

Comparatismi 6 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211857>

A third, impossible option

Metamodernismo, identità e relazioni familiari in *White Teeth*

Federico Bortolini

Abstract • Muovendosi all'interno della cornice epistemologica ed estetica del metamodernismo, l'articolo propone un'analisi delle soluzioni formali e delle strutture narrative del romanzo d'esordio di Zadie Smith, *White Teeth*, concentrandosi in particolare sulle modalità di rappresentazione dei rapporti familiari e multigenerazionali. L'ipotesi è che tali dimensioni costituiscano un campo privilegiato attraverso cui tematizzare elementi paradigmatici della narrativa metamoderna, quali la mimesi del reale, la sensibilità per i processi linguistici, le dinamiche di costruzione del Sé.

Parole chiave • Metamodernismo; Zadie Smith; Relazioni familiari; Generazioni; Identità

Abstract • Moving within the epistemological and aesthetic framework of metamodernism, the article proposes an analysis of the formal solutions and narrative structures of Zadie Smith's debut novel, *White Teeth*, focusing in particular on the ways of representing multigenerational family relations. The hypothesis is that these dimensions constitute a privileged field through which paradigmatic elements of metamodern fiction – such as the mimesis of reality, the sensitivity to linguistic processes, the dynamics of construction of Self – can be thematized.

Keywords • Metamodernism; Zadie Smith; Family; Generations; Identity

Ledizioni 

A third, impossible option

Metamodernismo, identità e relazioni familiari in *White Teeth*

Federico Bortolini

I. Introduzione

«Un periodo non è solo una questione di date», ha osservato Robert Eaglestone: «l'idea stessa di un 'periodo', il processo di 'periodizzazione' implicano uno 'spirito dell'epoca', un tema, forse anche un telos». ¹ Ed è esattamente nelle sfumature cangianti di una mutata sensibilità estetica e culturale che, secondo Robin van den Akker e Timotheus Vermeulen, si può scorgere l'approccio metamoderno: una nuova «struttura del sentimento» (*structure of feeling*) fondata sul recupero di quelle dimensioni che il postmodernismo – logica culturale che «rimuove o sradica le essenze» (*evacuates or eradicates essences*)² – aveva finito con il privare di valore: storicità, affettività e profondità.³

Secondo Fredric Jameson, infatti, oltre a un indebolimento della capacità di pensare storicamente il presente (*weakening of historicity*), l'estetica postmodernista aveva dato forma a un mondo di pure superfici, una sorta di «pellicola lucida, un'illusione stereoscopica, un flusso di immagini filmiche senza spessore»; uno «spazio radicalmente antian-

¹ Robert Eaglestone, *Contemporary Fiction in the Academy: Towards a Manifesto*, «Textual Practice», 27, 7, 2013, p. 1094. Sulle problematiche relative ai processi e ai criteri di periodizzazione in ambito letterario, cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 307-308; Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 225-226; Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 281-282; David James, *Modern / Altermodern*, in *Time. A Vocabulary of the Present*, ed. by Joel Burges, Amy J. Elias, New York, NYU Press, 2016, pp. 66-81; Terry Smith, *Contemporary Art and Contemporaneity*, «Critical Inquiry», 32, 4, 2006, pp. 681-707. Salvo diversa indicazione, la traduzione dei testi in lingua originale è mia.

² Bill Brown, *The Dark Wood of Postmodernity (Space, Faith, Allegory)*, «PMLA», 120, 3, 2005, p. 736.

³ Cfr. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen (ed. by), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, London, Rowman and Littlefield, 2017; Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, *Notes on metamodernism*, «Journal of Aesthetics & Culture», 2, 2010; Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen, *Metamodernism: Period, Structure of Feeling, and Cultural Logic – A Case Study of Contemporary Autofiction*, in *New Directions in Philosophy and Literature*, ed. by David Rudrum, Ridvan Askin, Frida Beckman, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2019, pp. 41-54. Per una ricostruzione storica del metamoderno, cfr. Fabio Vittorini, *Points of (Re)View: la fondazione del Metamoderno*, in *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di Paolo Giovannetti, Milano, Mimesis, 2018, pp. 269-285. Per un'applicazione del concetto dal punto di vista narratologico, cfr. Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017. Nella prospettiva di van den Akker e Vermeulen, il concetto di *structure of feeling* è tratto direttamente dalle riflessioni di Raymond Williams, in particolare da Id., *Marxismo e letteratura* (1977), Roma-Bari, Laterza, 1979.

tropomorfo»⁴ attraversato da soggetti frammentati e solipsistici, in un generale «declino degli affetti» (*waning of affect*) in cui i sentimenti, privi di un Io centrato a cui riferirsi e appartenere, «fluttuano liberamente» e «impersonali».⁵

Superando tanto gli eccessi dell'auto-riflessività ironica, del relativismo e del cinismo, quanto le ossessioni decostruttive del postmodernismo, la sensibilità metamoderna si configura, invece, come tentativo di rappresentare la complessità dell'esperienza contemporanea attraverso una generale «ri-umanizzazione» del soggetto», valorizzandone gli aspetti di agentività in processi transazionali e situazionali di costruzione del senso in cui le emozioni, i desideri e gli stati intenzionali «funzionano come indicatori di orientamento [*orienting markers*] che collocano una persona in relazione alle altre».⁶

Nell'ambito della produzione narrativa contemporanea, eclettica e plurale, l'estetica metamodernista emerge dal confronto serrato con le eredità ideologiche e i lasciti formali del moderno, del modernismo e del postmoderno, secondo le molteplici declinazioni della «co-presenza, del parallelismo, della coesistenza, così come della competizione, dell'antagonismo, della successione».⁷

I suoi mondi possibili – esito ogni volta inedito e paradigmatico della tensione fra le «due istanze opposte e compresenti» insite nelle dinamiche rappresentative (la dimensione transitiva ed estensionale dei processi di mimesi e quella intransitiva e intensionale dell'auto-riflessione metalinguistica)⁸ – costituiscono altrettanti dispositivi di leggibilità del reale fondati su un ricorso sistematico agli «stratagemmi centripeti e ordinanti già in uso nel romanzo moderno» in sinergia «con le strategie e i trucchi centrifughi e destrutturanti del postmoderno».⁹

Nel momento in cui ambisce – secondo una vocazione tipicamente moderna - a un recupero della rappresentazione del mondo extra-testuale, recependo parimenti le tensioni introspettive del modernismo, il romanzo metamoderno tematizza i processi di mediazione simbolica che fanno parte di quella stessa realtà che contribuiscono a mettere in forma, e si costituisce, quindi, come espressione ed esercizio della duplice natura – ricettiva e produttiva – del linguaggio, risorsa che «registra ed è nello stesso tempo un fattore della percezione, della conoscenza e del sapere».¹⁰

Accettando la condizione di irriducibile incertezza e parzialità dei processi conoscitivi, nel contesto di un generale indebolimento dei sistemi epistemologici, e la pervasiva e irreversibile mediatizzazione dell'esperienza individuale e collettiva, il romanzo metamoderno accoglie l'impegno a una rappresentazione narrativa della realtà – esterna e interiore – problematica e provvisoria, elaborando modelli di mimesi basati su *fabulae* aperte, cortocircuiti intermediali e intertestuali, «strutture narrative reticolari, digressive, frattali»

⁴ Fredric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. di Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi, 2007, p. 50.

⁵ Ivi, pp. 24, 32.

⁶ Nicoline Timmer, *Do you feel it too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010, p. 23; Id., *Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace*, in *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, cit., p. 114.

⁷ Christian Moraru, *Thirteen Ways of Passing Postmodernism*, «American Book Review», 34, 4, 2013, p. 4.

⁸ Bertoni, *op. cit.*, p. 97.

⁹ Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., p. 19.

¹⁰ Reinhart Koselleck, *Vocabolario della modernità* [2006], trad. di Carlo Sandrelli, Bologna, il Mulino, 2009, p. 32.

e «voci interferenti».¹¹ Rappresentazioni in cui le teorie post-strutturaliste sul linguaggio si intersecano con un più generale interesse di matrice umanista per i modi in cui il linguaggio stesso contribuisce a creare identità, mondi e relazioni;¹² in questo, si configura apertamente come una sfida discorsiva verso quelle pratiche corrosive postmoderniste che, nelle loro sovversioni anti-narrative e anti-mimetiche, secondo ideologie del sospetto e del dubbio, avevano finito con il gravitare irresistibilmente verso poetiche del silenzio o di negazione della dicibilità, dell'«illusorietà di un ideale di un'esperienza condivisa e di comprensione comune».¹³ Quella metamoderna è, invece, una narrazione dell'esperienza – e allo stesso tempo un'esperienza della narrazione – vertiginosamente aperta alla complessità delle forme, dei codici e delle strutture, ma sensibile ai modi in cui queste risorse possono essere impiegate per costruire connessioni esistenzialmente significative tra testo, mondo e lettori.

