Jeffrey Eugenides. Una cosa sull'amore

Niccolò Scaffai
9 Ottobre 2018

Vale la pena dirlo subito: *Una cosa sull'amore*, la prima raccolta di racconti di Jeffrey Eugenides (uscita in America nel 2017 e in Italia lo scorso agosto), non è un libro sull'amore. La formula proviene da una delle dieci storie che lo compongono (già pubblicata cinque anni fa nel "New Yorker"), *Trova il cattivo*, 'Find the Bad Guy': «Hanno scoperto una cosa sull'amore. Una cosa scientifica. Hanno fatto degli studi per capire che cosa tiene unite le coppie. Sapete che cos'è? Non è l'andare d'accordo. Non sono i soldi, i figli, o una visione condivisa della vita. È avere cura uno dell'altro.» (p. 160). È un passo importante, ma forse non così tanto da giustificare il titolo dell'edizione italiana; quello originale, 'Fresh Complaint' (*Denuncia tempestiva*, che è anche il titolo dell'ultimo racconto del libro) è più preciso e insieme più ambiguo, richiede e anzi provoca l'interpretazione, come vedremo. È possibile che *Una cosa sull'amore*, espressione più minimalista e 'carveriana' (penso a *What We Talk About When We Talk About Love*), sia parsa più adatta per una raccolta di *short stories*.

FIND THE BAD GUY

JEFFREY EUGENIDES

Ma se non d’amore, di cosa parla davvero il libro? Parla di generazioni; del desiderio di generare e delle conseguenze di essere generati da individui che si allontanano da noi, o da cui vogliamo allontanarci. Parla, quindi, della relazione difficile, interrotta o ritrovata, tra le diverse generazioni, tra padri e figli in senso proprio o simbolico. Al limite, potremmo definirlo un libro sulla generazione interdetta e sull’eredità impossibile (sulla morte, insomma, se questa non fosse già il tema scontato ma sempre sconcertante della letteratura di ogni tempo). È coerente, se diamo al libro questo senso, la doppia dedica alla madre e insieme al nipote dello scrittore, Wanda Eugenides (1926-2017) e Brenner Eugenides (1985-2012).

Il fallimento e il denaro, motivi ricorrenti messi in luce da lettori e recensori, più che temi sono fenomeni, effetti della realtà sociale ed economica in cui Eugenides ambienta le vicende dei suoi personaggi, tonalità coordinate a un colore temporale e locale: quello di un *American way of life* corroso e infragilito, in cui l’io si restringe in un *Minimal Self*, un ‘io minimo’ (così si intitola un saggio importante di Christopher Lasch del 1984, appena uscito in traduzione italiana da Neri Pozza). Ma i personaggi di Eugenides, anziché chiudersi nell’ansia della fine che caratterizza le figure ‘minime’ delineate da Lasch e riconoscibili in molta letteratura (americana, ma anche italiana), si proiettano oltre la paura e l’inerzia, provano a generare e rigenerarsi. Quasi sempre falliscono, sì, o comunque non vincono nel senso agonistico e hollywoodiano del termine (anche la contrapposizione tra *winner* e *looser*, si sa, è un’abusata struttura dello *storytelling* contemporaneo, di cui Eugenides non può certo accontentarsi). Ma ciò a cui tendono è sempre un’espansione, non una chiusura. Casi emblematici di una condizione epocale, i personaggi dei racconti di Eugenides sono ben riusciti proprio perché contraddicono e sabotano quella condizione nei fatti, con le loro azioni. I protagonisti di queste storie sono tutt’altro che piatti, eppure vengono caratterizzati molto più attraverso ciò che fanno o vorrebbero fare che non attraverso quel che pensano, cioè dalla loro cosiddetta interiorità.

