernized, Northern-centric and less ambiguously *white* nation, I propose that we put her texts in dialogue with those of North American feminists of color who have been among the first to address the issues that might affect women’s sociality within intersectional contexts of difference.⁴³

Non esiste ancora uno studio femminista che analizzi la situazione delle donne dell’Italia meridionale come caso a parte in quella che sembra essere un’uniformità “razziale”: la cultura patriarcale del Sud crea alle donne problemi di emancipazione aggiuntivi, non dissimili da quelli affrontati dal femminismo nordamericano delle donne di colore; Di Martino (e Ferrante) cercano di portare l’attenzione su questa differenza nel contesto “unirazziale” italiano.⁴⁴ In *L’amica geniale* il discorso verte sullo status sociale che denota marginalizzazione storica e geografica sia rispetto alla “Napoli bene”, sia rispetto al Nord dell’Italia (come scoprirà Lenù nei volumi successivi). Le tensioni sociali sono sottolineate dall’uso del dialetto, reso esplicito solo in alcuni momenti di rabbia di personaggi maschili, o altrimenti riportato dalla narratrice che spiega se un discorso viene fatto in dialetto o in italiano. L’italiano per Lenù è una conquista che pian piano

43 Di Martino, “Addressing Each Other’s Eyes Directly”, cit., p. 50.

44 Si pensi agli scritti di Audre Lorde (*Sister Outsider*, Crossing Press, Berkeley 1984), María Lugones (“Toward a Decolonial Feminism”, *Hypatia*, 25, 4, fall 2010, pp. 742-59), o di Gloria Anzaldúa in “Letter to Third World Women Writers” (in Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa, a cura di, *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, Kitchen Table: Women of Color Press, New York 1981, pp. 165-74), o in *La frontera/Borderlands. The New Mestiza* (Aunt Lute Books, San Francisco 2012).

la isola dal resto dei compagni, che le dà il coraggio di mettere una distanza tra lei e il pericolo⁴⁵ e la fa sembrare più saggia anche quando parla con gli adulti. Lenù acquisisce l'italiano come Lila apprende l'inglese: con suoni a volte approssimativi, non confermati da un uso costante o da un riscontro di pronuncia, come quando al liceo durante un'interrogazione pronuncia "oracòlo" invece di "oràcolo". Per lei: "l'emancipazione [...] richiede un caparbio sforzo di volontà per acquisire un'identità linguistica alternativa".⁴⁶ Per Lila, che legge più di tutti, ha un vastissimo vocabolario passivo e usa termini difficili, l'italiano è un'arma da usare con parsimonia ("all'occorrenza"⁴⁷), mentre la lingua del quotidiano e di battaglia è il dialetto,⁴⁸ anche più volgare di quello che userebbe un uomo ("sferzante, pieno di male parole"⁴⁹), secondo le situazioni. Secondo Laura Benedetti, "nella logica della narrativa di Ferrante l'abilità di uscire dal dialetto, di usarlo senza lasciarsene però influenzare o definire, può essere sicuramente interpretata come un segno del controllo sulla propria esperienza, ma questo approdo terapeutico non viene mai raggiunto con sicurezza".⁵⁰ Sicuramente è vero per Alfonso Carracci, compagno di classe di Lenù e fratello del fidanzato di Lila, che anche se "nelle interrogazioni usava un buon italiano, a tu per tu non usciva mai dal dialetto e in dialetto era difficile ragionare sulla corruzione della giustizia terrena".⁵¹

Questo salto qualitativo è impossibile per Pauline Breedlove, il cui uso del dialetto dell'Alabama la relega a un mondo in cui gente della sua stessa estrazione sociale in Ohio la schernisce,⁵² mentre i bianchi

45 "Dissi in italiano: 'Grazie, ma non possiamo'" (Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 131), dice Lenù ai Solara che le invitano a fare un giro in macchina con cattive intenzioni di possibile stupro, come era avvenuto con l'orfana Ada. Appena Marcello tocca Lenù, Lila gli pianta un trincetto in gola ed usa il dialetto per minacciare: "Disse con calma, in dialetto: 'Toccala un'altra volta e ti faccio vedere cosa succede'" (*Ibidem*).

46 Laura Benedetti, "Il linguaggio dell'amicizia e della città: *L'amica geniale* di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento", *Quaderni d'italianistica*, XXXIII, 2 (2012), pp. 171-87, qui p. 182.