Dal punto di vista delle applicazioni tematiche, a partire dagli ultimi anni del Novecento, la poetica metamodernista ha trovato terreno fertile nell'esplorazione delle relazioni familiari e generazionali. La famiglia costituisce, infatti, la dimensione privilegiata per l'esercizio di un interesse narrativo per la realtà umana, per le dimensioni di storicità e profondità, e per le «grandi tematiche proprie del modernismo avanzato» che secondo Jameson sono connesse con la dimensione degli affetti, ossia «il tempo e la temporalità, i misteri elegiaci della *durée* e della memoria».¹⁴

Approfondendo un discorso teorico che in precedenza ha inquadrato in termini generali le correlazioni esistenti tra la poetica metamodernista e le tematiche familiari e generazionali,¹⁵ il presente saggio si focalizzerà su un'opera specifica – la saga multiculturale di *White Teeth*, opera d'esordio di Zadie Smith – secondo un approccio ermeneutico e analitico rispetto alle strutture e alle strategie narrative.

2. I frutti puri impazziscono

In *White Noise* (1985), Murray Siskind – incarnazione dell'intellettuale postmoderno, appassionato teorico della società dei media e della cultura di massa – rivela al collega accademico Jack Gladney che l'essenza ultima della famiglia è di essere «la culla della disinformazione mondiale». Infatti:

¹¹ Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., pp. 19, 202. Cfr. Eric Berlatsky, *The Real, the True, and the Told: Postmodern Historical Narrative and the Ethics of Representation*, Columbus, The Ohio State University, 2011, p. 8. Cfr. anche il modello “post-mimetico” proposto da Brian Richardson in Id., *A Poetics of Plot for the Twenty-First Century. Theorizing Unruly Narratives*, Columbus, The Ohio State University Press, 2019, p. 4; cfr. anche Robert McLaughlin, *Post-Postmodernism*, in *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. by Joe Bray, Alison Gibson, Brian McHale, London-NewYork, Routledge, 2012, pp. 212-223.

¹² Mary K. Holland, *Succeeding Postmodernism. Language & Humanism in Contemporary American Literature*, New York, Bloomsbury, 2013.

¹³ Josh Toth, *The Passing of Postmodernism. A Spectroanalysis of the Contemporary*, Albany, State University of New York Press, 2010, p. 112.

¹⁴ Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 32.

¹⁵ Cfr. Federico Bortolini, *Le relazioni familiari e generazionali nel romanzo metamoderno*, in *Normal People. Gender e generazioni in transito tra letteratura e media*, a cura di Fabio Vittorini, Federico Bortolini, Bologna, Pàtron, in corso di pubblicazione.

siamo creature fragili, circondate da un mondo di fatti ostili. I fatti minacciano la nostra felicità e sicurezza. Più a fondo investighiamo nella natura delle cose, più incerta può sembrar diventare la nostra struttura. *Il processo famigliare tende a escludere il mondo.*¹⁶

Una «teoria spietata» basata su «ignoranza e confusione» come «forze motrici [...] dietro la solidarietà famigliare»,¹⁷ che insinua il dubbio in Jack e lo porta a riflettere sul suo ruolo di padre in una famiglia ricomposta e ipertrofica, che è il risultato di quattro esperienze coniugali fallite con donne accomunate da «una certa tendenza a sentirsi straniate dal mondo oggettivo», «dolci ingannatrici»¹⁸ che costituivano un «gruppo preso a sé e un po' nevrotico, vagamente legato con la comunità delle informazioni segrete».¹⁹

Se in *White Noise* la famiglia assume una qualità 'cospirativa', in cui i genitori sono impegnati a «favorire ignoranza, pregiudizio e superstizione»²⁰ per proteggere i propri membri dalla realtà,²¹ al contrario in *White Teeth* il rapporto che la famiglia intrattiene con il mondo non è affatto di distanziamento, bensì di inevitabile, vertiginoso e irresistibile coinvolgimento:²² con il complesso delle tradizioni e delle eredità; con la Storia; con i sistemi di fede o di convinzione; con gli altri significativi con cui si intrecciano legami di affetto. Un coinvolgimento che porta, però, con sé anche delle conseguenze. Come ha chiarito la stessa Zadie Smith:

i personaggi del libro sono [traumatizzati]. Tutta quell'etica dell'emancipazione, tipica degli anni '60, '70, che sarai liberato conoscendo le tue radici, che scoprirai te stesso. [...] ed è in parte vero, ma le tue radici portano con sé un bagaglio. E il bagaglio non è sempre divertente.²³

Ciò che emerge sistematicamente in *White Teeth* è, infatti, una critica – mediata con i toni dell'ironia – nei confronti di tutte le forme di determinismo e dogmatismo: genera-

¹⁶ Don DeLillo, *Rumore bianco* [1985], trad. di Mario Biondi, Torino, Einaudi, 2014, p. 102; corsivo mio.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 231.

¹⁹ *Ivi*, p. 11.

²⁰ *Ivi*, p. 118.

²¹ Ma anche impegnata a scoprire i segreti dei suoi stessi componenti, come accade a Jack che diventa una «spia domestica» quando setaccia la spazzatura familiare alla ricerca delle ultime tracce del misterioso farmaco Dylar (*ivi*, p. 309). Un'ulteriore situazione familiare 'cospirativa' è quella vissuta da Gary – il maggiore dei figli Lambert in *The Corrections* (2001) – che, nelle sue fantasie paranoiche, arriva a sospettare che sua moglie e i suoi figli stiano complottando contro di lui per farlo sentire mentalmente depresso e instabile.

²² Come osserva Alsana, riflettendo sulla «Condizione Moderna», il coinvolgimento è: «semplicemente una conseguenza dell'esistere, una conseguenza del lavoro e dell'immigrazione, degli imperi e delle espansioni, del vivere uno appiccicato all'altro... ci si lascia coinvolgere e la strada del ritorno verso il non coinvolgimento è lunga. [...] Gli anni passano, e i pasticci si accumulano ed eccoci qui. [...] Coinvolgimento. È solo un logoro, inevitabile fatto.[...] Un'enorme ragnatela che si tesse per avvolgersi dentro» (Zadie Smith, *Denti bianchi* [2000], trad. di Laura Grimaldi, Milano, Mondadori, 2017, p. 442). Si veda anche il doppio e ravvicinato coinvolgimento sentimentale di Irie con Millat e Magid («difficile essere più coinvolti di così», *ivi*, p. 463) che darà alla luce la figlia di Irie.

²³ Kathleen O'Grady, *White Teeth: A Conversation with Author Zadie Smith*, «Atlantis», 27, 1, 2002, p. 106.

zionale, culturale, genetico. In uno dei suoi interventi più diretti ed esplicativi, il narratore, infatti, rivela che:

Se la religione è l'oppio dei popoli, la tradizione è un analgesico ancora più sinistro, semplicemente perché di rado appare sinistro. [...] Per Samad, [...] la tradizione era cultura, e la cultura portava alle radici, e le radici erano buone, erano principi incontaminati. Questo non significava che avrebbe potuto vivere in base a loro, inchinarsi a loro o crescere secondo i modi da loro imposti, ma le radici erano radici, e le radici erano cosa buona. Non sarebbe servito a niente dirgli che anche le erbacce hanno i loro tubercoli, o che il primo segno di un dente traballante è che c'è qualcosa di marcio, qualcosa di degenerato, in fondo alle gengive. Le radici erano quelle che salvavano [...].²⁴

White Teeth costituisce il primo tassello di una produzione narrativa segnata da una costante – e a tratti contraddittoria – sperimentazione stilistica e formale;²⁵ una ricerca in cui, tuttavia, dimensioni quali la rappresentazione della sfera domestica e dei rapporti tra genitori e figli, dei percorsi di crescita e di formazione identitaria, del confronto tra culture di provenienza e di arrivo, e tra aderenza alle tradizioni ed esistenza concreta permangono saldamente. Un complesso tematico fuso sincreticamente nell'immagine dei denti evocata nel titolo, che viene disseminata nel testo stabilendo una catena metonimica di associazioni semantiche relative agli oggetti di interesse del racconto: l'inevitabilità dello scorrere del tempo e l'importanza delle seconde occasioni (i due ordini di denti nei mammiferi); l'identità (le arcate dentali uniche per ciascun individuo); i legami e i lasciti generazionali (le radici dei denti e i denti del giudizio che, secondo l'anziano signor Hamilton, sono un'«eredità dei padri, un fardello che bisogna saper sopportare»);²⁶ il rapporto tra ciò che è naturale o autentico e ciò che è artificiale (pensiamo ai denti finti di Clara Bowden); gli elementi di distinzione e riconoscimento etnico.²⁷

L'ambientazione privilegiata per la messa in scena di questi temi è la zona nord di Londra, in particolare i sobborghi multiculturali di Willesden,²⁸ teatro dell'infanzia e del-

²⁴ Smith, *Denti bianchi*, cit. p. 197. Si ricordi anche il personaggio di Thomas Dickinson-Smith, rassegnato al destino di morire inevitabilmente, come da tradizione, sul campo di battaglia, al pari di tutti i suoi antenati prima di lui (ivi, p. 96); o la lettera di Ibelgaufts che descrive come le ingombranti radici della sua quercia impedivano a tutto il resto di crescere (ivi, p. 199).