Nell’equilibrio tra atto e pensiero Eugenides conferma una maestria narrativa rara, forse a volte perfino superiore a quella di altri suoi virtuosistici coetanei, come Franzen o Wallace. La misura breve esalta queste capacità, ma a tratti rischia di declassarle in tecniche di laboratorio. Nel finale del primo racconto, *Le brontolone*, si assiste ad esempio a una studiatissima compressione del tempo, la cui ripetitività viene però più dichiarata che rappresentata: «È di nuovo inverno. Sono passati due anni. Lei ne ha quasi novanta. Non sembra che stia diventando

più stupida, o soltanto un po’. Non tanto da accorgersene. Un giorno sta di nuovo nevicando» (p. 41).

La ricerca di effetti brillanti è evidente anche in *Siringa per ungere la carne* (brutto titolo, meglio l’originale: *Baster*); a circa un terzo del racconto, veniamo messi di fronte all’improvvisa evoluzione del narratore in protagonista, con conseguente cambio di rapporto (anziché eterodiegetico, come sembra all’inizio, si rivela autodiegetico) e scivolamento della focalizzazione da un personaggio a un altro. Proprio quando il punto di vista e il ruolo centrale sembravano appartenere ormai saldamente alla figura di Tomasina, questa retrocede al rango di deuteragonista e l’io narrante esce allo scoperto: «A questo punto mi dovrei presentare. Sono Wally Mars. Un vecchio amico di Tomasina. Anzi, un ex fidanzato» (p. 78). Un po’ troppo artificioso, un po’ troppo ‘da scuola di scrittura’ (è una critica che è già stata rivolta a Eugenides, che del resto come primo, o secondo mestiere fa proprio il docente di *Creative Writing* a Princeton). Gli effetti vistosi si concentrano per lo più negli snodi, nei momenti in cui la trama deve mostrare di tendere al suo fine, come nei due esempi citati. Ma non guastano l’insieme, non bastano cioè a far suonare falsi questi racconti che per il resto sono quasi perfetti. Semmai il risultato che tali effetti raggiungono, forse anche al di là delle intenzioni dell’autore, è quello di preparare gli esiti paradossali di certe storie, come accade appunto in *Baster*.

Tornerò su quel finale, ma prima è necessario soffermarsi su un aspetto solo in apparenza estrinseco, cioè la cronologia. Quando Eugenides ha scritto *Baster* era ancora un giovane autore: il racconto è infatti uscito per la prima volta nel 1996, sempre nel “New Yorker”. Colpisce in effetti trovare qui riuniti racconti di venti o trent’anni fa. *Una cosa sull’amore*, pur essendo l’ultimo libro di Eugenides, non è il frutto del suo lavoro più recente, se non in piccola parte. Delle dieci *short stories*, la più antica, *Giardini volubili*, risale al 1989 (anno della sua pubblicazione in “The Gettysburg Review”); quattro sono uscite in rivista negli anni Novanta e altre tre fra il 2005 e il 2012; soltanto due, la prima e l’ultima (le già citate *Le brontolone* e *Denuncia tempestiva*), sono datate 2017. Il libro, quanto alla cronologia dei suoi elementi, ha perciò una ‘durata’ che attraversa tutta la carriera di Eugenides: i suoi tre libri precedenti – cioè i tre romanzi *Le Vergini Suicide* (1993), *Middlesex* (2002) e *La trama del matrimonio* (2011) – si collocano tutti entro l’arco trentennale delle *short stories*.