47 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 44.

48 È così anche per i maschi: Antonio si rivolge prima in italiano per far capire a Donato Sarratore che è meglio se gira al largo da sua madre, ma poi, non riuscendo a convincerlo con le buone, gli mette le dita sul petto e dice "in dialetto: 'io non ve lo impedisco. Però vi prometto che se voi togliete a mia madre quel poco di ragione che le è rimasta, vi passerà per sempre la voglia di rivedere questi posti di merda'". Ivi, p. 283.

49 Ivi, p. 57.

50 Benedetti, "Il linguaggio dell'amicizia e della città", cit., p. 181.

51 Ivi, p. 254.

52 "Northern colored folk was different too. Dicty-like. No better than whites for meanness. They could make you feel just as no-count, 'cept I didn't expect it from them". Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 117.

la associano esplicitamente o indirettamente a un animale. Il lettore può seguire il monologo interiore di Pauline nelle parole in corsivo, che sottolineano visivamente il cambio da una scrittura onnisciente ai pensieri in prima persona. Riportando ciò che dice ai tirocinanti il dottore che la visita quando sta per partorire: *"When he got to me he said now these here women you don't have any trouble with. They deliver right away and with no pain. Just like horses"*.⁵³ Per contraddire il dottore, Pauline geme quando le contrazioni si fanno più intense, anche se non soffre più di tanto, cercando di rivendicare il suo status di essere umano: *"I moaned something awful. [...] He must never seed no mare foal. Who say they don't have no pain? Just 'cause she don't cry? 'Cause she can't say it, they think it ain't there? If they looks in her eyes and see them eyeballs lolling back, see the sorrowful look, they'd know"*.⁵⁴ Fallisce miseramente nel tentativo di recuperare una dignità umana perché riesce solo a produrre suoni (gemiti), non parole, così come fallisce la figlia Pecola quando cerca di comprare le caramelle "Mary Jane" dal droghiere, Mr. Yacobowski, e riesce solo a indicarle col dito, dicendo "them". Anche da emigrante polacco frustrato e non perfettamente integrato, il droghiere ha uno status superiore a quello di una bambina nera: *"She looks up and sees the vacuum where curiosity ought to lodge. And something more. The total absence of human recognition – the glazed separatedness"*.⁵⁵ A servizio dai Fishers, Pauline acquista status come serva ideale, docile, perfetta, che si occupa della loro bambina bionda. Le viene persino dato un soprannome, Polly, di solito usato per pappagalli. Di nuovo, Pauline viene equiparata a un animale (anche se indirettamente) e il suo uso del dialetto diventa rassicurante per la padroncina spaventata dall'intrusione di tre bambine nere nel suo mondo: *"Hush, baby, hush. Come here. [...] Don't cry no more"*.⁵⁶

53 Ivi, 124-25.

54 *Ibidem*.

55 Ivi, p. 48. Quando finalmente si riprende dallo shock di essere ignorata come i fiori di tarassaco sul marciapiede, Pecola mangia le agognate caramelle in un rarissimo momento di totale soddisfazione in cui il gesto eucaristico unisce il sacro al profano: il disegno di Mary Jane, bionda e con gli occhi azzurri, introduce l'esperienza mistica per cui scartare e mangiare la caramella significa entrare in comunione con l'ineffabile potere della bella bambina bianca – quello di cui Claudia non riesce a trovare l'origine, quello sprigionato da Shirley Temple ogni volta che Pecola beve il latte (bianco) dal bicchiere con la sua immagine stampata sopra (*"To eat the candy is somehow to eat the eyes, eat Mary Jane. Love Mary Jane. Be Mary Jane. Three pennies had bought her nine lovely orgasms with Mary Jane"*, ivi, p. 50). Attraverso l'assunzione del "corpo" di Mary Jane, Pecola comunica con il "divino" potere dell'oggetto di consumo bianco e raggiunge un'estasi.

