

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242683>

Spazi domestici, identità e melodramma nel romanzo meta-moderno americano

Federico Bortolini

Abstract • Il saggio esaminerà le rappresentazioni della casa in alcuni tra i romanzi metamoderni americani degli ultimi decenni, rilevando nello specifico in che modo i differenti autori ricorrano al simbolismo domestico per tematizzare i conflitti della vita privata e le sue collisioni con la sfera pubblica, secondo percorsi moralmente problematici e sentimentalmente iperbolici in cui il Sé è coinvolto in processi tanto di costruzione e recupero quanto di disgregazione e smarrimento.

Keywords • Casa; Sé; Metamoderno; Melodramma; Eugenides; Roth; DeLillo; Palahniuk

Abstract • The essay will examine the representations of home in some of the American metamodern novels of the last decades, noting specifically how different authors resort to domestic symbolism to thematize the conflicts of private life and its collisions with the public sphere, according to morally problematic and sentimentally hyperbolic paths in which the self is involved in processes as much of construction and recovery as of disintegration and loss.

Keywords • Home; Self; Metamodern; Melodrama; Eugenides; Roth; DeLillo; Palahniuk

Ledizioni 

Spazi domestici, identità e melodramma nel romanzo meta-moderno americano

Federico Bortolini

I. Introduzione

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, nell'ambito di un diffuso movimento di rivalorizzazione dell'importanza cognitiva della narrativa in seno alle scienze umane e sociali noto come *narrative turn* (cfr. Hyvärinen, 2010; Kreiswirth, 1992, 2005; Bamberg, 2007), il romanzo americano attraversa un processo di confronto con le eredità epistemologiche e discorsive delle grandi sperimentazioni postmoderniste dei due decenni precedenti (cfr. Vittorini, 2015).

Di fronte a uno scenario culturale sempre più pervasivamente caratterizzato da fenomeni di globalizzazione tecnologica e di saturazione mediale, dal progressivo indebolimento delle tradizionali forme di partecipazione sociale e politica, e da un ridimensionamento dei valori di riferimento condivisi, la letteratura contemporanea prende coscienza dei limiti euristici degli approcci scettici e destrutturanti, ironici e anti-mimetici dei padri fondatori del postmodernismo. Cercando di superare lo «spazio radicalmente anti-antropomorfo» del romanzo sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, visitato da soggetti frammentati e solipsistici i cui sentimenti, privati di un Sé centrato a cui riferirsi e appartenere, «fluttuano liberamente» e «impersonali» (Jameson, 2007, pp. 50, 32), gli autori degli ultimi decenni – come ha sintetizzato Jonathan Lethem – sono idealmente accomunati dal reimmaginare «quel che la vita potrebbe davvero essere [...] al di là degli abissi dell'illusione, della mediazione, della demografia, del marketing, [...] e dell'apparenza», nell'impresa e(s)tetica e discorsiva «di ricostruire un mondo univocamente tondo a partire da flussi disparati di immagini piatte» (Lethem, 2013, p. 158).¹

Sulla scia di un rinnovato e condiviso interesse per la rappresentazione della complessità del reale e dell'identità, ma conservando allo stesso tempo la consapevolezza critica in merito al carattere provvisorio e parziale di ogni mediazione linguistica insita nei processi di mimesi, la narrativa contemporanea si muove secondo un inedito approccio metamoderno, “situato epistemologicamente *con*”, “ontologicamente *tra*”, “e storicamente *oltre*” moderno e postmoderno (Vermeulen, van den Akker, 2010, p. 2), operando un recupero e una risignificazione delle dimensioni di storicità, affettività e profondità (ontologica, psicologica, esistenziale) (cfr. van den Akker, Gibbons, Vermeulen, 2017).

In particolare, il romanzo metamoderno elabora strategie estetiche per rendere conto di un Sé che, nell'epoca della società liquida, del rischio e dell'incertezza (cfr. Bauman, 2002; Beck, 2000) appare “multiplo e polimorfo” (Livolsi, 2006, p. 50), al centro di continui e precari processi autoriflessivi di ricerca di senso, coerenza e consistenza. Una dimensione che la narrativa contemporanea indaga a partire dalla costruzione delle reti interpersonali in cui i soggetti sono inseriti e per i quali costituiscono campi di investimento affettivo e di presa di coscienza individuale.

¹ Salvo dove diversamente indicato, la traduzione delle citazioni dai testi in lingua originale è mia.

Il Sé metamoderno è, infatti, definito a partire dalla sua relazionalità, dal suo articolarsi in “processi transazionali” (Timmer, 2017, p. 114) che si sviluppano entro specifici contesti e ambienti, oscillando tra la continua ricerca del modo più efficace di presentarsi agli altri e a se stesso e il “desiderio struggente di relazioni ‘pure’ [...] che danno fiducia e rassicurazione” (Livolsi, 2006, p. 30) – come quelle amicali e amorose, familiari e domestiche.

In questo tentativo di intelligibilità, le opere contemporanee mettono a partito le strategie modellizzanti tipiche del realismo moderno, utilizzando microcosmi in scala del reale come dispositivi di traducibilità – indiretta e parziale – della complessità del macrocosmo sociale, storico e culturale (cfr. Brooks, 2005). Relazioni come quelle familiari e generazionali e ambienti come quelli domestici divengono, quindi, risorse euristiche privilegiate che il romanzo metamoderno mette a disposizione di un’immaginazione squisitamente melodrammatica che “cerca il nucleo emozionale nel cuore dell’azione, dove il sociale e lo psichico si incontrano” (Loren, Metelmann, 2016, p. 299). Basato sul presupposto che “l’autentica realtà” – del mondo, ma anche e soprattutto dell’identità – “non è localizzata nelle apparenze superficiali”, bensì “può essere trovata solo a un livello più profondo” non immediatamente visibile (Singer, 2001, p. 51), il melodramma orchestra una poetica di conflitti e antagonismi, di intensa emozionalità ed eccessi per esercitare una pressione ermeneutica sul quotidiano e l’ordinario rivelandone significati e valori latenti, dimenticati o repressi.

In particolare, nel melodramma familiare e domestico, la casa costituisce “sia uno spazio fisico di cose e volti familiari sia il nodo psicologico dell’identità personale: un’iconografia e un punto cruciale drammatico [*iconography and dramatic crux*]” (Gledhill, 2018, p. 65). Carica di un’assiologia marcatamente polarizzata, la casa, nella sensibilità melodrammatica, si configura ora come edenico spazio di un’innocenza originaria e perduta, il cui ritorno è nostalgicamente desiderato (cfr. Williams, 1998), ora come micromondo chiuso in cui “la configurazione drammatica, lo schema della trama fa sì che, a prescindere dai tentativi di liberarsi, [i personaggi] guardino costantemente verso l’interno [*look inwards*], verso l’altro e verso se stessi” (Elsaesser, 1991, p. 79). Ambiente drammaturgico per eccellenza – con la sua dialettica tra spazi interni ed esterni che funge da correlativo oggettivo delle pratiche quotidiane di costruzione del sé oscillanti tra il palcoscenico della vita pubblica e le quinte del privato (cfr. Goffman, 1997) –, la casa è tanto un luogo materiale, determinato dalla fisicità degli ambienti e degli oggetti che li popolano, quanto “un’idea e un immaginario [...] intriso di sentimenti” che possono essere, a loro volta, tanto di “appartenenza, desiderio e intimità” quanto di “paura, violenza e alienazione” (Blunt, Dowling, 2006, p. 3).

Nella storia del pensiero occidentale l’immagine della casa è sempre stata intrecciata a concetti quali identità, natura, essenza, autenticità. Nella filosofia stoica, la felicità dell’uomo era legata alla conoscenza di sé, alla cura di ciò che ci appartiene intimamente, che ci è familiare e proprio (*oikeion*, οἰκεῖον), secondo un processo noto come *oikeiosis* (οἰκειώσις), termine derivato – etimologicamente e concettualmente – dalla parola greca per casa, *oikia* (οικία).² E se per Martin Heidegger in *Costruire, abitare, pensare* (1951) l’essere dell’uomo è concepito come originariamente legato all’esperienza dell’abitare, è

² *oikeiosis* “significa ‘appropriazione’ (nel duplice senso di render proprio e di rendersi appropriato a qualcosa), ‘assuefazione’ (nel duplice senso di rendersi simili a sé o rendersi simili ad altro), ‘addomesticamento’. Il primo impulso del vivente [...] è quello di prendersi cura del proprio corpo e della propria coscienza, fino a farne qualcosa di intimo.”, Coccia, 2021, p. 18.

nella riflessione di Carl Gustav Jung che la casa viene concettualizzata come modello della psiche, in cui gli ambienti della prima corrispondono simbolicamente ai diversi livelli della seconda, procedendo dalla coscienza fino alle dimensioni più profonde e antiche dell'inconscio individuale e collettivo.³ È in questa prospettiva che si inserisce, poi, la topo-analisi di Gaston Bachelard, risultante dall'integrazione di "psicologia descrittiva, psicologia del profondo, psicoanalisi e fenomenologia" intorno al simbolo della casa intesa come vero e proprio "*strumento di analisi per l'anima umana*" (Bachelard, 2006, p. 27).