²⁵ «Sono sempre stata consapevole di avere una personalità incoerente [*inconsistent personality*]. Di avere una moltitudine di voci contraddittorie [*a lot of contradictory voices*] che fanno a pugni nella mia testa» (Smith, *Fascinated to Presume: In Defense of Fiction*, «The New York Review», 24 ottobre, 2019, web, ultimo accesso: 2 giugno 2021, <<https://www.nybooks.com/articles/2019/10/24/zadie-smith-in-defense-of-fiction/>>. Sull'evoluzione delle posizioni estetiche dell'autrice si vedano in particolare le sue considerazioni sul realismo 'isterico' (*hysterical realism*) in Zadie Smith, *How it feels to me*, «The Guardian», 13 ottobre, 2001, web, ultimo accesso: 2 giugno 2021, <<https://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan>> e le sue ipotesi sul realismo lirico e sul valore dell'avanguardia contenute nel saggio *Due direzioni per il romanzo*, in Id., *Cambiare idea* (2010), Roma, minimum fax, 2010, pp. 329-362.

²⁶ Id., *Denti bianchi*, cit. p. 178.

²⁷ Pensiamo anche al capitolo "Molari" incentrato sui temi della verità e della menzogna e del confronto tra padri e figli («E i peccati dei padri orientali verranno rivisitati dai figli occidentali», ivi, p. 166): una sezione che evoca anche le minoranze (gli immigrati, gli anziani, i neri, i folli, i gay, i bambini) e il tema delle scelte morali, oltre che quello della visione come ricerca impossibile di senso (come si vede nell'incontro tra Samad e Mary la Pazza).

²⁸ Willesden e i quartieri di Londra nord fungono da mondo possibile condiviso per i diversi romanzi di Zadie Smith: Dopo *White Teeth*, *On Beauty*, sebbene prevalentemente ambientato nella

la giovinezza dell'autrice. «Ecumenico miscuglio di persone e architetture» in cui «il passato sopravvive»,²⁹ Willesden costituisce nel romanzo il punto di arrivo simbolico di una traiettoria cronotopica che unisce l'India della seconda metà dell'Ottocento, la Giamaica dei primi del Novecento e l'Europa sul finire della Seconda Guerra Mondiale, fornendo il *setting* in cui ambientare la saga generazionale degli anglo-caraibici Jones-Bowden, dei bengalesi Iqbal-Begum e dei Chalfen, più 'inglesi degli inglesi'.

Così come il romanzo intreccia un tempo spazializzato e uno interiore, anche lo spazio possiede una sua qualità esperienziale – il modo in cui viene vissuto – costituendosi a tutti gli effetti come uno «stato d'animo»,³⁰ ma non solo. La simbologia spaziale può essere impiegata come chiave di lettura dell'intera opera. Il romanzo è, infatti, articolato su una sistematica ed eterogenea messa in scena di dimensioni rispetto alle quali vengono sollevati tanto i problemi delle perimetrie e dei confini, quanto quelli del loro attraversamento, dell'interrelazione e mescolanza, della differenza e continuità: dimensioni *materiali*, collegate alla geografia urbana londinese; *psicologiche*, relative ai diversi punti di vista che i vari personaggi incarnano, ciascuno come «epicentro di senso», «sguardo sul reale e sul possibile»;³¹ *generazionali*, come espressione del rapporto con la Storia e la cultura; *narrative*, legate alle relazioni tra le parti di cui si compone il romanzo.

All'interno di questa cartografia esperienziale, materiale e simbolica si delineano i percorsi dei personaggi, ciascuno basato su sistemi di convinzioni e attese, speranze e autoinganni, ossessioni e delusioni. Pensiamo ai continui riferimenti alla perdita della «strada giusta» – quella dei valori della cultura di provenienza –, alla 'perdita di orientamento' dei figli di seconda generazione;³² o a Samad, che si sente «perso nel deserto, lontano dai suoi figli, [...] stretto fra due confini»,³³ «straniero in terra straniera» esattamente come si

zona di Boston in America, include una sezione in cui la famiglia Belsey, per partecipare a una commemorazione funebre, giunge a Londra e il capofamiglia Howard è protagonista di un ritorno alla casa della sua giovinezza a Cricklewood per ritrovare il padre Harry da cui si era allontanato decenni addietro. Un incontro che è anche il tentativo – mancato – di una comunicazione aperta e sincera dei propri affetti reciproci: «Harry avrebbe voluto soltanto che Howard si rimettesse a sedere, che entrambi potessero ricominciare da capo. [...] E tutto questo sarebbe stato un altro modo per dire: *Sono contento di vederti. È passato troppo tempo. Siamo una famiglia.* Ma Howard non era riuscito a farlo a sedici anni e non riusciva a farlo adesso. Semplicemente, non riusciva a credere, come suo padre, che il tempo sia come trascorri l'amore» (Smith, *Della bellezza* [2005], trad. di Bernardo Draghi, Milano, Mondadori, 2018, p. 352, corsivo in originale). Sempre Londra nord è la protagonista di *NW* (2012), opera che prende il nome proprio dal codice postale di quell'area, e di *Swing Time* in cui attraverso le parole della protagonista emerge il racconto della propria giovinezza (che a sua volta richiama quello della stessa autrice), con riferimenti all'infanzia nelle case popolari, a un padre al suo secondo matrimonio, questa volta misto, e a un rapporto coniugale e familiare denso di contraddizioni: «La mia prima percezione di [mia madre] fu quella di una donna che progettava la fuga, da me, dal ruolo stesso di madre. Mi dispiaceva per mio padre. Era ancora abbastanza giovane, l'amava, voleva altri figli [...], ma su quell'argomento, come su tutto il resto, mia madre non cedeva. Sua madre aveva partorito sette figli, sua nonna undici. Lei non avrebbe ripercorso i loro passi. Riteneva che mio padre volesse altri figli per intrappolarla [...]. La mia infanzia si svolse nel divario crescente che li separava» (Id., *Swing time* [2016], trad. di Silvia Pareschi, Milano, Mondadori, 2017, pp. 23-24).

²⁹ Id., *Feel Free. Idee, visioni, ricordi* [2018], trad. di Martina Testa, Roma, SUR, 2018, p. 17.

³⁰ Id., *Swing time*, cit., p. 419.

³¹ Mazzoni, *op. cit.*, p. 373.

³² Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 409.

³³ Ivi, p. 183.

percepirà Irie durante l'adolescenza;³⁴ o a Millat, che prova «la sensazione di non appartenere a nessun luogo», condizione «che assale chi appartiene a tutti i luoghi».³⁵

Accanto a ciò troviamo i desideri dei personaggi di sentirsi 'collocati', di far parte di una comunità (quella islamista per Millat; quella dell'attivismo animalista per Joshua Chalfen; la 'patria' originaria per Irie; l'O'Connell – vera e propria seconda famiglia per Archie e Samad), o di una storia, una tradizione, una fede o un credo che garantiscano consistenza alla propria identità (Mangal Pande e i valori dell'Islam per Samad; i dogmi e i precetti religiosi per Hortense e Millat; la scienza e la genetica per Marcus e Magid; l'inglesità per Irie o il giovane Magid).

Ogni personaggio è portatore di un mondo possibile interiore, una raffigurazione di come dovrebbero essere le cose, di ciò in cui si crede, o che si desidera. A volte, questi mondi vanno in pezzi (come quello di Clara che rifiuta le convinzioni religiose materne e trova in Archie un 'salvatore'; o come quello di Samad quando comprende di aver fallito come padre con entrambi i suoi figli). In alcuni casi, si cerca di far coincidere il mondo esterno o quello altrui con il proprio (le ossessioni di controllo genitoriale di Samad e di programmazione genetica della vita per Marcus e il Professore). A volte, questi mondi interiori sono dominati dall'autoinganno (la fede di Samad nell'Islam deriva più che altro dalla paura e dal senso di colpa); dalla miopia (Marcus Chalfen – nella cui famiglia, come ci informa ironicamente il narratore, tutti i figli «avevano avuto il loro bravo complesso di Edipo, da piccoli e nell'ordine giusto»³⁶ – non si accorge che figlio Joshua ha finito con il ripudiarlo); da ossessioni che negano la realtà (la fiducia di Hortense nella determinazione della data dell'Apocalisse finale; l'incapacità di Samad di accettare versioni della storia di Pande diverse da quella canonica in cui crede).

Quando i mondi interiori sono quelli di genitori e figli – e delle rispettive generazioni – vediamo emergere una radicale discrasia, espressa paradigmaticamente nella marcata differenza anagrafica che separa i padri capifamiglia dei Jones e degli Iqbal dalla propria discendenza. Per i propri figli, Archie e Samad – uomini 'spezzati', 'rotti', 'guasti' (Archie per la ferita alla gamba; Samad per la mano storpiata)³⁷ – sono come «due centopiedi, con una gamba nel presente e una nel passato» le cui radici «saranno sempre aggrovigliate».³⁸ Le loro esperienze, oltre a non essere utili nel mondo moderno, non sono considerate di valore per le proprie famiglie, sono il retaggio di un mondo che ormai non esiste più se non in racconti del tutto autoreferenziali. E se le storie sono «uno dei modi fondamentali in cui fra le generazioni si stabilisce un legame»,³⁹ il patrimonio narrativo di Archie e

³⁴ Ivi, pp. 183, 270.