56 Ivi, p. 109.

L'impossibile convivenza tra classi diverse è sottolineata in Ferrante dall'escursione (quasi un'incursione) in centro una domenica di aprile, in cui Lila insiste per andare nei quartieri signorili, frequentati dai gagà locali. Scesi dal metrò, i cinque amici osservano il Millecento⁵⁷ dei Solara con altre due ragazze del rione. I soldi dei giovani camorristi mascherano la loro appartenenza a un altro mondo, senza però renderli persone di classe. Ancora prima che scoppi una rissa finita a sprangate, Lenù osserva che entrare in Via Chiaia fosse "come attraversare un confine. Mi ricordo un fitto passeggio e una sorta di umiliante diversità. Sembravano aver respirato un'altra aria, aver mangiato altri cibi, essersi vestite su qualche altro pianeta, aver imparato a camminare sui fili di vento".⁵⁸ Il tentativo fallito di quattro anni prima di uscire dal rione si concretizza, rivelando un mondo ostile, in cui la gente del loro quartiere è tanto invisibile quanto lo è Pecola: "Non vedevano nessuno di noi cinque. Eravamo non percepibili. O ininteressanti. E anzi, se a volte lo sguardo cadeva su di noi, si giravano subito dall'altra parte come infastidite. Si guardavano solo tra di loro".⁵⁹ Quando Frieda e Claudia vanno a cercare Pecola nella casa dei Fisher, attraversano uno stesso tipo di barriera sociale, chiaramente marcata dalla topografia:

We walked down tree-lined streets of soft gray houses leaning like tired ladies... The streets changed; houses looked more sturdy, their paint was newer, porch posts straighter, yards deeper. Then came brick houses set well back from the street, fronted by yards edged in shrubbery clipped into smooth cones and balls of velvet green. The lakefront houses were the loveliest. Garden furniture, ornaments, windows like shiny eyeglasses, and no sign of life. [...] This sky was always blue.⁶⁰

Le distinzioni di classe sono rimarcate all'interno della stessa classe marginalizzata in entrambi i romanzi. Geraldine, una donna proveniente da una delle molte cittadine con un quartiere abitato da neri di classe media, istruita a comportarsi meno "da nera", esprime giudizi di sdegno assoluto nei confronti della sua razza, del tutto equivalenti

57 La FIAT 110/103, probabilmente il modello TV (turismo veloce), autovettura costosa e potenziata a 48 cavalli rispetto al modello precedente, capace di trasportare sei persone. Nel romanzo, è definita al maschile, "il Millecento", secondo una variante regionale.

58 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 188.

59 *Ibidem*.

60 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 105.

(con le dovute differenze culturali) a quelli espressi dalla maestra Oliviero in Ferrante. Quando Geraldine vede Pecola, attirata in casa sua e percossa dal suo malefico figlio Louis Junior, ne esamina con disgusto il vestito stracciato, le scarpe rotte, eccetera.: "She had seen this little girl all of her life. [...] They were everywhere. [...] taking space from the nice, neat, colored children. [...] 'Get out,' she said, her voice quiet. 'You nasty little black bitch. Get out of my house'".⁶¹ Tutto l'atteggiamento di accettazione di modelli culturali dell'America bianca può essere spiegato con l'interiorizzazione del complesso di inferiorità che teorizza Franz Fanon (*Black Skin, White Masks*),⁶² ma Geraldine ne è un esempio estremo, su cui si scarica la critica più feroce di Toni Morrison. Lo stesso sdegno è espresso dalla maestra a Lenù varie volte: "Lo sai cos'è la plebe, Greco? [...] La plebe è una cosa assai brutta. [...] E se uno vuole restare plebe, lui, i suoi figli, i figli dei suoi figli, non si merita niente. Lascia perdere Cerullo e pensa a te".⁶³ E ancora, per scoraggiare Lenù dal frequentare Pasquale: "Non perdere tempo con quello. [...] Fa il muratore, non andrà mai oltre".⁶⁴ La difficoltà di fare un salto di classe sociale è espressa silenziosamente dalla professoressa Galiani al liceo classico: prima è colpita dalla profondità di pensiero e dalle capacità espressive di Lenù, ma si adombra quando le chiede che cosa faccia il padre: "'Usciere al Comune'. Si allontanò a testa bassa".⁶⁵ La maestra Oliviero e la professoressa Galiani, entrambe esponenti di due livelli di borghesia napoletana, incoraggiano Lenù con il terribile presentimento che la figlia di un usciere difficilmente potrà diventare molto più di una cartolaia (come teme anche Lenù). Anche qui il complesso di inferiorità è interiorizzato. Tutto questo porta alla crisi di Lenù alla fine del libro, quando si rende conto di essere cambiata durante il passaggio dalla scuola elementare alla media e poi al ginnasio, e di non sentirsi più parte della plebe.⁶⁶ Il salto di qualità, spiazzante, è favorito dal

61 Ivi, p. 92.

62 Grove Press, New York 1967.

63 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 67.