Nelle pagine che seguono, il saggio si propone, quindi, di esaminare – secondo un approccio comparatistico ed ermeneutico e una metodologia narratologica post-classica – le molteplici rappresentazioni della casa e degli spazi domestici in alcuni tra i romanzi metamoderni americani degli ultimi decenni, rilevando nello specifico in che modo i differenti autori ricorrono al simbolismo domestico per tematizzare i conflitti della vita privata e le sue collisioni con la sfera pubblica, secondo percorsi moralmente problematici e sentimentalmente iperbolici in cui il Sé è coinvolto in processi tanto di costruzione e recupero quanto di disgregazione e smarrimento.

2. Specchi, prigionie, trappole e rifugi

"Il cubo giallo pastello della nostra casa modernista spiccava contro la neve bianca" – osserva, al termine del romanzo *Middlesex* (2002) di Jeffrey Eugenides, la voce narrante dello pseudo-ermafrodita Cal/Calliope, che continua:

Middlesex aveva ormai quasi settant'anni. Anche se l'avevamo rovinata con i nostri mobili coloniali, svolgeva ancora il ruolo che le era stato assegnato: una casa con poche pareti interne, spogliata delle formalità della vita borghese, progettata per un tipo nuovo di essere umano, che avrebbe abitato un mondo nuovo. Naturalmente non riuscii a impedirmi di pensare di essere io, quella persona, io e quelli come me. (Eugenides, 2017, p. 601)

Nell'opera di Eugenides, la casa di Middlesex Boulevard, nei sobborghi di Grosse Pointe, con le sue "superfici moderniste", la sua architettura "stranamente fantascientifica", "futuristica e al tempo stesso antiquata" (ivi, pp. 300, 298), costituisce un vero e proprio specchio, tanto dell'identità di Cal/Calliope quanto della natura del libro che sta scrivendo per rendere conto della sua "storia insolita e singolare", della sua "esistenza impossibile" (ivi, pp. 583, 350); un'impresa letteraria che coincide, a sua volta, con il testo che il lettore ha tra le mani. Tale racconto non è altro che l'espressione estetica di una ricerca di sé che prende l'avvio sin dall'incipit dell'opera, locus di origine del discorso che, a sua volta, è anche la sede della dichiarazione di nascita – paradossalmente duplice come la dimora di Middlesex – del narratore.⁴ Un inizio che funge sia da prefigurazione di alcuni momenti di svolta nella vita del protagonista, successivamente ripresi, sia da autentico proemio⁵ e dichiarazione di intenti poetici. A esso segue l'inizio vero e proprio del racconto di Cal/Calliope, attraverso l'esercizio di una coscienza pre-fetale e onnisciente che,

³ Tale simbolismo emerge in un sogno fatto da Jung nel 1909 e raccontato nella sua autobiografia *Ricordi, sogni, riflessioni*, pubblicata in lingua originale nel 1961.

⁴ "Sono nato due volte: bambina, la prima, un giorno di gennaio del 1960 in una Detroit straordinariamente priva di smog, e maschio adolescente, la seconda, nell'agosto del 1974, al pronto soccorso di Petoskey, nel Michigan", Eugenides, 2017, p. 11.

⁵ "Cantami, o diva, del quinto cromosoma la mutazione recessiva! [...] Cantami le nove generazioni per cui viaggiò sotto mentite spoglie, sopito nel sangue inquinato della famiglia Stephani-des.", ivi, p. 12.

da un lato, proprio come gli autori modernisti, fa sue le tematiche del “tempo e [della] temporalità, i misteri elegiaci della *durée* e della memoria” (Jameson, 2007, p. 32), dall’altro recupera ed esprime l’impulso tipicamente melodrammatico del romanzo ottocentesco a risalire alle radici delle cose, interessandosi a svelare le caratteristiche del “macchinario nascosto”, di “ciò che sta dietro” (Brooks, 1995, p. 119) a un certo stato attuale dell’esperienza (individuale, generazionale, storica), ricostruendone i percorsi, illustrandone motivazioni, contingenze e connessioni.

L’opera di Cal/Calliope – e quindi la sua coscienza e la sua identità – è così simbolicamente racchiusa tra due ambienti domestici e protetti, due spazi di melodrammatica innocenza (la casa dei genitori Milton e Tessie a Indian Village nel primo capitolo, Middlesex nell’ultimo) in cui si officiano altrettanti rituali – quello di divinazione del sesso del nascituro svolto da nonna Desdemona e quello funebre celebrato sulla soglia di casa, dopo la morte del padre, dal narratore al termine di un percorso che, come per l’Ulisse omerico, lo ha riportato alla dimora di famiglia;⁶ cerimonie – a cui si aggiungono le seduzioni e i corteggiamenti amorosi tra Lefty e Desdemona nella loro casa a Bitinio e tra Milton e Tessie a Detroit, oltre ai dieci anni di lutto e auto-esilio di Desdemona nella casa degli ospiti a Grosse Pointe – in cui prende forma una liturgia del domestico in cui alla casa viene conferita un’aura di sacralità, come luogo dove si svolgono i misteri della vita, dell’amore e della morte.⁷

Oltre all’evidente sovrapposizione tra l’intersessualità del narratore e il nome della casa (che diviene così vera e propria metonimia di Cal/Calliope), il rispecchiamento tra il personaggio e l’ambiente, e tra quest’ultimo e l’opera romanzesca, si manifesta a partire dalle caratteristiche architettoniche della sfera domestica. La casa suburbana degli Stephanides è, infatti, un ambiente composito ed eterogeneo, costruito secondo un principio di “orizzontalità” (Eugenides, 2017, p. 298) collegando tra loro più edifici – a loro volta vere e proprie case in miniatura – alternati da corridoi, tunnel, verande, portici e giardini. Allo stesso tempo, il racconto di Cal/Calliope è un’opera stilisticamente ibrida che alterna e mescola generi (come l’epica, la saga familiare, il romanzo storico e di formazione), ti-

⁶ A sua volta, il finale è anche il momento in cui, durante la processione funebre di Milton, la coscienza narrativa rievoca, in rapida carrellata, le diverse dimore abitate a Detroit dagli Stephanides, come a riepilgarne simbolicamente le vite e le storie.

⁷ Una simile declinazione simbolica della casa emerge anche nel romanzo *Eccomi* (2016) di Jonathan Safran Foer. L’incipit dell’opera coincide con un sommario in cui vita e l’identità del patriarca Isaac Bloch vengono filtrati attraverso l’elenco di tutte le case, le sistemazioni, i rifugi da lui abitati, superando le atrocità degli eccidi nazisti fino ad arrivare all’ultima abitazione negli Stati Uniti. Una dimora in cui sono impressi i ricordi dei suoi affetti più cari e che dovrebbe abbandonare per una casa di riposo, ma in cui deciderà, invece, di rimanere preferendovi il suicidio. specularmente, la sezione finale dell’opera – intitolata “Casa” – è articolata intorno al tema della dimora perduta e nostalgicamente desiderata, nella duplice accezione di casa come nazione (qui la patria originaria di Israele) e come ambiente domestico. A livello più generale, attraverso la nascita, lo sviluppo e la successiva disgregazione del rapporto amoroso tra Julia e Jacob, il romanzo declina la casa come luogo di celebrazione di quella “religione per tre, per quattro, per cinque” che è la loro vita coniugale e le relazioni con i figli; (Foer, 2016, p. 18), una risacralizzazione che vale come rimedio all’impoverimento emotivo che deriva dal potere entropico dell’abitudine e dell’eccessiva intimità. Così, in occasione dello Shabbat, “[d]opo cena, compivano un rituale di cui nessuno ricordava le origini e di cui nessuno metteva in dubbio il significato: chiudevano gli occhi e camminavano per la casa. [...] Si ritrovavano al tavolo della cucina e a quel punto aprivano gli occhi tutti insieme. Ogni volta era rivelatorio. Due rivelazioni: l’estraneità di una casa in cui i bambini avevano vissuto per tutta la vita e l’estraneità della vista”, (ivi, p. 19).

pologie di voci (intrecciando la terza persona eterodiegetica con una prima persona autodiegetica) e dando vita a cortocircuiti intermediali attraverso strategie enunciative che restituiscono nella lettura un'esperienza cognitiva sul modello dei testi audiovisivi.

Middlesex è una casa costruita “aprendo gli interni [*opening up the interior spaces*]” (ibidem) esattamente come il romanzo di Cal/Calliope si fonda su un principio di estroffessione delle passioni, dei drammi interiori e dei moti dell'anima – personali e dei membri della sua famiglia – senza escludere nulla, secondo un ideale di visibilità totale e di trasparenza scopica che trova una simbolica traduzione architettonica nelle enormi vetrate della dimora (che “lasciavano entrare il mondo esterno”, [ivi, p. 593]), nelle sue numerose finestre e lucernari, negli spioncini nei muri delle scale attraverso i quali si ha una prospettiva di quello che accade contemporaneamente nei diversi ambienti. Una scenografia e un immaginario che a sua volta richiamano idealmente due opere cardine nella storia occidentale della moderna scrittura del Sé: *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* (1760-1767) – con la metafora della finestra “aperta nel petto dell'uomo” per “guardare dentro, [...] [e] osservare l'anima messa a nudo” (Sterne, 1992, p. 71) –, e *Le confessioni* (1782-1789) di Jean-Jacques Rousseau con il suo desiderio autoriflessivo di “rendere” la sua “anima trasparente” (Rousseau, 1990, p. 236).

