

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime *Be Light*»¹

Rossana Chianura

1. Inizio e fine: un romanzo di soglie

Se da un lato il romanzo di famiglia, per com'è stato definito in uno dei primi contributi critici italiani, sembra porsi come una forma sostanzialmente «invariata» lungo l'arco delle sue diverse manifestazioni,² dall'Ottocento a oggi, dall'altro le ultime acquisizioni critiche mettono in dubbio la sua presunta immutabilità. Nel panorama attuale, infatti, è più opportuno distinguere tra «un romanzo di successo, ancora attratto dal *romance*»,³ che ripropone struttura e temi centrali del *family novel* della tradizione, e una «narrazione familiare più frammentaria e discontinua [...] che rinuncia ad alcune costanti morfologiche del genere», tra cui soprattutto la lunga campata storica e l'onniscienza della narrazione, contaminandosi sempre più spesso con le scritture dell'io,⁴ prediligendo la rappresentazione sincronica, cruda e asfissiante del rapporto fra due sole generazioni.⁵ Con questo contributo ci si propone di suggerire delle domande a partire dalla persistenza di questo genere nell'immaginario del presente: *che cosa* scelgono di rappresentare l'autore o l'autrice che si rivolgono alla categoria del romanzo familiare e ai suoi modelli? Quali sono gli elementi strutturanti che la scelta del macro-tema della famiglia inevitabilmente porta con sé? Un'indagine sull'idea di fondo di

1 La citazione da *Absalom, Absalom!* (1936) di William Faulkner si riferisce al momento in cui Thomas Sutpen e i suoi schiavi costruiscono dalle fondamenta la tenuta di Sutpen's Hundred e la piantagione. Il passo ricalca esplicitamente la creazione della Genesis: «creating the Sutpen's Hundred, the *Be Sutpen's Hundred* like the oldentime *Be Light*» (W. Faulkner, *Absalom, Absalom!*, Penguin books, Harmondsworth 1971, p. 6). Per una panoramica generale sulle allusioni bibliche presenti nel romanzo (a partire da quella del titolo), cfr. M. Rose, *The Biblical Background of «Absalom, Absalom!»*, in *Critical Essays on William Faulkner: the Sutpen family*, ed. A.F. Kinney, Prentice Hall International, New York-London 1996, pp. 259-267.

2 M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125: p. 124.

3 E. Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021, p. 41.

4 *Ibidem*.

5 E. Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «Enthymema», 20, 2017, pp. 88-111.



questa forma a partire da alcuni esempi ottocenteschi e novecenteschi non può ignorare uno dei suoi costituenti di base, che è allo stesso tempo uno dei principali motivi di fascino (e successo) di questo genere: la rappresentazione delle origini. I testi ascrivibili al genere del romanzo di famiglia condividono, infatti, uno stesso sistema significante, che vede l'io del tutto risolto nel suo passato e la sua autonomia (come la sua esperienza) fortemente limitata dalla persistenza di tratti primordiali irriducibili che modellano il rapporto tra i personaggi e il tempo.

Le oscillazioni nella definizione del genere del romanzo di famiglia sono dovute alla volontà di individuare costanti e criteri d'appartenenza dei testi il più possibile discriminanti⁶ e alla (spesso correlata) presa di coscienza dell'inevitabile trasformazione di questa categoria, a causa dei cambiamenti occorsi nelle tecniche narrative dal Naturalismo a oggi, ma anche delle trasformazioni storiche che hanno interessato il referente extraletterario del genere.⁷ Al di là di queste oscillazioni, sarà utile adottare per le finalità di questo saggio uno sguardo d'insieme, in cui il romanzo di famiglia sia inteso sia come genere di finzione in senso stretto⁸ sia come «genere ibrido» dotato talvolta di un alto tasso di finzionalità e «posto al confine tra romanzo genealogico, romanzo storico e scrittura del sé»,⁹ partendo dall'assunto di base per cui

perché si possa parlare di romanzo di famiglia, è necessario che i singoli personaggi siano dotati di una coscienza genealogica e che la propria personalità si determini nel confronto con coloro che li hanno preceduti. Prendendo

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

- 6 Come il numero delle generazioni rappresentate, che devono essere tre (secondo gli studi di Y.-L. Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992) e Polacco (*Romanzi di famiglia*, cit.), l'ampia estensione temporale, la subordinazione del destino individuale a quello del gruppo familiare e, da un punto di vista prettamente formale, il fatto che le relazioni tra le generazioni e i membri del gruppo siano alla base della struttura narrativa e delle intenzioni del testo nel suo complesso, e non componenti di sfondo delle vicende o dell'ambientazione.
- 7 Sul legame tra Naturalismo e saga familiare a partire dalla serie dei Rougon-Macquart di Émile Zola cfr. A. Baldini, *Finzioni che legano: la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 265-288. All'interno dello stesso saggio (p. 287-288), e nel precedente *Il «Gattopardo» di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*, in «Allegoria», 70-71, 2016, pp. 24-66, Baldini si sofferma, inoltre, sul legame tra saghe familiari che raccontano un declino e la fine della famiglia patriarcale.
- 8 A distinguere saga familiare e memoria di famiglia è «il modo di enunciazione o rappresentazione» della prima, che invece di essere «assertiva» veicola «una "postura fittizia (*fictive stance*)" che induce chi legge o guarda e ascolta a immaginare un mondo inventato» (Baldini, *Finzioni che legano*, cit., pp. 274-275).
- 9 E. Abignente, *Una storia di ombre. Immaginazione delle origini e indagine genealogica nel romanzo contemporaneo*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi», cit., pp. 243-263: p. 245. Nella sua recente monografia la studiosa distingue tra due tipologie di memorie di famiglia: quella che limita fortemente lo spazio concesso all'invenzione, in quanto la narrazione attinge «prevalentemente o esclusivamente ai ricordi personali dell'autore-narratore» (*Lessico familiare* di Natalia Ginzburg), e quella in cui invece l'autore-narratore si sofferma prevalentemente su vicende di cui sono stati protagonisti i propri antenati, e in cui dunque «all'ampliarsi dell'arco cronologico e genealogico considerato corrisponde un inevitabile innalzamento del livello di finzionalità» (come *Il labirinto del mondo* di Marguerite Yourcenar).

in prestito la fortunata definizione di Francesco Orlando ne *Gli oggetti desueti*, si può dire che sia indispensabile che, perché un romanzo possa essere definito genealogico, i suoi personaggi *percepiscano un decorso di tempo sentito collettivamente*, subordinando la loro esistenza individuale alla stirpe dalla quale sono stati generati.¹⁰

Un approccio di questo tipo ci permette di individuare precisi elementi di costruzione del personaggio e del narratore che si riverberano su tutto l'impianto narrativo dei testi che discuteremo, di fatto organizzandoli attorno alla genealogia intesa come una struttura di senso grazie alla quale l'uomo può elevarsi dalla contingenza e contemplare il punto d'inizio e la fine di un'epoca.¹¹ Infatti, se la narrazione genealogica è una forma che per natura descrive un movimento progressivo («developmental in nature»),¹² ne consegue che la direzione di sviluppo propria del romanzo di famiglia è sostenuta soprattutto dai motivi legati all'attivazione di una coscienza genealogica da parte dei personaggi, e cioè al confronto costante con il problema delle proprie origini, alla consapevolezza di essere l'anello di una catena (in quanto originato da qualcuno e in grado di originare), e alla prospettiva (vicina o lontana) dell'esaurimento di un'epoca «sentita collettivamente». *Inizio e fine* non sono, dunque, dei temi equiparabili a quelli, seppur presenti e rilevanti, della centralità della casa o dei riti di famiglia, ma degli aggregati di significato che determinano la forma, il tessuto ideologico e il senso più profondo di questi romanzi.

Tra i due poli, quello della *fine* in relazione al romanzo di famiglia è stato indagato da diversi punti di vista. In particolare, si è spesso fatto riferimento all'immaginazione apocalittica e all'erosione del tessuto esperienziale che caratterizza la modernità. Il romanzo di famiglia darebbe forma a questi due aspetti attraverso il succedersi implacabile delle generazioni e delle morti, lo sfumare dei patrimoni dell'alta e media borghesia e l'idea di un "grande" passato di cui resta poco o niente, se pensiamo al genere nella sua forma canonica, tuttora ripresa. Nelle manifestazioni contemporanee di questa forma, invece, i personaggi percepiscono il vincolo generazionale allo stesso tempo come un peso da cui liberarsi e uno spettro da cui si è ossessionati in rapporto alla propria identità e storia personale:¹³ sono testi che si

10 Abignente, *Rami nel tempo*, cit., pp. 34-35.

11 È Frank Kermode, nel noto saggio *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford University Press, New York 1967) a riflettere sulla tendenza dell'uomo ad allestire le proprie narrazioni entro i due poli estremi di inizio e fine dei tempi.

12 J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in Modern Novel*, John Hopkins University Press, Baltimora 2014, p. 2.

13 Questa seconda tipologia in particolare è rintracciabile nei testi afferenti al *Familienroman* tedesco e al *new realism* nordamericano. Per quest'ultimo, si consiglia S.J. Burn, «Family», in *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction*, ed. D. O'Gorman, R. Eaglestone, Routledge, London-New York 2019, pp. 147-158, che si concentra in particolare sui romanzi di Jonathan Franzen, Jeffrey Eugenides e Zadie Smith.



fondano sulla frammentazione della storia familiare in una sequenza non ordinata di eventi, spesso inficiata da salti cronologici, parzialità delle informazioni o veri e propri buchi narrativi.