64 Ivi, p. 120.

65 Ivi, p. 184.

66 Una presa di distanza da Lila si nota già quando Lenù litiga con il professore di religione e si rende conto che l'idea alla base del suo pensiero proviene da Lila, che "non studiava più, stava per diventare la moglie di un salumiere" (ivi, p. 292). Nel categorizzare l'amica come "moglie di un salumiere" Lenù esprime un giudizio di valore classista, pur sentendosi frustrata dal fatto che Lila "vinca" anche da una posizione di inferiorità sociale.

costante sprone di Lila, che forza Lenù a ottenere gli apparentemente irraggiungibili mezzi per uscire dal rione.

Ci sono vari altri esempi di somiglianze tra i due testi: la violenza psicologica, verbale e fisica sulle bambine che cercano di capire il mondo degli adulti per proteggersi (da sberloni, da defenestramenti, da pedofili); la rabbia repressa delle donne relegate in posizioni subalterne e silenziose, che esplode spesso contro altre donne; il corpo menomato della madre di Lenù e di Pecola (entrambe zoppe), che provoca repulsione e volontà di non-identificazione in Lenù⁶⁷ e il parossistico desiderio di avere gli occhi blu in Pecola, che spera così di sfuggire alla bruttezza endemica della sua famiglia; il ciclo mestruale come rito di passaggio terrificante e problematico; lo strapotere dei padri sulle figlie in particolare; il concatenamento di ingiurie che porterebbe a battaglie o a conseguenze epiche, se questi romanzi parlassero di guerrieri o di nobili invece che di classi poco abbienti ai margini delle rispettive società. Infatti, è epico già il "proemio" di entrambi i romanzi, come lo sono le battaglie dei Breedlove, che generano ("breed") sconfitta e trovano nell'incesto e nell'accecamento di Pecola richiami da tragedia greca: Edipo si acceca perché non riesce a sopportare di essere la causa della rovina di Tebe, pur dopo averla salvata, avendo ucciso il padre e sposato la madre. Pecola è resa cieca dalla follia che le fa credere di avere occhi azzurriissimi, anche se forse non i più azzurri in assoluto ("the bluest"), e parla con l'amica immaginaria dell'ostracismo a cui il suo nuovo stato di portatrice di occhi blu la sottopone. Anche lei, come Edipo, è isolata dalla società, vittima dello stupro paterno e dell'incuria della madre. Il neonato, prodotto dell'incesto, che non sopravvive è vittima di una terra cattiva, secondo Claudia adulta: "This soil is bad for certain kinds of flowers. Certain seeds it will not nurture, certain fruit it will not bear, and when the land kills of its own volition, we acquiesce and say the victim had no right to live".⁶⁸ La stessa ineluttabilità del fato che condanna Edipo è anche in queste parole: è la terra che uccide il figlio dell'incesto e fa impazzire Pecola, è la storia che non cambia. In Ferrante, invece, ci sono espliciti racconti epici, come le conseguenze della sconfitta dei maschi nel "duello" a scuola, in cui Lila scatena una serie di ripercussioni violente a catena che

67 Descritta come "matrofobia" da Benedetti (p. 176) nell'articolo già citato.

68 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 206.

coinvolgono tutto il vicinato, raccontate a ritmo sostenuto in un lungo paragrafo finale del nono capitolo della prima parte – tutt'affatto simile al racconto del “litigio epocale” che sarebbe scoppiato dopo il matrimonio per il diverso trattamento ricevuto dagli invitati nel penultimo capitolo del volume. O ancora l'amore della vedova Melina per Donato Sarratore, paragonato alla disperazione di Didone per Enea (capitolo diciotto), o il racconto della battaglia “omerica” dei razzi di Capodanno (capitolo ventidue), o l'epica moderna di Lila e Stefano Carracci visti come Jacqueline e John Kennedy nostrani che “si comportavano in un modo che non si trovava nemmeno nei poemi che leggevo a scuola, nei romanzi che leggevo. [...] Non reagivano alle offese”.⁶⁹ Anche in questa dimensione epica dimessa si vede la smarginatura, lo sfaldamento (ma anche la riappropriazione) della storia ufficiale o di storie note, per dare voce a chi, storicamente, non ce l'ha. I *basal readers* che incoraggiano una visione astorica e rosea del mondo o storie più appartenenti ad un immaginario collettivo condiviso da tutto il mondo occidentale, come *Pinocchio* o *Cenerentola* (sia nelle più cruente versioni originali, sia nelle edulcorate versioni di Disney), tendono ad offrire una visione del mondo in cui se uno si comporta bene, seguendo le regole, avrà una vita felice e spensierata. Toni Morrison ed Elena Ferrante ribaltano l'idea del romanzo di formazione e mostrano che, a prescindere dal livello di maturazione ottenuto dalle protagoniste, questo tipo di successo non si verifica – soprattutto in condizioni di subalternità di genere e classe sociale, ai margini di società non predisposte ad accettare voci diverse.