Allo stesso tempo, le grandi vetrate di Middlesex sono anche la metafora di uno sguardo che si rivolge al mondo esterno, accogliendolo (se per Tessie “tutti ci vedono dentro”, per Milton “noi possiamo vedere fuori”, Eugenides, 2017, p. 299), esattamente come il romanzo di Cal/Calliope abbraccia anche una rappresentazione di decenni di storia americana, dagli Anni Venti in poi. Un racconto in cui i percorsi di metamorfosi della famiglia Stephanides e di Cal/Calliope – simboleggiati dall'immagine dei banchi da seta di Desdemona – si intrecciano con quelli dei cambiamenti dell'identità socio-culturale degli Stati Uniti.

Al pari del contesto dei sobborghi in cui sorge – la cui cifra distintiva è quella di essere una realtà di confine, geografica e ideologica, tra la modernizzazione industrializzata della città e l'ambiente rurale (cfr. Beuka, 2004) –, Middlesex è anche un *middle place*, un luogo di mezzo, un territorio di negoziazione tra opposti, di superamento di dicotomie: in primo luogo quelle tra natura e cultura come determinanti dell'identità individuale. Secondo Eugenides, infatti, il concetto di *middle place* espresso dalla casa si riferisce soprattutto a “una certa flessibilità nella nozione stessa di genere [*gender*]. [...] È una fede nell'individualità, nella libertà” (Foer, 2002).

Soggetto atipico, dal “cuore anfibio”, in grado di “comunicare tra i generi, di non essere limitato alla monovisione di un solo sesso”, ma “di vedere in quella stereoscopica di due” (Eugenides, 2017, pp. 441, 311), Cal/Calliope sperimenta in primo luogo su di sé, e quindi traduce a livello romanzesco, gli stessi principi costruttivi di Middlesex, la cui architettura, pensata come “tentativo di riscoprire la purezza delle origini [*rediscover pure origins*]” (ivi, p. 315) non è altro che la trasmutazione spaziale dell'originaria e indifferenziata sessualità ermafrodita, così come descritta nel mito di Aristofane, contenuto nel *Simposio* di Platone e raccontato a Cal dall'intersessuale Zora.

Con la visione panoramica delle sue vetrate, ma anche e soprattutto nell'abbandono del “concetto di porta, questa cosa che si apre e si chiude” (ivi, p. 298), Middlesex è un'abitazione dai confini permeabili e fluidi. Una dimora il cui *plot* architettonico, il piano costruttivo,⁸ basato sull'idea di mettere in comunicazione dimensioni convenzionalmente tenute separate – l'esterno dall'interno, l'altezza dalla profondità, il pubblico dal

⁸ Sui molteplici significati del termine *plot*, cfr. Brooks, 2004, p. 12.

privato – riflette il *plot* del romanzo stesso del protagonista, inteso “come sintassi di un certo modo di esprimere la [...] comprensione del mondo” (Brooks, 2004, p. 7). Ad esempio, le scale di Middlesex – la cui funzione primaria (portare da un luogo a un altro) viene sovvertita in nome di una critica ai principi deterministici – non sono altro che la traduzione oggettuale dell’irriducibile pulsione digressiva ed espansiva del narratore. Così come le prime “[p]ortavano chi vi fosse avventurato con ostinazione fino al primo piano trascinandolo durante il percorso in molti posti diversi”(Eugenides, 2017, p. 299), la seconda concerta un sistema di trame multiple secondo una sensibilità melodrammatica all’eccesso – di eventi, di colpi di scena, di esperienze emozionalmente intense – che ambisce a dire tutto dei soggetti coinvolti e, nel caso di Cal/Calliope, a mostrare l’insufficienza di ogni interpretazione riduzionistica (biologica o comportamentale) e delimitante della sua identità plurima.

Con *Middlesex*, Eugenides orchestra una narrazione retrospettiva da parte di una voce “impossibile” (Foer, 2002) che rende conto del processo di costruzione identitaria del Sé narrante nel tempo, con il risultato di generare “l’esperienza di una presenza straordinariamente potente, in cui narratore e narrato si uniscono in una pienezza d’essere [*fullness of being*] che ha le sue fondamenta nel potere magicamente evocativo della voce stessa” (Boxall, 2015, p. 25). In questo, troviamo dei parallelismi con quanto accade nel romanzo d’esordio dell’autore, *Le vergini suicide* (1993). L’opera è articolata come il discorso mnemonico di un Io narrante collettivo, indifferenziato e anonimo, in cui convergono i ricordi, le testimonianze, le fantasie e i desideri di alcuni ragazzi di Grosse Pointe che, ormai adulti, sono ancora nostalgicamente legati all’impresa di decifrare il mistero dei suicidi delle sorelle Lisbon, oggetto del loro amore e venerazione.

Nel melodramma del narratore collettivo, il mondo di Cecilia, Therese, Mary, Bonnie e Lux è un territorio che ha il suo nucleo simbolico e drammatico nella loro casa di famiglia, dove anche il più piccolo gesto, il più quotidiano degli oggetti, il più ordinario dei comportamenti diventa un segno ipersignificante, carico di un potenziale semiotico con cui alimentare un processo affettivo e cognitivo di decifrazione del mistero della loro identità ambivalente, proteiforme e metamorfica.⁹ Alimentati da un desiderio totalizzante e divorante che li ha fatalmente posseduti nel corso della loro vita, i ragazzi che danno voce al narratore collettivo scandagliano le superfici dell’apparentemente edenico sobborgo di Grosse Pointe¹⁰ alla ricerca di segni da interpretare, indizi da cogliere, trame da prevedere. Gli oggetti appartenuti a quel numinoso femminile rappresentato dalle sorelle Lisbon – feticcisticamente e ossessivamente recuperati, salvati, sottratti al tempo, dai più frivoli ai più intimi – sono considerati alla stregua di reperti “sacri” (Eugenides, 2019, p. 205), reliquie che vengono conservate in quello spazio di innocenza perduta e ricordata, traccia di un mondo ormai scomparso, che fu la casa sull’albero dei ragazzi.

Nel romanzo, il Sé collettivo prende forma nella ricerca, consapevolmente impossibile, di “una nuova pienezza [*new plenitude*]”, di “prometeici sistemi di significato” (Brooks, 1995, pp. 200, 202) in grado di colmare l’invalidabile abisso che lo separa dai suoi oggetti del desiderio. L’ambizione ultima della voce narrante è, infatti, una melodrammatica lotta contro il tempo che si opponga alle forze disgreganti e corrosive

⁹ “Cecilia scrive di sé e delle sorelle come di un’entità inscindibile. Spesso è difficile intuire di chi stia parlando, e molte frasi oscure evocano nella mente di chi legge la figura di una creatura mitica con dieci gambe e cinque teste”, Eugenides, 2019, p. 38.

¹⁰ Un sobborgo che, dalla nascita dei ragazzi che danno vita al narratore fino al primo suicidio di Cecilia, non aveva mai conosciuto la morte e celebrato alcun funerale.

dell'entropia e del decadimento.¹¹ Forze che nel romanzo si manifestano in un sistema di elementi simbolici che si rispecchiano come interpretanti uno dell'altro e che comprende, oltre ai suicidi, il generale declino economico e sociale dei sobborghi, la malattia e l'abbattimento dei suoi alberi, la moria dei “fantasmi pallidi [*pale ghosts*]” delle effimere crisope i cui corpi agonizzanti e inerti infestano ogni ambiente di Grosse Pointe¹² (Eugenides, 2019, p. 50). Ma è soprattutto attraverso la descrizione dell'inarrestabile processo di decadimento e rovina della casa dei Lisbon che il romanzo mette in scena il dramma di identità soffocate e represses, la cui morte è il simbolo del fallimento più generale degli ideali di felicità e di auto-realizzazione della razionalità e della morale borghese.

L'immagine della dimora dei Lisbon è il primo reperto in ordine cronologico custodito dal narratore, una fotografia scattata appena prima dell'inizio dei suicidi, in cui domina ancora un'apparenza di accoglienza e armonia. All'interno della storia oggettuale raccontata dall'“Archivio delle prove materiali” dei ragazzi (ivi, p. 114), la casa si pone, quindi, a fondamento iconografico e simbolico di un *ordo naturalis* che è in primo luogo un ordine di coesione familiare esistente, tuttavia, solo in superficie come simulacro di benessere e unione, che il progredire della trama, intesa come “logica interna del discorso della mortalità” (Brooks, 2004, p. 24), sottoporrà a un processo di vertiginosa rovina e disgregazione. Allo stesso tempo, la casa è anche il locus originario da cui prende avvio il racconto del narratore. Il romanzo si apre, infatti, con la descrizione del suicidio domestico dell'ultima sorella Lisbon, Mary, a cui viene fatto seguire immediatamente il ricordo del primo, quello di Cecilia, gettatasi sulla cancellata della recinzione della casa. L'accostamento dei due eventi genera così la sensazione di una chiusura claustrofobica, di una realtà fatalmente circoscritta da drammi inevitabili rispetto ai quali chi racconta non può che ammettere la propria impotenza, e in cui la casa viene risemantizzata come luogo essenzialmente luttuoso, i cui oggetti e le cui stanze sono in ultima analisi mortiferi. Se simbolicamente ogni incipit coincide con “una soglia misteriosa e traumatica tra il mondo della realtà (e dell'infinitamente possibile) e il mondo della finzione” (Lavagetto, 2003, p. 60), ne *Le vergini suicide* ciò ha anche un'interpretazione più diretta. La casa dei Lisbon è, infatti, il primo ambiente che il narratore presenta al lettore, che viene quindi chiamato a varcarne i confini e a esplorarne gli ambienti, al pari degli infermieri giunti per prestare soccorso, ma a differenza di questi ultimi – e del narratore – lo fa in una condizione traumatica di insufficienza informativa in cui tutto ciò che nell'ambiente domestico dovrebbe essere familiare e innocuo si impone, invece, come surreale e straniante (“il cassetto dei coltelli, il forno a gas e la trave del seminterrato a cui si poteva annodare una corda”, “il rasoio del signor Lisbon [che] chiazza l'acqua del water in cui era immerso”, Eugenides 2019, p. 7), esattamente come l'interiorità delle sorelle Lisbon.¹³

¹¹ L'intera poetica di Eugenides si basa sul “desiderio di fissare l'esperienza, per evitare che sparisca [*passing away*], e, fissandola, di esaminarla minuziosamente nel tentativo di capire di che cosa si trattava” (Potier, 2020, p. 4).