Il motivo della fine può essere considerato un vero e proprio elemento strutturante lungo l'intera storia del genere, alla base dell'articolazione interna dei testi, che spesso si costituiscono grazie alla triade *morte di un familiare, gestione della sua eredità, vita che continua dopo la sua morte*, presenti come nodi diversamente amalgamati nel testo. Da un punto di vista tematico, inoltre, lo sbilanciarsi del testo sulla fine di un'epoca viene talora oggettivato nella rappresentazione disforica della casa di famiglia, spesso al centro di una serie di dinamiche le cui principali sono: la vendita o la cessione della casa di famiglia a un altro nucleo familiare (*Buddenbrooks*), la sua distruzione (*Absalom, Absalom!*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad*), il protrarsi di uno stato di semi-abbandono e trascuratezza che degenera in rovina (*Castle Rackrent*, *The Corrections*, *Alles umsonst*), la riprogettazione continua e irrazionale degli spazi comuni, in cui agiscono allo stesso tempo desuetudine e vuoto (*I Viceré*), ed infine – passando dallo stato dell'immobile alla condizione di coloro che lo abitano – il progressivo allontanarsi dei membri del gruppo dalla casa, a causa di matrimoni, morti e trasferimenti (*Il giorno del giudizio*).

I contributi che si soffermano sul legame tra il genere del romanzo di famiglia e la rappresentazione delle origini, invece, danno conto in maniera dispersiva della questione, che viene evocata puntualmente solo in merito alle memorie di famiglia¹⁴ e al *Familienroman* tedesco,¹⁵ e in modo trasversale (ma generico) solo quando è necessario ricondurre la nascita del genere al Naturalismo e alla sua temperie culturale, per cui il romanzo di famiglia farebbe parte del «tentativo epistemologico generale» proprio della cultura ottocentesca «di spiegare evolutivamente in che modo le cose sono arrivate ad essere come sono» oggi, di definire il presente in base alla «ricerca di origini, antecedenti, predecessori o archetipi»¹⁶ e il passato come «eredità». Sul piano dell'analisi dei testi, spesso è il singolo romanzo a essere analizzato in rapporto al problema delle origini: Welge, ad esempio, fa riferimento alla necessità delle storie genealogiche di riferirsi a «un momento [...] mitico di presenza originaria» del gruppo familiare, la cui importanza, però, è ribadita talvolta da un membro esterno alla famiglia, che la custodisce e la trasmette.¹⁷ Polacco, invece, ha riflettuto da un punto di vista morfologico sulla varietà di registri

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

14 Abignente, *Rami nel tempo*, cit., pp. 44-57.

15 Su questo tema cfr. S. Costagli, *Autobiografia collettiva di una nazione. Londa lunga dei Familienromane tedeschi*, in «Enthymema», 20, 2017, pp. 64-74, e, a cura dello stesso autore e di Matteo Galli, *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, Fink, Paderborn 2010.

16 Welge, *Genealogical Fictions*, cit., p. 2.

17 Ivi, p. 23.

narrativi impiegati nella rappresentazione delle diverse fasi di espansione e contrazione del gruppo familiare: la studiosa ha individuato nel racconto della fase delle origini un tono tendenzialmente epico, controbilanciato da quello riflessivo e psicologico che caratterizza di solito le storie delle ultime generazioni.¹⁸ Il timido inquadramento della rappresentazione delle origini in questi contributi o altrove¹⁹ è certamente dovuto al debito che questo genere ha nei confronti del progetto zoliano, per cui è soprattutto la «storia naturale e sociale» della degenerazione della famiglia Rougon-Macquart a porsi come modello delle prime opere ispirate alla serie e, più tardi e in generale, come griglia narrativa del nuovo genere.²⁰ Tutti gli studi più rilevanti sull'argomento pongono un'attenzione particolare sul romanzo familiare come «storia di un declino», primo tra tutti quello di Ru, in cui il romanzo di famiglia viene associato soprattutto a un tipo di narrazione concentrata sulla decadenza e l'esaurimento di un'epoca, e poco – o niente affatto – sul momento di ascesa sociale o di prima formazione del gruppo di cui vengono raccontate le vicende. Questo approccio ha, ovviamente, una sua validità critica e trova delle risposdenze evidenti nel *corpus* di testi che Ru, e in seguito Polacco e Welge, considerano e analizzano.

In questo saggio tenterò di fare luce sulla rappresentazione delle origini in alcuni romanzi di famiglia e memorie di famiglia appartenenti a tradizioni nazionali e categorie storico-letterarie diverse, additando una possibile direzione di ricerca che riguarda il romanzo di famiglia come narrazione incentrata sì su un declino, ma anche, in molti casi, su un tentativo di fondazione di un nuovo mondo e dei suoi significati: rientrano in questa tipologia *Cronaca di famiglia* (1856) di Sergej Aksakov, *Absalom, Absalom!* (1936) di William Faulkner, *Sobre héroes y tumbas* (1961) di Ernesto Sábato, *Cien años de soledad* (1967) di Gabriel García Márquez, *Il giorno del giudizio* (1977) di Salvatore Satta. Chi conosce anche solo la trama di questi romanzi può già probabilmente dedurre una tendenza specifica di questo genere, da aggiungere a quelle già individuate dalla critica: quella di trasformare il racconto di fondazione in un vero e proprio “complesso delle origini”, il quale può orientare la narrazione in senso fortemente ideologico e retorico (il mondo perfetto creato a immagine e somiglianza del fondatore) e influen-

18 M. Polacco, *Il reale meraviglioso e la realtà senza meraviglie*, in P. Pellini, M. Polacco, P. Zanotti, *Strade ferrate: la tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele d'Annunzio, Gabriel García Márquez e parecchi altri scrittori*, Nistri-Lischi, Pisa 1995, pp. 95-172.

19 K. Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium. A Study in Genre*, Vdm Verlag, Saarbrücken 2007, incentrato sul romanzo di famiglia statunitense.

20 Come sostiene Baldini, Verga concepisce il ciclo di romanzi *I Vinti* dopo la lettura di una recensione di *Une page d'amour* a firma di Philippe Gille sul «Figaro» del 21 aprile 1878. Lo stesso giorno l'autore siciliano condivide con Salvatore Paola Verdura «l'idea di un ciclo composto da cinque romanzi intitolato *La Mareà*»; questa lettera, dunque, «segna l'arrivo della saga familiare come genere narrativo in Italia» (Baldini, *Finzioni che legano*, cit., p. 272).

zare a tal punto la forma dei testi da scatenare una continua messinscena del momento originario, cui si associa talvolta un meccanismo divagatorio che ne ritarda l'attraversamento.

2. A sua immagine e somiglianza: Stepan fabbrica il mondo

Nell'arco della sua ricezione critica, *Cronaca di famiglia* (*Semejnaja chronika*) di Sergej Aksakov è stato rubricato sotto le etichette più diverse e soprattutto indicato come prosa appartenente al genere memorialistico,²¹ parte di una dilogia autobiografica assieme al successivo *Gli anni d'infanzia di Bagrov il nipote* (1858). Accanto a posizioni più sfumate ed evasive, che non affrontano il problema dell'appartenenza di genere,²² possiamo individuare una chiara difficoltà della critica, che oscilla tra l'ambito dei generi non finzionali, riconoscendo la natura spiccatamente memorialistica e referenziale del testo sulla base di considerazioni filologiche e contestuali, e l'ambito delle scritture di finzione,²³ per cui si può individuare nell'opera un fondo di «verità romanzesca»²⁴ e «un timido ricorso alla *fiction*».²⁵

Cronaca di famiglia sembra piuttosto rientrare, per molti versi, nel genere delle memorie di famiglia definito recentemente da Elisabetta Abignente: questa categoria comprenderebbe «testi narrativi nei quali l'autore cerca di ricostruire, in forma di romanzo, la storia della propria famiglia», e in cui il narratore, a differenza di ciò che accade nella saga familiare, «conduce il racconto in prima persona» riservandosi una posizione «volutamente marginale», laddove «la centralità narrativa è riservata agli altri membri della famiglia [...] che risultano essere i veri protagonisti».²⁶ Il carattere ibrido di questo genere può aiutarci a inquadrare meglio il testo di Aksakov, in cui è proprio il confine tra narrazione fattuale, fondata sulla rielaborazione di fonti orali e documenti privati, e «spazio concesso all'invenzione»²⁷ a rendere scivolosa e precaria l'appartenenza a un genere in particolare.

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

- 21 S. Leva, *Il mondo patriarcale di S.T. Aksakov*, in «Slavia. Rivista trimestrale di cultura», 2, aprile-giugno 1995, pp. 60-80.
- 22 Fra queste rientrano quelle di «pastoral prose» (cfr. A.R. Durkin, *Pastoral in Aksakov: The Transformation of Poetry*, in «Ulbundus Review», 2, 1, 1979, pp. 62-75: p. 67) e «'dynastic' narrative» (cfr. R. Gregg, *The Decline of a Dynast: from power to love in Aksakov's family*, in «The Russian Review», 50, 1, Jan. 1991, pp. 35-47: p. 41).
- 23 In questo ambito l'attribuzione di genere più rilevante è senz'altro quella di E. Kagan-Kans, «*Family Novel*», in *Handbook of Russian Literature*, ed. V. Terras, Yale University Press, New Haven (CT) 1985, p. 134, in cui l'opera di Aksakov è considerata la prima attestazione del genere *family novel* nella letteratura russa.
- 24 S. Vitale, *La grazia della vecchiaia*, in S.T. Aksakov, *Cronaca di famiglia*, trad. it. di A.M. Ripellino, Adelphi, Milano 1984, p. 284.
- 25 G. Carpi, *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Carocci, Roma 2010, p. 459.
- 26 Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 49.
- 27 Ivi, p. 51.