³⁵ Ivi, p. 273. O ancora, in particolare, alle «pericolose traiettorie separate» (ivi, p. 468) di Magid e Millat che arriveranno, alle soglie della maturità, a essere ciascuno uguale e opposto all'altro; ad Archie che, dopo la seconda opportunità avuta con il matrimonio con Clara, ripercorre i sentieri ben noti delle sue abitudini da celibe; alle traiettorie convergenti dei diversi gruppi di personaggi, ciascuno portatore di un suo sistema di convinzioni, tutti diretti verso lo «spazio finale» del luogo dell'esibizione del Topo del futuro©, il «logico punto d'arrivo di un migliaio d'anni di spazi troppo affollati e insanguinati», un luogo «puro» (ivi, p. 519) che tuttavia sarà il teatro dell'invasione di quella 'impurità' che è la storia umana, con i suoi ritorni, echi, ripetizioni del passato; o alla 'topicità' del Topo del futuro©, il suo essere «un luogo biologico in cui svolgere esperimenti sull'ereditarietà, sulle malattie, sulla mortalità» (ivi, p. 421).

³⁶ Id., *Denti bianchi*, cit., p. 318.

³⁷ Così come Clara – madre di Irie – e i suoi denti finti.

³⁸ Ivi, p. 87.

³⁹ Paolo Jedlowski, *Storie comuni: la narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 134.

Samad non costituisce materiale per una narrazione coinvolgente che condivida saperi con la propria discendenza o fornisca orientamenti identitari, modelli esemplari a cui riferirsi o a cui ispirarsi. Sopravvive solo sotto forma di una continua rimembranza o eco nelle parole di chi un tempo fu compagno sul campo di battaglia o avversario sportivo (come nelle lettere di Ibelgaufis). Il teatro in cui la storia dei padri si dispiega non può così essere la famiglia, bensì il bar O'Connell dove «tutto veniva ricordato, niente andava perduto. La storia non veniva mai rivista o reinterpretata, adattata o attenuata».⁴⁰

E mentre Archie, in fondo, incarna l'immagine di un genitore dall'*aurea mediocritas*, il cui modello di partenza è da ricercare nel padre della stessa autrice, il quasi omofono Harvey Smith – «un uomo noioso, affidabile e con la testa sulle spalle, capace di rimandare all'infinito i propri piaceri e le proprie ambizioni»,⁴¹ è Samad a rappresentare la figura del padre lacerato e combattuto. Un uomo che già da diciannovenne viveva nella nostalgia: di un antenato leggendario le cui gesta non sarebbe più stato in grado di emulare e di tramandare ai posteri, e di un'immagine di se stesso passato – un Samad edenico, puro, originario, dall'avvenire traboccante di possibilità. Un uomo che, dopo essere emigrato, si scopre in esilio, perennemente straniato, che sente di aver accettato un «patto diabolico»⁴² con la cultura di arrivo che lo ha reso scisso, letteralmente (l'immagine del diavolo richiama la sua radice etimologica *diaballo* – διαβάλλω –, ciò che divide e separa, che pone frattura).⁴³ Un padre combattuto tra i suoi desideri – che lo condurranno agli albori di un tradimento coniugale – e la paura del giudizio divino; un genitore che ha accolto la paternità «come una malattia»⁴⁴ e si sente fallito e corrotto, che vive nel rimpianto di un passato da studioso, ossessivamente ancorato all'idea che la sua debba essere una vita da dedicare alla ricerca della verità (quella su Mangal Pande, quella per i suoi figli, per la sua anima, per il suo matrimonio). Un padre afflitto dal tormento che le scelte della vita siano in primo luogo delle scelte morali assolute, dal cui esito dipende il destino non solo della propria esistenza, ma anche e soprattutto della propria discendenza, secondo la ferma auto-convinzione che la vita non sia affatto lineare, bensì circolare, e che le generazioni si parlino tra loro, inevitabilmente implicate l'una con l'altra, senza interruzioni o differenze interne, bensì agglutinate in una sola, completa, unità «indivisibile» ed «eterna».⁴⁵

Di fronte ai suoi figli, Samad rinuncia due volte. Abdica al suo ruolo con Magid, mandandolo a vivere nel Bengala per apprendere i valori della tradizione musulmana, compiendo così un esperimento di 'eugenetica familiare'⁴⁶ separandolo dal gemello Millat (e lasciando quest'ultimo perennemente «schizofrenico»), con la mente scissa tra la

⁴⁰ Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 196.

⁴¹ Id., *Feel Free. Idee, visioni, ricordi*, cit., p. 268.

⁴² Id., *Denti bianchi*, cit., p. 119.

⁴³ Ivi, p. 184.

⁴⁴ Ivi, p. 131.

⁴⁵ Ivi, p. 293.

⁴⁶ E in questo – come riflesso in quel gioco di specchi e doppi su cui si basa l'intera struttura del romanzo – egli richiama gli esperimenti genetici del Professor Marc-Pierre Perret, che Samad crede di aver fatto uccidere ad Archie perché colpevole di volersi sostituire a Dio controllando il futuro con la scienza. Il parallelismo viene ulteriormente confermato dal fatto che anche Samad è soprannominato 'il Professore' e, come questi, è contraddistinto da una medesima volontà di controllo sulla vita dei figli (ivi, pp. 124, 253, 293).

nuova patria di Magid e Willesden),⁴⁷ e in ultima istanza finendo con il considerare quest'ultimo una causa persa, un figlio irrecuperabile.

Dal momento in cui Samad rinuncia al suo ruolo di padre si attua un significativo ribaltamento antropologico: a essere adorata come una divinità non è più la figura paterna, bensì quella del figlio prediletto che diventa, così, la proiezione di tutti gli ideali del genitore. Là dove Samad si sente corrotto, trasfigura la sua ansia di purezza in Magid trovando in lui quell'autenticità e quell'unità edenica originaria che sono andate perdute durante la maturità. E se il padre ha vissuto la Storia e affronta il divenire, il figlio – nella mente del genitore – è estratto dal flusso del tempo, fisso e immutabile, eternamente innocente.

Contrariamente alle convinzioni di Samad, però, tra genitori e figli sussiste una differenza culturale netta che non si lascia facilmente comprendere. «Che cos'era successo a tutti i ragazzi?», si interroga il narratore in riferimento alle traiettorie esistenziali dei figli di seconda generazione. «Che cos'era andato storto con quei primi discendenti del grande esperimento di traversata dell'oceano? Ma non avevano tutto quello che potevano desiderare?». ⁴⁸ Domande che sembrano richiamare indirettamente quelle finali di *American Pastoral* («Ma che cos'ha la loro vita che non va? Cosa diavolo c'è di meno riprovevole della vita dei Levov?») ⁴⁹ e che si proiettano direttamente al centro di quel mistero che sono le ragioni alla base dei mutamenti di valore, delle metamorfosi nei costumi e negli atteggiamenti, delle trasformazioni nei modi di vivere e fare esperienza nel mondo che avvengono di generazione in generazione.

Nel loro percorso di costruzione di sé, nel loro desiderio di auto-definizione, i figli in *White Teeth* arrivano a stabilire delle distanze nette dai loro genitori. Magid giungerà ad abbracciare totalmente la cultura inglese e gli ideali scientifici di Marcus Chalfen, che diventerà per lui un vero e proprio padre putativo, ma in questo incorrerà nel più profondo gesto di disapprovazione paterna: il rinnegamento.

Millat, da parte sua, troverà dei modelli di riferimento nell'immaginario narrativo degli uomini 'duri' dei *gangster movies*, e in particolare nei padrini, finendo con il provare solo disprezzo per la debolezza di suo padre naturale – la sua incapacità di lasciare un vero segno nel mondo – la cui traiettoria esistenziale egli, però, finirà fatalmente con il ripercorrere in un'ennesima iterazione di quelle strutture o simbologie circolari e ripetitive su cui si fonda l'opera. Infatti, come Samad contro il Professor Perret durante la guerra, anche Millat vorrà compiere un'azione decisiva, in questo caso contro Marcus Chalfen – allievo proprio del Professore –, immaginandosi, come il suo antenato Pande prima di lui, come un vero rivoluzionario. Se non che, esattamente come suo padre, anch'egli vive una condizione di radicale scissione esistenziale, costantemente diviso tra la fascinazione per la cultura mediale dell'occidente e i precetti integralisti islamici.

Lo stesso accade alla quindicenne Irie, divisa tra *Chalfenismo* – il desiderio di mescolarsi, di «fondersi transgenicamente» ⁵⁰ alla purezza di un'«inglesità» ideale, ai suoi occhi incarnata dalla famiglia di Marcus – e *Bowdenismo*, affascinata dalla sensazione di appartenenza a un passato e a un'ideale patria originaria (la Giamaica) a cui ricondurre le proprie radici.

La discrasia e lo scarto generazionale raggiungono piena espressione nel gesto liberatorio e ribelle di Irie di fronte al 'clan' riunito dei Jones-Iqbal, uno sfogo in cui si conden-

⁴⁷ Ivi, p. 224.

⁴⁸ Ivi, p. 223.

⁴⁹ Philip Roth, *Pastorale americana* [1997], trad. di Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 2005, p. 458.