¹² La caducità delle crisope è, a sua volta, un esplicito rimando, alla condizione delle sorelle Lisbon, con Cecilia che traccia le sue iniziali nella “cortina schiumosa degli insetti” e Lux che viene descritta a sua volta come un “fantasma pallido” (*pale wraith*, letteralmente “spettro pallido”). Pensiamo, inoltre, al parallelismo tra l'esperienza delle ragazze e quella degli olmi mutilati, “creature[e] ridott[e] al silenzio con la forza”, Eugenides, 2019, pp. 8, 123, 149.

¹³ Lo stesso accade anche nell'incipit dell'autofiction di Dave Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio* (2000). Il pirotecnico e ipertrofico paratesto iniziale non è che una strategia escapistica e digressiva per ritardare l'avvio del racconto vero e proprio che coincide, a sua volta, con l'ingresso della coscienza – del lettore e dell'autore-narratore-protagonista – negli spazi lut-

L'intero romanzo è concepito come una forma di "sorveglianza della casa" (Leyshon, 2013), con lo sguardo dei ragazzi costantemente impegnato a scrutare gli accessi e le uscite dei membri della famiglia, a indiziarne i percorsi e i comportamenti negli ambienti interni, così come a registrare ogni dettaglio delle stanze visitate direttamente oppure a ricostruire le testimonianze di chi vi si è introdotto, dando vita a una mappatura dei locali, degli arredi e degli oggetti minuziosamente dettagliata e multisensoriale, che ne restituisce non solo le componenti visuali, ma anche quelle olfattive e tattili, a loro volta via via più intense col progredire del decadimento fisico a cui la casa va incontro durante la serie dei suicidi.

Ai giovani giunti dai Lisbon per la festa prima del suicidio di Cecilia, la casa si presenta inizialmente come la tipica abitazione borghese, un "ambiente ordinato e pulito, sobrio, dove aleggiava un vago odore di popcorn stantio" (Eugenides, 2019, p. 45). Il seminterrato, tuttavia, luogo di incontro con le amate, trasfigurato dalla coscienza melodrammatica dei rapiti e devoti ragazzi, appare in preda a una strabordante e incontenibile luminosità ("come se ci si stesse avvicinando al nucleo fuso del pianeta") al centro della quale dominano le venerate sorelle Lisbon, come "un alone sfolgorante, un coro angelico" (ivi, p. 25). Successivamente alla morte di Cecilia, e ancora di più dopo la trasgressione di Lux, la casa diventa, tuttavia, una vera e propria prigione immersa nelle tenebre e nel degrado. Il dramma trova, quindi, espressione attraverso un'esplicita polarizzazione che vede il desiderio di libertà, di auto-determinazione e di felicità delle figlie oppresso e soffocato dai moralismi, dalle paure e dagli auto-inganni della Signora Lisbon la cui miopia e la cui malafede le impediscono di rendersi conto di quanto accade nella sua famiglia ("Le mie figlie non soffrivano certo per mancanza di amore. La nostra casa era piena d'amore", [ivi, p. 76]).

Sempre più isolata dal mondo esterno, casa Lisbon assume progressivamente i contorni di una dimora gotica infestata e stregata, un regno crepuscolare dall'"aspetto cupo e malsano", avvolta da "miasmi" e da un "lezzo sulfureo" (ivi, p. 121).¹⁴ La rovina del cor-

tuosi della casa di famiglia dove si sta consumando il dramma della malattia e della perdita dei genitori. L'intero primo capitolo è una dolorosa topografia degli spazi e degli oggetti domestici, la cui carica traumatica investe il Sé chiamato a rimembrarli: "Odio trovarmi di nuovo in quel capitolo, in quella stanza marrone dal soffitto basso. Sento l'aria in quella stanza di pannelli di finto legno, sento quegli odori medicinali, sento la bile, che ha un odore, un odore robusto [...] e non voglio sentire la consistenza di quel divano, quel velluto sintetico a buon mercato [...] e non voglio rovesciare un bicchiere appoggiato sul tavolino del divano, dove lui [il padre] teneva il suo corredo di morte [...]", Eggers, 2001, p. 16. Abbandonata la dimora dei genitori, il prosieguo del percorso di formazione di Dave e del fratellino Toph sarà, quindi, all'insegna delle diverse case che abiteranno, le planimetrie di due delle quali saranno anche riportate nel testo dall'autore come parte di quell'armamentario di espedienti linguistici, interferenti e ludici, con cui esorcizzare, sublimare e sviare la forza dell'evento traumatico originale.

¹⁴ Nel romanzo, l'immaginario gotico è rafforzato da numerosi elementi: i racconti delle camere delle ragazze descritte come "antri nebulosi dentro letti a baldacchino" (Eugenides, 2019, p. 12); le immagini dei crocifissi e dei santini della Vergine Maria; la "galleria segreta" di Paul Baldino (ivi, p. 14) che dà accesso ai seminterrati delle case del sobborgo; l'allucinazione del Signor Lisbon che scambia Bonnie per il fantasma della defunta Cecilia; la stessa Cecilia suicida vestita con un abito nuziale che richiama la sposa cadavere dell'omonima opera di Friedrich August Schulze del 1811; i pipistrelli che dimorano nel comignolo di casa Lisbon; il cimitero di Grosse Pointe, ridotto da una parte a una terra desolata, dall'altra a una vera e propria "palude" in cui "intorno alle tombe serpeggiavano orme marcate, creando l'impressione che di notte i morti se ne andassero a spasso" (ivi, p. 35). Le stesse sorelle Lisbon possiedono, poi, dei tratti ferali o fantastici: come una sorta di

po materiale della casa, dei suoi arredi e delle sue stanze, descritta nei termini dell'agonia di una vera e propria creatura vivente (con esalazioni che trasudano, pareti e interni che marciscono, fino al punto di essere considerata, dopo il licenziamento del Signor Lisbon, addirittura "morta", [ivi, p. 136]) si configura non solo come evidente correlativo oggettivo della sofferenza fisica delle ragazze, ma soprattutto come somatizzazione della loro vita psichica imprigionata e in disfacimento e delle loro pulsioni interiori represses.¹⁵ I segni della rovina domestica divengono così l'attualizzazione esteriorizzata di ciò che, in questo caso, è sottoposto alla censura, alla sorveglianza e all'oppressione morale dell'autorità materna.¹⁶ Non mancano, tuttavia, anche veri e propri atti di ribellione tramite i quali le sorelle Lisbon tentano di risemantizzare, a loro modo, l'ambiente domestico. Pensiamo, ad esempio, alla creazione del santuario in memoria di Cecilia, la luce delle cui candele è curata da Bonnie come una sorta di vestale; oppure agli incontri erotici di Lux consumati sul tetto della casa, espressione tanto di un'incontenibile passionalità primordiale e divorante quanto di un disperato tentativo di auto-distruzione; o ancora, alle canzoni del giradischi fatte ascoltare attraverso il mezzo telefonico con cui i ragazzi e le sorelle Lisbon danno vita a un dialogo a distanza, melodico e melodrammatico, di espressione delle proprie emozioni. Gli stessi suicidi, essendo compiuti sempre ed esclusivamente entro il perimetro domestico, costituiscono poi la forma più estrema di rivolta e di liberazione, che agisce come potentissimo strumento di demistificazione degli ideali suburbani e dell'illusione del Sogno Americano, profetizzandone il declino disincantato che sarebbe avvenuto negli anni successivi.

La decadenza della casa è anche quella del suo padrone – il Signor Lisbon – e, per estensione, anche del modello genitoriale borghese di cui fa parte, con i suoi valori ormai discrasici rispetto a una nuova generazione che appare aliena. Confinato nel ruolo di impotente testimone e osservatore passivo della dissoluzione della sua famiglia, incapace di opporvi una pur minima forma di resistenza, il signor Lisbon – che aveva fatto costruire nel seminterrato un rifugio anti-aereo per difendersi dalla minaccia di un attacco esterno, ma che si scopre disarmato e impreparato davanti a una fatalità che proviene dall'interno (della sua stessa casa e dell'animo e della mente delle sue figlie) – esprime un Sé debole e privo di autorità.

Esaurita la portata storica delle ansie, dei timori e delle paranoie legate all'eventualità di una guerra nucleare su vasta scala, il romanzo di Eugenides articola piuttosto un *bellum intestinum* domestico in cui la casa diventa il terreno di un conflitto divenuto ormai

vampiro, Mary possiede "due canini in più"; Lux, durante i rapporti sessuali consumati sul tetto di casa, viene descritta al pari di una succube, come un "demone", un "angelo carnale", una "forza della natura", una "dea glaciale", mentre con Trip Fontaine è paragonata a "una creatura con cento bocche" [...] dal "trasformismo mitico che le consentiva di avere tre o quattro braccia contemporaneamente" (ivi, pp. 55, 123-125, 73-74).