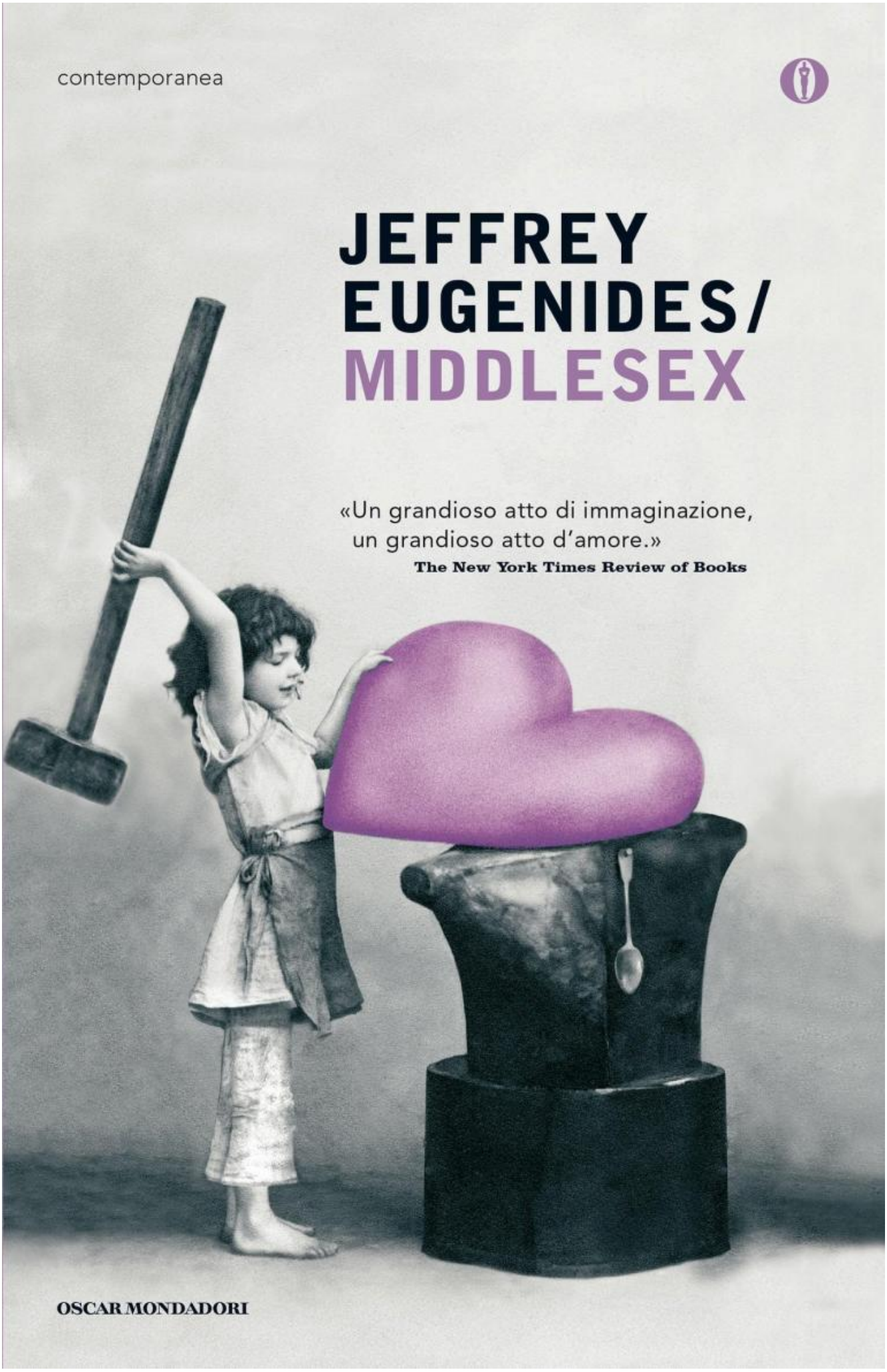
contemporanea

JEFFREY EUGENIDES/ LE VERGINI SUICIDE

L'AUTORE DI *MIDDLESEX*

OSCAR MONDADORI