⁵⁰ Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 346.

sa tutta l'insofferenza della giovane per una dimensione, quella familiare con i suoi legami con il passato, che è diventata una prigione soffocante che ostacola le possibilità di autodeterminarsi e di vivere il presente, impedendo l'emergere di qualcosa di nuovo:

È così che sono sempre alcune famiglie. [...] ogni singolo giorno [...] non è un'enorme battaglia fra chi sono e chi dovrebbero essere, ciò che erano e ciò che saranno. È così che va nelle altre famiglie. Non vivono ripiegate su se stesse. Non corrono in tondo, godendo, *godendo* del fatto che sono mentalmente disturbate. Non passano il tempo a tentare di trovare il modo di rendere più complessa la loro vita. Si limitano a viverla.⁵¹

In *White Teeth*, Irie è un'erede nella misura in cui è soprattutto un'eretica perché non si limita «a interpretare il passato come ripetizione di ciò che è già stato»,⁵² non si conforma a una narrazione familiare già scritta, ma vuole affrancarsi dai segni nel mondo lasciati dai propri genitori.⁵³ In questo, riscontriamo un significativo parallelismo con l'esistenza dell'autrice stessa, che rivela:

Da bambina, nata all'interno di una classe, di una razza e di un genere sessuale ben precisi, il mio primo gesto creativo è stato rifiutare, in vari modi, il destino che l'Inghilterra credeva di avere in serbo per me. La mia scrittura scaturisce dallo stesso istinto.⁵⁴

Se in *White Teeth*, tutti i figli – e anche alcuni genitori come Samad o Clara – sono alla ricerca di una definizione di sé e di un'identità completa, questo processo è, tuttavia, sempre destinato al fallimento nella misura in cui ambisce al raggiungimento di una condizione di purezza, autenticità o genuinità. Anzi, là dove si insiste in questo, le conseguenze sono sempre rovinose: 'i frutti puri impazziscono', per richiamare l'immagine utilizzata nel suo saggio del 1988 – *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* – dall'antropologo James Clifford, secondo il quale l'autenticità e l'identità sono sempre fenomeni dal carattere relazionale, l'esito di un processo inventivo e ibrido.⁵⁵ Un lavoro di costruzione del Sé – e quindi non di ricerca e scoperta di essenze – che riecheggia nella testimonianza di Zadie Smith:

ciò che è davvero impossibile, per qualunque identità reale, è avere confini ristretti. Nel mio caso, da bambina mi vedevo come una *terza, impossibile opzione* [*a third, impossible option*] all'interno di una cultura altrimenti binaria: né bianca né nera ma entrambe le cose.⁵⁶

⁵¹ Ivi, pp. 516-517. Corsivo in originale.

⁵² Massimo Recalcati, *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 32.

⁵³ Come Millat, che prova disprezzo davanti all'incisione che suo padre fece del proprio nome su una panchina pochi mesi dopo essere arrivato a Londra.

⁵⁴ Smith, *Feel Free*, cit., p. 64. Non a caso, tra tutti i personaggi, Irie è anche quella impegnata in attività che hanno a che vedere con la scrittura (si pensi al suo diario) ed è dotata di una peculiare sensibilità per la narrativa, come rivela nell'organizzazione del carteggio tra Marcus Chalfen e Magid.

⁵⁵ James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX* [1988], trad. di Mario Marchetti, Torino, Bollati Boringhieri, 1993. Clifford ha tratto l'immagine dei frutti puri dalla poesia *To Elsie or The pure products of America / go crazy* di William Carlos Williams del 1923.

⁵⁶ Smith, *Feel Free*, cit., p. 243. Corsivo mio.

Nel romanzo quella «terza, impossibile opzione» è incarnata proprio dalla figlia di Irie, il cui padre è *indeterminabile* – potendo essere con eguale probabilità uno dei due gemelli Iqbal con cui Irie si è unita –, espressione di un «tempo incestuoso»⁵⁷ (Irie è come una sorella per Millat e Magid), che possederà sì un passato e una storia, ma non *una* origine.

La figlia di Irie diventa, quindi, espressione di un paradosso, come quelli di Zenone la cui immagine viene evocata nel romanzo andando a completare un ideale trittico di numi filosofici tutelari che include Nietzsche (con la teoria dell'eterno ritorno e della temporalità circolare) e Sartre (con le problematiche della responsabilità individuale, della scelta e della libertà),⁵⁸ evocati dal Professor Marc-Pierre al giovane Archie. La figlia di Irie è fusione impossibile di 'Uno e Molteplice' al tempo stesso; in sé convivono gli opposti: maschile e femminile, occidente e oriente, luce e ombra (il «*Cattivo Zio Millat*» e il «*Buon Zio Magid*»)⁵⁹.

In un romanzo in cui i personaggi sono incalzati dall'urgenza di lasciare il proprio segno sul mondo o impegnati nella ricerca di segni da decifrare come conferma delle proprie convinzioni o come indicazione su come agire, la figlia di Irie è espressione dell'indecifrabile stesso, è trascendenza assoluta rispetto all'origine, al grado zero della scrittura dell'identità, e si costituisce come discontinuità netta nella successione delle catene lineari genealogiche.

Come alcuni «complicati cartogrammi narrativi», «una cosa perfettamente pianificata ma priva di reali coordinate», la «mappa di una patria immaginaria»,⁶⁰ la figlia di Irie costituisce l'espressione di una vera e propria utopia, e al tempo stesso si fa simbolo di un tempo nuovo, ossia, letteralmente, *moderno*, in cui «le radici non avranno più importanza perché non possono perché non devono perché sono troppo lunghe e sono troppo tortuose e sono sepolte troppo profondamente».⁶¹ Utopia (*NoWhere*) e novità (*NeW*) simbolicamente indiziate proprio da quelle lettere – NW – che, non solo identificano Willesden e i quartieri di Londra nord nel sistema postale inglese (*North Western*), ma operano come coordinate generazionali e simboliche di una mappa cognitiva ed esistenziale di uno spazio popolato da «forme di comunità immaginata non circondate dai confini nazionali e dalle discriminazioni» e di un tempo caratterizzato da «immagini non strutturate del futu-

⁵⁷ Patricia Drechsel Tobin, *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 46.

⁵⁸ Gli stessi filosofi che verranno citati in *NW* da Annie a Felix Cooper, suo amante che la sta lasciando per ricominciare una nuova vita e costruire una nuova famiglia. Non è casuale che l'animale che Marcus Chalfen sottopone ai suoi esperimenti di programmazione biologica sia un topo in una teca: l'immagine richiama, infatti, quella dei topi in trappola che Sartre utilizzò per illustrare il suo *théâtre de situations* in cui al centro del dramma c'è la tensione che si crea quando, in una contingenza che impone un processo decisionale, il soggetto non può sottrarsi dall'intraprendere un'azione. Cfr. Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

⁵⁹ Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 542. Corsivo in originale.

⁶⁰ Ivi, p. 517.

⁶¹ Ivi, p. 528. Sul rapporto tra modernità ed esperienza del nuovo, cfr. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente* [2002], trad. di Barbara Castaldello, Elena Marongiu, Firenze, Sansoni, 2003; Marshall Berman, *L'esperienza della modernità* [1982], trad. di Valeria Lalli, Bologna, il Mulino, 1985; Koselleck, *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici* [1979], trad. di Anna Marietti Solmi, Bologna, CLUEB, 2007; Zygmunt Bauman, *Modernità liquida* [2000], trad. di Sergio Minucci, Roma-Bari, Laterza, 2002; Anthony Giddens, *Le conseguenze della modernità* [1990], trad. di Marco Guani, Bologna, il Mulino, 1994.

ro» (*pictures of futurity which are unstructured*);⁶² un 'mondo nuovo' (*New World*), quello proiettato nel Nuovo Millennio ed evocato al termine del romanzo. Uno spazio-tempo che Zadie Smith tornerà a esplorare nel romanzo del 2012, *NW*, prosiegua simbolico di *White Teeth* e, al tempo stesso, suo ripensamento critico; un'opera che, rinunciando ai toni ironici e farseschi del romanzo d'esordio, si focalizzerà sui significati e le implicazioni del 'fare famiglia', mettendone in luce gli aspetti più dilanianti:

sono convinta che ogni casa di famiglia sia un luogo emotivamente violento, pieno di rabbia repressa, punteggiato da profonde delusioni personali. È nella natura delle cose che nessuno esca da una famiglia intero, o portandosi dietro tutto ciò che vuole. [...] Qualcuno deve per forza rinunciare a qualcosa: è solo questione di quanto, e in nome di chi. [...] la "famiglia" è sempre un fatto di una certa violenza. Solo a distanza di anni [...] si arriva a capire chi è rimasto ferito, come e quanto gravemente.⁶³

Lasciamo ora il territorio dei modi in cui le strutture familiari sono state tematizzate nell'opera e procediamo a un'incursione nel campo delle strutture narrative con alcune considerazioni sulla voce narrante e sulle modalità di costruzione del racconto.