Quello della *Cronaca* si presenta come un anziano²⁸ e «imparziale narratore di racconti tramandatisi oralmente» (*CF*, p. 230) collettore di storie e aneddoti familiari, di cui tiene a ribadire la veridicità, chiamando in causa ignoti «testimoni degni di fede» (*CF*, p. 76), lettere o conversazioni che lui stesso ha potuto leggere o ascoltare («Io stesso ho sentito», «Io potrei riferire nei particolari tutta la conversazione, perché molte volte l'ho sentita raccontare parola per parola da Aleksej Stepanovic», *CF*, pp. 40 e 133-134), e che riproduce talvolta nel testo contribuendo a dare «l'illusione [...] di un'assoluta oggettività e verosimiglianza».²⁹ Il tono quasi da confessione, intenzionato a fornire al lettore anche i dettagli più oscuri o disdicevoli («Non posso tacere», «Malvolentieri dovrò confessare», *CF*, pp. 91 e 131) si alterna a quello di chi accenna a più succosi sviluppi degli avvenimenti, per stuzzicare la curiosità del lettore, che rimane spesso deluso («Ho raccontato la decima parte di quel che so, ma mi sembra che anche questo basti», «Di violenze più ripugnanti io taccio», *CF*, pp. 77 e 75). A ciò si aggiungano altri aspetti che alzano significativamente il tasso di finzionalità del testo: il fatto che il narratore-personaggio ribadisca di riportare fedelmente, «parola per parola», fatti avvenuti circa trent'anni prima della sua nascita, il mascheramento dei cognomi dei protagonisti (*in primis* quello della famiglia Bagrov, che sta per Aksakov); la timida, però presente, analisi psicologica praticata sul personaggio della madre del narratore, Sof'ja Nikolaevna; e infine la presenza di passi chiaramente legati a una profonda rielaborazione narrativa e tipologica, se pensiamo alla stereotipizzazione di personaggi e situazioni. Rientrano tra questi ultimi il *Secondo frammento*, che ruota attorno al matrimonio di una cugina del nonno del narratore, e il *Primo frammento*, cioè il racconto dell'emigrazione dei Bagrov dalle terre che abitavano da generazioni verso il distretto di Ufa.

L'incipit del testo è dominato dalla figura del nonno del narratore, Stepan Michajlovič Bagrov, che vediamo all'opera in tre dei quattro sottocapitoli che costituiscono il *Primo frammento* (il primo, «Stepan Michajlovič Bagrov. La colonizzazione»; il terzo, «I nuovi luoghi» e il quarto, «Una buona giornata di Stepan Michajlovič»). Dell'avo vengono messe in risalto le grandi capacità organizzative e la lungimiranza in quello che è un vero e proprio «progetto» (*CF*, p. 14) di fondazione di una nuova comunità, il villaggio a cui dà il nome di Znamensk e che dagli abitanti sarà però sempre chiamato «Nuovo Bagrovo, dal nome del suo padrone e a ricordo del Vecchio Bagrovo» (*CF*, p. 20), ossia dei possedimenti da cui, intorno agli anni Ottanta del Settecento, l'intera famiglia con dipendenti, servi e contadini al

28 Aksakov, *Cronaca di famiglia*, cit., p. 35: «ricordo i palpiti del giovane cuore e la dolce, vaga tristezza, per cui ora darei tutto quel che resta della mia vita che si sta spegnendo...»; d'ora in avanti: *CF*.

29 Vitale, *La grazia della vecchiaia*, cit., p. 282.



seguito, si sposta verso le fertili e incontaminate terre del nuovo distretto di Orenburg, un territorio recentemente annesso all'impero. L'emigrazione viene percepita come necessaria da un ramo della famiglia a causa delle continue divisioni che hanno colpito, nel tempo, il patrimonio originario dei Bagrov, che risale addirittura a una donazione diretta dello zar, in tempi immemorabili. La ricerca di un nuovo spazio si concilia però anche con l'eccentricità di Stepan, che ci tiene a ribadire l'antichità del proprio lignaggio, «facendo derivare la sua stirpe, Dio sa in forza di quali documenti, da un principe varjago» (CF, p. 16) e dando seguito a questa autorappresentazione scegliendo di sposare una donna non bella, non ricca, ma di accertate ascendenze aristocratiche. Dopo aver rievocato brevemente i primi viaggi perlustrativi del nonno nella zona prescelta, il narratore ci presenta la straordinaria immagine di una massa sterminata in movimento:

Infine, a metà di giugno, [...] caricate le *telegi* di spose, figli, vecchi e vecchie, dopo averle coperte di graticci di corteccia di tiglio piegati a riparo dalla pioggia e dal sole, ammonticchiate le stoviglie casalinghe indispensabili, messi gli uccelli da cortile sulla sommità dei carri e legate ad essi le vacche, si misero in viaggio i poveri emigranti, [...] congedandosi per sempre dai vecchi luoghi, dalla chiesa in cui s'erano battezzati e sposati, dalle tombe dei nonni e dei padri. (CF, p. 20).

La colonizzazione ha le fattezze di un rito collettivo, in cui tutti quanti danno seguito con fatica e diligentemente alle decisioni di un'unica mente che tutto vede e dispone: su ordine di Stepan viene iniziata la costruzione di una chiesa, della casa padronale, della fattoria, delle isbe per i contadini, delle coltivazioni e del mulino. Per quest'ultimo, soprattutto, è necessario intervenire pesantemente sulla geografia del territorio, ossia modificare il corso del fiume Buguruslan, un'operazione per cui sono sufficienti solo due prodigiose giornate di duro lavoro:

Nel primo giorno enormi fascine di rami secchi [...] furono ammonticchiate su entrambe le rive del Buguruslan, che sinora libero e inviolabile faceva scorrere le sue acque. Il secondo giorno, al sorgere del sole, circa cento uomini si raccolsero per fermare l'acqua, cioè arginare il fiume. Su tutti i volti c'era qualcosa di preoccupato e di solenne; [...] ma infine gli uomini vinsero, l'acqua non poté più passare, si fermò, come impensierita, cominciò a mulinare, si trasse indietro, colmò le rive del suo alveo, le inondò, attraversandole, cominciò a straripare per i prati, e verso sera già s'era formato uno stagno, o, per meglio dire, era affiorato un lago senza rive, senza la vegetazione, le erbe e i cespugli che sempre lo circondano; qua e là spuntavano le cime degli alberi periti, affondati. (CF, pp. 22-23)

La scansione cronachistica, in cui non è difficile rintracciare l'immagine biblica della fabbricazione del mondo dalle fondamenta («nel primo giorno»;

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

«nel secondo giorno, al sorgere del sole»), accompagna il racconto della violazione di un territorio da parte dell'uomo: il narratore sembra indeciso tra il riconoscimento della straordinarietà dell'impresa, perché partorita dalla mente del nonno, e la presa di distanza. Se da un lato infatti viene celebrata la vittoria degli uomini sulla natura, dall'altra si fa cenno al processo d'impoverimento che questo intervento comporta, tramite il contrasto tra il fiume «libero e inviolabile» e gli «alberi periti, affondati» nell'acqua, quest'ultima addirittura personificata nel corso dell'operazione («impensierita»). L'esuberanza della natura, d'altronde, è un aspetto già messo in evidenza in relazione proprio all'elemento acquatico e al fiume Buguruslan poche pagine prima: è infatti sulle rive di questo che troviamo «un'innumerabile moltitudine di fiori», «abbondanza [...] di ogni sorta di albero», «tutte le razze di anatre e starni, oche beccacce», «moltitudini di uccelli della steppa», «un'infinità di galli cedroni», «tutte le specie di pesci» e «una inverosimile moltitudine di bestie selvatiche» (CF, pp. 18-19). L'elenco contribuisce a creare l'immagine di un mondo estremamente vario e autonomo nella sua completezza, la cui inviolabilità sarà parzialmente minata dalla costruzione della diga e del mulino.