¹⁵ Il racconto orchestra così una "melodrammatizzazione della vita psichica" (Brooks, 2018, p. 285) in cui "l'emozione non scaricata [*undischarged*] che non può essere accolta all'interno dell'azione" – le sorelle Lisbon sono confinate in casa – trova un canale sostitutivo di rappresentazione nella messa in scena di ambienti eccessivi e, per questo, caricati di significato (Nowell-Smith, 1991, p. 272).

¹⁶ Rafforzando un'iconografia squisitamente gotica, la madre assume poi dei tratti che la rendono simile a una vera e propria strega: "Sembrava che sopra il tetto dei Lisbon incombesse costantemente una nuvola: un fenomeno assurdo, a meno di prendere per buona un'interpretazione paranormale, e cioè che la casa si celava alla vista in ossequio alla volontà della signora Lisbon. Il cielo si incupì, la luce abbandonò il giorno, e ci ritrovammo a muoverci in una tenebra perenne, priva di riferimenti temporali", Eugenides, 2019, p. 118.

generazionale. Lo stesso accade in *Pastorale americana* (1997) di Philip Roth in cui la secolare casa di Seymour Levov nella bucolica Old Rimrock – metonimia del più generale concetto di un’America idealizzata – diventa lo scenario di un inconciliabile contrasto tra un padre e una figlia. Agli occhi dello Svedese, Merry Levov rappresenta, infatti, al pari delle sorelle Lisbon, un vero e proprio enigma esistenziale e culturale. Per Merry, la dimora di Old Rimrock è percepita come irreali, avulsa dai drammi storici e sociali che si stanno consumando (la guerra del Vietnam, le contestazioni negli USA), e per questo inautentica, ipocrita e falsa; una gabbia dorata in cui si sente confinata e repressa, e da cui non manca l’occasione per allontanarsi in favore di New York e dei circoli degli attivisti, fino a spingersi a compiere un attentato dinamitardo dagli esiti mortali nell’ufficio postale della cittadina tanto amata dal padre.

Espressione paradigmatica, quintessenziale, del Sogno Americano, l’identità di Seymour è ricostruita narrativamente dallo sforzo immaginativo con cui Nathan Zuckerman cerca di attribuire profondità e complessità interiore a partire dalla superficie di un Sé apparentemente imperturbabile e coerente. Un processo di ricerca di verità nascoste a cui fa eco quello che vedrà impegnato lo stesso Seymour nel tentativo ossessivo di comprendere il mistero dietro l’identità e le azioni omicide e sovversive della figlia. Tanto il racconto di Zuckerman quanto, soprattutto, l’impresa dello Svedese sono, quindi, esempi di un “melodramma all’interno del dominio della coscienza stessa, come lotta per la percezione, l’intuizione [*insight*], la conoscenza” (Brooks, 1995, p. 197). Un’esperienza interiore che, nel caso di Seymour è strettamente correlata con l’ambiente domestico. Da iniziale idillio pastorale, dimensione di una vita pienamente realizzata come figlio, marito e padre, e soprattutto come Americano, simbolo di un’emancipazione dai propri genitori e di autorealizzazione, la casa diviene fatalmente anche per lui una vera e propria prigioniera. Non solo perché all’interno delle sue mura vede deteriorarsi, impotente, il suo rapporto prima con la figlia e poi con la moglie Dawn,¹⁷ ma soprattutto perché l’ambiente domestico costituisce il correlativo oggettivo dei labirinti mentali in cui egli è intrappolato. L’intera ultima parte del romanzo (*Paradiso perduto*) è articolata intorno a una polarizzazione drammatica tra gli eventi del presente del racconto, totalmente racchiusi entro le mura di Old Rimrock – durante la cena che Seymour ha organizzato con i propri genitori, con la moglie, gli Orcutt, gli Umanoff e i Salzman – e i ricordi dello Svedese stesso, ricostruiti attraverso un’ampia partitura di analepsi. Vincolato da un lacerante senso del dovere filiale e dalle aspettative sociali, incapace di seguire i suoi desideri più spontanei e lasciare la casa per andare a riprendere la figlia appena ritrovata in condizioni di estrema indigenza, Seymour si limita a percorrere passivamente gli ambienti domestici come un prigioniero. Una sequenza di movimenti e azioni circoscritte che si svolge, tuttavia, mentre la sua coscienza è contemporaneamente impegnata in vaste, profonde e dolorose operazioni di scandaglio, un’esperienza che lo conduce ossessivamente a confrontarsi con le immagini del racconto fattogli da Merry delle violenze da lei perpetrate e subite, e con i frammenti di un passato familiare gravido di promesse e ormai svanito. Un dramma che si svolge nella lucida consapevolezza della propria debolezza, della sua incapacità di abbandonare la maschera di perfezione e conformismo borghese che ha accettato di indossare per tutta

¹⁷ La scoperta dell’infedeltà di Dawn con l’architetto Bill Orcutt avviene, al termine del romanzo, durante la cena organizzata dai Levov, nel momento in cui Seymour, osservando il modellino in scala della nuova dimora che Dawn vuole far costruire all’uomo, comprende che quel progetto significherà una nuova vita e una nuova relazione in cui lui non farà più parte. Anche in questo frangente, la casa agisce, quindi, come dispositivo materiale di svelamento di verità.

la vita e che la casa che lo circonda – vero e proprio strumento di tortura – gli ricorda in ogni istante.

Un Sé costitutivamente debole è anche quello auto-percepito da Jack Gladney, narratore autodiegetico in *Rumore bianco* (1985) di Don DeLillo,¹⁸ padre e marito al centro di una eterogenea e numerosa famiglia ricomposta punto di arrivo delle numerose esperienze coniugali precedenti. Al pari dell'ultima moglie Babette, la vita di Jack è dominata dalla paura della morte. Impegnato, secondo il suo amico e collega studioso Murray, a “favorire ignoranza, pregiudizio e superstizione al fine di proteggere la [sua] famiglia dal mondo” (DeLillo, 2014, p. 118), Jack possiede, per utilizzare la terminologia di Christopher Lasch (2004), un io minimo e contratto e una personalità assediata, chiamata a confrontarsi con il senso di minaccia derivante da una moltitudine di “fatti ostili” (De Lillo, 2014, p. 118), che nell'opera sono spesso evocati con le immagini o le notizie di catastrofi, ma che soprattutto sono attualizzati dall'evento tossico aereo che costringe lui e la sua famiglia ad abbandonare temporaneamente la propria casa. Quest'ultima, situata nella fittizia e bucolica cittadina accademica di Blacksmith, assume nel romanzo una connotazione ambivalente e perturbante in cui ciò che è quotidiano e familiare si rivela insolito e ultramondano. Da una parte, alcune regioni della casa e alcune esperienze domestiche sembrano possedere una carica positiva, un'energia salvifica e consolatoria, in virtù della loro capacità di alimentare la circolazione dei sentimenti e il senso di comunità. Sono le dimensioni vitali della domus, poiché animate dal dinamismo delle relazioni interpersonali e dell'affettività delle esperienze dirette. È il caso della “cucina e [del]la camera da letto”, “le stanze più importanti della casa, i ricettacoli del potere, le fonti [*the power haunts, the sources*]” (ivi, p. 9). Oppure, pensiamo ai “livelli secondari di esistenza” celati sotto la superficie delle routine domestiche, “questi lampi extrasensoriali, queste sfumature fluttuanti dell'essere, queste sacche di rapporti formatesi in maniera inattesa [...]” che costituiscono un vero e proprio “fatto magico, adulti e bambini uniti a condividere una serie inesplicabile di cose” (ivi, p. 43). O, ancora, al quell’“insieme sensorio” composto da “caldo, rumore, luci, sguardi, parole, gesti, personalità, progetti”, quella “densità colloquiale che fa della vita di famiglia l'unico mezzo di conoscenza sensoriale in cui rientri normalmente un trasalimento del cuore” (ivi, pp. 142-143). Ricordiamo pure l'importanza che per Jack ha l'esperienza dello “stare vicino ai bambini, guardarli dormire”, come momento che lo “fa sentire devoto, parte di un sistema spirituale”, di “comunanza con Dio” (ivi, p. 178). Dall'altra parte, tuttavia, troviamo zone, oggetti e routine in cui emergono forze divergenti, espressione di inerzia e passività, oppure stranianti. È il caso di gran parte delle stanze, utilizzate come deposito per accumulare il vasto patrimonio materiale sedimentato nel tempo e nelle esperienze coniugali precedenti. Oggetti ormai privi di valore e inutilizzati, che, agli occhi di Jack, “emanano oscurità, senso di presentimento”. Se secondo Gladney “tutti gli intrighi [*plots*]”, compresi quelli narrativi, “tendono alla morte [*tend to move deathward*]” (ivi, p. 33), i sedimenti oggettuali delle relazioni precedenti, essendo l'espressione tangibile di storie passate, di progetti di vita alternativi, di intrecci di esistenze, conservano, quindi, a un livello sotterraneo di significato, la traccia