Il narratore di *White Teeth* utilizza uno stile 'pirotecnico' che articola le possibilità analitiche di uno sguardo onnisciente per spiegare i nessi causali e le motivazioni umane («proprio come un bravo storico»)⁶⁴ con l'esercizio di «una voce narrativa fiorente ed estesa [*a flourishing and expansive narrative voice*], un tono di conversazione loquace [*a garrulous conversational tone*]»⁶⁵ che trova espressione in sistematici interventi di commento e di appello diretto ai lettori – con finalità che includono la satira morale dei costumi, delle contraddizioni culturali e dei sistemi di convinzione⁶⁶ – e in considerazioni metalinguistiche sull'andamento delle vicende e sui comportamenti dei personaggi; il tutto secondo una modalità comunicativa 'post-ironica' che considera l'ironia come «un ethos, una posizione che interpreta il mondo e il linguaggio»⁶⁷ che evita tanto le illusioni di una sincerità ingenua quanto le derive puramente decostruttive e nichiliste delle fasi più radicali del postmodernismo. Piuttosto, si rivitalizza l'originario valore euristico, demistificante e conoscitivo⁶⁸ dell'atteggiamento ironico che in quest'opera diviene funzio-

⁶² Peter Boxall, *Conclusion. Imagining the Future*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to British Fiction: 1980-2018*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 278.

⁶³ Smith, *Feel Free*, cit., pp. 268-271.

⁶⁴ Id., *Denti bianchi*, cit., p. 33.

⁶⁵ Paul Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2013, p. 111.

⁶⁶ Paradigmatici sono i commenti sulle relazioni familiari, come, ad esempio, quello sui padri e i mariti: «In genere, le donne non riescono a farlo, ma gli uomini conservano l'antica capacità di abbandonare la famiglia e il passato. Semplicemente, si sganciano, come se si stessero levano una barba finta, e rientrano con discrezione nella società, individui completamente cambiati. Irriconoscibili» (Smith, *Denti bianchi*, cit. p. 25).

⁶⁷ Lee Konstantinou, *Four Faces of Postirony*, in *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, cit., p. 88.

⁶⁸ Una sintesi delle contraddizioni e dei limiti dell'ironia postmodernista si può trovare nelle considerazioni di David Foster Wallace, in Id., *E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione* [1990], in Id., *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)* [1997], trad. di Vincenzo Ostuni et al., Roma, minimum fax, 1999, pp. 29-104; per una disamina più generale del ruolo e delle funzioni dell'ironia nella narrativa: cfr. Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London-New York, Routledge, 1994.

nale a un generale programma di smascheramento, suggerendo – attraverso un approccio simpatetico con i lettori – le fragili e precarie fondamenta su cui si basano le credenze dei personaggi, le ipocrisie individuali e collettive, la malafede dietro alle scelte morali.

La problematizzazione dei vincoli costituiti dalle radici – culturali e familiari – e la messa in discussione della ricerca della purezza e dell'unità trovano, quindi, un correlativo stilistico nell'impiego di un atteggiamento – quello ironico – che «mina le nozioni moderniste di originalità, autenticità e il fardello del passato» (*originality, authenticity, and the burden of the past*), configurandosi al tempo stesso come strumento di storicizzazione e ricontestualizzazione.⁶⁹

Nel suo operato, il narratore di *White Teeth* si fa garante della continuità sintattica dei materiali della storia – tanto quella oggettiva degli eventi quanto quella soggettiva dei mondi interiori, delle catene di stati intenzionali, delle motivazioni e delle scelte alla base delle azioni di ciascun personaggio – individuandone il «macchinario nascosto»,⁷⁰ stabilendo coerenza e connessione tra le parti e mostrando – come farebbe un narratore moderno – la logica che le unisce, illustrando come si è arrivati a un certo stato di cose. E, allo stesso tempo, segnala enfaticamente i punti ciechi e le involuzioni semantiche in cui questo stesso procedimento si imbatte, mettendo in discussione gli ideali moderni di ordine, chiusura e completezza, ed enfatizzando, invece, l'indeterminazione e il pluralismo di prospettive compositive e interpretative.

Nello stesso momento in cui dà vita a un regime polifonico a focalizzazioni variabili distribuite lungo l'asse verticale delle generazioni, il narratore è costantemente impegnato a rappresentare le «forze complesse» della Storia⁷¹ maneggiando tanto la «trama sottile»⁷² di una temporalità dominata dal caso, dall'assenza di teleologia, da un puro, irrazionale e incontrollabile arbitrio o dalla ciclicità ineluttabile del caos,⁷³ quanto quella «densa» dei «fatti, fatti, fatti»,⁷⁴ dei rapporti di causa-effetto che annullano le coincidenze, della continuità e dei nessi cronologici della storiografia.

Da tali dialettiche interne discende una conseguenza formale evidente. Se l'intreccio – affidandosi a un'estensiva applicazione dei principi di apertura ed espansione⁷⁵ – sembra tendere al raggiungimento di quella forma totale di narrativa che Samad descrive all'amico Archie – quella «storia completa», «di ampio respiro», colma di «una miriade di informazioni particolari», dal carattere epico e sacro («come le storie che ci racconta Dio»⁷⁶ – in realtà, proprio nella sua programmatica messa in discussione di chiusura, unità e completezza, può essere organizzato solo attraverso le formule di una più umana e mondana cronaca. Come ha osservato Hayden White, infatti, la cronaca:

⁶⁹ Id., *Politics of Postmodernism*, 2a ed., London-New York, Routledge, 2002, p. 178.

⁷⁰ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], trad. di Daniela Fink, Parma, Pratiche, 1985, p. 158.

⁷¹ Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 258.

⁷² Ivi, p. 214.

⁷³ Come «per la gente del Bangladesh, ex Pakistan Orientale, ex India, ex Bengala. Loro vivono sotto l'invisibile minaccia di disastri improvvisi, di inondazioni o di cicloni, uragani o smottamenti di fango. Per metà del tempo, metà del paese campa sott'acqua; le generazioni vengono spazzate via con la regolarità di un meccanismo d'orologio», ivi, p. 215.

⁷⁴ Ivi, p. 234.

⁷⁵ Cfr. Edward Morgan Foster, *Aspetti del romanzo* [1927], trad. di Corrado Pavolini, Milano, Garzanti, 2018.

⁷⁶ Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 256.

di solito è segnata dal mancato raggiungimento di una *chiusura* narrativa [*a failure to achieve narrative closure*]. Non tanto conclude quanto termina. Inizia a raccontare una storia, ma si interrompe *in medias res*, nel presente di chi scrive la cronaca; lascia le cose irrisolte o, piuttosto, le lascia irrisolte in un modo simile a una storia [*in a story-like way*]. [...] [L]a cronaca rappresenta [la realtà storica] come se gli eventi reali apparissero alla coscienza umana sotto forma di storie non finite.⁷⁷

Una cronaca che permette di affiancare all'«imperativo cosmopolita» della letteratura globale – qui rappresentato dal quel «caledoscopio» di etnie e culture che è Willesden⁷⁸ – un «cosmopolitismo temporale» (*temporal cosmopolitanism*) basato su un «allargamento della scala degli anni e dei secoli» (*enlargement in the scale of years and centuries*),⁷⁹ e che ricorre alle soluzioni espressive e alle modalità comunicative della forma orale e del codice visivo (evidenti nell'adozione di una voce narrativa dialogante con i lettori, nell'insistito accento sull'importanza dei processi scopici e sul richiamo metadiscorsivo a tenere d'occhio situazioni e personaggi),⁸⁰ e al tema della visione come sguardo che discerne il tempo e lo spazio. Una narrazione che si articola contemporaneamente su un doppio registro, quello della storia oggettiva degli eventi e delle azioni, e quella soggettiva dell'esperienza interiore,⁸¹ fedele al principio che «ogni momento accade due volte: all'interno e all'esterno, e sono due storie diverse».⁸² Ma in entrambi i casi giungendo a svelare i paradossi del dispositivo narrativo stesso.

Se da un lato, infatti, il narratore di *White Teeth* sembra percorrere la strada battuta dai suoi omologhi del romanzo moderno, che «non potendo più rifarsi a un archetipo narrativo sacro in grado di assegnare un senso univoco a ogni cosa» costruivano le loro storie

⁷⁷ Hayden White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, «Critical Inquiry», 7, 1, 1980, p. 9. Corsivo in originale.

⁷⁸ Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 169.

⁷⁹ Bruce Robbins, *Many years later. Prolepsis in Deep Time*, «Henry James Review», 33, 3, 2012, p. 192. Corsivo in originale.

⁸⁰ Pensiamo al finale del romanzo con la scena della fuga del topo totalmente incentrata su un esercizio di gesti scopici: «Archie guardò il topo. Lo osservò restare immobile per un attimo, con un'espressione soddisfatta, come se non si fosse aspettato di meno. Lo guardò correre via, passando sulla sua mano. Lo guardò saettare lungo il tavolo, e attraverso le dita di quelli che avrebbero voluto bloccarlo. Lo vide schizzare via dal bordo del tavolo e scomparire in una presa d'aria» (Zadie Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 542, corsivo mio); o al richiamo al cortocircuito tra esperienze dirette e mediate durante l'esibizione del Topo del Futuro©: «Proprio come in televisione! È questo il complimento più superlativo che Archie riesca a escogitare per qualunque avvenimento reale. Tranne che questo è anche meglio che in televisione. È molto *moderno*» (ivi, p. 521, corsivo in originale).