La rappresentazione della natura del territorio e della civiltà che vi si instaura, dunque, risponde all'immagine di un idillio osservato proprio nel momento della sua prima esposizione al cambiamento per mano dell'uomo. Il paesaggio e le azioni si costruiscono secondo un'idea di compresenza degli opposti, ossia di stasi (il mondo beato della pastorale) e di dinamismo, di equilibrio primigenio e repentina rottura. È questo, infatti, il modo in cui funziona la mente del suo creatore, Stepan, «uomo impaziente, irascibile, retto» (CF, p. 11), i cui attacchi d'ira possono essere tanto furiosi quanto repentini e inaspettati. I suoi familiari sono letteralmente alla mercé della volubilità del capofamiglia, che a seconda della giornata può essere il padrone più amorevole e desiderabile che esista, giudice imparziale nelle controversie, oppure il severo tiranno delle esistenze di tutti, familiari e servi. Il terzo sottocapitolo del *Primo frammento*, «Una buona giornata di Stepan Michajlovič», prospetta, appunto, una tipica giornata di buon umore del capo del clan, a cui basta svegliarsi ridendo perché tutto vada, «come suol dirsi, per il verso giusto» (CF, p. 36). In questi frangenti emerge la totale identificazione tra il creatore e il suo mondo, per cui a Stepan piace – come al creatore dell'Eden³⁰ – riposarsi e «guardare il proprio cortile padronale» e «il sano bestiame», o ammirare «il largo stagno che giaceva immobile come uno specchio tra le rive del dolce pendio» (CF, p. 47), senza notare le imperfezioni del paesaggio o degli uomini.³¹ Quando è in stato di grazia,

30 Gregg, *The Decline of a Dynast*, p. 39.

31 Naturalmente è un aspetto che esorbita dal sottocapitolo in questione e attraversa tutto il testo, per cui non è difficile trovare anche in seguito altre affermazioni di questo tipo: «Tutto era stato progettato, costruito da lui stesso, e tutto gli piaceva» (CF, p. 183).

familiari e contadini ne approfittano per avanzare timide richieste, consci di come il buon umore possa, da un momento all'altro, rovesciarsi in ferocia. È il «lato oscuro» del patriarca, su cui però il narratore ammette di non volersi soffermare.³² Se è vero che nel corso della narrazione nessuno oserà mai «sfidare apertamente» la sua autorità, è soprattutto la vecchiaia e il concentrarsi del racconto sulle azioni delle generazioni successive – in particolare del figlio Aleksej e della nuora Sof'ja – a renderlo una «figura periferica» e inoffensiva.³³

Cronaca di famiglia termina con la notizia della tanto attesa nascita del nipote di Stepan, ossia del narratore, un evento che suggella finalmente la continuazione della stirpe, «oggetto costante dei pensieri e dei desideri del vecchio» (CF, p. 225), che nelle ultime pagine entra nella narrazione solo come custode e compilatore dell'albero genealogico della famiglia. La continuità familiare è salva; non lo sono altrettanto, però, il tessuto relazionale e la sfera d'influenza (intesa soprattutto in termini spaziali) della famiglia Bagrov: l'amore romantico di Aleksej per Sof'ja Nikolaevna e la provenienza di quest'ultima dalla città introducono degli elementi di indiscutibile novità nel rapporto che il gruppo familiare intrattiene con la propria autorappresentazione.

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

3. La rievocazione impossibile: storia della famiglia Sanna Carboni

Il giorno del giudizio di Salvatore Satta ha in comune con la *Cronaca* di Aksakov più di un aspetto: un narratore-personaggio che parla da ciò che si percepisce essere l'ultima fase della sua vita («dal limite della vita cui sono arrivato», «bisogna che mi affretti alla fine, poiché poco è il tempo che mi rimane», «non ho tempo da perdere»);³⁴ il cambio del cognome della famiglia (da Satta a Sanna Carboni); l'impostazione essenzialmente memoriale e testimoniale del racconto. Altri elementi, però, oltre ai più macroscopici,³⁵ intervengono a rendere questi due testi anche molto lontani tra di loro: nel *Giorno* al viaggio interamente memoriale corrisponde, almeno in parte, un viaggio reale dell'io narrante, che si reca, anziano, a Nuoro, la città delle origini; predomina la disposizione non ordinata degli eventi,³⁶ e ognuno di questi, benché sia genericamente da inquadrare in grandi fasi facilmente individuabili e successive (origini, maturità, vecchiaia dei personaggi), non

32 Come leggiamo verso la fine del capitolo, infatti, «meglio descrivere una delle sue giornate buone, di cui tanto ho sentito raccontare» (CF, p. 34).

33 Gregg, *The Decline of a Dynast*, cit., p. 39.

34 S. Satta, *Il giorno del giudizio*, Adelphi, Milano 1979, pp. 169, 249 e 210; d'ora in avanti: GG.

35 Il sostanziale realismo della narrazione di Aksakov da un lato, dall'altro l'espressivismo di Satta, talvolta spinto fino al grottesco e al fantastico.

36 B. Pischedda, «Ora che la terra li copre tutti» (S. Satta, «Il giorno del giudizio»), in Id., *La grande sera del mondo: romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Aragno, Torino 2004, pp. 75-76.

rappresenta «lo sviluppo di un evento precedente, ma un'imprevedibile epifania». ³⁷ E infine probabilmente la differenza maggiore è l'agnizione mancata dell'identità del narratore: questo infatti sembrerebbe coincidere con Sebastiano, il più piccolo dei Sanna, cui ci si riferisce sempre nei termini allusivi dell'«ultimo nato», e tuttavia «l'accertamento di una tale identità risulta sempre imminente, sempre in sospenso», ³⁸ e mai effettivamente realizzato, laddove nel finale della *Cronaca* risulta evidente l'identificazione tra il «bel bambinetto robusto» appena nato e il «Sergej» vergato dal nonno Stepan sull'albero genealogico (*CF*, pp. 265 e 268).

La decisione di trattare i due testi qui, in successione, è in parte dovuta a una curiosa coincidenza notata dal critico Emilio Torchio: cioè il fatto che proprio la moglie dello scrittore, Laura Satta Boschian, sia stata la traduttrice dell'opera di Aksakov per la casa editrice torinese Utet, nel 1961, ³⁹ per cui si può, molto cautamente, ipotizzare un «influsso» ⁴⁰ dell'opera del russo su quella dello scrittore sardo. La ragione principale di questo accostamento, tuttavia, è dettata dalla possibilità di considerare questo testo, così come quello di Aksakov, nell'ambito dei generi gravitanti attorno al romanzo di famiglia: l'idea di un'«autobiografia dissimulata», ⁴¹ di un «memoriale» ⁴² o di un «romanzo-saggio autobiografico» ⁴³ pongono il problema del focus narrativo centrale nel testo, che non consiste nella storia di un personaggio di cui si ripercorrono le fasi di sviluppo (come sarebbe nell'autobiografia, seppur dissimulata), ⁴⁴ ma nel racconto incentrato sui diversi membri della fa-

37 F. Petroni, *A vent'anni dal «Giorno del giudizio»*, in «Allegoria», 31, 1999, pp. 112-119: p. 117. Più nello specifico i personaggi «sono in un momento del tempo e sono in un momento successivo; tra i due momenti c'è uno iato».

38 Pischedda, «*Ora che la terra li copre tutti*», cit., p. 79.

39 E. Torchio, *Salvatore Satta. Il peccato di essere vivi*, in «Studi Novecenteschi», 32, 69, 2005, pp. 11-88: p. 39. Lo studioso, inoltre, elenca una serie di definizioni ritenendole tutte possibili eppure limitative: «Anziché compiere la scelta fra le etichette disponibili – “romanzo”, “romanzo autobiografico”, “romanzo memoriale”, “libro di famiglia” (genere a cui appartengono i *Ricordi* guicciardiniani: con essi il *Giorno* condivide il tradimento postumo del carattere essenziale del genere, cioè la destinazione privata) – va individuato il valore del libro» (*ivi*, p. 43). Anche in questa sede emerge di nuovo il libro di famiglia come possibile modello del genere, come già in Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, cit., pp. 98-103.

40 *Ivi*, p. 40.

41 Pischedda, «*Ora che la terra li copre tutti*», cit., p. 74.

42 S. Brugnolo, *L'idillio ansioso. «Il giorno del giudizio» di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004, p. 59.

43 V. Spinazzola, *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, il Saggiatore, Milano 2001, p. 193. Da ricordare anche le definizioni – più orientate a evidenziare il modo di rappresentare la realtà – di «romanzo metafisico e allegorico» (Petroni, *A vent'anni dal «Giorno del giudizio»*, cit., p. 119) e «romanzo antropologico» (G. Steiner, *Prefazione*, in S. Satta, *Il giorno del giudizio*, Iliaso, Nuoro 1999, p. 10).

44 La vita del narratore del *Giorno* viene spesso rappresentata nei termini di due «monconi» da concepire come parti distinte di uno stesso intero: per cui il testo fa luce soltanto su circostanze e personaggi risulanti all'infanzia e alla prima adolescenza del narratore che, salvo pochi riferimenti (sempre obliqui, laterali), non parla mai di se stesso; nulla di significativo, inoltre, ci viene detto su ciò che accade dopo la sua partenza da Nuoro: «il percorso dal narratore adolescente al narratore in punto di morte non si salda» (Pischedda, «*Ora che la terra li copre tutti*», p. 75).

miglia (e sulla comunità di cui fanno parte), condotto attraverso «un'effettiva messa ai margini dell'io narrante»⁴⁵ – in questo caso praticamente occultato – come accade ad esempio nelle memorie di famiglia. Va premesso, tuttavia, che, come nel caso della *Cronaca di famiglia*, il cambio del cognome (e anche di alcuni nomi), la rappresentazione dei «grovigli psichici»⁴⁶ dei personaggi e dei tipi storici cui questi rimandano ci costringono a una postura che da un lato prende atto della finzionalità del testo visto nel suo insieme e dall'altro non ignora la base solidamente memoriale degli eventi raccontati, oltre a una spiccata componente saggistica contraddistinta da una «diffusa sentenziosità».⁴⁷

Il racconto delle origini familiari nell'opera di Satta si può dire coincida grosso modo con i primi sei capitoli del romanzo ed è scandito in più nuclei di testo, secondo una logica di approfondimento graduale. La narrazione, pertanto, procede per successivi concetti o immagini che la mania giustificatoria (e giudiziaria)⁴⁸ del narratore circoscrive e sviluppa, per poi riprendere il filo dal punto in cui era stata interrotta. Questa strategia è rintracciabile sia al livello del macrotesto sia del microtesto. Guardiamo, ad esempio, al primo capitolo, in cui la famiglia Sanna Carboni ci viene presentata nel momento del pasto serale:

Don Sebastiano Sanna Carboni, alle nove in punto, come tutte le sere, spinse indietro la poltrona, [...]. Don Sebastiano era nobile, [...] ma il *doppio cognome* era solo un'apparenza, altro non essendo il Carboni che il nome della madre, aggiunto al Sanna, il vero e unico nome di famiglia, un poco per l'usanza spagnola, un poco per la necessità di distinguere le persone, nella poca varietà dei nomi determinata dalla scarsa popolazione. [...] *Chi fosse poi questa Carboni* che aveva lasciato il suo nome in un timbro, nessuno avrebbe potuto dire. La madre di Don Sebastiano doveva essere morta presto, e nulla è più eterno, a Nuoro, nulla più effimero della *morte*. Quando muore qualcuno è come se muoia tutto il paese. [...] *E così questa Carboni* si era dissolta nel nulla, nonostante i cinque figli che aveva messo al mondo [...]. **Don Sebastiano afferrò il lume a petrolio**, grande globo bianco su un piede iridato [...]. (GG, pp. 11-13, corsivi miei)

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

45 Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 15.