contemporanea



JEFFREY EUGENIDES/ MIDDLESEX

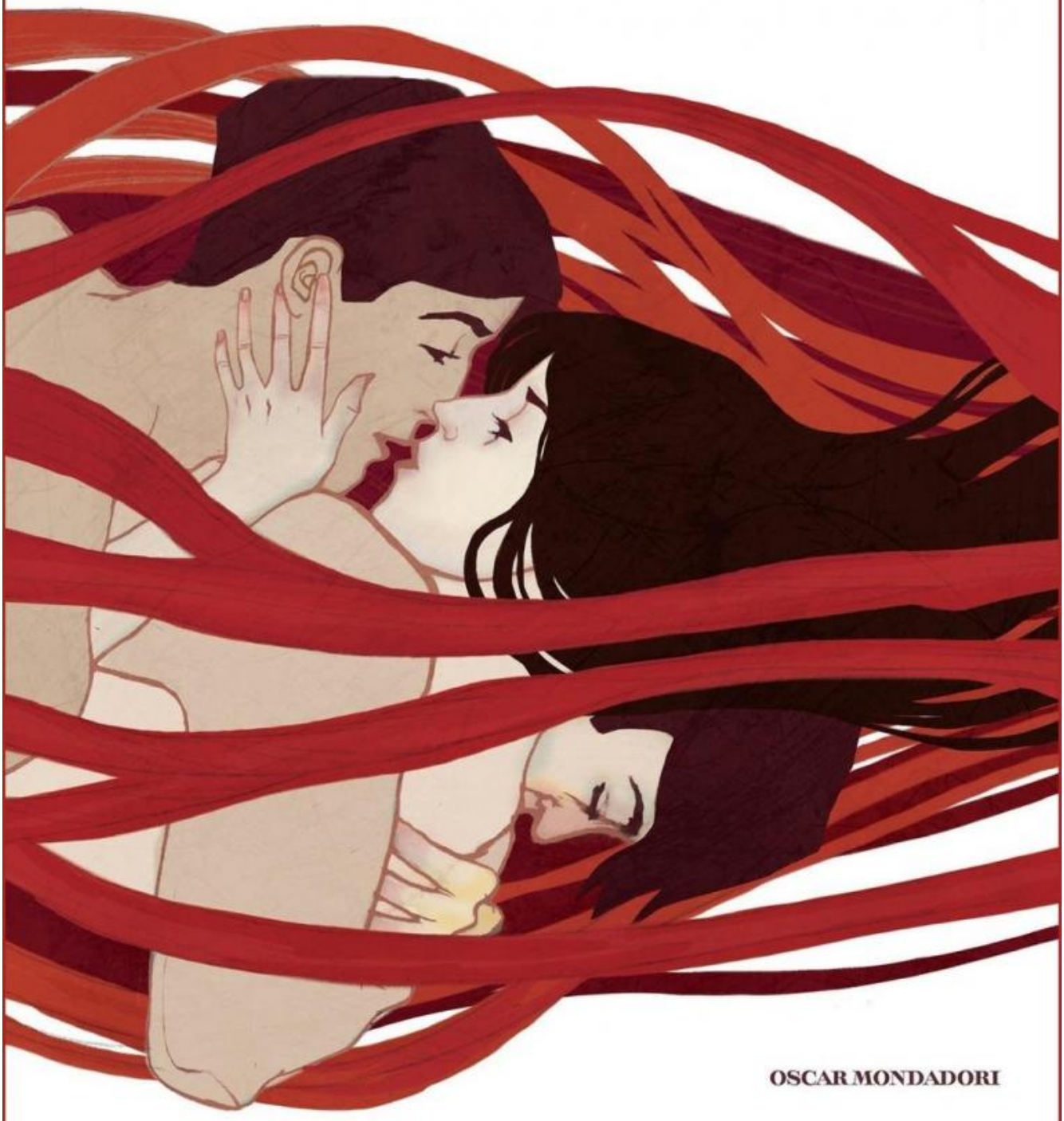
«Un grandioso atto di immaginazione, un grandioso atto d'amore.»