⁸¹ La terminologia e il concetto generale di 'storia oggettiva' e 'storia soggettiva' sono tratti da Guido Ferraro, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno «storytelling»*, Roma, Carocci, 2015; cfr. anche le teorie sul doppio principio di organizzazione del racconto («mitologico» ed «epistemico»: il primo basato sulla successione e trasformazione degli avvenimenti; il secondo centrato sulla «soggettivazione», la reazione o la presa di posizione personale davanti a un avvenimento. [...] [il] modo in cui l'avvenimento è vissuto da questo o quel personaggio») in Tzvetan Todorov, *I generi del discorso* [1978], trad. di Margherita Botto, Firenze, La Nuova Italia, 2002, pp. 71, 75. Cfr. anche la nozione di storie come «*Doppelgänger* operanti in due mondi, l'uno un paesaggio di azione nel mondo, l'altro un paesaggio di coscienza, dove sono rappresentati i pensieri, i sentimenti e i segreti» dei personaggi narrativi, in Jerome Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, trad. di Mario Capitella, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 29.

⁸² Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 533.

«con un'insistenza continua sulle origini, sulla genealogia, sull'evoluzione, sul progresso»,⁸³ fiduciosi nel potere ordinante della parola romanzesca, dall'altro riconosce l'esistenza di cose visibili e «non visibili dall'occhio umano»,⁸⁴ narrabili e non narrabili – o narrabili secondo molteplici permutazioni di possibilità – perché segrete, inconoscibili, non dicibili, resistenti alla semiotizzazione.

Pensiamo alle diverse versioni della ribellione dell'antenato di Samad - Mangal Pande – tra loro inconciliabili a seconda di come vengono interpretati i moventi originari e ricostruite le azioni nella loro successione crono-logica. O ricordiamo le origini indeterminate della figlia di Irie, la cui storia, come quella di Pande, non potrà mai essere analizzata o raccontata con esattezza, entrambi i personaggi incarnazione di «segreti [...] permanenti».⁸⁵ O, ancora, pensiamo al brevissimo dialogo tra Alsana, Clara, Neena e Sol Jozefowicz, personaggio narrativamente marginale e circoscritto, da cui emerge, tuttavia, con la potenza di un'apparizione fugace e traumatica, lo spettro di una storia nascosta e indicibile, legata agli orrori della seconda guerra mondiale e agli eccidi nazisti.

Più in generale, tuttavia, è nell'aspetto relativo alla ricostruzione logica della fabula e nell'individuazione di un inizio e di un finale che il romanzo rivela il suo carattere indefinito e metamoderno.

In *White Teeth*, la convinzione che «il passato è sempre remoto e il futuro, prossimo» è, come ci dice il narratore, solo un'«idea fallace».⁸⁶ Il passato non è mai tale, perché ha delle conseguenze e vive nelle generazioni; ha un peso, una sua materialità e consistenza che si avvertono nelle eredità culturali, nei patrimoni genetici, nelle tradizioni. Come conseguenza di ciò, l'intreccio romanzesco non procede secondo una linearità progressiva, ma pendolaristica⁸⁷ mostrando la continua interrelazione degli stati di temporalità. Un procedimento che fa ricorso alla prolessi per l'evocazione del finale multi-prospettico dell'opera e per l'inserimento di rivelazioni anticipatorie durante la narrazione,⁸⁸ e che dispone programmaticamente dell'analepsi come principio di comprensione degli antecedenti, cercando di ricostruire la catena *crono-geneo-logica* dei nessi temporali e causali e delle motivazioni che hanno portato a una certa definizione delle relazioni. In quest'ultimo caso, il narratore si spinge fino a esplorare le «profonde radici» di capifamiglia la cui storia assume i contorni della leggenda – la ribellione di Mangal Pande e la na-

⁸³ Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., p. 72.

⁸⁴ Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 528.

⁸⁵ Ivi, p. 74.

⁸⁶ Ivi, p. 542; e, per contro, i momenti «passato remoto, futuro prossimo» (ivi, pp. 25, 105) - come la pseudo-epifania di Archie dopo il suo fallito tentativo di suicidio – in cui si fa esperienza del solo presente, in cui il passato è rimosso e il futuro non esiste se non come disponibilità indefinita di possibilità (lo «stato d'animo del 'forse questo, forse quello», ivi, p. 25) sono una condizione di libertà assoluta – letteralmente sciolta da ogni legame – che nel romanzo fugacemente appaiono, ma sono sempre volatili e sottoposti al divenire storico e alle dinamiche di coinvolgimento che non abbandonano mai le persone. Così, pure Irie che in uno dei finali del romanzo è libera dalle radici della sua famiglia, non lo è dalle leggi del cuore che la porteranno a stabilire un nuovo legame, questa volta di matrimonio, con Joshua Chalfen, come negli esiti più felici per le eroine dei romanzi ottocenteschi. Sul concetto di 'pseudo-epifania', cfr. Richardson, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁷ In cui gli estremi delle traiettorie sono di volta in volta segnalati per ogni sezione di cui il romanzo è composto: Archie (1974, 1945); Samad (1984, 1957); Irie (1990, 1907); Magid, Millat e Marcus (1992, 1999).

⁸⁸ Come quando il narratore, per mostrare quanto Magid e Millat siano «legati a doppio filo» mostra parallelismi e similitudini negli eventi che dovranno accadere nel futuro (cfr. Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 224).

scita ‘miracolosa’ di Hortense Bowden nel terremoto di Kingston del 1907 – suggerendo l’illusione di una regressione infinita fino alle origini.

Se non che, per effetto di questo esercizio, la storia assume una forma «a zigzag o a ‘denti di sega’» in cui il tempo si costituisce come fenomeno «complesso, parametrico, nient’affatto lineare, il cui spazio profondo ricorderebbe il tempo mitico delle antiche cosmogonie, anch’esso legato per definizione alla parola del poeta o dell’indovino».⁸⁹ Ne abbiamo un esempio all’inizio del romanzo. L’incipit «Presto nel mattino, tardi nel secolo, Crickelwood Broadway», immediatamente seguito da un’informazione temporale (le «6,27 dell’1 gennaio 1975»),⁹⁰ evoca un’idea di precisione che viene immediatamente messa in discussione dal contrasto derivante dalla giustapposizione di due scale o dimensioni temporali differenti che coesistono: quella micro-storica dell’arco di vita individuale e quotidiano e quella macro-storica dei processi socio-culturali collettivi.

L’incipit costituisce il primo di numerosi interventi con cui il narratore attribuisce date agli eventi con l’obiettivo generale di far emergere una durata e dare espressione al cambiamento e al molteplice, per mostrare, in definitiva, la «Storia passata, presente e futura (perché una cosa del genere esiste)».⁹¹ Mettendo a fuoco il *moment* e il *milieu*, ossia il «tempo e il luogo da cui gli esseri umani dipendono»,⁹² come nella grande tradizione del romanzo moderno borghese, il processo di *débrayage* rivela il carattere selettivo della mimesi narrativa e ci introduce uno dei due capifamiglia – Archie Jones – connotandolo subito sotto il segno della contraddizione e della discrasia (‘presto/tardi’).

Scopriremo però presto che l’inizio del romanzo non è altro che un finale falso, solo potenziale (il tentativo di suicidio di Archie è grottescamente sventato), così come – specularmente – la conclusione dell’opera ricorrerà all’evocazione di molteplici scenari futuri e possibili nuovi inizi, secondo uno sviluppo dell’intreccio che in definitiva rimarrà aperto e indeterminato, come nella tradizione modernista.

In generale, il tempo «complesso» e «parametrico» di *White Teeth* è spesso articolato su coppie oppostive: il tempo minuto, *personale*, quotidiano della vita individuale e quello *secolare* della Storia collettiva; quello degli *eventi unici* che creano discontinuità (la pseudo-epifania di Archie e l’incontro con Clara; la figlia di Irie; la ribellione di Pande) e quello *ciclico* che ritorna su se stesso o si ripete (le abitudini di Archie e Samad; il «replay» del «trauma originale» che è il «balzo attraverso i continenti» degli immigrati;⁹³ la storia rievocata all’O’Connell); quello della *memoria* – dei personaggi e del narratore – che si immerge nell’esplorazione del passato, e quello orientato al *futuro*, nelle forme del

⁸⁹ Roland Barthes, *Il discorso della storia* [1967], in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* [1984], trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 139, 140. Il romanzo è densamente attraversato da momenti o figure profetiche: segnaliamo a titolo d’esempio i consigli e le intuizioni nelle lettere di Ibelgaufis (cfr. Zadie Smith, *Denti bianchi*, cit. p. 513); le visioni di Samad sotto morfina quando è un soldato diciannovenne («ogni nervo del suo corpo era vivo, e l’informazione, come tutte le informazioni contenute nell’universo, tutte le informazioni sui muri, avrebbe fatto saltare il tappo per scorrere dentro di lui come elettricità in un filo a terra», ivi, p. 107) e la sua più generale condizione di profeta («In Samad c’era sempre stato un predicatore *manqué*. Un so-tutto, un camminatore-e-un-parlatore. Con un piccolo pubblico e un sacco d’aria fresca era sempre riuscito a convincere se stesso che tutta la conoscenza dell’universo, tutta la conoscenza sui muri, era sua», ivi, p. 183).