¹⁸ In piena svolta narrativa, il 1985 è anche l'anno in cui, significativamente, vede la pubblicazione il romanzo distopico e ucronico *Il racconto dell'ancella* della canadese Margaret Atwood (a cui farà seguito nel 2019 il prosieguito *I testamenti*). Nel misoginistico regime totalitario e teonomico della Repubblica di Gilead, aberrazione nata dal rovesciamento del potere democratico negli Stati Uniti d'America, la domus tardo-vittoria del Comandante Fred Waterford e di sua moglie Serena Joy diviene per la prigioniera June/Offred un luogo di abusi fisici e mentali, di oppressione e soffocamento delle libertà, di sorveglianza e di minaccia.

di una mortalità latente. La correlazione pare essere suggerita anche dall'accostamento di due eventi tra loro apparentemente irrelati. Tornato a casa dopo un esame medico dagli esiti incerti e potenzialmente letali, Jack inizia a svuotare il solaio:

La casa era un dedalo color seppia di cose vecchie e stanche. C'era un'immensa quantità di cose, un peso travolgente, una connessione, una mortalità. [...] Volevo soltanto buttare fuori di casa tutta quella roba. Quindi mi sedetti da solo sui gradini d'ingresso, ad aspettare che l'atmosfera attorno a me venisse pervasa da un senso di serenità e pace." (ivi, p. 313)

Un'impresa di ordine e di organizzazione interpretabile, alla luce di quanto suggerito, come un vero e proprio esorcismo della morte. La casa appare, tuttavia, infestata e posseduta a un livello più radicale e profondo da presenze ontologicamente difforni dall'umano e, come per gli oggetti inerti, connesse alla dimensione della mortalità. Secondo Heinrich, il figlio adolescente di Jack e dell'ex moglie Janet, infatti, "[i]l vero problema è il tipo di radiazione che ci circonda ogni giorno. Radio, TV, forno a microonde, fili elettrici appena fuori dalla porta di casa, trappole radar antivelocità sulle autostrade. [...] È tutto ciò che ci circonda in casa nostra che prima o poi ci frega. Sono i campi elettrici e magnetici" (ivi, p. 210).

La casa di Jack – ma per estensione ogni ambiente domestico della contemporaneità mediatizzata – è poi attraversata dalle voci delle trasmissioni televisive e radiofoniche¹⁹ che emergono nel flusso narrativo di Jack come entità autonome, sia in quanto elementi appartenenti all'ordine del mondo testuale denotato (i mezzi sembrano possedere la capacità di accendersi in maniera spontanea e non prevedibile) sia come processi enunciativi interferenti nell'ordine del discorso. Interrompendo la voce narrante – il cui "primato" come "contrassegno dell'eccezionalità umana" ha distinto la "lunga storia dell'umanesimo" occidentale (Boxall, 2015, p. 20) –, le voci dei media esautorano simbolicamente Jack della sua funzione di principio di organizzazione cognitiva del materiale narrato per sostituirvi una rappresentazione del mondo declinata, invece, secondo il lessico, la semantica e la pragmatica dei consumi di massa e dell'intrattenimento popolare²⁰.

Voci e suoni – a cui si aggiungono le poderose vibrazioni del frigorifero o l'"elettrostatica inquietante" dei prodotti conservati nel congelatore ("che [...] faceva pensare ad anime ibernare") – che danno forma a un "reticolo di rumori" (DeLillo, 2014, pp. 308, 42), pervasivo, onnipresente e per questo spesso inconsapevole, che ha tutte le caratteristiche di un vero e proprio rumore bianco. Se non che, proprio tali proprietà sono quelle associate da Babette e Jack alla morte:

- E se la morte non fosse altro che suono?
- Rumore elettrico

¹⁹ Ricordiamo anche la voce inumana, perché sintetizzata da un computer, che propone, tramite il mezzo telefonico, una ricerca di mercato a Jack, e la cui comparsa viene non casualmente intrecciata al racconto che Gladney sta facendo dell'ex-moglie Dana, agente esterno della CIA e appassionata di intrighi (*plots*), per la quale, proprio il telefono era un mezzo cospirativo per la comunicazione in codice di informazioni.

²⁰ Oltre a una natura infestante, la voce televisiva pare anche capace di possessione: ricordiamo, ad esempio, la piccola Steffie colta da Jack mentre, davanti alla televisione, muove le labbra "tentando di seguire le parole a mano a mano che venivano pronunciate" (DeLillo, 2014, p. 105), come se fossero una litania, una di quelle "ripetizioni interminabili, simili a mantra", come delle vere e proprie "formule sacre" su cui la Tv, secondo Murray, fonderebbe la sua essenza in quanto medium di "dati sovranaturali" (ivi, p. 64).

- Lo si sente sempre. Suono ovunque. Che cosa tremenda!
- Uniforme, bianco.²¹ (ivi, p. 238)

Jack vive, quindi, la sua condizione esistenziale di angoscia della morte (oltre che di passiva e impotente registrazione degli eventi intorno a lui) in un modo simile all'esperienza del soggetto nevrotico descritto da Freud in *Una difficoltà della psicoanalisi* (1917) in cui "l'Io si sente a disagio, incontra limiti al proprio potere nella sua stessa casa, nella psiche" (Freud, 1993, p. 661). Le ossessioni di Gladney sono, infatti, come i "pensieri" che "appaiono improvvisamente" e "di cui non si sa donde provengano" (ibidem), che trovano a loro volta un correlativo simbolico nei flussi elettronici di radiazioni, di "onde, raggi, particelle" – gli "eventi fondamentali del mondo [che] non possono essere visti dall'occhio umano" (DeLillo, 2014, p. 179) –, espressione di forze primordiali legate ai misteri della mortalità e del sacro, evocate e canalizzate negli ambienti domestici modernizzati attraverso i media tecnologici e comunicativi. Entrambi i fenomeni – il rumore bianco elettrico e le elucubrazioni opprimenti – finiscono così per il ricordare proprio quegli "ospiti stranieri" della vita psichica inconscia – dimora delle pulsioni libidiche e di morte – che "sembrano addirittura più potenti dei pensieri sottomessi all'Io, e tengono testa a tutti quei mezzi, pur già tante volte collaudati, di cui dispone la volontà" (Freud, 1993, pp. 661-662).

Il conflitto interno alla psiche raggiunge la sua espressione più dirompente e vertiginosa nel romanzo *Fight Club* (1996) di Chuck Palahniuk dove il melodramma si fonda sulla contrapposizione manichea, interna a una soggettività psicologicamente scissa, tra l'identità debole e repressa dell'anonimo narratore autodiegetico e quella anarchica e ribelle del suo alter-ego dissociato Tyler Durden. Quest'ultimo non è altro che "uno stato psicogeno di fuga" (Palahniuk, 2021, p. 152), una personalità alternativa e allucinatoria, emersa come reazione a una vita percepita come "minuscola" (ivi, p. 22), condotta seguendo in maniera acritica le orme di una figura paterna priva di autorità e assente, aderendo alle suggestioni e alle seduzioni dei media, del marketing e della pubblicità. Una vita apparentemente perfetta e completa secondo i canoni del conformismo sociale e morale del capitalismo occidentale avanzato, ma proprio per questo soffocante e opprimente. Come accade in *Musica per un incendio* (1999) di A.M. Homes, il romanzo articola così una critica radicale al modello di costruzione di senso del soggetto neoliberale, inteso come imprenditore di se stesso (cfr. Foucault, 2005) impegnato in un continuo progetto di auto-miglioramento e di esplorazione delle proprie possibilità in funzione di una vita sempre più appagante ed emozionalmente ottimizzata.²² Esattamente come nel romanzo

²¹ In *Eccomi* troviamo, invece, una declinazione opposta. Grazie a un'intuizione di Benjy – il più piccolo dei suoi figli e incarnazione dell'innocenza infantile al pari di Wilder in *Rumore bianco* e di Sammy in *Musica per un incendio* – Jacob comprende che è proprio nei rumori e nei silenzi della casa che è possibile cogliere "il suono del tempo", ossia il suono associato "al corso della vita", la dimensione più autentica ed essenziale di chi vi abita; Foer, 2016, p. 242.

²² Sulla stessa scia si inserisce anche il romanzo *Le correzioni* (2001) in cui Gary Lambert interpreta l'andamento della sua salute psichica, le sue dinamiche emozionali e le fluttuazioni dei suoi stati interiori come se fossero dei titoli azionari e valuta la chimica del suo cervello come se fosse un mercato finanziario. Nel romanzo di Franzen, inoltre, la mente viene descritta ricorrendo a un esplicito simbolismo domestico. Così, le condizioni decadenti della casa di Enid e Alfred presentata nel prologo riflettono il declino progressivo della demenza di quest'ultimo. E le promesse della biochimica di rimodellare la personalità sono descritte nei termini di veri e propri interventi di ristrutturazione domestica: "L'idea [...] è la riabilitazione cerebrale degli istinti basilari. Lasciare le mura e il tetto, sostituire le pareti e l'impianto idraulico. Togliere di mezzo quell'inutile saletta da

della Homes, inoltre, il bersaglio contro cui sfogare le proprie frustrazioni è la casa²³. Il primo atto di ribellione di Tyler presentato nel romanzo – e quindi di auto-sabotaggio della psiche del protagonista – è, infatti, proprio l’esplosione dell’appartamento del narratore: una deflagrazione che, nella sua iperbolica e catastrofica spettacolarità rivela, per contrasto, quanto fosse radicata e potente la forza dei processi di repressione assunti nel tempo dal personaggio. Come per la dimora dei Lisbon, il materiale diventa, così, espressione dello psichico: la “vulcanica fiammata a gas incandescente piena dei detriti” dell’appartamento, tutti gli arredi espulsi come “lava, ceneri e lapilli” (ivi, p. 34) non sono altro che il correlativo oggettivo dell’emergere dirompente delle energie inconse, soggiogate da troppo tempo dalle sovra-strutture culturali, lavorative e genitoriali. Ciò che rimane sono cicatrici, segni di una ribellione identitaria. Lo “squarcio annerito nella facciata del grattacielo”, lo “spazio siderale nero e devastato nella notte” che è “il guscio esploso” dell’abitazione (ivi pp. 34, 173) sono così l’equivalente architettonico delle ferite e delle tumefazioni del narratore dopo i combattimenti nei fight club, oltre che del marchio impresso con la liscivia nel doloroso rito di passaggio consumato nella casa di Paper Street.