The New York Times Review of Books

OSCAR MONDADORI

contemporanea

JEFFREY EUGENIDES
LA TRAMA DEL MATRIMONIO



OSCAR MONDADORI

Del resto, tra quei romanzi e questi racconti i contatti sono diretti ed evidenti: Mitchell Grammaticus, il protagonista di *Posta aerea* (‘Air mail’) è lo stesso del terzo romanzo di Eugenides; mentre la vicenda raccontata in *La vulva oracolare* (‘The Oracular Vulva’) si legge quasi come un’appendice (o, stando alle date, un’anticipazione) di *Middlesex*. Chissà che la ‘tempestività’ evocata nel titolo originale non vada interpretata allora anche come un’allusione, autoironica e antifrastica, al tempo lento in cui la raccolta è maturata.

Raccolta, appunto, il cui statuto non può essere in alcun modo forzato al punto da considerare quest’insieme di racconti come un romanzo frammentario. Altri autori americani contemporanei hanno adottato questa forma di compromesso tra continuità e serialità narrativa per comporre libri notevoli, o addirittura dei capolavori come *Olive Kitteridge* di Elizabeth Strout. Non è questo il caso di *Una cosa sull’amore* che, pur mostrando un alto grado di coerenza con gli altri elementi del ‘macrotesto’ di Eugenides, è di per sé formato dall’accostamento di parti discrete e, come si è detto, reciprocamente distanti nel tempo. C’è una certa dose di tattica organizzativa, è vero, nel disporre all’inizio e alla fine i racconti più recenti (freschi, *fresh?*). Ma non è in questa architettura che va trovato il principio di coerenza che fa di questi dieci racconti un libro nel senso pieno del termine. Credo infatti che tale principio abbia a che fare con il tema di fondo a cui accennavo all’inizio, le generazioni, e con la possibile corrispondenza fra quelle e la ‘durata’ di cui parlavo. Il lungo processo di sedimentazione dei racconti fa della raccolta un libro lungo quanto una generazione, quella che separa lo scrittore neanche trentenne di *Giardini volubili* dal maturo e affermato Eugenides di oggi.

La presenza del tema si avverte, in varie declinazioni, in quasi tutte le storie, a cominciare da *Le brontolone*. Le due protagoniste, di età diverse, si specchiano continuamente l’una nell’altra, e ciascuna nella versione giovanile di sé stessa. Il passaggio da un’età all’altra diventa così la chiave di una lettura idiosincratica del mondo: «Quando era bambina, nel Michigan, le piaceva quella quiete cupa che portava con sé la promessa di una vacanza inaspettata, di una giornata a casa con la mamma, della costruzione di fortificazioni di neve nel prato. Anche adesso che ha settant’anni, i temporali violenti la affascinano. Però ora le sue aspettative hanno al centro un nucleo di desiderio oscuro, un desiderio di autodistruzione, quasi, o di purificazione. A volte, pensando ai cambiamenti climatici, al mondo che finisce a causa di qualche cataclisma, Cathy si dice: “Ma sì, che finisca. Ce lo meritiamo. Tabula rasa e si ricomincia daccapo» (p. 30). L’amicizia tra le due

donne è così «un modo di compensare ambiti dell'esistenza che davano meno soddisfazioni di quel che prometteva la pubblicità. Il matrimonio, sicuramente. La maternità, più spesso di quanto volessero ammettere» (p. 38). Mitchell, il protagonista di *Posta aerea*, emerge dalla condizione di meraviglia e annullamento, in cui vive in Estremo Oriente, per scrivere lettere ai genitori; ma non riesce a comunicare davvero con loro, le sue parole sfiorano appena la superficie dell'esperienza: «Tentò di radunare le forze per dettare quest'ultimo messaggio, ma presto si rese conto che di lui non rimaneva niente che potesse farlo – niente di niente –, non era rimasto nessuno a tenere in mano una penna o a mandare notizie alle persone che amava, che non avrebbero mai capito» (p. 69). In *Baster* (*Siringa per ungere la carne*), il desiderio di maternità di Tomasina («Ci pensava, ai bambini che non aveva avuto. Li vedeva dietro ai finestrini di uno spettrale scuolabus», p. 76) trova soddisfazione in un party appositamente organizzato per raccogliere il seme degli uomini invitati. Il rito grottesco si risolve nell'affermazione di Wally, il meno adatto in termini darwiniani, eppure destinato a un oscuro, umoristico trionfo in una sorta di parodia della lotta per la vita: «Sapete cosa stavo pensando?» ci chiede Wally. «Pensavo allo stato di natura.