Gloria Pastorino è professoressa di italiano e francese presso la Fairleigh Dickinson University (NJ), dove insegna English e World literature, drama, e film. Le sue pubblicazioni includono *Othello as Interpreted by Luigi Lo Cascio* (Bordighera, 2020), *Beyond the Grave: Zombies and the Romero Legacy* (with Bruce Peabody; McFarland, 2021), *Per amor di battuta. Dario Fo e la reinvenzione della lingua scenica* (Biblion/Scriba, 2023), *L'Eden mancato: traslazioni letterarie nell'immaginario del corpo migrante* (Biblion, 2024), oltre ad articoli sul cinema italiano, cinema e migrazione, teatro italiano, mafia e mascolinità, così come traduzioni per produzioni americane dei drammi di Dario Fo, Luigi Pirandello (*Enrico IV*, Ivan Dee Publisher 2002), Mariangela Gualtieri, Romeo Castellucci, Luigi Lo Cascio, Lella Costa e Juan Mayorga.

69 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 269.

Fabulations of the Exception: Law, Justice, and Violence in Louise Erdrich's *The Round House*

Giorgio Mariani

Louise Erdrich's novel *The Round House* investigates the complex interrelations between justice, the law, and tribal sovereignty. A number of critics have argued that the revenge mission against the white man responsible for the rape of the narrator's mother, should be justified not only on moral but also on cultural and legal grounds. The essay argues that this amounts to a serious misreading of both the novel and the anthropological/legal context it refers to. While the novel does call attention to the "toothless sovereignty" that the execution of the rapist is meant to remedy, it also stresses that violence fails in securing the basis for a true tribal sovereignty. The novel, in short, can only register a set of historical and political contradictions that admit no neat narrative resolution.

Houses and Rooms for Writing: From Louisa May Alcott to *Little Women's* Jo March

Anna De Biasio

Throughout her life, Louisa May Alcott lived in many different places, moving between the family home in Concord (MA) and numerous rooms in boarding houses and hotels. Alcott's preference for temporary accommodations is representative of a new need for personal space that the Victorian home fails to satisfy, as emerges from a comparison with the working routine (and literary worlds) of other *literary domestics* of nineteenth-century America. This spatial relationship with privacy is exemplified by the writer's study, a physical and symbolic place – linked to her status in the literary field – which never truly materializes. In *Little Women*, Jo's desire for her own space takes shape in various rooms (attic, bedroom, boarding house's loft) where she pursues writing, before abandoning her artistic career for marriage (though not forever, as revealed by the ghostly appearance of the author's study in *Jo's Boys*).

The Aventine Parliamentary Secession and Its Reception in the United States (1924-1925)

Jacopo Perazzoli

This article discusses how the White House and English-speaking American public opinion reacted to the political crisis provoked in Italy by the assassination of Giacomo Matteotti, which had its central moment in the parliamentary “Aventine Secession,” desired by almost all the anti-fascist opposition. By cross-referencing archive sources, diplomatic documentation, newspapers, and historical literature, the aim is to reflect on two aspects in particular: firstly, how Fascism sponsored its image in the United States in the phase immediately preceding the totalitarian turn in January 1925; secondly, admittedly from a specific perspective, examining the relations between the government in Rome and the American one at the beginning of Calvin Coolidge’s presidency.