⁹⁰ Ivi, p. 9.

⁹¹ Ivi, p. 466.

⁹² Mazzoni, *op. cit.*, p. 251.

⁹³ Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 167.

tempo della «profezia escatologica» (il «futuro profetizzato») o quello della «prognosi razionale» (il «futuro pronosticabile»),⁹⁴ rispettivamente di Hortese e di Marcus. E se questi ultimi, divisi per credo, sono uniti da una comune fede verso una «struttura temporale statica»⁹⁵ in cui il futuro dipende interamente dal passato che lo ha determinato, opposto è il caso del tempo «perennemente in fuga»,⁹⁶ come quello di Millat (nato due minuti dopo suo fratello e ‘fuori tempo’, fatalmente in ritardo agli occhi di suo padre), o quello del Topo del futuro© che fugge liberato da Archie, o, più in generale, quello del Terzo Millennio evocato negli scenari finali del romanzo.

A volte, il tempo e la storia costituiscono delle opportunità (le «masse e masse di tempo»⁹⁷ di cui Archie dopo lo sventato suicidio sente di poter disporre per dare un nuovo corso alla sua vita), ma più spesso sono delle prigioni o degli ostacoli: pensiamo ad Archie e al suo tempo bloccato nel ciclismo su pista; o alla «sindrome ripetitiva»⁹⁸ di Samad che lo porta a ripercorrere ossessivamente le gesta rivoluzionare del suo antenato Mangal Pande; alla «troppa storia» che divide Samad dall’inglese Poppy Burt-Jones;⁹⁹ o al fatalismo di Millat che, rimanendo intrappolato nella stessa ossessione del padre, vuole farsi ‘vendicatore’ della storia degli Iqbal (quella «gigantesca citazione sbagliata»)¹⁰⁰ per terminarla e capovolgerla portando a compimento il gesto del suo antenato.

Altre volte ancora, il tempo e la storia costituiscono dimensioni rispetto alle quali i soggetti sono del tutto marginali: Archie e Samad hanno preso parte a grandi eventi collettivi, ma sempre come personaggi minori, irrilevanti, addirittura dimenticati (ricordiamo la beffa dell’omissione dai registri olimpici di Archie e il suo ruolo del tutto secondario e per nulla glorioso insieme a Samad durante la Seconda Guerra Mondiale); lo stesso Pande è stato considerato un reietto e un fallito dalla storiografia inglese ufficiale.

Il narratore, facendosi portatore di memorie generazionali, si muove in questo tempo parametrico svelandone il carattere sfuggente proprio nel momento in cui occorre individuare i fondamenti del suo discorso, ossia il punto di partenza della fabula romanzesca. Come osserva il narratore è, infatti, certamente un’ottima cosa avere «uno sguardo onesto e determinato», essere in grado di esercitare «un’ispezione meticolosa» in grado di raggiungere le radici dei problemi, ma per fare ciò diventa imperativo rispondere alle domande: «quanto indietro bisogna risalire? Quanto lontano sarebbe ‘corretto’ andare?». ¹⁰¹ Dal punto di vista narrativo ciò significa porsi il problema dell’individuazione del punto d’origine della fabula, tanto per la storia oggettiva (gli eventi o le azioni iniziali) quanto per quella soggettiva (le motivazioni originarie), un processo che in *White Teeth* si rivela, tuttavia, sfuggente o del tutto impossibile.

Le continue dinamiche di analessi storica, infatti, spostano sistematicamente la collocazione degli eventi fondativi a partire dai quali sarebbe possibile ricostruire la catena cronologica degli eventi e impediscono l’individuazione di un’unica origine, un punto d’inizio ben determinato.¹⁰²

⁹⁴ Koselleck, *Futuro Passato*, cit., p. 22.

⁹⁵ Ivi, p. 25.

⁹⁶ Ivi, p. 22.

⁹⁷ Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 27.

⁹⁸ Ivi, p. 190.

⁹⁹ Ivi, p. 152.

¹⁰⁰ Ivi, p. 260.

¹⁰¹ Ivi, p. 89.

¹⁰² Cfr. Richardson, *op. cit.*, p. 38.

Ciò che *White Teeth* mostra è che più si scava nel passato, più si esplorano le radici, più si scopre che queste si biforcano, si moltiplicano, si dividono. Nel passato non risiede alcuna sorgente primigenia, nessuna unità o autenticità, bensì divisione e scissione, ibridazione e molteplicità; così come per le origini della cultura bengalese che, come scopre Alsana consultando un dizionario, sono il risultato della mescolanza di diverse etnie nel tempo.

Allo stesso modo, il romanzo termina con una proliferazione di scenari, ciascuno modellato a seconda del punto di vista che il narratore si immagina potrebbero adottare lettori diversi, e ponendo come termine più avanzato della cronologia il 31 dicembre 1999, alle soglie di un nuovo millennio,¹⁰³ con un'esplicita attestazione metanarrativa dell'inutilità di raccontare tutto, per non dare l'illusione della completezza, della chiusura, della spiegazione.

Come romanzo, *White Teeth* si basa su una fabula aperta secondo una duplice direzione, in ingresso e in uscita, articolando una struttura la cui consistenza non fa affidamento alla forza fondativa dell'inizio o a quella risolutiva del finale, ma si basa piuttosto su un equilibrio metastabile.¹⁰⁴ Ogni sezione di cui è composto il romanzo, separata dalle altre da un «vuoto narrativo» (*narrative gap*) collocato «in posizione strategica per segnare un passaggio generazionale» (*to mark a generational shift*),¹⁰⁵ costituisce il campo in cui sviluppare ogni volta una trasformazione degli equilibri sotto la spinta di un cambiamento: quello relativo al percorso d'esistenza dei personaggi, quello dello *storyworld* locale in cui questi si muovono e quello del *setting* globale le cui trasformazioni storiche e culturali sono segnalate a intermittenza.

Da questo punto di vista, i codici della cronaca e della saga familiare favoriscono l'emergere di equilibri metastabili nella misura in cui questi ultimi dipendono da processi trasformazionali innestati su archi di sviluppo temporale in cui mostrare i processi di cambiamento delle biografie immaginarie dei personaggi, dei loro comportamenti, relazioni e visioni del mondo; metamorfosi da cui, conseguentemente, discendono nuove architetture di possibilità per gli intrecci e i procedimenti drammatici.

Configurato nel suo complesso come opera in cui gli inizi sono molteplici e disseminati nel tempo storico, i finali sono multi-prospettici, e le parti centrali sono il risultato di un processo di selezione, estrazione e presentazione di fatti dal flusso del tempo, il romanzo sembra così richiamare l'immagine, riportata graficamente nel testo, dell'albero genealogico dei Bowden, con le sue radici che si perdono nel vago e nell'incerto, e le cui estremità, culminando con Irie, si aprono tramite sua figlia all'indeterminato e al possibile. Una rappresentazione diagrammatica che traccia collegamenti tra soggetti (esattamente come le storie, che hanno sempre a che vedere con persone che creano collegamenti tra loro),¹⁰⁶ risultato di una trasmissione orale – imperfetta, ma per questo irriducibilmente umana – delle esperienze, esattamente come dall'oralità provengono molti dei codici e stili che il narratore del romanzo riprende e utilizza.

¹⁰³ Che non sarà salutato dall'avverarsi delle attese millenaristiche di Hortense, né dalla realizzazione delle ambizioni di Marcus, bensì da una più prosaica e ironica 'rivoluzione': l'apertura del bar O'Connell alle donne.

¹⁰⁴ Sul concetto di metastabilità nel romanzo metamoderno, cfr. Vittorini, *Raccontare oggi*, cit.

¹⁰⁵ Stephen J. Burn, *Family*, in *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction*, ed. by Daniel O'Gorman, Robert Eaglestone, Oxon-New York, Routledge, 2019, pp. 147-158.

¹⁰⁶ Come intuisce Irie organizzando l'archivio epistolare di Marcus e Magid. Cfr. Smith, *Denti bianchi*, cit., p. 369.

Un'opera che, al pari della figlia di Irie – «terza, impossibile opzione» in un percorso di costruzione identitaria – si configura come realizzazione concreta di una «Terza Via» (*Third Way*) nella storia dell'identità del romanzo contemporaneo, «una nuova posizione che prova a conciliare gli elementi postmoderni e [...] umanistici».¹⁰⁷

Intrecciando «coscienza ironica» e «speranza utopica»,¹⁰⁸ *White Teeth* si configura, così, come una cronaca familiare metamoderna articolata su una struttura ibrida che fonde tratti e logiche arborescenti con altre di tipo rizomatico,¹⁰⁹ in cui l'enfasi metatestuale sui caratteri e i paradossi della narrazione generazionale, suggerendo l'illusorietà di soluzioni che cerchino l'unità e la struttura, abbraccia pienamente la complessità contemporanea del reale.

¹⁰⁷ Yra van Dijk, Thomas Vaessens, *Introduction: European Writers Reconsidering the Postmodern Heritage*, in *Reconsidering the Postmodern. European Literature Beyond Relativism*, ed. by Thomas Vaessens, Yra van Dijk, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 23.

¹⁰⁸ Tobin, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁹ Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 2006.