L’esistenza da adulto del protagonista è sempre stata una mera ripetizione meccanica (di scelte di vita – modellate su quelle paterne –, di comportamenti di consumo, di routine lavorative); un processo sempre uguale a se stesso, espressione di una temporalità paralizzata, senza prospettive di cambiamento o di futuro, che lo ha impoverito dal punto di vista interiore, rendendolo – come i simulacri in Baudrillard – “una copia di una copia di una copia” (ivi, p. 15). Allo stesso modo, la casa borghese del narratore è un puro allestimento scenografico di superfici asettiche, cristallizzata in un eterno presente che si ripete, un ambiente totalmente auto-referenziale e solipsistico;²⁴ contemporaneamente, tuttavia,

pranzo.[...] Puoi mantenere la tua bella facciata [...]. All’esterno avrai ancora un aspetto serio e intellettuale [...]. Ma dentro sarai più abitabile”, Franzen, 2003, p. 102.

²³ Eredi simbolici di quel complesso di auto-inganni, nevrosi e ipocrisie di cui era intrisa la vita di Frank e April Wheeler in *Revolutionary Road* (1961) di Richard Yeats, i coniugi Weiss in *Musica per un incendio* sfogano le proprie frustrazioni e rancori sulla loro casa suburbana cercando (ma fallendo, almeno parzialmente) di darle fuoco, in una delle loro numerose azioni infantili e regressive, egoistiche ed emotivamente irresponsabili. A differenza di quanto accade in *Fight Club*, l’insofferenza nasce, tuttavia, dall’opprimente sensazione che nella loro vita coniugale e familiare, nonostante il benessere materiale, essi non siano completi e “normali” come invece appaiono tutti i loro vicini nel quartiere. Divorati da una condizione di radicale e soffocante noia, da desideri narcisistici e inappagabili – più libertà per se stessi, più affetto, comprensione e rispetto dal coniuge, meno doveri e responsabilità – Paul ed Elaine continuano, da un lato, a interrogarsi melodrammaticamente su chi siano veramente, su come possano migliorarsi e cambiare la loro vita; dall’altro, sono incapaci di sottrarsi a situazioni che incrementano la loro confusione, il loro smarrimento e la loro cecità emotiva. Marito e moglie procedono così in una spirale che li conduce a perdere di vista quanto di più importante hanno sempre avuto accanto a loro – i propri figli – fino a che un evento tragico, nella sua fatticità irreversibile (il figlio minore viene ucciso a scuola durante un sequestro da parte di un coetaneo) non decreta il definitivo tracollo dei loro immaginari solipsistici.

²⁴ Così come la vita del suo proprietario non è che una simulazione, l’appartamento non è che una collezione di simulacri. Questo aspetto viene visivamente enfatizzato nell’omonimo adattamento cinematografico del romanzo di Palahniuk, realizzato da David Fincher nel 1999. In una delle scene iniziali del film, mentre la *voce off* del narratore elenca i prodotti Ikea da comprare, la sua casa, da spoglia, viene progressivamente riempita con gli oggetti citati, che compaiono come in una simulazione digitale, uno di seguito all’altro, ciascuno corredato dalla rispettiva descrizione e dall’indicazione del prezzo sovraimpresse, insieme al paradossale *claim*, “Use your imagination”;

esso non è che la replicazione di innumerevoli altre unità abitative simili, comprate e ardate sotto la spinta di quel comune “istinto di nidificazione” (ivi, p. 36) culturalmente promosso e condiviso da milioni di americani. La casa agisce, quindi, come una sorta di anestetico della personalità, come il balsamo di un conformismo consumistico che blandisce il Sé rendendolo uguale a quello di tutti gli altri, fornendo, attraverso l’impersonalità, una facile e illusoria sensazione di benessere e rassicurazione. Un ambiente che reprime e sublima le primordiali e inconscie pulsioni libidiche e gli istinti distruttivi, in favore di forme di appagamento secondarie dipendenti dalla gratificazione indotta dal possesso delle merci: “Gente che conosco, che una volta andava a sedersi in bagno con una rivista pornografica, va a sedersi in bagno con un catalogo dell’Ikea”. Un algido e solitario mausoleo dedicato alla celebrazione dei feticci materiali che lo popolano, secondo un paradossale ribaltamento di ruoli in cui “le cose che una volta possedevi, ora possiedono te” (ivi, pp. 36, 37), dove sono gli oggetti a essere i veri abitanti della casa, mentre il soggetto è il servitore che se ne prende cura. In questo senso, il Sé narrante è anonimo non solo per sottolinearne la sua esemplarità psico-sociale – ciascuno dei lettori vi si può riconoscere a diversi gradi di similarità – ma soprattutto perché ha abdicato la sua identità in favore degli oggetti che ha acquistato; prodotti che invece, come i loro designer o aziende, hanno sì dei nomi che finiscono, quindi, per rimpiazzare simbolicamente quello del loro proprietario. Il narratore – e per estensione tutti i consumatori come lui – coincide in ultima analisi con gli oggetti che ha acquistato:

Abbiamo tutti la stessa poltrona Johanneshov con lo stesso disegno Strinne a strisce verdi, [...] Abbiamo tutti le stesse lampade Rislampa/Har costruite con filo di ferro e carta ecologica, non sbiancata. [...] Il servizio di posate Alle. Acciaio inossidabile. A prova di lavastoviglie. L’orologio Vild da anticamera, di acciaio zincato [...]. La consolle a ripiani Klipsk [...]. Le cappelliere Hemlig. [...] La mia parure coordinata Mommala. Disegnata da Tomas Harila [...]. I miei tavoli Kalix dallo smalto fine per le occasioni.” (ivi, p. 36)

Se in *Rumore bianco* la comparsa intrusiva dei nomi dei marchi e dei prodotti all’interno del tessuto della narrazione valeva come contrassegno della loro autonomia, del loro potere colonizzante – sull’ordine del discorso e sull’identità personale²⁵ – per contro, in *Fight Club* l’elenco dei nomi dei prodotti appare più come il loro necrologio, la sanzione della loro fragilità. La distruzione dell’appartamento, l’“esplosione solare” di tutti i suoi oggetti coincide con l’eradicazione di tutte le tracce del passato personale (“via in fiamme i divani e le lampade e i piatti e le lenzuola, via gli annuari del liceo e i diplomi e il telefono” [ivi, p. 37]), con la cancellazione di una storia di “depressione spirituale” e di asservimento all’illusoria ideologia dell’auto-miglioramento in favore di una libertà che nasce dal “lanciar[si] a capofitto verso il disastro”, che sorge dall’“autodistruzione” (ivi, pp. 135, 61, 43).

circondato da questa foresta di simulacri, troviamo il protagonista al telefono, compulsivamente impegnato in un nuovo acquisto.

²⁵ Ricordiamo il celebre episodio in cui Jack si accorge che la piccola Steffie nel sonno mormora, “in una lingua non esattamente di questo mondo” – come in una sorta di “incantesimo verbale”, un “inno d’estasi” – il nome di un modello di automobile – la Toyota Celica – un nome, come di “un’antica potenza celeste” che colpisce Gladney con la forza di “un istante di splendida trascendenza” (DeLillo, 2014, pp. 187-188).

Vi sono, per contro, nel romanzo ambienti dalla carica vivificante, in grado di mettere in contatto i soggetti che ne fanno parte con l'autenticità del loro essere, dimensioni vicarie in cui ritrovare l'esperienza perduta del senso di appartenenza, del sentirsi a casa.

Luoghi di rifugio come i gruppi di sostegno in cui si reca il narratore, comunità in cui può nutrirsi di emozioni vere, non filtrate, che lo mettono a contatto con "il senso reale della vita" (ivi, p. 31). Oppure come i fight club dove, abbandonati i ruoli, le convenzioni e la moralità che il lavoro e la società ci impongono quotidianamente, chi partecipa può, letteralmente e simbolicamente, combattere le proprie paure e repressioni. O, ancora, pensiamo alla comunità delle "scimmie spaziali" di Tyler Durden, riunita nella casa in rovina di Paper Street, e arruolata nelle fila dell'anarchico progetto Caos, estensione su vasta scala dei principi del fight club orientati verso quel "melodramma di morte" (ivi, p. 183) che sarà la distruzione del Parker-Morris Building e successivamente del museo nazionale. Se la casa metropolitana del narratore è pura oggettistica di design, quella di Tyler in Paper Street ne rappresenta l'esatto opposto, esprimendo attraverso la sua fisicità tutti i tratti della psiche che Tyler incarna. Là dove la prima è dominata da perfetto mobili svedese, dalla razionalità dell'"artistico-funzionale", la seconda è pura "immondizia" (ivi, pp. 38, 103), è marcia e cade a pezzi.²⁶ Tuttavia, là dove la prima è in ultima analisi un ambiente privo di vita ("una casa piena di condimenti e nessun cibo vero"), la seconda è come "un essere vivente, il suo interno umido di tutta quella gente che suda e respira. Con tutta quella gente che si muove all'interno, la casa si muove" (ivi, pp. 37, 120).