Imaging, picturing, and fixing: The Role of Photography in Louise DeSalvo’s Writing

Lilia Di Pierro

This essay focuses on the way the Italian American writer Louise DeSalvo employs photographs in her *memoirs* to interpret and to make visible the thoughts and the experiences of the women of her family. Moreover, this study aims to analyze not only the way photographs are necessary for DeSalvo to rebuild her family history, but also, it points out the specific features of DeSalvo’s writing style, which is characterized by the frequent interaction with the photographic qualities of picturing and fixing subjects into certain frames. In the end, this essay will offer a description of how DeSalvo’s choice to avoid being blindly devoted to the principles of loyalty and silence shared by her family and by the Italian American community unveils the most hidden details of her household through pictures and personal effects belonging to her grandmother, her mother, and her sister.

Wandering and Vulnerability in Willy Vlautin's Fiction

Andrea Pitozzi

Inspired by the debate around notions such as *elsewhere* and *dislocation* in contemporary American post-western literature, this essay explores the interconnection between errancy and vulnerability as central themes in Willy Vlautin's fiction. Focusing on works like *The Motel Life* (2006), *Northline* (2008), and *The Night Always Comes* (2021), the analysis highlights how Vlautin's characters deal with economic and personal crises, while attempting to confront their marginal and vulnerable conditions. These stories articulate a renewed form of nomadism and alternative modes of dwelling, where errancy and dispossession emerge as forms of resistance to the pervasive effects of unregulated neoliberalism. In this context, Vlautin presents vulnerability not as passivity or resignation, but as a viable counterpoint to a diffused rhetoric of success and resilience, offering a critique of the ideological bases of contemporary American west.

I'll never forgive you if you stay: Forgiveness in Dragonfish and Vietnamerica

Pasquale Concilio

This article analyzes the theme of *forgiveness* in two prominent works of Vietnamese American literature: the graphic novel *Vietnamerica* (2010) by GB Tran, and the crime fiction *Dragonfish* (2016) by Vu Tran. Bearing in mind the theories of philosophers Charles Griswold and Jacques Derrida, forgiveness is here intended as a narrative tool that shapes and sustains the architecture of the two novels and frames a contemporary approach to the ghosts of the Vietnam War, in the view of two authors who gather their war stories mainly from their relatives' tales. Vu Tran and GB Tran belong, in fact, to the Vietnamese 1.5 Generation and Second Generation respectively. Engaging with a theme so deeply intertwined with postmemory allows the two authors to perform their own historical, stylistic, and emotional elaboration of the collective trauma that has characterized the lives of Vietnamese refugees in America.

Beyond the Supreme Court: Felix Frankfurter and the Construction of Transatlantic Elites

Emanuele Monaco

The essay explores the multifaceted legacy of U.S. Supreme Court Justice Felix Frankfurter (1882–1965), not only for his controversial judicial philosophy of *judicial restraint* but also for his influential role as a transatlantic power broker. While recent historiography debates his shift from progressive activism to conservative jurisprudence, this contribution highlights Frankfurter's informal networks and behind-the-scenes diplomacy, particularly his collaboration with Jean Monnet during WWII. Through these connections, Frankfurter played a pivotal role in shaping U.S. foreign policy and laying the groundwork for the postwar Atlantic alliance. The essay argues that Frankfurter's most enduring legacy may lie not in his court opinions, but in his strategic cultivation of elite networks that bridged law, politics, and international relations.

The Breakdown of Literary Models in Elena Ferrante's *L'amica geniale* and Toni Morrison's *The Bluest Eye*

Gloria Pastorino

In accordance with Simone De Beauvoir's thought that one is not born but becomes a woman, Lila and Lenù's story in Elena Ferrante's saga *My Brilliant Friend* (2011) offers a gendered idea of *Bildungsroman*, on the margins of post-World War II Naples, quite similar to that of pre-World-War II Ohio in Toni Morrison's *The Bluest Eye* (1970). While some critics have found similarities between Lila's defiance of patriarchal society and Sula's (from Morrison's eponymous 1973 novel), it is the depiction of the marginalization from mainstream culture and privileges of Pecola Breedlove and the MacTeer sisters and the incomprehension of the world and logic of adults that bear striking resemblances to Lila and Lenù's story. Ferrante's concept of "smarginatura" can be found in the structure of Morrison's novel that dismantles the middle-class blissful existence offered by *Dick and Jane* basal readers, totally incongruous with the reality of black protagonists. In both novels, archetypal literary models are dismantled to illustrate a reality that cannot fit in them.