46 Spinazzola, *Itaca, addio*, cit., p. 203. Laddove invece il piccolo Sebastiano – con cui il narratore si identificherebbe – «ha una fisionomia appena sbizzata», «innocentemente trattenuto al di qua della soglia della consapevolezza di sé, a causa appunto dell'età infantile».

47 Pischedda, «*Ora che la terra li copre tutti*», cit., p. 66.

48 Nel suo saggio sulla letteratura della/sulla periferia dedicato soprattutto a un'estesa analisi del *Giorno del giudizio* Brugnolo afferma, tramite un felice accostamento con le parole di Engels, che «il romanzo di Satta ci parla [...] della ingiustificabilità della vecchia Nuoro davanti al Tribunale della Ragione» e che «il narratore del romanzo si fa lui stesso esecutore di questo giudizio inappellabile, rappresentandoci la Nuoro-Sardegna come una enclave antistorica e irrazionale dentro il razionalizzato mondo contemporaneo» (Brugnolo, *L'idillio ansioso*, cit., pp. 34-35).

Un primo nucleo è rappresentato dalla spiegazione delle origini del cognome della famiglia e delle usanze legate ai cognomi in Sardegna; questo nucleo, però, ne genera subito un altro, quello attorno all'identità di «questa Carboni», la madre di Don Sebastiano, di cui nessuno sa molto. Ciò porta il narratore a un'ulteriore divagazione sulla morte come garante del dissolvimento dei corpi e delle storie e sulle modalità di celebrazione di questo evento a Nuoro. A questo punto si ritorna indietro, al nucleo sulla signora Carboni e quindi, finalmente, a Don Sebastiano, di cui si sta descrivendo la discesa dallo studio verso il soggiorno in cui sono riuniti i figli con la moglie donna Vincenza. La scala e il buio «immenso» (*GG*, p. 13) che si apre sul finire di questa stimolano un'altra serie di digressioni sulla costruzione della casa di famiglia, dopo la quale si giunge finalmente al piano terra, dove «un altro lume più grande» rispetto alla lampada a petrolio di Don Sebastiano e le luci del caminetto «illumina[no] i visi dei sette ragazzi, l'ultimo poco più che decenne» (*GG*, p. 15). Il passaggio dall'oscurità alla luce e la ritrosia descrittiva del narratore – che non dà nome né sostanza ai volti di cui parla – suggeriscono un'atmosfera pre-storica, in cui il posto di ogni cosa, delle persone, risponde a dei criteri di giustezza e incontestabilità: *tutti si trovano lì dove non possono che essere*, ed è proprio questo a stimolare il racconto del narratore. Il suo è uno «sforzo logico»,⁴⁹ che procede per continui accorpamenti e aggiunte, e queste espansioni sono più dovute all'incontrovertibilità di uno stato di cose che richiede di essere osservato (e spiegato) che a un desiderio reale, affabulatorio di narrazione.

Dopo la presentazione della cellula familiare, che muove «dalle viscere architettoniche della casa paterna»,⁵⁰ si procede, dunque, con lo zoom indietro rappresentato dal secondo capitolo, alla presentazione del “mondo” di Nuoro e alla sua divisione interna; quindi, nel terzo capitolo, viene sviluppato il personaggio di Donna Vincenza, di cui vengono rievocate le origini in parte continentali. Nel quarto capitolo troviamo finalmente nome, età e una (minima) connotazione caratteriale dei sette figli, la «nidiata» delle prime pagine, il quinto circoscrive la narrazione attorno al periodo della vendemmia e alla relazione di fiducia tra Don Sebastiano e il suo aiutante, zio Poddanzu; il sesto, infine, ricostruisce le origini della famiglia di Don Sebastiano. Le cose e le persone sono condannate all'isolamento, sia al livello della realtà descritta (la casa eccentrica costruita «in un paese dove da cent'anni non si costruiva una casa», dall'atrio sproporzionato rispetto ai «buchi» delle stanze; l'isolamento di Nuoro dal tempo e dal continente) sia al livello della «struttura sperimentale»⁵¹ del testo, che sequenzia le informazioni compar-

49 Pischcedda, «*Ora che la terra li copre tutti*», cit., p. 66.

50 Ga. Contini, *Un paese che non ha motivo di esistere*, in «*Ichnusa. Rivista della Sardegna*», 2, giugno-luglio 1982, pp. 84-90: p. 85.

51 Petroni, *A vent'anni dal «Giorno del giudizio»*, cit., p. 119.



timentandole, adeguandosi alle esitazioni della memoria. Nel *Giorno* la rappresentazione delle origini è sabotata dall'interno da un meccanismo di rinvio costante, meditativo, che allo stesso tempo afferma e nega il bisogno di un momento ricostruttivo-rievocativo in cui immergersi. D'altro canto, la totale compenetrazione tra le caratteristiche della famiglia e il mondo rappresentato non poteva generare una struttura diversa. Se Donna Vincenza e Don Sebastiano sono due isole, personalità in perenne e silenzioso contrasto, anche su ciascuno dei figli pende una «impronta del destino» (GG, p. 172) inaggrabile, che li porterà a lasciare la casa delle origini e a disperdersi nel mondo portandosi appresso, come unico elemento attraverso il quale risalire a un passato comune, «la somiglianza fisica» (GG, p. 172). Ma d'altronde questo era già successo al ramo paterno della famiglia, per cui

I vecchi Sanna erano tutti vivi, ed erano tutti brava gente, e nessuno, che si sapesse, trovava da ridire sul loro conto. Se un male c'era era interno, perché vivevano isolati, e lontani, in quel minimo borgo, l'uno dall'altro più che le stelle tra loro. (GG, p. 86)

I testi di Aksakov e Satta, sebbene molto diversi per tecniche e ambientazione, affrontano il problema delle origini optando per una rievocazione degli avvenimenti circoscritta a precisi momenti nel testo, i quali non sono soggetti a riprese, variazioni successive o riscritture. Tale scelta compositiva è strettamente legata all'intenzione di presentare la storia della propria famiglia come una vicenda dotata di un'irripetibile unicità, con cui si vuole indicare la singolare eredità che il narratore ha dovuto gestire (nel corso della sua vita e al momento della trasmissione di questa storia a noi). Sono evidenti, infine, almeno due altri aspetti: il legame tra qualità del mondo rappresentato e del carattere familiare o del capostipite, e la possibile sovrapposizione tra racconto delle origini e incipit materiale del testo, perfettamente coincidenti in Aksakov, non coincidenti in Satta, sebbene in quest'ultimo permanga un'eco di questa opzione rappresentativa propriamente biblica, cioè il passaggio dal buio alla luce. Questi aspetti, che riguardano la questione dell'interdipendenza tra contenuto e forme della rappresentazione proprie del testo, saranno ripresi nelle conclusioni.

4. Quando il mondo inizia *di nuovo*: Faulkner, Sábato, García Márquez

Così come *I Buddenbrook* sono stati ritenuti un punto di svolta essenziale lungo la storia delle manifestazioni concrete del genere del romanzo di famiglia,⁵² i tre testi che discuteremo qui di seguito presentano degli elemen-

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

52 P.D. Tobin, *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*, Princeton University Press, Princeton 1978, pp. 54-80.

ti estremamente innovativi nell'ambito di questo sotto-genere. Il carattere di novità rappresentato da *Absalom, Absalom!* (1936) di William Faulkner, *Sobre héroes y tumbas* (1961) di Ernesto Sábato e *Cien años de soledad* (1967) di Gabriel García Márquez⁵³ riguarda la percorribilità della storia familiare, che in questi testi viene esposta a un ulteriore livello di complicazione formale. Questo aspetto si sposa, inoltre, almeno per i primi due, con l'impiego di alcune tecniche narrative proprie del modernismo, come «la disarticolazione dell'intreccio», la «visionarietà della rappresentazione», la «declinazione psicopatologica dei caratteri» e l'inattendibilità del narratore.⁵⁴ Con il suo «non-stile» niente affatto modernista,⁵⁵ invece, il romanzo di Márquez è stato spesso comparato, per le tematiche e la concezione del romanzo, a *Absalom, Absalom!* e quindi collocato in una precisa direzione d'influenza della narrativa faulkneriana nell'ambito della letteratura del Novecento: si tratta, cioè, di quella che ruota attorno alle opere di scrittori sudamericani come Fuentes, Onetti, Rulfo, Vargas Llosa.⁵⁶

In questi tre testi i piani temporali si intrecciano continuamente, producendo strutture narrative stratificate, il cui senso più profondo è la continua rievocazione e riformulazione della storia familiare, che dunque si aggroviglia sempre attorno agli stessi episodi e scene. Gli episodi ricorrono perché alcuni membri della famiglia (Alejandra e nonno Pancho in *Sobre héroes y tumbas*), o chi ha gravitato attorno al nucleo familiare, spesso pagandone le conseguenze (Rosa Coldfield in *Absalom, Absalom!*) li sentono

53 W. Faulkner, *Absalom, Absalom!*, cit., d'ora in avanti: AA; E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1966, d'ora in avanti SHT; G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1968, d'ora in avanti CAS.

54 R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini, M. Tortora, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38: pp. 29-30. Per maggiori ragguagli bibliografici sull'opera di Faulkner cfr. *infra*. Per approfondire l'opera sabatiana, invece, cfr. i diversi studi di Ángela B. Dellepiane (tra cui soprattutto *Sábato: un análisis de su narrativa*, Nova, Buenos Aires 1970); il numero monografico di «Cuadernos Hispanoamericanos», 391-393, 1983; A.F. Seguí, *Lo psicopatológico en las novelas de Ernesto Sábato*, Peter Lang, Frankfurt 1988; *Sábato: símbolo de un siglo: versiones y (re)visiones de su narrativa*, ed. S. Sauter, Corregidor, Buenos Aires 2005; P. Sánchez, *El método y la sospecha, estudios sobre la obra de Ernesto Sábato*, ArCiBel, Sevilla 2010; più nello specifico sul rapporto con l'opera di Faulkner cfr. il saggio di E. Sábato, *Algunas reflexiones a propósito del "nouveau roman"*, in «Sur. Revista Bimestral», 285, 1963, pp. 42-67, in particolare pp. 62-64.

55 F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994, p. 232.

56 De. Cohn, «*He Was One of Us*»: *The Reception of William Faulkner and the U.S. South by Latin American Authors*, in «Comparative Literature Studies», 34, 2, 1997, pp. 149-169: p. 154. Oltre all'articolo di Cohn e al suo più recente *Latin America, and the Caribbean: Influence, Politics, and Academic Disciplines*, in *A Companion to William Faulkner*, ed. R.C. Moreland, Blackwell, Oxford 2006, pp. 488-518, cfr. F. Delay, J. de Labriolle, *Márquez: est-il le Faulkner colombien?*, in «Revue de Littérature Comparée», 47, 1973, pp. 88-123; Tobin, *Time and the Novel*, cit., pp. 164-191; L. Parkinson Zamora, *The End of Innocence: Myth and Narrative Structure in Faulkner's «Absalom, Absalom!» and García Márquez's «Cien años de soledad»*, in «Hispanic Journal», 4, 1982, pp. 23-40, e Ead., *Writing the Apocalypse: historical vision in contemporary U.S. and Latin American fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 32-45. Lo stesso García Márquez ha riconosciuto, in interviste e nell'autobiografia *Vivir para contarla* (Circular de lectores, Barcelona 2002) l'influenza di Faulkner sulla sua opera.

come particolarmente emblematici; essi hanno a che fare più in generale con la problematicità delle origini, le quali assumono, come nel caso di *Cien años de soledad*, un significato soprattutto profetico. Proprio la presenza di una fondamentale incrinatura collocata all'inizio dei tempi rappresenta il motore della narrazione, ciò che porta inconsapevolmente Alejandra e Rosa a raccontare, rispettivamente a Martín e a Quentin, la storia degli Olmos e dei Sutpen, dall'interno delle loro case in rovina. Entrambe si sono come ritirate dal flusso della vita collettiva e da questo limite dell'esistenza sciorinano un racconto frammentato sul conto del quale detengono una verità parziale: Alejandra e nonno Pancho dalla villa «viejísima» con «las grandes baldosas [...] hundidas, gastadas y rotas» (*SHT*, p. 44); Rosa dall'ufficio del vecchio Coldfield, «a dim, hot airless room with the blinds all closed and fastened for forty-three summers» (*AA*, p. 5). Essi condividono con il Melquíades di *Cien años de soledad* sia il lungo ritiro in un luogo in cui il tempo non scorre secondo le modalità consuete, la stanza in cui la verità ha lasciato «una fracción eternizada» (*CAS*, p. 296), sia la funzione di custodi della narrazione, un ruolo che certamente Melquíades esercita più a pieno titolo, comportandosi come gli apocalittici biblici che «esaminano la storia di un'intera civiltà a partire da un punto atemporale collocato oltre la sua fine».⁵⁷

Nell'opera di Márquez la vertigine delle origini è grammaticalizzata sia a livello del contenuto sia a livello formale: il continuo diramarsi dell'albero genealogico dei Buendía si basa sulla moltiplicazione ambigua dell'immagine dell'inizio, per cui la nascita di nuovi membri e il profilarsi di nuovi rami di parentela avviene all'insegna dell'angoscia dell'origine, vissuta innanzitutto come duplicazione o ripetizione di caratteri e circostanze. Anche la fondazione di Macondo, risultato di un'emigrazione forzata «hacia la tierra que nadie les había prometido» (*CAS*, p. 27), manca totalmente del requisito di unicità: si tratta di un inizio attraversato dall'inquietudine della ripetizione, per via dell'eventualità che nasca un'altra volta un essere con «una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta» (*CAS*, p. 25) – come poi effettivamente accadrà alla fine della storia familiare. Al livello della struttura del testo, invece, il «sovrapporsi di una

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

57 Parkinson Zamora, *Writing the Apocalypse*, cit., p. 36, traduzione mia. Un ulteriore dettaglio avvicina la casa dei Coldfield a quella di *Sobre héroes y tumbas*: il cancello della villa degli Olmos, nel romanzo di Sábato, è quasi del tutto coperto da una pianta di glicine («La verja era muy vieja y estaba a medias cubierta con una glicina», *SHT*, p. 44); la stessa pianta fiorisce rigogliosamente fuori dall'ufficio in cui si è sepolta Rosa Coldfield («the twice-bloomed wistaria against the outer wall by the savage quiet September sun impacted distilled and hyperdistilled», *AA*, p. 5). Il glicine rappresenterebbe la vita e la fertilità, a cui Rosa – e quindi per analogia, visto il richiamo intertestuale, anche Alejandra – si sono negate nel corso delle proprie esistenze (per il significato del glicine in Faulkner cfr. N. Polk, J.R. Urgo, *Reading Faulkner. «Absalom, Absalom!»: Glossary and Commentary*, University Press of Mississippi, Jackson 2010, p. 3, 5:4).

misurazione cronistica [...] e di pulsioni sovratemporali»⁵⁸ comporta un avanzamento ricorsivo della narrazione, che si configura proprio come un continuo (e disturbato) risalire alle origini di avvenimenti molto posteriori, che costituiscono l'avvio delle due sezioni principali del romanzo.⁵⁹

Questo meccanismo di svelamento progressivo, che richiede al lettore un'attenzione continuamente mobile in virtù della «simultaneità» dei piani temporali,⁶⁰ è complicato in *Absalom, Absalom!* dalla presenza di ben quattro narratori: Rosa, Quentin, Shreve e il padre di Quentin, Mr. Compson.⁶¹ La loro ossessione per la storia di Thomas Sutpen, che viene continuamente attraversata e ricreata con intenzioni e stili diversi, è dovuta alla sua pesante eredità: ancora operativa nelle esistenze di alcuni (Rosa), determinante nella costruzione delle identità in rapporto alla comunità (i Compson), ma anche, e più in generale, significativa a livello «epistemologico» perché esempio di qualcosa che «mina tutto ciò che è stabile e rende la storia irrecuperabile».⁶² José Arcadio Buendía e Thomas Sutpen realizzano la fondazione di un nuovo mondo con l'intenzione di «iniziare la storia da capo», entrambi cioè «sono convinti che in un mondo senza passato il futuro possa essere modellato sul proprio disegno storico».⁶³ Questo nuovo inizio, però, contiene già i presupposti che porteranno al collasso finale, che si tratti delle conseguenze di un incesto (Márquez) o della mescolanza delle razze (Faulkner), indicando come illusoria la convinzione di potersi lasciare totalmente alle spalle il passato e inaugurando un tempo ciclico in cui «ogni evento» successivo a quello delle origini «non decide nulla, ma ripete il già deciso dei primordi».⁶⁴

58 C. Segre, *Il tempo curvo di García Márquez*, in Id., *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1969, pp. 251-252. Anche Todorov parla di un «principio della cronaca [...] sovvertito» da un «principio pragmatico», ossia dall'«associazione di idee del narratore», che rompe la successione cronologica per anticipare avvenimenti molto successivi, di cui quindi vengono spiegate conseguenze e precondizioni (T. Todorov, *Macondo en París* [1978], in *Gabriel García Márquez*, ed. P.G. Earle, Taurus, Madrid 1981, pp. 104-113: p. 109).

59 La prima inizia con l'incipit del romanzo («Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hiello», CAS, p. 9), la seconda con il decimo capitolo e la storia di Aureliano Secondo, cioè dei membri della quarta generazione della famiglia («Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo», CAS, p. 159).

60 È Todorov a parlare della «simultaneità» come principio alla base della tessitura temporale del testo (Todorov, *Macondo en París*, cit., p. 109). Moretti in seguito accosta all'idea di simultaneità il concetto di contemporaneità del non-contemporaneo di Bloch: il tempo del romanzo può essere visto come «un fascio di spinte e contropunte», una combinazione di «vecchio e nuovo» che dà al testo «una grandezza davvero epica» (Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 225 e 228).

61 Per una puntuale illustrazione della complessa struttura del romanzo cfr. C. Brooks, *The Narrative Structure of «Absalom, Absalom!»*, in «The Georgia Review», 29, 2, Summer 1975, pp. 366-394; mentre per un inquadramento più generale dell'opera all'interno dell'universo finzionale della contea di Yoknapatawpha, cfr. R. Reed, *The Role of Chronology in Faulkner's Yoknapatawpha Fiction*, in «The Southern Literary Journal», 7, 1, Fall 1974, pp. 24-48.

62 Polk, Urgo, *Reading Faulkner*, cit. p. 9, traduzione mia.

63 Parkinson Zamora, *Writing the Apocalypse*, cit., p. 35, traduzione mia.

64 E. de Martino, *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino 2019, p. 139.

La narrazione, dunque, si configura in *Absalom, Absalom!* come un sistema di cerchi concentrici percorsi a salti o considerati simultaneamente, disposti a distanze diverse dal cosiddetto momento originario, ossia dalle circostanze in cui hanno cominciato a cambiare, perlopiù repentinamente, i significati normalmente attribuiti dai personaggi al loro «mondo» e al proprio ruolo in questo. Per limitarsi al solo racconto di Rosa, sono due le immagini ricorrenti in questo senso: la prima risale a molto prima della sua stessa nascita ed è l'arrivo di Sutpen a Jefferson e la fondazione di Sutpen's Hundred; la seconda, invece, è tratta da un suo ricordo di quando aveva tre anni, ed è l'arrivo in chiesa di Sutpen assieme alla moglie Ellen, sorella di Rosa, e ai figli Henry e Judith. In entrambi i casi l'entrata in scena è quella di un ambiguo eroe, «man-horse-demon» (AA, p. 6), che precipita sulla terra da un punto indefinito dello spazio e del tempo, determinando un'interruzione violenta del corso delle cose, come un tuono («out of quiet thunder-clap he would abrupt», *ibidem*) o un tornado («a glimpse like the forefront of a tornado», AA, p. 19). Oltre a porre l'enfasi sul mistero delle origini di Sutpen («Who came out of nowhere and without warning upon the land», AA, p. 7),⁶⁵ i primi due capitoli del romanzo alludono costantemente al suo oscuro progetto di vita («the slave of his secret and furious impatience», «Sutpen's secret mind of a great deal», «that secret end», «whatever secret ends he still had», AA, pp. 27, 30, 32, 35), che solo più tardi sarà finalmente illustrato nei termini di un vero e proprio «disegno»,⁶⁶ pensato contro il flusso della storia e delle azioni umane. Il «disegno» di Sutpen, infatti, si carica di un'ulteriore ambiguità, legata alla sua incapacità di accettare l'errore e la devianza: il protagonista decide cioè di riprendere da capo l'attuazione del progetto – diventare il fondatore di una dinastia di ricchi proprietari terrieri bianchi – ogni volta che qualcosa non va secondo le sue previsioni.

Faulkner e Márquez introducono quindi il lettore in universi concepiti come emendabili dall'errore; la replicabilità del momento fondativo, dunque, proprio perché illusoria, finisce per essere una premessa del collasso finale, che in questi testi presenta per la prima volta dei tratti spettacolari. La casa di Sutpen viene distrutta da un incendio per mano di Clytie, la figlia avuta da una schiava, che così facendo muore assieme al fratellastro e unico erede

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

65 Cfr. anche AA, pp. 8, 11, 12, 13, 16, per limitarsi a tutte le occorrenze che soltanto nel primo capitolo rimarcano questo aspetto nel dialogo tra Rosa Coldfield e Quentin. Per un approfondimento delle modalità enunciative, dei diversi livelli di coscienza degli eventi da parte dei narratori e del «supranarrator» impersonale che talvolta si palesa, soprattutto a partire dal capitolo terzo, cfr. Polk, Urgo, *Reading Faulkner*, cit., p. 26, 48:1.

66 La prima occorrenza del termine chiave «design» si trova nel capitolo settimo (AA, p. 198). L'espressione, oltre a indicare lo sforzo di Sutpen nel raccogliere tutte le sue forze e conoscenze nell'attuazione del «disegno» familiare e economico, può essere accostata anche all'intenzione espositiva dei narratori: «the narrators are all trying to create a "design" that will accomodate everything they know or think they know about the Sutpen family» (Polk, Urgo, *Reading Faulkner*, cit., p. 40).

Henry; nel celebre finale di Márquez Macondo è «arrasada por el viento» (CAS, p. 351), la casa dei Buendía distrutta dalle fondamenta, e con lei i suoi ultimi abitanti, Aureliano Babilonia, Amaranta Ursula e l'ultimo nato.

Anche in Sábado «l'immolazione della casa»⁶⁷ è causata da un membro interno alla famiglia, Alejandra, che dà fuoco alla villa di Barracas dopo essersi rinchiusa assieme al padre, Fernando Vidal. In questo caso, però, non è la tentazione dell'emendabilità della storia a scatenare il tragico epilogo, quanto una particolare qualità del carattere della famiglia Olmos, che può essere equiparata alle incrinature iniziali di Sutpen e dei Buendía: si tratta di una «absoluta falta de realismo» (SHT, p. 413). Qualità che i membri della famiglia condividono con le figure storiche del generale unitario Juan Lavalle e dei suoi «ciento setenta y cinco hombres, rotos y desesperados» (SHT, p. 81) in fuga verso il nord del paese,⁶⁸ tra cui si distingue l'alfiere Celedonio Olmos, antenato di Alejandra. Tutto ciò che riguarda gli Olmos, dal luogo in cui si trova ancora la villa patrizia in rovina col Belvedere, «en medio del furioso caos de una ciudad cosmopolita y mercantilizada» (SHT, p. 431), alla pazzia della zia Escolástica che conserva per tutta la vita la testa decapitata del padre Bonifacio Acevedo, all'infantile e distaccato zio Bebe che suona al clarinetto sempre la stessa «frase sin estructura musical, lánguida, desarticulada y obsesiva» (SHT, p. 44), a nonno Pancho, il novantacinquenne ossessionato da Lavalle con la sua «existencia subterránea y misteriosa» (SHT, p. 92), a Fernando Vidal «un alienado, un ser extraño a lo que consideramos, quizá candorosamente, “el mundo”» (SHT, p. 408), a Alejandra, ragazza schietta e distante, tormentata dalla figura del padre Fernando – nelle parole di Bruno

daban la impresión de no participar de la brutal realidad del mundo que los rodeaba: cada vez más pobres, sin atinar a nada sensato para ganar dinero o por lo menos para mantener los restos de su patrimonio, sin sentido de las proporciones ni de la política [...]; cada día más alejados de su clase. (SHT, pp. 430-431)

Come Lavalle inseguito dai federali, militare simbolo della fase che portò all'indipendenza dell'Argentina, eppure in grado di commettere errori di

67 B. Widiss, *They Endured: The Faulknerian Novel and Post-45 American Fiction*, in *The Cambridge Companion to William Faulkner*, cit., pp. 148-163: p. 154, traduzione mia. Il critico considera l'immolazione spettacolare della casa di famiglia come un elemento ricorrente nelle opere che fanno riferimento, più o meno direttamente, a Faulkner.

68 Evento risalente alle guerre civili argentine, che vide opporsi unitari e federali in almeno tre fasi di scontri tra il 1814 e il 1852: rappresenta da un punto di vista storico il definitivo indebolimento del partito unitario, di cui Lavalle era leader, e la premessa per l'affermazione del partito conservatore dei *provincianos* o federali nella persona del dittatore Rosas. Per approfondire cfr. N. Souto, *Unidad/Federacion*, in *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en le Río de la Plata, 1780-1850*, ed. N. Goldman, Prometeo libros, Buenos Aires 2008, pp. 175-193; A.M. Rabinovich, *Las guerras rioplatenses: violencia armada y configuraciones identitarias (1814-1852)*, in *Guerras de la historia argentina*, ed. F. Lorenz, Ariel, Buenos Aires 2015, pp. 137-158.

valutazione fatali per gli interessi della nazione, come i soldati al seguito del generale, increduli e disillusi, incapaci di interpretare il momento storico che stanno vivendo,⁶⁹ gli Olmos si allontanano, si estraniando, scavando tra sé e il mondo un «abisso» di incomprensione. È in questi termini, infatti, che si articola sia la relazione tra la realtà e i membri della famiglia sia tra questi e coloro che provano a carpirne le logiche interne, ossia i due narratori del romanzo, Martín e Bruno, i quali tentano, in due momenti diversi della storia nazionale, di penetrare nei misteri degli Olmos secondo modalità identiche, ossia dapprima entrando nella casa fatiscente di Barracas, e poi maturando uno stato simile, di confusione mista a scoramento, che li precipita nel vivo della storia del paese.⁷⁰ La narrazione consiste, allora, in un doppio tentativo di messa a fuoco (e di racconto) puntualmente andato a vuoto. Martín negli ultimi due anni della presidenza di Perón (tra il 1953 e il 1955), Bruno quasi trent'anni prima, tra il 1923 e il 1930, il primo portato nella casa di Barracas da Alejandra, il secondo dalla madre di questa, Georgina: in entrambe le vicende le due Olmos iniziano l'ospite di turno alla storia della famiglia, e tuttavia ciò non contribuisce al disvelamento delle condizioni in cui versano nel presente i superstiti della stirpe: un grande vuoto di informazioni si apre, nella loro versione, tra avvenimenti lontanissimi e originari (l'arrivo a Buenos Aires del capostipite, l'ufficiale inglese Patrick Elmtreees, poi Olmos, nel 1806, la decapitazione di Bonifacio Acevedo avvenuta nel 1852) e l'oggi dei narratori.