Ai rituali desacralizzati e spiritualmente depauperanti del culto feticistico della casa borghese, dei marchi e delle mode, dei consumi di massa e degli stili di vita proposti dai media, queste sfere di esperienza comunitaria contrappongono nuove liturgie redentive e rigeneranti,²⁷ basate su un'intensa emozionalità, sull'esperienza di una sensorialità corporea viscerale e trasfigurante.²⁸

L'esplosione della casa (*domus*) nel grattacielo del narratore, la distruzione dell'ufficio dove egli lavora (con l'uccisione del suo superiore), il progettato abbattimento del Parker-Morris Building (costruzione fittizia che nel romanzo viene descritta come l'edificio più alto del mondo) sono a ben vedere atti di ribellione e liberazione nella misura in cui esprimono una volontà parricida latente. Tutti e tre i bersagli evocano – anche attraverso un'iconografia esplicitamente fallica – la figura paterna (*dominus*) e i valori che egli dovrebbe incarnare. Nel melodramma di distruzione e sovversione dell'ordine costituito messo in scena in *Fight Club*, quindi, il padre è l'occulto morale (cfr. Brooks,

²⁶ "Tutta notte non ha fatto che piovere. Le assicelle del tetto si scartocciano, si storcono, si arricciano, e la pioggia passa attraverso e si raccoglie nell'intonaco del soffitto e gocciola dall'impianto elettrico. Quando piove dobbiamo togliere i fusibili. Non hai il coraggio di accendere le luci. La casa di Tyler ha tre piani e una cantina. Giriamo con le candele. Ci sono dispense e verande chiuse e finestre colorate sul pianerottolo. In salotto ci sono bovindi con sedili sotto i vetri. Gli zoccoli sono intagliati e verniciati e alti quarantacinque centimetri. La pioggia cola per la casa e tutto quello che c'è di legno si gonfia o si ritira e i chiodi [...] spuntano fuori e arrugginiscono." (Palahniuk, 2021, pp. 48-49)

²⁷ "Tutte le sere morivo e tutte le sere rinascevo", afferma il narratore di ritorno da una serata trascorsa in un gruppo di sostegno (ivi, p. 17).

²⁸ Esempio paradigmatico di un vero e proprio melodramma metamoderno, il romanzo mette chiaramente in evidenza quanto la capacità di provare ed esprimere pubblicamente i nostri sentimenti sia ciò che rende autentica la nostra vita, prima di ogni illusione razionalizzante o moralizzante e al di là di ogni malafede o auto-inganno.

1995) che si ambisce a cogliere, il *deus absconditus* che si cerca di evocare tramite la profanazione dei suoi templi e dei suoi totem:

“Se sei maschio e sei cristiano e vivi in America, tuo padre è il tuo modello di Dio. [...] E se non hai mai conosciuto tuo padre, se tuo padre prende il largo o muore o non è mai a casa, che idea ti fai di Dio? [...] La fine che fai [...] è passare la vita a cercare un padre e Dio. Quello che devi considerare [...] è la possibilità che a Dio tu non sia simpatico. Potrebbe essere che Dio ti odi. [...]”. Il modo in cui la vedeva Tyler era che attirare l’attenzione di Dio per essere stati cattivi era meglio di non ottenere attenzione per niente. Forse perché l’odio di Dio è meglio della sua indifferenza. [...] Se non otteniamo l’attenzione di Dio non abbiamo speranza di dannazione o redenzione. [...] Solo se veniamo presi e puniti possiamo essere salvati. (ivi, pp. 127-128)

Bibliografia

- Bachelard G. (2006), *La poetica dello spazio*, trad. di Catalano E., Bari, Edizioni Dedalo.
- Bamberg M. (ed.) (2007), *Narrative – State of the Art*, Philadelphia, John Benjamins.
- Bauman Z. (2002), *Modernità liquida*, trad. di Minucci S., Roma-Bari, Laterza.
- Beuka R. (2004), *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth Century American Film and Fiction*, New York, Palgrave MacMillan.
- Blunt A., Dowling R. (2006), *Home*, London-New York, Routledge.
- Beck U. (2000), *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, trad. di Privitera W., Sandrelli C., Roma, Carocci.
- Boxall P. (2015), *The Value of the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brooks P. (1995), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven-London, Yale University Press.
- (2004), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. di Fink D., Torino, Einaudi.
- (2005), *Realist Vision*, New Haven-London, Yale University.
- (2018), *Psychoanalysis and Melodrama*, in Williams C. (ed.), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 277-288.
- Coccia, E. (2021), *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Torino, Einaudi.
- DeLillo D. (2014), *Rumore bianco*, trad. di Biondi M., Torino, Einaudi.
- Elsaesser T. (1991), *Tales of Sound and Fury*, in Landy M. (ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 68-91.
- Eggers D. (2001), *Mistakes We Knew We Were Making. Notes, Corrections, Clarifications, Apologies, Addenda*, in Id. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, London, Picador, 2001.
- Eugenides, J. (2017), *Middlesex*, trad. di Bagnoli K., Milano, Mondadori.
- (2019), *Le vergini suicide*, trad. di Stella C., Milano, Mondadori.
- Foer, J.S. (2002), *Jeffrey Eugenides*, “BOMB Magazine”, 81, <https://bombmagazine.org/articles/2002/10/01/jeffrey-eugenides/>, ultimo accesso: 25 agosto 2024.
- (2016), *Eccomi*, trad. di Piccinini A., Milano, Guanda.

- Foucault, M. (2005), *Nascita della biopolitica*, trad. it., Bertani M., Zini V., Milano, Feltrinelli.
- Franzen, J. (2003), *Le correzioni*, trad. di Pareschi S., Torino, Einaudi.
- Freud S. (1993), *Una difficoltà della psicoanalisi*, in Id., *Opere*, vol. 8, trad. di Musatti C., Torino, Bollati Boringhieri, pp. 657-664.
- Gledhill, C. (2018), *Domestic Melodrama*, in Williams C. (ed.), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 61-77.
- Goffman E. (1997), *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. di Ciacci M., Bologna, il Mulino.
- Homes, A.M. (1999), *Musica per un incendio*, trad. di Baiocchi M., Tagliavini A., Milano, Feltrinelli.
- Hyvärinen M. (2010), *Revisiting the Narrative Turns*, "Life Writing", 7, 1, pp. 69-82.
- Jameson F. (2007), *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di Manganelli M., Roma, Fazi Editore.
- Kreiswirth M. (1992), *Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences*, "New Literary History", 23, 3, pp. 629-657.
- (2005), *Narrative Turn in the Humanities*, in Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, pp. 377-382.
- Lasch C. (2004), *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, trad. it Cornalba L., Milano, Feltrinelli.
- Lavagetto M. (2003), *Autoricognizione 2000*, in Olivieri U.M. (a cura di), *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 47-69.
- Lethem J. (2013), *L'estasi dell'influenza. Un plagio*, in Id. *L'estasi dell'influenza. Non-fiction, etc.*, trad. di Pannofino G., Milano, Rizzoli, pp. 147-187.
- Leyshon, C. (2013), *This Week in Fiction: Jeffrey Eugenides*, "The New Yorker", 8 novembre, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/this-week-in-fiction-jeffrey-eugenides/>, ultimo accesso: 10 agosto 2024.
- Livolsi M. (2006), *La società degli individui: globalizzazione e mass-media in Italia*, Roma, Carocci.
- Loren S., Metelmann J. (2016), *Interview with Christine Gledhill*, in Loren S., Metelmann J. (eds.), *Melodrama After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 297-310.
- Nowell-Smith, G. (1991), *Minnelli and Melodrama*, in Landy M. (ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 269-274.
- Palahniuk, C. (2021), *Fight Club*, trad. di Dobner T., Milano, Mondadori.
- Potier J. (2020), *An Interview with Jeffrey Eugenides*, "Transatlantica", 1, <http://journals.openedition.org/transatlantica/15228>, ultimo accesso: 10 agosto 2024.
- Roth P. (2005), *Pastorale americana*, trad. di Mantovani V., Torino, Einaudi.
- Rousseau J.-J. (1990), *Le confessioni*, trad. di Valente V., Milano, Mondadori.
- Singer, B. (2001), *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press.
- Sterne L. (1992), *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo (1760-1767)*, trad. di Marengo F., Milano, Mondadori.

- Timmer N. (2017), *Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace*, in van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, London, Rowman & Littlefield.
- van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.) (2017), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, London, Rowman & Littlefield.
- Vermeulen T., van den Akker R. (2010), *Notes on Metamodernism*, "Journal of Aesthetics & Culture", 2, 1, pp. 1-14.
- Vittorini F. (2015), *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Bologna, Pàtron.
- Williams L. (1998), *Melodrama Revised*, in Browne N. (ed.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley, University of California Press, pp. 42-88.
- Yates, R. (2017), *Revolutionary Road*, trad. di Dell'Orto A., Roma, minimum fax.