Pensavo di nuovo alle iene. La iena, ricordavo, è un feroce predatore. In certi casi attacca addirittura il leone. Non sono belle, le iene, però se la cavano bene. E così alzai il mio bicchiere. Alzai il mio bicchiere e brindai a me stesso: "Crescete e moltiplicatevi"» (p. 91). Il protagonista di *Musica barocca* assiste giorno dopo giorno allo sgretolarsi della sua vocazione giovanile («Forse, se fossero rimasti a Berlino, se lui si fosse iscritto alla Royal Academy, se non si fosse sposato e non avesse avuto figli, magari Rodney avrebbe suonato ancora»), ma oppone una paradossale resistenza, materializzata in un oggetto-feticcio: un clavicordo, strumento raro e costoso, che il protagonista non può permettersi ma che rifiuta strenuamente di restituire. In *Multiproprietà*, un figlio si vede infliggere la visita del motel che il padre intende trasformare in un resort: «Quando mi giro, vedo che mio padre è tornato in salotto. È al telefono che discute con qualcuno, o scherza, e lavora per la mia eredità» (p. 135). Il protagonista di *Trova il cattivo* si lascia coinvolgere in una relazione sessuale con una ragazza molto più giovane («Ma lo sai che potresti essere mio nonno?»; «Non posso avere un bambino! Ho diciannove anni!»). In *La vulva oracolare*, Peter Luce è un sessuologo, celebre per i suoi studi sull'ermafroditismo, pubblicamente contestati da una collega tre anni prima, in occasione di una cerimonia in cui gli era stato conferito un premio alla carriera. Ora Luce, dopo l'umiliazione subita, ha preso a fare ricerca sul campo per osservare le peculiari abitudini sessuali (che comprendono anche rapporti

orali tra maschi adulti e ragazzi tra i sette e i quindici anni di età) e riproduttive della tribù dei dawat. Finendo per parteciparvi.

In *Giardini volubili* si delinea un idillio difficile, con una natura mediatrice di relazioni e desideri tra due giovani donne, Annie e Maria, e due uomini più maturi, Sean e Malcolm. Il racconto successivo, *Great Experiment*, è forse il più ambizioso perché è quello che rende esplicito ciò che negli altri resta più o meno implicito: la confusione e l'inconcludenza dei confronti tra generazioni, che riguarda la maggior parte dei personaggi del libro, è anche figura della difficoltà storica cui un'intera società va incontro quando non riesce a proiettarsi nel futuro e a riconoscersi nel passato. (Eugenides rappresenta quella americana, ma l'osservazione potrebbe valere anche per l'Europa, e forse specialmente per l'Italia). Il titolo del racconto proviene da un brano della *Democrazia in America*, ed è anche il nome della piccola casa editrice di cui Kendall, il protagonista, è direttore editoriale (il proprietario, Jimmy, ha sfondato anni prima grazie alle pubblicazioni pornografiche): «È in America che gli uomini civili dovevano tentare il grande esperimento di costruire una società su nuove fondamenta» (p. 245). Ma il radioso futuro promesso da quelle frasi si spegne in un presente senza scopo; il confronto con il 'testo sacro' di Tocqueville, di cui Kendall deve preparare un'edizione ridotta (*La democrazia tascabile*), si rivela impossibile. Alla fine, quel confronto sancisce un tradimento, invece che favorire un esperimento: «*La democrazia in America* assomigliava alle storie che i genitori ormai adulti raccontano ai figli sulla loro infanzia, descrizioni di tratti della personalità che nel frattempo sono diventati più radicati, oppure particolarità e predilezioni che non esistono più» (p. 219). L'ultimo racconto sembra alludere fin dal titolo, *Denuncia tempestiva*, a una sfasatura tra il tempo ideale e quello reale, tra ciò che poteva essere e ciò che non è stato; anche perciò *Fresh Complaint* (come *Great Experiment*) va inteso in senso antifrastico.