Questa stessa distanza è ciò che regola la relazione con i membri della famiglia, relazione puntualmente inficiata da una sensazione di latente estraneità, impossibile comprensione.⁷¹ Nelle prime due parti del romanzo, dedicate al rapporto tra Martín e Alejandra, questa sensazione è quasi onnipresente e associata a un'idea di attraversamento di regioni inesplorate: «Intuía que *grandes abismos* la separaban [...] y que para llegar hasta el centro de ella habría que marchar durante jornadas temibles, entre grietas tenebro-

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime *Be Light*»

69 Sul perché Sábato abbia scelto di finzionalizzare proprio questo episodio della storia argentina si diffonde J. Alazraki, *Significación de Juan Lavalle en «Sobre héroes y tumbas»*, in *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. J.M. Lopez de Abiada, A. Lopez Bernasocchi, José Esteban Editor, Madrid 1984, pp. 33-48. Il generale è stato «uno de los grandes arquitectos» dell'indipendenza del paese, ma anche il primo «caudillo» golpista, visto che destituì e fece fucilare il 13 dicembre 1828 il suo ex alleato Manuel Dorrego, all'epoca governatore della provincia di Buenos Aires (*ivi*, p. 45).

70 Martín nei tumultuosi giorni della caduta di Perón («Y de pronto, uno de aquellos días sin sentido, se sintió arrastrado por gentes que corrían, mientras arriba rugían aviones a reacción y la gente gritaba *plaza Mayo*», *SHT*, p. 245), Bruno molti anni prima, negli anni della Depressione («Porque en aquel año 30 mi existencia entró en uno de sus momentos de crisis, es decir, de enjuiciamiento, y todo empezó a vacilar bajo mis pies: el sentido de mi vida, el sentido de mi país y el sentido de la raza humana en general», *SHT*, p. 443).

71 Per approfondire questo aspetto cfr. la lunga analisi del romanzo in D.W. Foster, *Currents in Contemporary Argentine Novel: Arlt, Mallea, Sabato and Cortázar*, University of Missouri Press, Missouri 1975, pp. 70-97.

sas, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción» (*SHT*, p. 75, corsivo mio); «Con tristeza volvió a pensar que lo separaban de ella *abismos oscuros* y que probablemente siempre lo separarían» (*SHT*, p. 99, corsivo mio).⁷² Gli Olmos, come Lavalle, mettono spazio fra sé e il reale, ossia fra sé e l'Argentina, che nel frattempo è diventata qualcos'altro: una «patria» che dunque è il risultato in definitiva di «una serie de enajenaciones» (*SHT*, p. 450) riferibili sia all'operato dei leader sia a quello della classe aristocratica un tempo al potere. Dunque, «la fuga di Lavalle è [...] legata alla genealogia di Alejandra» non solo nel senso che il «passato familiare è anche un momento del passato nazionale»,⁷³ ma anche perché il senso di incompienza provato dall'antenato di Alejandra in una particolare congiuntura storica entra stabilmente nella storia familiare determinandone il destino.

I testi di Faulkner, Sábato e Márquez pongono dunque il problema della *raccontabilità* della storia familiare, la cui sintesi è diventata praticamente impossibile, lasciando il posto a una serie incessante di inizi. L'unico racconto possibile (e forse anche l'unico che conta?) è appunto quello delle origini e della fondazione di un mondo, ma anche questo non ha vita facile, visto che viene moltiplicato e accresciuto (Márquez), continuamente rifranto dall'attività dei narratori, che si comportano come compilatori esausti, incapaci di fissare un'unica versione dei fatti (Faulkner), duplicato in episodi gemelli che insistono sulla coazione a ripetere connaturata al funzionamento della Storia (Sábato).⁷⁴

Ancora una volta, inoltre, si è portati a constatare che le intenzioni progettuali del capostipite (Faulkner, Márquez) e le caratteristiche proprie del nucleo familiare (Sábato) non rappresentano dei semplici motivi ricorrenti e isolabili dal resto della materia narrativa, ma costituiscono il punto di partenza per la strutturazione del testo, su almeno tre livelli: il primo è quello della costruzione dei personaggi, la cui identità è concepita a partire dagli effetti

72 Cfr. *SHT*, pp. 112 e 125, in cui si insiste sullo stesso aspetto. Sulla base di un passo simile a questi elencati, in cui Martín associa la forza che lo attira verso Alejandra alla «fuerza irresistible» che lo spingeva a saltare provata «una vez, en la quebrada de Humahuaca, al borde de la Garganta del Diablo, mientras contemplaba a sus pies el abismo negro» (*SHT*, p. 14), alcuni critici hanno proposto un'identificazione tra Martín e l'antenato di Alejandra partito al seguito di Lavalle, Celedonio Olmos, anche sulla scorta delle dichiarazioni di Sábato (cfr. Id., *Obras: ensayos*, Losada, Buenos Aires 1970, pp. 477-478). A favore dell'identificazione sono S. Bacarisse, *Poncho celeste, banda punzo: la dualidad histórica argentina. Una interpretación de «Sobre héroes y tumbas» de Ernesto Sábato*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 391-393, 1983, pp. 438-454, e, nello stesso numero, E. Romano, «*Sobre héroes y tumbas* en sus contextos», pp. 361-392. Anche Foster fa cenno a «un legame stretto» tra i due personaggi, sulla base della struttura del quarto capitolo del romanzo, della giovane età e dell'intervallo di tempo intercorso tra le rispettive esperienze, «almost exactly one hundred years of national history and national disaster» (*ivi*, p. 91).

73 Alazraki, *Significación de Juan Lavalle*, cit., p. 34, traduzione mia.

74 Nello specifico della storia argentina la coazione è chiaramente rappresentata dalla serie di golpe militari che dall'epoca di Lavalle in poi porteranno più volte il paese nel caos (cfr. Alazraki, *Significación de Juan Lavalle*, cit., pp. 45-46).

diretti o indiretti che determinati elementi originari possono scatenare; il secondo è quello della realtà e della Storia rappresentate, a cui sono attribuiti valori e disvalori, precise qualità che dipendono dagli elementi originari; il terzo, infine, è anche quello più importante: si tratta cioè della capacità di questi elementi di coordinarsi in modo tale da fagocitare l'intera macchina narrativa, organizzandone la forma. Più nello specifico, in questi tre testi l'organizzazione è governata da un'idea di replicabilità del racconto, che "non conclude" mai, se non nelle modalità spettacolari della distruzione finale. In una determinata (e non trascurabile) fase di sviluppo, dunque, il romanzo di famiglia dà spazio alla rappresentazione delle origini vedendo in questa soprattutto un racconto irrealizzabile, destinato alla coazione e dunque, forse proprio per questo, naturalmente precursore di un destino di decadenza.

5. Conclusioni

La rappresentazione delle origini in questi romanzi di famiglia appartenenti a tradizioni e epoche storiche differenti può portare a concludere che il tema della fondazione possa essere una costante determinante del genere, da affiancare, o, a seconda dei casi, intrecciare, in quanto a pervasività e conseguenze macroscopiche sul testo, all'orizzonte decadente e apocalittico sulla base del quale questi testi sono stati spesso inquadrati e interpretati. Alla luce di quanto si è detto, inoltre, l'interdipendenza tra caratteristiche del nucleo familiare, mondo rappresentato e forme del testo è non solo un aspetto stabilmente presente in alcune opere rappresentative di questo sotto-genere, ma anche e più propriamente un fenomeno da indagare a partire principalmente dagli elementi originari che hanno presieduto alla formazione della famiglia o della sua identità.

Come abbiamo visto, infine, quello delle origini è un aspetto che implica di per sé alcuni temi o occasioni compositive immediati: la possibilità di attingere a costanti figurali estremamente popolari e dotate di un grande potenziale narrativo, come quelle legate al racconto biblico della *Genesi*, la possibilità di giocare da un punto di vista strutturale con la soglia materiale del testo, ma anche di puntare sull'ambiguità sottesa all'idea stessa di un momento originario veramente recuperabile nella sua integrità, a cui invece i testi qui analizzati sembrano avvicinarsi per approssimazione e tentativi, innescando un meccanismo simile a quello che muove la *detective-story*.

I testi qui esaminati fanno emergere tuttavia anche un'altra costante, che potremmo definire piuttosto una dominante di tipo ideologico che caratterizza in modo diverso le memorie di famiglia e i romanzi di famiglia qui analizzati. Nelle prime, infatti, «il discorso delle radici»⁷⁵ e la volontà rico-

La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»

75 Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 42.

struttiva manifestata dal narratore, pur intercettando elementi originari ed ereditari, non incorrono nella ripetizione o riscrittura morbosa di episodi del passato. Prevale, cioè, quella «funzione di regia»⁷⁶ che porta il narratore omodiegetico a intraprendere un tentativo, seppur problematico e faticoso (Satta), di sistematizzazione del materiale narrativo secondo una struttura che procede per nuclei di testo tendenzialmente compatti e progressivi. In questo tipo di scritture la risalita verso le origini è accompagnata da una sostanziale fiducia nello sforzo ricostruttivo. Anche il romanzo di famiglia si fa interprete di uno sforzo di questo tipo, e tuttavia il decorso di tempo compreso dal racconto familiare sembra aver bisogno di ancorarsi, per svolgersi, a un'idea di coazione a ripetere estensiva, che agisce in modo trasversale, dalle azioni dei personaggi alla funzione del narratore (o dei narratori), alla forma del testo.

76 *Ivi*, p. 51.