A questa dissonanza tra atti e pensieri, tra la vita reale e quella potenziale, si richiama anche la copertina del libro, illustrata dal graphic designer Na Kim, che in un articolo ha raccontato i diversi tentativi di elaborare un'immagine che fosse in sintonia con il libro.

L'immagine disegnata da Na Kim è divisa in due parti quasi identiche: in entrambe, lo stesso uomo dall'aria matura è seduto al tavolo di un caffè. Ma nella metà superiore l'uomo è da solo e sta leggendo; nella metà inferiore, davanti a lui

siede una donna, quasi fosse uscita dalle pagine su cui l’uomo teneva fisso lo sguardo. È apparsa anche una scritta (‘Stories’), a evocare i mondi possibili della narrazione, in cui le vite possono prendere altre strade, compiendosi in un incontro. La sopraccoperta ritaglia, in quell’immagine, due spazi circolari, come tondi luminosi proiettati da un riflettore. In questo particolare, la copertina dell’edizione italiana è diversa da quella originale ed è più efficace, perché i cerchi inquadrano un settore dell’una e dell’altra metà, esaltando il confronto tra le scene alternative.

jeffrey eugenides

una cosa sull'amore

Sono due i personaggi al centro di *Denuncia tempestiva*, Prakrti e Matthew. La prima è una ragazza indoamericana, che mette in scena un'incompiuta seduzione nei confronti del secondo, professore di fisica invitato a tenere una conferenza nel Delaware. Prakrti ha bisogno di uno scandalo per mandare a monte il matrimonio con un giovane indiano, combinatole dai genitori; Matthew invece non ha bisogno, né troppa voglia, di flirtare con la ragazza, ma lo fa. «Più tardi, in Inghilterra, durante i mesi delle recriminazioni e dei rimpianti, Matthew riconobbe con se stesso che aveva avuto il tempo di ripensarci» (p. 280). Non succede, di fatto, quasi nulla, ma Prakrti accusa comunque Matthew; troppo grande è la minaccia di essere spossessata di sé e della propria vita dal matrimonio con un fidanzato sconosciuto, che le scrive lettere compunte e sgradite. Ma quella di Prakrti, per la legge, è una *denuncia tardiva*, destinata a non aver seguito. Ancora una volta, è una storia di generazioni che si tradiscono e si deludono; ma qui, diversamente o più chiaramente che negli altri racconti, sopravvive la possibilità di un riscatto. In fondo Prakrti ha cercato di incastrare il professore per non farsi a sua volta incastrare dalle proprie radici. Ha simulato una violenza per interromperne un'altra, autentica; era necessario farlo per spezzare la catena di sfiducia che paralizza una generazione di fronte all'altra. «Ho un piano» scrive la ragazza in un ultimo messaggio al professore «si chiama cerca di essere una persona migliore». Prakrti merita di essere perdonata, come Matthew merita, alla fine, di rivedere la propria famiglia: «La mano destra, di sua iniziativa, si solleva di scatto. Sorride con un'intensità che aveva dimenticato di possedere. Dall'altra parte della hall Jacob e Hazel si voltano, e riconoscendo il padre nonostante tutto gli corrono incontro» (p. 294). Forse quella denuncia tardiva è stata l'unica azione tempestiva nella vita dei personaggi immaginati da Eugenides.

4.jeffrey-eugenides.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO