

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Sede di Milano

Dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie

Ciclo XXXVI

S.S.D.:

L-LIN/11

L-FIL-LET/14

«Wickedly enjoying narrative»:  
i romanzi di Jeffrey Eugenides,  
dalle paranoie postmoderne ai family novels nuovorealisti.

Coordinatore:

Chiar.ma Prof.ssa Federica Missaglia

Tesi di Dottorato di:

Claudia Franzoni

N. Matricola: 5013985

Anno Accademico 2022/2023

A Simone

## Sommario

|   |    |
|---|----|
| Sommario .....                                    | 1  |
| Introduzione.....                                 | 4  |
| I. L'autore .....                                 | 10 |
| I.1 Mr. Eugenides .....                           | 13 |
| I.2 Formazione e influenze .....                  | 18 |
| I.3 I testi.....                                  | 22 |
| I.3.1 Il romanzo d'esordio .....                  | 22 |
| I.3.2 Il premio Pulitzer.....                     | 27 |
| I.3.3 L'ultima fatica .....                       | 34 |
| II. Il <i>family novel</i> .....                  | 44 |
| III. Analisi del paratesto .....                  | 50 |
| III.1 I titoli .....                              | 51 |
| III.1.1 <i>The Virgin Suicides</i> .....          | 51 |
| III.1.2 <i>Middlesex</i> .....                    | 59 |
| III.1.3 <i>The Marriage Plot</i> .....            | 64 |
| III.2 Le dediche.....                             | 71 |
| III.2.1 For Gus and Wanda .....                   | 71 |
| III.2.2 For Yama .....                            | 72 |
| III.2.3 For the roomies, Stevie and Moo Moo ..... | 74 |
| III.3 La struttura.....                           | 76 |
| III.3.1 In cinque atti .....                      | 76 |
| III.3.2 In quattro libri.....                     | 85 |
| III.3.3 In sei capitoli .....                     | 94 |

|         |  |     |
|---------|--|-----|
| III.4   | Gli <i>incipit</i> .....   | 101 |
| III.4.1 | On the morning the last Lisbon daughter took her turn at suicide... .. | 101 |
| III.4.2 | I was born twice.....  | 106 |
| III.4.3 | To start with, look at all the books. ....                             | 112 |
| IV.     | Analisi del testo .....  | 117 |
| IV.1    | I tempi .....  | 117 |
| IV.1.1  | 1973 - 1993.....   | 118 |
| IV.1.2  | 1922 - 2001.....   | 123 |
| IV.1.3  | 1982 - 1983.....   | 135 |
| IV.2    | I luoghi .....   | 140 |
| IV.2.1  | Grosse Pointe, Detroit, Michigan.....                                  | 141 |
| IV.2.2  | Bithynios, Detroit, Berlino (e le altre).....                          | 150 |
| IV.2.3  | Dalla Brown all'India, e ritorno .....                                 | 167 |
| IV.3    | I personaggi .....   | 175 |
| IV.3.1  | Un'intera comunità di estranei .....                                   | 175 |
| IV.3.2  | Tre generazioni di Stephanides .....                                   | 186 |
| IV.3.3  | Lui, lei, l'altro.....   | 201 |
| IV.4    | I narratori.....   | 215 |
| IV.4.1  | Il noi narrante .....  | 215 |
| IV.4.2  | L'io onnisciente.....  | 220 |
| IV.4.3  | La terza persona onnisciente .....                                     | 224 |
| IV.5    | I generi.....  | 226 |
| IV.5.1  | L'epica.....   | 232 |
| IV.5.2  | La tragedia.....   | 234 |
| IV.5.3  | Il romanzo gotico.....   | 240 |
| IV.5.4  | La <i>detective story</i> .....  | 245 |

|  |     |
|--|-----|
| IV.5.5 Il romanzo storico o d'immigrazione .....                           | 248 |
| IV.5.6 Il <i>Bildungsroman</i> .....                                       | 251 |
| IV.5.7 Il <i>campus novel</i> .....  | 256 |
| Conclusione .....  | 259 |
| Bibliografia .....   | 263 |
| Opere di Jeffrey Eugenides .....   | 263 |
| Opere di altri autori .....  | 263 |
| Testi e manuali di teoria e critica letteraria .....                       | 266 |
| Storia della letteratura americana .....                                   | 266 |
| Postmodernismo e oltre .....   | 266 |
| Teoria della letteratura .....   | 268 |
| Generi letterari .....   | 269 |
| Interviste all'autore .....  | 270 |
| Recensioni .....   | 272 |
| The Virgin Suicides .....  | 272 |
| Middlesex .....  | 272 |
| My Mistress's Sparrow is Dead. Great Love Stories, From Chekhov to Munro . | 274 |
| The Marriage Plot .....  | 274 |
| Fresh Complaint .....  | 276 |
| Articoli e saggi di approfondimento .....                                  | 276 |
| The Virgin Suicides .....  | 276 |
| Middlesex .....  | 278 |
| The Marriage Plot .....  | 279 |
| Miscellanea .....  | 280 |
| Sitografia .....   | 282 |
| Filmografia .....  | 283 |

## Introduzione

Intervistata dal “Corriere della Sera” in occasione del ventennale dell’attacco alle Torri Gemelle e invitata a esprimersi sulla concomitante crisi della postmodernità (un’età che simbolicamente resta, secondo molti, sotto le macerie di Ground Zero)<sup>1</sup>, l’autrice e umorista newyorkese Fran Lebowitz, dando prova della sua caratteristica ironia, risponde che «cose come il postmodernismo, una moda accademica, ovviamente finiscono, e in un Paese dove la maggior parte delle persone non sa nemmeno che sia mai iniziato, la sua fine non fa molta differenza»<sup>2</sup>. Ma è davvero possibile liquidare così lo *Zeitgeist* di almeno tre o quattro decenni di storia occidentale, quasi non fosse stato che un accessorio à la page sfoggiato per darsi un tono fra i corridoi delle università? Quella di Lebowitz è senza dubbio soltanto una provocazione: il postmodernismo ha avuto certamente effetti non solo sul modo in cui autori e critici hanno rappresentato e interpretato la realtà, ma anche e soprattutto sulla realtà stessa; i suoi risultati sono stati talvolta positivi, quali l’emergere di culture e scritture minoritarie, e talaltra nefasti, come il proliferare, amplificato dall’affermarsi della televisione e delle nuove tecnologie, di *fake news* e populismi vari: sforzarsi di comprendere il postmoderno significherebbe quindi cercare di spiegare anche che origine abbiano avuto certi fenomeni e certe derive.

Oggi però pare che effettivamente il postmoderno sia giunto alla sua conclusione; se «l’attentato a Kennedy aveva inaugurato l’età postmoderna»<sup>3</sup>, l’attentato alle Twin Towers sembra aver proclamato la fine della stessa, e viene interpretato da vari critici come «l’evento-trauma che [ha segnato] la fine simbolica del postmoderno»<sup>4</sup>. In realtà però, segnali di esaurimento avevano già cominciato ad avvertirsi fin dagli anni Novanta; Olsen scriveva, forse fin troppo prematuramente (nel 1990) che «postmodernity is no

---

<sup>1</sup> Cfr. Walter Siti, *L’inganno del realismo*, “La Stampa”, 11 settembre 2011, <https://www.lastampa.it/esteri/2011/09/11/news/l-inganno-del-realismo-br-1.36929881/>

<sup>2</sup> Viviana Mazza, *Fran Lebowitz: «Ricordo il rumore dei tank lungo la quinta avenue. Poi, nel silenzio, quello incredibile dei miei passi»*, “Corriere della Sera”, 10 settembre 2021, [https://www.corriere.it/sette/attualita/21\\_settembre\\_08/fran-lebowitz-ricordo-rumore-tank-la-quinta-avenue-poi-silenzio-quello-incredibile-miei-passi-78b5d332-1078-11ec-ab7a-b73971e4222a.shtml](https://www.corriere.it/sette/attualita/21_settembre_08/fran-lebowitz-ricordo-rumore-tank-la-quinta-avenue-poi-silenzio-quello-incredibile-miei-passi-78b5d332-1078-11ec-ab7a-b73971e4222a.shtml)

<sup>3</sup> Paolo Simonetti, *Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, «Status Quaestionis», n. 1, 2011, p. 168.

<sup>4</sup> Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 63.

longer the dominant mode of consciousness in our culture. In recent years it has been nudged aside by a more conservative narratological and metaphysical stance»<sup>5</sup>. In linea generale, comunque, a partire dalla metà degli anni Novanta, il panorama narrativo comincia effettivamente a cambiare, e le «parole d'ordine della testualizzazione del mondo, del labirinto, dell'autoriflessività, della riscrittura, del manierismo, della parodia bianca»<sup>6</sup> che avevano caratterizzato l'età postmoderna vengono meno.

Ma se il postmodernismo è ormai da considerare come «a twentieth-century phenomenon, that is, a thing of the past»<sup>7</sup>, l'uomo, al momento, in che epoca vive? E quali sono i caratteri fondanti della letteratura di oggi? Secondo molti, si assiste attualmente a una rivalutazione «sia delle tradizioni del realismo, sia dell'eredità modernista»<sup>8</sup>. Mentre la corrente postmoderna aveva avuto, nei confronti del romanzo realista, un'attitudine di «scetticismo, citazionismo ironico, o, nelle punte più avanzate, [...] destrutturazione spinta»<sup>9</sup>, e aveva «trattato il realismo come un ferro vecchio cui rinunciare»<sup>10</sup> (nonostante alcuni ritengano che in realtà anche durante i trent'anni del postmodernismo esistessero sotterranee tendenze realiste), fra i narratori che si sono imposti negli ultimi due o tre decenni si è invece affermata la tendenza al ritorno alle grandi narrazioni di stampo ottocentesco: come scrive Raffaele Donnarumma, «il ritorno alle tecniche narrative ottocentesche e al grande plot caratterizza un po' tutto lo smisurato mercato mondiale del romanzo oggi»<sup>11</sup>. Tuttavia, l'esperienza postmoderna non viene semplicemente cancellata con un colpo di spugna; si registra infatti con essa una sorta di continuità, o perlomeno un tentativo di conciliazione, dimostrato per esempio dalla «sempre maggiore apertura verso la cultura di massa e l'allargamento del canone», oltre che dalla volontà degli autori di sondare il mondo in cui vivono con intenzione critica. Pur abbandonando i giochi sintattici della corrente che andava per la maggiore nella seconda metà del Novecento, gli scrittori che cominciano a imporsi alle soglie del nuovo millennio cercano comunque di «rinegoziare le più importanti innovazioni del postmoderno, adagiandole dentro modelli

---

<sup>5</sup> Lance Olsen, *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*, Wayne State University Press, Detroit, 1990, p. 123.

<sup>6</sup> Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 99.

<sup>7</sup> Adam Kelly, *Beginning with Postmodernism*, «Twentieth Century Literature», vol. 57, n. 3/4, Fall/Winter 2011, p. 391.

<sup>8</sup> Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 99.

<sup>9</sup> Ivi, p. 150.

<sup>10</sup> Ivi, p. 145.

<sup>11</sup> Ivi, p. 155.

di narrazione più tradizionali e condivisi»<sup>12</sup>. È interessante inoltre la posizione dei due filosofi olandesi Timotheus Vermaulen e Robert Van Der Akker, secondo i quali non staremmo assistendo a un semplice revival del naturalismo dickensiano di fine Ottocento, bensì a una sorta di oscillazione, definita “metamoderna”, tra postmodernismo e modernismo: ciò spiegherebbe, per esempio, l’importanza nella poetica di Jeffrey Eugenides di autori quali T.S. Eliot, James Joyce, Federico García Lorca e Gabriel García Márquez.

È forse proprio cedendo la parola a chi questo passaggio da un movimento culturale all’altro l’ha vissuto che diventa possibile risolvere l’interrogativo su quali siano le principali caratteristiche della corrente letteraria presente, in che cosa differisca dalla precedente e come essa rappresenti e interpreti le condizioni dell’attuale società. Jeffrey Eugenides è uno di quegli autori, definiti “post-boomer writers” o “post-baby-boom American writers” (nati cioè all’incirca tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Settanta), che «undertook English degrees in related areas of the humanities, during the 1980s, when theory was at its zenith of influence in the American academy»<sup>13</sup>; ma nonostante la sua formazione sia avvenuta negli anni in cui il postmodernismo era al suo apice (cosa che si riflette nella tendenza alla sperimentazione narrativa e al citazionismo, caratteristiche che si rilevano in tutte le sue opere), egli sembra gradualmente discostarsi dai dettami di questa corrente, e lo iato di anni significativo esistente tra le sue pubblicazioni rende ancora più evidente questo cambio di registro.

Benché Eugenides abbia scritto anche alcune *short stories*, la maggior parte delle quali raccolte abbastanza di recente in un’antologia dal titolo *Fresh Complaint* (2017), la loro analisi non è stata reputata indispensabile ai fini del presente lavoro, considerato che molti di essi sono stati utilizzati dall’autore semplicemente al fine di cimentarsi con tematiche, personaggi e storie che avrebbe poi meglio sviluppato nelle sue opere maggiori. La tesi, che si fonda su un apparato critico formato non tanto da manuali di letteratura (sono pochi, in effetti, quelli che menzionano Eugenides) bensì per lo più da recensioni, interviste all’autore e una quantità consistente di saggi critici (che approfondiscono variegati aspetti dell’universo tematico dello scrittore: la rappresentazione gotica dei sobborghi, l’identità ibrida, gli echi storici, la narrazione plurale), si concentra quindi nello specifico

---

<sup>12</sup> Luca Briasco, *Americana. Libri, autori e storie dell’America contemporanea. Nuova edizione ampliata e aggiornata*, minimum fax, Roma 2020, p. 18.

<sup>13</sup> Adam Kelly, *Beginning with Postmodernism*, cit., p. 396.



sull'analisi dei suoi tre romanzi, ovvero *The Virgin Suicides* (1993), *Middlesex* (2002) e *The Marriage Plot* (2011). In seguito a un primo capitolo contenente informazioni sulla vita e sugli studi dell'autore, utile a rimarcare le sue origini etniche e a introdurre alcuni dettagli biografici dai quali successivamente avrebbe preso ispirazione, si è pensato di dedicare un capitolo alla descrizione dei caratteri principali dei *family novel*, così come sono chiamati i romanzi che hanno per protagonista un nucleo familiare e che presentano una serie di costanti riscontrabili effettivamente anche nei libri di Eugenides, quali la tendenza a utilizzare i "ritratti di famiglia" come lenti attraverso le quali contemplare la società dell'epoca, o come un microcosmo in grado di riflettere il macrocosmo. Dall'analisi trasversale dei tre testi si evidenzierà come il modo in cui Eugenides affronta questo tema muti con il passare degli anni, misurandosi con il variare del contesto storico e letterario. La sua idea di famiglia (e quindi la sua idea di società) evolve infatti nel tempo parallelamente al passaggio dell'autore dalla sperimentazione postmoderna a un rinnovato realismo. Se dapprima, in *The Virgin Suicides*, la sua visione appare evidentemente pessimista e caratterizzata da un'ansia soffocante per l'imminente collasso collettivo, negli anni e nei romanzi successivi l'autore sembra gradualmente riacquisire fiducia nelle capacità dell'individuo di reinventarsi e risorgere dalle proprie ceneri; il ripiegamento sulla dimensione personale e privata non va però interpretato in senso conservatore; nelle opere di Eugenides, infatti, la famiglia, lungi dal rappresentare un porto sicuro, è invece una trappola dalla quale occorre uscire per affermarsi e costruire la propria identità. Dal punto di vista letterario, tutto ciò si potrebbe interpretare anche come metafora della nascita di una nuova corrente dal *ground zero* del postmodernismo: non un ritorno alle origini, ma un rinnovamento, determinato da una rielaborazione consapevole di tutto ciò che c'era stato prima.

Le tre opere maggiori dell'autore sono state esaminate seguendo un metodo d'analisi di tipo narratologico che mettesse in luce le forme e le strutture della narrazione. Lo studio del paratesto (ovvero dei titoli, delle dediche, della struttura, in alcuni casi addirittura delle immagini scelte per le copertine delle prime edizioni americane), ha lo scopo, analogo a quello di costruire i bordi di un puzzle prima di trovare tutte le altre combinazioni e risolverlo completamente, di fornire al lettore un primo orizzonte di riferimento, una serie di aspettative utili ai fini dell'orientamento nel testo. Dopo aver scandagliato gli elementi paratestuali sono stati invece presi in esame proprio i testi in sé,

analizzando e mettendo a confronto tra loro i tempi e i luoghi del racconto (nonché il rapporto tra *fabula* e intreccio), il funzionamento del sistema dei personaggi, la voce narrante e il genere d'appartenenza di ciascuno dei tre romanzi. Tale studio ha permesso di far emergere similitudini e differenze fra le tre pubblicazioni di Eugenides così come fra altre opere, precedenti e successive, della letteratura globale, e ha consentito l'osservazione di una serie di caratteristiche e temi piuttosto rilevanti (e ricorrenti) nella poetica dell'autore.

Si è messo in luce come *The Virgin Suicides*, l'opera d'esordio dell'autore – nella quale un gruppo di uomini racconta coralmemente la storia del suicidio collettivo di cinque sorelle, avvenuto negli anni della loro adolescenza – rappresenti la tappa più postmoderna della sua produzione. Il romanzo si contraddistingue infatti per la presenza di caratteristiche formali fortemente sperimentali, quali il narratore plurale e la mancanza di un finale risolutivo e soddisfacente. Si è dato inoltre rilievo all'ambientazione spazio-temporale scelta dall'autore, ovvero la periferia borghese di Detroit negli anni Settanta, e alle motivazioni di questa scelta, ovvero il desiderio dello scrittore di esprimere il proprio affetto e al tempo stesso la propria preoccupazione per le critiche condizioni sociali ed economiche della sua città natale, ritratta sull'orlo di uno sfacelo imminente; anche dal punto di vista contenutistico l'opera manifesta quindi una certa vicinanza ai testi “paranoici” tipici dei decenni precedenti, descrivendo un mondo in cui si susseguono eventi inspiegabili e totalmente al di fuori del controllo dei suoi protagonisti, che finiscono comprensibilmente in preda all'angoscia.

Si è fatto notare come *Middlesex* sia probabilmente l'opera che più di ogni altra evidenzia il gusto di Eugenides per il racconto: il protagonista, vero e proprio *alter ego* dell'autore, possiede addirittura lo stesso nome della Musa dell'epica e della storiografia. Il “raccontare” viene infatti raffigurato come il mezzo privilegiato dal personaggio al fine di riuscire a ricostruire la propria storia familiare, e a tessere la trama intricata della propria vita. Per quanto anche questo romanzo si connota per la presenza di elementi a dir poco surreali, che talvolta sconfinano quasi nel soprannaturale, è tuttavia possibile rintracciare parti caratterizzate da un profondo realismo, oltre a una fedele ricostruzione storica degli avvenimenti che sconvolsero Detroit, gli Stati Uniti in generale e addirittura il Medio Oriente nel corso del Novecento. Rispetto a *The Virgin Suicides*, col quale condivide comunque l'ambientazione (la parte principale della storia si svolge nel

capoluogo del Michigan tra il 1973 e il 1974), *Middlesex* sembra dunque subire maggiormente l'influenza della letteratura realista, sebbene la passione dell'autore per la parodia, il gioco e la citazione sia ancora evidente; la mescolanza di stili e generi si accorda inoltre perfettamente, oltre che con il gusto postmoderno, anche con la riflessione sul concetto di identità ibrida (sotto molteplici punti di vista) che costituisce il tema fondamentale del romanzo.

Si è sottolineato poi come in *The Marriage Plot* Eugenides cambi leggermente il suo caratteristico *setting in time*, che non è più il Michigan ma il Rhode Island, e il *setting in place*, situato un decennio dopo le vicende dei romanzi precedenti; i protagonisti inoltre non sono più preadolescenti, bensì universitari sul punto di finire gli studi e cominciare la vita adulta, magari in coppia. L'opera resta comunque sempre vicina all'esperienza diretta dell'autore, che attinge a piene mani dalla propria biografia. Fin dal titolo risulta evidente come *The Marriage Plot* sia il testo di Eugenides con lo stile più classico e più "intriso" di influssi ottocenteschi; le sue pagine tuttavia sono ricche di riflessioni teoriche e critiche sulla corrente postmoderna, particolarmente in voga nel periodo in cui il romanzo è ambientato. Benché la forma, i personaggi e la storia narrata siano decisamente più convenzionali se confrontati con forma, personaggi e storie delle opere precedenti, l'ultima fatica di Eugenides è comunque interessante per le considerazioni metaletterarie in essa contenute, relative a come letteratura, correnti e generi si possano rielaborare e siano in grado di adattarsi ai tempi che cambiano.

Si è inoltre cercato di evidenziare come ogni libro di Jeffrey Eugenides sembri, per citare Michel Foucault, un "meccanismo di rimandi", che contiene e fa riferimento ad altri testi e ne produce altri al tempo stesso. In ciascuno dei suoi romanzi sono infatti presenti una grande quantità di riferimenti a opere del passato di generi e correnti culturali differenti, e con ognuno di essi l'autore è riuscito in qualche modo anche ad anticipare mode o tendenze letterarie che avrebbero riscosso un certo successo negli anni successivi (per esempio il *teen drama*, o il filone della *sad hot woman*). L'analisi dei suoi testi apre così, per concludere, spiragli di luce su quali strade abbia imboccato il romanzo americano nell'ultimo millennio.

## I. L'autore

Jeffrey Eugenides non è certo uno degli autori più prolifici della sua generazione. Nel corso della sua trentennale carriera, lo scrittore ha infatti pubblicato solamente tre romanzi (*The Virgin Suicides* nel 1993, *Middlesex* nel 2002 e *The Marriage Plot* nel 2011) e una raccolta di racconti dal titolo *Fresh Complaint* nel 2017, oltre ad essersi dedicato, nel 2008, alla curatela di un'antologia di *short stories* altrui intitolata *My Mistress's Sparrow is Dead: Great Love Stories, from Chekhov to Munro*. Per quanto godibili, le storie brevi redatte da Eugenides sono in realtà soprattutto uno strumento che egli utilizza al fine di cominciare a testare la propria capacità di affrontare certe tematiche e iniziare a scolpire personaggi da inserire poi nei suoi romanzi: nel racconto *The Oracular Vulva*, per esempio, compare il dottor Peter Luce, che successivamente avrebbe visitato il protagonista di *Middlesex*, mentre *Air Mail* è incentrato sui problemi di un giovane pellegrino greco-americano in India, come Mitchell di *The Marriage Plot*. Nel saggio *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea*, il critico Luca Briasco inserisce l'autore nel capitolo dedicato agli scrittori rappresentativi di «un nuovo canone»<sup>1</sup>, insieme a scrittori quali Jonathan Franzen, Junot Díaz, Colson Whitehead, Michael Chabon, Philipp Meyer, Donna Tartt, Jonathan Safran Foer e Stephen Markley; quest'ultima, corposa sezione, che segue i due capitoli dedicati a «l'avanguardia o quel che ne rimane»<sup>2</sup> e a «l'eredità del realismo»<sup>3</sup>, in realtà comprende autori le cui opere sembrano al tempo stesso trascendere e compenetrare entrambe le correnti descritte nelle pagine precedenti, manifestando tanto una tendenza più postmoderna e incline alla sperimentazione, quanto un'estetica più lineare e più vicina alle forme del romanzo tradizionale. Nel caso di Eugenides, probabilmente anche a causa degli intervalli di quasi un decennio che intercorrono fra una pubblicazione e l'altra, il passaggio, o la fluttuazione, dal tardo postmodernismo alla fase letteraria successiva (il cui nome è ancora dibattuto) è particolarmente evidente: egli procede infatti da *The Virgin Suicides*, un'opera dallo stile più sperimentale (per via del narratore plurale e dell'assenza di una

---

<sup>1</sup> Luca Briasco, *Americana*, cit., p. 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

soluzione al mistero esposto nell'intreccio), a un romanzo, *The Marriage Plot*, che sembra voler seguire lo schema della classica trama nuziale vittoriana, passando attraverso una saga familiare (*Middlesex*) apparentemente lineare e tradizionale ma caratterizzata da un protagonista intersessuale e narrata da una singolare prima persona onnisciente. Tali peculiarità rendono Jeffrey Eugenides (insieme con Jonathan Franzen, il cui saggio *Mr. Difficult* lo ha reso per certi versi un vero e proprio teorico della transizione verso un nuovo tipo di scrittura e di rapporto col pubblico) uno degli esponenti più rappresentativi della nuova generazione di autori americani emersa nell'ultimo ventennio. Come scrive Briasco, *Middlesex* e *The Corrections* sono infatti «i due romanzi forse più importanti di questi ultimi anni»<sup>4</sup>, nei quali «la forma e i temi trattati, dietro la scintillante patina postmoderna, configurano un vero e proprio ritorno della grande narrazione»<sup>5</sup>.

Eugenides è senza dubbio anche un autore divisivo, che ha ricevuto aspre critiche sia da parte della comunità LGBTQIA+, a causa della sua raffigurazione, in *Middlesex*, di un individuo intersessuale che sembra spesso provare vergogna per una condizione descritta come l'inevitabile conseguenza dell'infrazione del tabù dell'incesto da parte dei suoi avi, sia da parte della critica femminista, per via dell'onnipresente *male gaze* tramite la quale vengono ritratte quasi tutte le figure femminili presenti nei suoi libri; tuttavia, ha anche vinto decine di premi letterari, tra cui addirittura il Pulitzer, e dal suo primo libro è stato tratto un film di successo.

Al di là delle polemiche, talvolta fondate, che pongono al centro dell'attenzione la prospettiva più o meno maschilista dell'autore, dall'analisi dei suoi romanzi emergono anche altri spunti non banali e poco esplorati. È curioso, per esempio, come in ogni suo testo lo scrittore dimostri un forte interesse per la medicina e la psichiatria, tanto che sarebbe possibile, in effetti, analizzare le sue opere anche dal punto di vista scientifico; anzi, esistono già degli studi sui suoi romanzi che sottolineano il loro carattere interdisciplinare: *Middlesex*, per esempio, è stato recensito anche da John Quin su «The British Medical Journal». Tra le pagine dei suoi libri si nascondono inoltre vari riferimenti a numerosi testi letterari precedenti, non solo ad opera di mostri sacri della letteratura quali T.S. Eliot, Joyce, Nabokov o addirittura Omero e Ovidio, ma anche lavori più di

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 36.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

nicchia conosciuti da Eugenides, forse, soprattutto tramite la loro trasposizione cinematografica (come nel caso di *Picnic at Hanging Rock*), altra essenziale fonte di ispirazione per lo scrittore così come per quasi tutti gli autori del Nuovo Millennio.

In generale, poi, è bene sottolineare come nelle sue opere non si evidenzino semplicemente una sempre maggiore evoluzione verso una forma più simile a quella del romanzo ottocentesco o vittoriano, un percorso che come si è detto accomuna i testi di Eugenides alle pubblicazioni di molti autori suoi contemporanei e che andrebbe considerato come manifestazione dello *zeitgeist* dell'epoca in cui vive, a cavallo tra due correnti contrapposte; i suoi romanzi sono interessanti anche perché in essi è possibile rintracciare, anche se *in nuce*, una prima esplicitazione di varie tendenze della narrativa contemporanea: *The Virgin Suicides* sembra anticipare il filone di quei prodotti di *fiction* che dedicati alle cosiddette *sad hot girls*, che hanno imperversato nelle librerie dell'ultimo decennio e di cui fanno parte romanzi di autrici di lingua inglese come Sally Rooney (*Normal People*, *Conversations with Friends* e *Beautiful World, Where Are You*), Ottessa Moshfegh (*My Year of Rest and Relaxation*), Dolly Alderton (*Everything I Know About Love*), Megan Nolan (*Acts of Desperation*) o Elif Batuman (*The Idiot, Either/Or*); *Middlesex* inaugura la moda della saga familiare multigenerazionale narrata in toni epici o eroicomici, che è stata adottata anche, per nominarne alcuni, da Junot Díaz (*The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*), Jonathan Safran Foer (*Everything is Illuminated*), Sandra Cisneros (*Caramelo*) e Philipp Meyer (*The Son*); *The Marriage Plot*, invece, con la sua eroina dal sapore vittoriano e la sua ambientazione in una cittadina universitaria dall'atmosfera gotica e abitata da personaggi oscuri (che li portano all'abuso di sostanze e a esperienze *borderline*), sembra inserirsi nel solco della cosiddetta *dark academia*, di cui fanno parte libri come *The Secret History* di Donna Tartt e opere più recenti come *Bunny* di Mona Awad e *Mandíbula* di Mónica Ojeda.

Per concludere, infine, Eugenides utilizza i suoi romanzi per affrontare questioni che gli stanno a particolarmente a cuore, riflettere sul presente e offrire soluzioni per il futuro. Malgrado l'ironia e i toni leggeri con i quali affronta temi anche profondi e complessi, come il suicidio, l'identità di genere e la malattia mentale, la sua visione sembra piuttosto incline al pessimismo e il quadro della società che emerge dai suoi testi è in generale piuttosto negativo: l'America è dipinta come una nazione divisa, piagata da conflitti razziali e disparità economiche, che i borghesi bianchi, chiusi nei loro quartieri e dall'alto

del loro privilegio, cercano di ignorare, ma che riemergono a ogni occasione assumendo i più svariati aspetti (dalla psicosi al danno ambientale o fisico). Ciononostante, nel passaggio dal primo all'ultimo romanzo sembra procedere gradualmente verso un crescente, anche se moderato, ottimismo, che si manifesta in particolare nella forma di una maggiore fiducia nelle capacità dell'individuo di realizzarsi anche (anzi, soltanto) al di fuori della famiglia e della società in cui è nato.

### I.1 Mr. Eugenides

Nel corso di una lezione sulle *Metamorfosi* di Ovidio (e in particolare durante la lettura del brano dedicato al diverbio tra Zeus ed Era, presto appianato da Tiresia, in merito a chi, fra uomini e donne, provasse più piacere durante un incontro erotico), fu un professore di Latino<sup>6</sup> che per la prima volta fece notare al futuro premio Pulitzer, all'epoca studente di liceo, l'omonimia con lo sgradevole commerciante descritto nei seguenti termini da Tiresias, ovvero il narratore di *The Fire Sermon*, la terza sezione del poemetto di T.S. Eliot *The Waste Land*:

|  |     |
|--|-----|
| Mr. Eugenides, the Smyrna merchant                   |     |
| Unshaven, with a pocket full of currants             | 210 |
| C.i.f. London: documents at sight,                   |     |
| Asked me in demotic French                           |     |
| To luncheon at the Cannon Street Hotel               | 213 |
| Followed by a weekend at the Metropole. <sup>7</sup> |     |

I due Eugenides, peraltro, condividono non soltanto le origini mediorientali (entrambi provengono dalla regione di Smirne, oggi nota col nome turco di Izmir, ma di popolazione e governo ellenici fino al 1922), ma anche l'ambiguo interesse per la figura di Tiresia, l'indovino cieco che era stato sia uomo sia donna: il mercante lo invita a trascorrere qualche notte con lui in uno squallido motel, mentre Jeffrey Eugenides si ispira a questo personaggio nella creazione del protagonista intersessuale del suo secondo romanzo, *Middlesex*. Si potrebbe anche aggiungere, poi, che la Londra descritta da Eliot fra i suoi

---

<sup>6</sup> Cfr. Laura Miller, *Sex, fate, and Zeus and Hera's kinkiest argument*, «Salon», October 8, 2002, [https://www.salon.com/2002/10/08/eugenides\\_3/](https://www.salon.com/2002/10/08/eugenides_3/)

<sup>7</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land*, in T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, traduzione e cura di Angelo Tonelli, Feltrinelli, Milano 2010, p. 46.

versi, una «Unreal City» (v. 60)<sup>8</sup> sterile e alienata dopo il disastro della Prima Guerra Mondiale, non sembra poi così diversa dai sobborghi desolati del Michigan successivi ai disordini razziali e alla crisi economica degli anni Sessanta ritratti nelle prime due pubblicazioni dell'autore greco-americano. Lo scrittore di Detroit non ha in effetti mai nascosto la propria predilezione per gli autori modernisti, e benché i suoi veri numi tutelari siano stati Vladimir Nabokov e soprattutto James Joyce,

il cui *Ritratto dell'artista da giovane* gli schiuse la porta della scrittura. Tanto che, la leggenda narra, quando frequentava la Brown University andava in giro con un bastone da passeggio, a imitazione del suo idolo<sup>9</sup>

anche T.S. Eliot ha certamente esercitato un'influenza innegabile sulla sua scrittura, e la coincidenza della comparsa del cognome Eugenides fra i versi di *The Waste Land* non poteva che sembrare all'autore, come ha dichiarato egli stesso in un'intervista rilasciata a «Salon», «a calling to become a writer»<sup>10</sup>.

Al di là delle profezie eliotiane, comunque, il cognome “Eugenides” è già di per sé particolarmente benaugurante anche dal punto di vista etimologico: pare derivare infatti dal termine greco εὐγενής, che significa letteralmente “ben – nato”, “nobile”, o “di stirpe elevata”<sup>11</sup>; in realtà, nonostante il cognome sembri affermare tutt'altro, le radici dell'autore sono piuttosto umili: i nonni paterni erano allevatori di bachi da seta in Asia Minore, e giunsero negli Stati Uniti solo nel 1924, in seguito alla Guerra greco-turca. Si stabilirono quindi a Detroit, dove il nonno finì per aprire un locale in Jefferson Avenue chiamato The Zebra Room, caratterizzato dalla presenza di una grossa testa di zebra appesa fuori dalla porta. Sfortunatamente, The Zebra Room oggi non esiste più: col passare degli anni, infatti, il pub dapprima cambiò gestione, poi venne chiuso, e infine demolito. Pare inoltre che Eugenides assomigli molto al nonno paterno, almeno a detta dei familiari; in realtà, però, i due non ebbero modo di conoscersi a lungo, poiché l'anziano immigrato greco venne stroncato da un ictus quando il nipote aveva solo otto anni.

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 36.

<sup>9</sup> Laura Pezzino, *Jeffrey Eugenides, l'uomo che prevedeva il futuro*, «Vanity Fair», 4 luglio 2017, <https://www.vanityfair.it/show/libri/2017/07/04/jeffrey-eugenides-al-festiva-collisioni-nuovo-libro-intervista>

<sup>10</sup> Laura Miller, *Sex, fate, and Zeus and Hera's kinkiest argument*, cit.

<sup>11</sup> Cfr. <https://www.grecoantico.com/dizionario-greco-antico.php?parola=%CE%B5%CF%85%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%AE%CF%82>



La famiglia Eugenides è sempre stata completamente assimilazionista. Il padre dello scrittore, il cui vero nome era Constantine, nonostante le radici greche si sentiva totalmente americano: si faceva chiamare Gus, e dopo aver preso parte sia alla Seconda Guerra Mondiale sia alla guerra di Corea, trovò lavoro come mediatore creditizio e divenne un uomo d'affari di discreto successo; inoltre, non solo non visitò mai la sua terra d'origine, ma rifiutò sempre di frequentare la Chiesa Greca e si sposò non con una discendente di immigrati ellenici bensì con una donna anglo-irlandese cresciuta nel Kentucky, Wanda, figlia di una donna nubile e di famiglia estremamente umile. Al college, Wanda aveva perseguito studi letterari, e anche se non li aveva completati, «she remained interested in books»<sup>12</sup>; fu da lei che il giovane Jeffrey ereditò l'amore per la cultura e per i libri, tant'è che infatti l'autore ricorda:

We had a library of classic literature and it made a big impression. I could pull books off the shelf and wonder what they were. I'd see her always engaged in reading. She was a beautiful letter writer and I think she had somewhat of a literary sensibility and might've been a writer herself had her life been different.<sup>13</sup>

Jeffrey nacque l'8 marzo del 1960, il più giovane di tre fratelli, e avendo già avuto due figli maschi, i genitori avrebbero preferito che il terzo arrivato fosse una femmina:

My parents had two boys before me. They wanted me to be a girl. They even had a girl's name picked out for me: Michelle. I remember being little and hearing that Beatles song "Michelle" and thinking about the fact that I was supposed to be a girl but wasn't. This was a minor thing; please don't draw too many psychiatric conclusions. Did you know that Hemingway was made to dress like a girl until he was 11 or so? You could say he overcompensated in later life.<sup>14</sup>

L'infanzia e la giovinezza dell'autore trascorrono a Detroit, nel quartiere *upper-middle-class* di Grosse Pointe Park, in Middlesex Road. Pur vivendo in una zona privilegiata, le condizioni di disagio in cui versavano gran parte degli abitanti della sua stessa città e i contrasti crescenti fra bianchi e neri non gli erano affatto estranei:

---

<sup>12</sup> Ellen Piligian, *Jeffrey Eugenides emerges from rough patch with first short-story collection*, "Detroit Free Press", October 7, 2017, <https://eu.freep.com/story/entertainment/2017/10/07/jeffrey-eugenides-author-fresh-complaint-review/740286001/>

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Jonathan Safran Foer, *Jeffrey Eugenides by Jonathan Safran Foer*, «BOMB», n. 81, October 1, 2002, <https://bombmagazine.org/articles/jeffrey-eugenides/>

The street we lived on was only five or six blocks from Detroit, and the demarcation between city and suburb was a physical one: a canal separated them like a moat. I grew up in this borderland between city and suburb. On one side of the canal, white people. On the other, black people. Tremendous differences in terms of race, culture, income, you name it. Antagonism. Animosity. But also day-to-day toleration for each other. [...] And, right next door to all this activity, [...] was Detroit, this massive and massively significant American city<sup>15</sup>.

All'età di sette anni assiste inoltre ai disordini e alle rivolte che devastano il capoluogo del Michigan, tanto che, stando a quanto afferma l'autore, a lungo, negli anni successivi, «when I [...] said "I am from Detroit," people would kind of give me their condolences»<sup>16</sup>. Ciononostante, Eugenides sviluppa un amore viscerale per la sua città: a suo parere essa sembra condensare in sé l'intera parabola storica statunitense, essendo passata nel giro di pochi decenni dal trionfo economico e industriale (determinato dall'apertura degli impianti automobilistici della Ford) alla decadenza e alle gravi problematiche sociali e razziali. Ne parla in questi termini in un'intervista rilasciata per il blog «Powells.com»:

Detroit is emblematic of so many American realities that seem important to me. It's the place of American ingenuity where lots of inventions came to be — obviously, the greatest one being the automobile, the most American thing. Its cultural production is very American, from Motown all the way through Madonna, Eminem, and The White Stripes. It's a place of great industrial might, but also great industrial decay, and of course extreme racial conflict that's basically destroyed the city. All these things were there, are there, in my hometown. It's a very rich place to set stories because you can get at all these things that seem to be central about America.<sup>17</sup>

A Detroit, in uno dei sobborghi più *posh* della città (Grosse Pointe Woods), il giovane Eugenides frequenta la Liggett School, esclusiva scuola privata dove, tra i compagni di studio prevalentemente W.A.S.P, non tarda a rendersi conto per la prima volta della propria etnicità. Oltre a frequentare molti corsi di teatro<sup>18</sup>, sviluppa una passione il latino, ma anche per la letteratura in generale; e dopo un breve periodo nel quale valuta la possibilità di diventare medico («I wanted to be a doctor for a short period in my early

---

<sup>15</sup> Jérémy Potier, *An Interview with Jeffrey Eugenides*, «Transatlantica», vol. 1, 2020, p. 5.

<sup>16</sup> Ellen Piligian, *Jeffrey Eugenides emerges from rough patch with first short-story collection*, cit.

<sup>17</sup> Dave Weich, *Jeffrey Eugenides Has It Both Ways*, «Powells.com», October 10, 2006, <https://www.powells.com/post/interviews/jeffrey-eugenides-has-it-both-ways#:~:text=When%20people%20read%20the%20book,can%20get%20the%20wrong%20idea.>

<sup>18</sup> Cfr. Ellen Piligian, *Jeffrey Eugenides emerges from rough patch with first short-story collection*, cit.

20s... I told my mother that and she laughed»<sup>19</sup>), si iscrive alla facoltà di Inglese della Brown University, a Providence. Avrebbe dovuto laurearsi nel 1982, ma poco prima di terminare gli studi decide di prendersi un anno sabbatico e intraprendere un viaggio in Oriente, fermandosi qualche tempo in India a lavorare come volontario presso la Casa Kalighat (l'ospedale per malati terminali fondato da Madre Teresa di Calcutta). Si laurea nel 1983, e porta poi a termine un Master in Scrittura Creativa a Stanford nel 1986, anno in cui pubblica il suo primo racconto: *Here comes Winston, Full of the Holy Spirit*<sup>20</sup>. Nel 1991 riceve uno dei suoi primi riconoscimenti, l'Aga Khan Prize for Fiction, «for an excerpt of his would-be first novel»<sup>21</sup> che avrebbe però pubblicato un paio d'anni dopo, nel 1993. Con questo suo romanzo d'esordio, *The Virgin Suicides*, ottiene un discreto successo di critica e pubblico, anche se le vendite aumenteranno soprattutto in seguito all'adattamento dell'opera per il grande schermo realizzato da Sofia Coppola nel 1999. Il 9 marzo del 1995 si sposa con la scultrice e fotografa Karen Yamauchi presso la First Presbyterian Church di New York, nel Greenwich Village (e l'autore non rinuncia a conferire alla cerimonia il proprio tocco personale: il ricevimento viene organizzato in un ristorante greco di Barrow Street – l'Ithaka, ormai chiuso – e la torta nuziale viene realizzata da un *cake designer* sulla base della descrizione di un dolce contenuta in *Madame Bovary*<sup>22</sup>). Nello stesso periodo comincia a scrivere il secondo romanzo, *Middlesex*, anche se si tratta di mesi piuttosto concitati; come dice lo scrittore, «All sorts of life-altering things happened to me while I was writing it»<sup>23</sup>: nel 1996 suo padre muore in un incidente aereo, mentre nel 1999 nasce sua figlia, Georgia (che sembra aver ereditato la sua passione per la scrittura: «She's a poet, she writes a lot of poetry and she's gotten... awards»<sup>24</sup>). La famiglia si trasferisce poi per alcuni anni a Berlino, dove l'autore riesce a dedicarsi con maggiore regolarità alla stesura del libro, che viene infatti anche parzialmente ambientato nella capitale tedesca. *Middlesex* viene finalmente dato alle stampe nel 2002 e vince il Pulitzer l'anno successivo. Tornato con moglie e figlia negli Stati Uniti, dal 2008 comincia a insegnare Creative Writing presso il Lewis Center for the

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Cfr. Academy Nicholl Fellowships, <https://www.oscars.org/nicholl/ceremonies/1986>

<sup>21</sup> Francisco Collado Rodríguez, *Back to Myth and Ethical Compromise: García Márquez's Traces on Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «Atlantis», vol. 27, n. 2, 2005, p. 28.

<sup>22</sup> Lois Smith Brady, *VOWS; Karen Yamauchi, Jeffrey Eugenides*, «The New York Times», December 17, 1995, <https://www.nytimes.com/1995/12/17/style/vows-karen-yamauchi-jeffrey-eugenides.html>

<sup>23</sup> Jonathan Safran Foer, *Jeffrey Eugenides by Jonathan Safran Foer*, cit.

<sup>24</sup> Ellen Piligian, *Jeffrey Eugenides emerges from rough patch with first short-story collection*, cit.

Arts dell'Università di Princeton, dove si trasferisce. La cittadina del New Jersey viene scelta come residenza, negli stessi anni, anche da Joyce Carol Oates («Princeton now has the fastest and the slowest writers in America»<sup>25</sup>), e Eugenides corre persino il rischio di averla come vicina di casa, ma preferisce stabilirsi a una certa distanza da lei per timore, dice scherzosamente l'autore, di provare ansia nel sentirla battere a macchina incessantemente («Could I live next to her? I'll hear the typewriter going all the time»<sup>26</sup>). Nel 2009 cura una raccolta di racconti dal titolo *My Mistress's Sparrow is Dead: Great Love Stories, from Chekhov to Munro*, e un paio d'anni dopo torna in libreria con un ultimo romanzo, *The Marriage Plot*. Al 2017 risale invece *Fresh Complaint*, un'antologia dei principali racconti pubblicati in precedenza su alcune delle più prestigiose riviste letterarie americane, come «The New Yorker» o «Granta». Il 2017 non è però un anno particolarmente felice per Eugenides, che si trova ad affrontare il divorzio dalla moglie, alcuni problemi di salute della figlia e la scomparsa della madre, alla quale peraltro l'autore dedica la raccolta (insieme a un nipote, Brenner, morto giovanissimo nel 2012). L'ultimo racconto pubblicato su «The New Yorker» che porta la sua firma, *Bronze*, risale al 2018. Ha più volte affermato di essere al lavoro su un nuovo romanzo, sbilanciandosi talvolta sulla trama, che tuttavia appare diversa a ogni dichiarazione. Ha inoltre collaborato a progetti di trasposizione per la televisione e il cinema di *Middlesex* e di *The Marriage Plot*, che però sfortunatamente non sono andati a buon fine. Nel frattempo, ha lasciato Princeton e ha cominciato a insegnare Scrittura Creativa presso la New York University.

## **I.2 Formazione e influenze**

La ragione per la quale Eugenides decise di lasciare il Midwest per iscriversi alla Brown University fu la possibilità di seguire le lezioni di scrittura di John Hawkes, un romanziere americano appartenente alla prima generazione della corrente postmoderna, i cui libri,

---

<sup>25</sup> Simon Houpt, *Middlesex came to him in a dream*, "The Globe and Mail", August 11, 2007, <https://www.theglobeandmail.com/arts/middlesex-came-to-him-in-a-dream/article1080114/>

<sup>26</sup> *Ibidem*.

dice Eugenides, «intoxicated me though I had no idea what [they] were about»<sup>27</sup>. Alla Brown, lo scrittore di Detroit aveva come compagno di stanza di Rick Moody, che in seguito divenne a sua volta autore di romanzi e racconti, tra i quali per esempio *The Ice Storm* (1994), alla base anche di un noto adattamento cinematografico dallo stesso titolo realizzato da Ang Lee nel 1997.

A Stanford, dove si iscrive dopo la laurea per un Master in Scrittura Creativa, ha invece come professore Gilbert Sorrentino, un altro importante esponente dell'avanguardia postmoderna e grande sostenitore dello sperimentalismo. Sorrentino «was very strongly opposed to narrative»<sup>28</sup>, come del resto anche Hawkes; entrambi, come molti scrittori loro coevi, erano «against order on the whole and against storytelling»<sup>29</sup>. Influenzato dai loro insegnamenti, Eugenides inizialmente compone testi sperimentali, dei quali purtroppo non resta alcuna traccia, e solo col tempo e con la pratica impara come scrivere opere più lineari e sviluppa uno stile proprio:

Our generation grew up backwards, we read Joyce before we read Tolstoy. The gods we were told about were Pynchon and high modernism. Experimentation was the norm for us. Then we found out what the modernists were rebelling against.<sup>30</sup>

Eugenides si descrive come un avido lettore di romanzi realisti ottocenteschi europei («the great novels that I've grown up reading were always European»<sup>31</sup>), oltre che come un grande appassionato di testi classici e di letteratura modernista; così si esprime in un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita di *Middlesex*:

Tolstoy's *Anna Karenina* is probably my favorite novel. [...] I can imagine writing something along those lines. [...] Of greater importance to me, well at least in this novel, were Virgil, Ovid - *Illiad* and *Metamorphosis* - and maybe, in this book, the line from *Tristram Shandy* that runs through Kafka, Günter Grass and Rushdie. I usually say my biggest literary influences are the great Russians: Nabokov, Tolstoy and the great Jewish Americans: Bellow and Roth. And Classical literature, 'cause I had Latin as my major.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Bill Goldstein, *A Novelist Goes Far Afield but Winds Up Back Home Again*, "The New York Times", January 1, 2003, <https://www.nytimes.com/2003/01/01/books/a-novelist-goes-far-afield-but-winds-up-back-home-again.html>

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Bram van Moorhem, *The Novel As a Mental Picture of Its Era*, «3:AM Magazine», September 2003, [https://www.3ammagazine.com/litarchives/2003/sep/interview\\_jeffrey\\_eugenides.html](https://www.3ammagazine.com/litarchives/2003/sep/interview_jeffrey_eugenides.html)

<sup>32</sup> *Ibidem*.

Tra gli autori contemporanei è amico, oltre che dell'ex compagno di studi Rick Moody, anche di Jonathan Franzen (che ha infatti scritto la quarta di copertina per *Middlesex*) e di Jonathan Safran Foer. Franzen e Eugenides si conobbero a metà degli anni Novanta e fin da subito notarono di possedere caratteristiche che li accomunavano: «They were both Midwestern, both in their 30's and, Mr. Eugenides remembered, both in bad relationships with the novels they were then writing»<sup>33</sup>; Foer, invece, che è più giovane di diciassette anni, prima di diventare suo amico è stato inizialmente suo lettore, e poi suo allievo a Princeton<sup>34</sup>.

Eugenides si è detto ammiratore anche di Philip Roth, autore col quale sente di avere una certa affinità per via delle simili esperienze di vita:

He grew up in Newark, a town not so different from Detroit. He was the son of middle-class American parents and the grandson of grandparents with funny accents. From this hardworking but hardly culturally elevated milieu he went on to study English and become a good college boy.<sup>35</sup>

Ha affermato inoltre di condividere la medesima sensazione di «belonging and not belonging»<sup>36</sup> che caratterizza Salman Rushdie, il quale a sua volta, nonostante le origini straniere, ricevette un'educazione prettamente occidentale: «He came from exotic origins, Bombay, (exotic to the English, anyway) and went to Cambridge»<sup>37</sup>.

Con Franzen e Roth, Eugenides condivide anche l'editore, ovvero Jonathan Galassi, della casa editrice Farrar, Straus and Giroux. È proprio Galassi che, durante un'intervista, confessa allo scrittore, a nome suo e di tutti i lettori, di sentirsi «eternally (im)patient»<sup>38</sup> nei suoi confronti. L'autore infatti è noto per lasciar passare molti anni fra una pubblicazione e l'altra, e racconta inoltre di non avere un vero e proprio processo di scrittura strutturato: «I wish I had a writing process. The only process I have is that I work every day for much of the day. [...] For now my process remains one of diligence. And

---

<sup>33</sup> Bill Goldstein, *A Novelist Goes Far Afield but Winds Up Back Home Again*, cit.

<sup>34</sup> Cfr. Jonathan Safran Foer, *Jeffrey Eugenides by Jonathan Safran Foer*, cit.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Jonathan Galassi, *Editor & Author: Jonathan Galassi and Jeffrey Eugenides*, «FSG | Work in Progress», July 14, 2017, <https://fsgworkinprogress.com/2010/07/14/editor-author-jonathan-galassi-and-jeffrey-eugenides/>

also one of confusion»<sup>39</sup>. In ogni caso, dice di considerare la scrittura «a pleasurably absorbing activity»<sup>40</sup> alla quale dedica la maggior parte del proprio tempo («I do it a lot, obviously. Most every day, and all day long. So I had better well be enjoying myself»<sup>41</sup>). Conscio che, come affermava Gabriel García Márquez, «the only obligation the writer has, is to write well»<sup>42</sup>, nelle interviste, quando gli viene richiesto di commentare il proprio stile letterario e la sua tendenza a comporre testi più tradizionali, realistici, piuttosto che postmoderni, Eugenides utilizza più volte il verbo “blend”, mescolare: «I’ve blended postmodern and traditional I think»<sup>43</sup>, e ancora, «Americans are building on edifices that European novelists constructed. It is already there. And many of us have European heritage, so it’s easy enough to blend European and American influences»<sup>44</sup>; l’autore ha in sostanza operato (adempiendo al destino impresso nel suo stesso cognome) una sorta di eugenetica letteraria che l’ha indotto a creare uno stile ibrido, una creatura nuova nata dall’incontro tra realismo e postmodernismo, e che riflette la natura altrettanto ibrida del patrimonio genetico suo e della maggioranza degli americani. Benché riconosca la presenza di influenze postmoderne, dovute alla propria educazione (per esempio, la presenza di narratori inaffidabili, o la mescolanza e il recupero di vecchi generi letterari), l’autore dice di essere convinto che

people are still interested in this old-fashioned goals or traits of novels. Something that seizes you, that grabs your attention and gives you a ride through a book. So, I don’t want to constantly frustrate the reader by taking him down on dead ends, at the dead end of literature or something – that doesn’t interest me. I want, in a way, a Classical shape to my books and a pleasing and elegant form to them, which is old-fashioned. But within that, I still have a lot of postmodern play.<sup>45</sup>

Parafrasando Chekhov, che diceva di scrivere «as easily as a bird sings»<sup>46</sup>, Eugenides sostiene di sentirsi come «a bird who’s listened to all the other birds singing. [...] For a

---

<sup>39</sup> Elizabeth Schwyzer, *Jeffrey Eugenides’s Middlesex. A New American Epic*, “The Santa Barbara Independent”, January 10, 2008, <https://www.independent.com/2008/01/10/jeffrey-eugenidess-middlesex/>

<sup>40</sup> Jonathan Galassi, *Editor & Author: Jonathan Galassi and Jeffrey Eugenides*, cit.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Bram van Moorhem, *The Novel As a Mental Picture of Its Era*, cit.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Jonathan Galassi, *Editor & Author: Jonathan Galassi and Jeffrey Eugenides*, cit.

while I imitated them as best I could, until I figured out my own song, which I am now contentedly singing»<sup>47</sup>.

### I.3 I testi

#### I.3.1 Il romanzo d'esordio

Il primo romanzo di Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides*, viene pubblicato dalla casa editrice Farrar, Straus and Giroux nel 1993. Il capitolo di apertura era già comparso nel 1990 sulla rivista "The Paris Review", «where it won the 1991 Aga Khan Prize for fiction»<sup>48</sup>; diventa celebre, tuttavia, soprattutto in seguito all'adattamento per il grande schermo realizzato da Sofia Coppola e presentato a Cannes nel 1999, che ha lo stesso titolo del libro e che è divenuto, negli anni, un piccolo *cult*.

La storia narrata è la seguente: Cecilia, Lux, Bonnie, Mary e Therese sono cinque sorelle adolescenti, figlie dei coniugi Lisbon. Cecilia, la più piccola, ha tredici anni, mentre la più grande, Therese, ne ha diciassette. La madre, rigidamente cattolica, gestisce la casa con pugno di ferro; il padre, remissivo e sottomesso, insegna matematica nella stessa scuola superiore che frequentano le figlie. La famiglia vive a Detroit, in un sobborgo borghese che, dietro la patina di apparente rispettabilità, sembra celare qualcosa di malsano: gli alberi, i grandi olmi che fiancheggiano i viali del quartiere, sono tutti piagati da un'oscura malattia, e l'amministrazione locale decide di abbatterli; sciame di insetti infestano la zona, e i loro cadaveri si accumulano sui parabrezza delle macchine; l'acqua del lago è fetida e stagnante a causa di misteriose alghe, e dappertutto aleggia un sentore di putrefazione; in lontananza, dal ghetto, riecheggiano addirittura dei colpi di pistola. Le disgrazie che colpiscono la famiglia Lisbon, ovvero le morti autoinflitte di tutte le ragazze, vengono narrate a distanza di circa vent'anni (nei primi anni Novanta, la stessa epoca della pubblicazione del libro) da un gruppo composto da un numero imprecisato di uomini: si tratta dei vecchi compagni di scuola e vicini di casa, un tempo innamorati delle sorelle Lisbon, che da giovani le avevano idealizzate e mai più dimenticate. La loro storia viene raccontata sotto forma di un giallo irrisolvibile: i narratori raccolgono ed elencano una serie di reperti nell'intento di spiegare le ragioni del suicidio collettivo, ma benché

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Virgin Suicides*, «Publishers Weekly», March 29, 1993 <https://www.publishersweekly.com/9780374284381>



ognuno abbia la propria congettura, nessuno ha una risposta davvero soddisfacente. La prima a suicidarsi è Cecilia, la più giovane e, a detta di tutti, la più strana. In realtà, il suo primo tentativo di uccidersi, tagliandosi i polsi e immergendosi nella vasca da bagno, fallisce. Dopo averla salvata, medici e psicologi consigliano ai genitori di creare per lei e le sorelle più occasioni di svago, così, qualche settimana dopo il suo ritorno dall'ospedale, i Lisbon organizzano una festa nel seminterrato, invitando anche amici e vicini. Mentre gli altri si divertono, Cecilia si isola, chiede alla madre di potersi ritirare in camera, e una volta ottenuto il permesso ne approfitta per buttarsi dalla finestra: muore trafitta da un palo della recinzione. I genitori reagiscono alla morte della figlia più giovane diventando iperprotettivi nei confronti delle altre; la madre, in particolare, impone regole sempre più restrittive, e il padre, debole, non ha altra scelta se non la connivenza. Le ragazze, intanto, riprendono a frequentare la scuola, mentre i ragazzi, con sguardo al contempo adorante e lubrico, continuano a osservarle da lontano. Le sorelle vengono quasi sempre descritte come un gruppo indistinto, quasi non fossero semplici adolescenti, ma una schiera di angeli; una di loro, tuttavia, spicca fra le altre per sensualità e irrequietezza, ed è Lux. Quando i coniugi Lisbon accettano, sorprendentemente, di permettere alle figlie di partecipare al ballo scolastico (a patto di rientrare entro le ventitré), Lux non rispetta il coprifuoco, e dopo essere stata eletta reginetta della serata, si apparta con Trip Fontaine, un giovane casanova che la abbandona subito dopo averla sedotta. Per punizione, i genitori rinchiudono letteralmente le ragazze in casa, ritirandole perfino da scuola. La loro abitazione, nel frattempo, comincia un rapido e oscuro processo di decadimento. Lux continua a distinguersi per i suoi tentativi di ribellione, e reagisce alle costrizioni e alla delusione amorosa incontrandosi con altri uomini sul tetto di casa, ascoltando musica hard-rock e fumando di nascosto; la madre è sempre più chiusa e severa, e la costringe, per esempio, a bruciare tutti i suoi dischi. In qualche modo, benché recluso, le ragazze riescono a comunicare con i coetanei, e finalmente una sera li attirano in casa. Sono loro che le trovano quando ormai è troppo tardi, e ognuna si è già uccisa in un modo diverso (Lux soffocandosi con il gas della macchina, Bonnie impiccandosi, Therese ingollando sonniferi). Solo una di loro, Mary, rinvenuta con la testa ficcata nel forno, riesce a sopravvivere: un mese dopo, tuttavia, porta a termine anche lei quel che aveva cominciato. I genitori divorziano e abbandonano la casa e il quartiere. Nessuno comprenderà mai le ragioni vere di quei suicidi: i ragazzi esaminano le testimonianze e

gli indizi raccolti con feticismo nel corso degli anni, ma non arrivano a nessuna soluzione: si sa solo che cosa è successo e come, ma non perché, e le sorelle Lisbon, cristallizzate nella memoria dei narratori a causa della loro scomparsa traumatica, così precoce e violenta, restano un mistero nella morte così come lo erano state in vita.

In un'intervista del 2016 (rilasciata alla stessa rivista che pubblicò la prima parte della sua opera d'esordio), Eugenides confessa di aver ricevuto l'ispirazione per la storia alla base di *The Virgin Suicides* dal racconto della baby-sitter di uno dei nipoti, «who had told him that she and her sisters had all attempted suicide because, in her words, “we were under a lot of pressure”»<sup>49</sup>; con la descrizione di uno scarabocchio rinvenuto tra le carte di una delle protagoniste del romanzo, che raffigura

a girl with pigtails [...] bent under the weight of a gigantic boulder. Her cheeks puff out, and her rounded lips expel steam. One widening steam cloud contains the word *Pressure*, darkly retraced (137)

l'autore vuole probabilmente sia inserire un indizio, per quanto insufficiente, riguardo alle ragioni sconosciute dei suicidi, sia, al contempo, prestare omaggio alla fonte reale alla radice della finzione.

Il critico Luca Briasco, in un breve saggio d'approfondimento pubblicato su “il manifesto” nel 2009, paragona Jeffrey Eugenides a Jonathan Franzen, poiché a suo parere entrambi gli autori hanno cominciato la loro carriera con

opere imperfette e irrequiete [...] nelle quali alla sperimentazione narrativa si accompagna[no] diagnosi ben più distruttive e a diretto contatto con il contemporaneo, tra crisi del modello familiare e distopia.<sup>50</sup>

Riconosce così tanto l'originalità dell'impianto narrativo e stilistico del testo, quanto la sua profondità d'analisi nell'indagare i problemi della famiglia e della società attuali. In un articolo dal titolo *A Century of Reading: The 10 Books That Defined the 1990s*, pubblicato invece sulla piattaforma online Literary Hub, il romanzo dello scrittore di

---

<sup>49</sup> Arvind Dilawar, *What “The Virgin Suicides” Tells Us About White Flight From Detroit*, «Electric Literature», July 6, 2021, <https://electricliterature.com/jeffrey-eugenide-novel-the-virgin-suicides-white-flight-detroit/#:~:text=In%20an%20interview%20with%20The,syncs%20perfectly%20with%20the%20popular>

<sup>50</sup> Luca Briasco, *Stelle americane*, “il manifesto”, 19 agosto 2009, <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2003151959>

Detroit viene incluso tra le opere più rappresentative dell'ultimo decennio del Ventesimo secolo con questa semplice giustificazione: «we couldn't think of the 90s without Eugenides' debut. It is a rare book that feels absolutely essential to and evocative of the decade – but also not at all bound by it»<sup>51</sup>. Nello scrivere, infatti, l'autore viene certamente influenzato dal contesto storico e culturale a lui contemporaneo, con l'esplosione della musica *grunge* e la diffusione dei *teen dramas* in televisione; ma le vicende che narra hanno luogo, in realtà, negli anni Settanta, e rappresentano metaforicamente i problemi ambientali, sociali, razziali ed economici che a quell'epoca piagavano la città di Detroit, il disagio delle sue periferie e la mancanza di orizzonti delle giovani generazioni di allora. Il romanzo, inoltre, continua a far parlare di sé anche a distanza di anni, o decenni, dalla sua pubblicazione, e a ispirare numerose opere successive; scrive «Entertainment Weekly» nel 2018:

25 years after its first publishing, the legacy of *The Virgin Suicides* itself is becoming clearer and clearer. When the novel hit shelves the subject matter was considered to be controversial, but a quarter of a century later the topic is not only startlingly current but apparent in pop culture, everywhere, from Netflix original shows to Broadway to the big screen.<sup>52</sup>

Per esempio, la serie *13 Reasons Why*, prodotta e trasmessa da Netflix per quattro stagioni a partire dal 2017, è raccontata retrospettivamente, come *The Virgin Suicides*, da un ragazzo che, dopo il suicidio della giovane di cui era innamorato, cerca di risalire alle motivazioni che l'hanno spinto a commettere l'estremo gesto. Tali motivazioni, come rivela il titolo, saranno tredici: come gli anni della *virgin* che, nel romanzo di Eugenides, si suicida per prima, come il giorno di giugno in cui comincia la sua storia, e come i mesi che passano tra la sua morte e quella dell'ultima sorella. Eugenides stesso sembra colpito dalla coincidenza, dato che afferma in un'intervista: «I always wondered if there was some connection [...], especially with 13 being such a big number in *The Virgin Suicides*»<sup>53</sup>. Al di là della tematica del suicidio, che negli ultimi anni è comparsa anche in musical come *Dear Evan Hansen*, vincitore di sei Tony Awards nel 2017, o in canzoni

---

<sup>51</sup> Emily Temple, *A Century of Reading: The 10 Books That Defined the 1990s*, «Literary Hub», October 26, 2018, <https://lithub.com/a-century-of-reading-the-10-books-that-defined-the-1990s/>

<sup>52</sup> Dana Schwartz, *The Virgin Suicides: Jeffrey Eugenides reflects on his novel's legacy 25 years later*, «Entertainment Weekly», March 29, 2018, <https://ew.com/books/2018/03/29/the-virgin-suicides-25th-anniversary/>

<sup>53</sup> *Ibidem*.

come quella del rapper Logic dal titolo *I-800-273-8255* (il numero della National Suicide Prevention Hotline), l'opera affronta anche una serie di argomenti (come il difficile rapporto con la madre, la perdita di contatto tra l'uomo e la natura, le conseguenze causate dal trauma della guerra, la religione e il sacro) e contiene una serie di tratti stilistici (come la narrazione alla prima persona plurale, l'assenza di una risposta agli interrogativi che vengono sollevati, l'irruzione del magico nella realtà) che permettono di stabilire un legame con diversi testi del passato, sia lontano sia recente, e non esclusivamente americano: da *The Waste Land* di T.S. Eliot a *La casa de Bernarda Alba* di Federico García Lorca; da *Picnic at Hanging Rock* di Joan Lindsay a *Carrie* di Stephen King; dal sacrificio della vergine tipico dell'epica e della tragedia classica al realismo magico latinoamericano di opere come *Crónica de una muerte anunciada* di Gabriel García Márquez o *Queremos tanto a Glenda* di Julio Cortázar; alcuni temi, inoltre, come il passaggio dall'infanzia all'età adulta e la peculiare relazione che si instaura tra sorelle (e fratelli), consentono anche di individuare un *fil rouge* che connette *The Virgin Suicides* non solo con la produzione susseguente di Eugenides, ma anche con opere successive, di altri autori, alcune delle quali uscite in anni molto recenti. Il romanzo è infatti una sorta di precursore del filone delle *sad hot girls*, che comprende sia quel *trend* che “The Guardian” definisce anche «well-dressed and distressed»<sup>54</sup> (a cui appartengono diversi libri di voci femminili che affrontano, con toni arguti e in parte divertenti, temi quali la depressione e la precarietà del crescere, e le cui protagoniste sono sempre splendide, anche dopo la crisi psicotica e l'overdose da farmaci), sia testi come *Bunny* di Mona Awad (2019) o *Mandíbula* di Mónica Ojeda (2021), incentrati rispettivamente su un gruppo di ragazze le cui «lives and personalities are intertwined in such a way that at times it is difficult to distinguish them from one another»<sup>55</sup>, e su un gruppo di protagoniste che inventano il culto di una divinità primordiale per sfuggire all'oppressione sia della loro scuola, un istituto religioso dove ogni trasgressione viene severamente punita, sia della figura materna, sempre rigida e anaffettiva.

---

<sup>54</sup> Rafqua Touma, *Well-dressed and distressed: why sad young women are the latest book cover trend*, “The Guardian”, February 4, 2022, <https://www.theguardian.com/books/2022/feb/05/well-dressed-and-distressed-why-sad-young-women-are-the-latest-book-cover-trend>

<sup>55</sup> Kelly Flynn, *What Is Real, What Is Not: A Review Of Mona Awad's “Bunny”*, «The Adroit Journal», December 11, 2019, <https://theadroitjournal.org/2019/12/11/what-is-real-what-is-not-a-review-of-mona-awads-bunny/>

Pur tratteggiando il ritratto soltanto di una piccola porzione della provincia americana, quindi, con *The Virgin Suicides* l'autore riesce a toccare corde che risuonano a livello universale, stabilendo molteplici connessioni con svariate forme di espressione provenienti da diversi angoli del mondo.

### ***1.3.2 Il premio Pulitzer***

Ben nove anni dopo la pubblicazione di *The Virgin Suicides* e a tre anni dall'uscita dell'adattamento cinematografico di Sofia Coppola, il cui successo riportò il libro in auge e fece acquisire al nome dell'autore una nuova popolarità, Eugenides fa ritorno in libreria con un nuovo romanzo, destinato, con circa quattro milioni di copie vendute, a diventare l'opera più popolare tra quelle da lui pubblicate: si tratta di *Middlesex*, dato alle stampe nel settembre del 2002 e insignito del premio Pulitzer per la narrativa l'anno successivo. Secondo una recensione riportata sul sito «SFGATE», la trama di *Middlesex* si potrebbe riassumere in una semplice riga: «It's the most reliably American story there is: a son of immigrants finally finds love after growing up feeling like a freak»<sup>56</sup>. Ai fini di un'analisi più approfondita, però, è opportuno entrare maggiormente nel dettaglio. A narrare la storia è Cal Stephanides, che ha quarantun anni e vive a Berlino. Ha un'identità di genere maschile, ma per una disfunzione genetica è nato con genitali ambigui, tanto che al momento della sua nascita viene scambiato per una bambina e cresciuto come tale fino all'età di quattordici anni. Risalendo alle cause di questa sua mutazione cromosomica, il narratore ripercorre la storia della sua famiglia, a partire da due generazioni precedenti alla propria.

Dopo le pagine iniziali che raccontano le circostanze relative al suo concepimento, avvenuto a Detroit nel 1959, il narratore passa infatti a riferire avvenimenti appartenenti a tutt'altra epoca e a tutt'altra nazione: la storia infatti comincia, per la precisione, nel 1922, in un minuscolo villaggio chiamato Bithynios situato alle pendici del monte Olimpo della Misia, nell'attuale Turchia, ai tempi abitata (ancora per poco) anche da minoranze armene e greche ortodosse che convivevano più o meno pacificamente. Desdemona ed Eleutherios (detto Lefty) Stephanides sono fratello e sorella, e sono rimasti orfani. I due

---

<sup>56</sup> David Kipen, *My big fat Greek hermaphrodite novel*, «SFGATE», September 22, 2002, <https://www.sfgate.com/books/article/my-big-fat-greek-hermaphrodite-novel-2767858.php>

sono molto vicini, e l'affetto tra loro cresce al punto che una notte comprendono di essere innamorati. Decidono di lasciare il loro paese e raggiungere la cugina Sourmelina a Detroit per costruirsi una nuova vita, incitati ad andarsene anche dai sempre più frequenti e violenti attacchi al loro villaggio da parte dei Turchi. Si recano a Smirne, dove sperano di riuscire a imbarcarsi su una nave che li conduca nel Nuovo Mondo. Dopo giornate intere bloccati al porto, da dove assistono al famoso incendio che devasta la città, vengono finalmente accolti a bordo di una nave, e durante il tragitto in mare si sposano. Una volta sbarcati negli Stati Uniti incontrano Sourmelina, che anni prima, per via delle sue manifeste tendenze lesbiche, era stata spedita dalla famiglia in America e costretta a sposare uno sconosciuto di nome Jimmy Zizmo. Sourmelina giura di mantenere il loro segreto e li ospita nella casa di Detroit dove vivono lei e il marito. Mentre Desdemona si mantiene strenuamente ancorata alle proprie radici elleniche, Lefty si ambienta e trova lavoro nella fabbrica della Ford; costretto presto ad andarsene per questioni di discriminazione razziale, apre poi uno *speakeasy*, che negli anni si trasformerà in un locale chiamato Zebra Room. Nel frattempo, entrambe le coppie mettono al mondo dei figli: Desdemona e Lefty danno alla luce Miltiades detto Milton, Sourmelina e Jimmy hanno invece Theodora detta Tessie. Una volta cresciuti, Milton e Tessie si innamorano e si sposano pur essendo cugini di secondo grado. Dopo aver partecipato (ed essere sopravvissuto quasi miracolosamente) sia alla Seconda guerra mondiale sia alla Guerra di Corea, Milton decide di rilevare l'attività del padre e, insieme a Tessie, compra una casa più grande, dove i due mettono al mondo due figli: Chapter Eleven e il narratore. Come si è anticipato al principio, quest'ultimo al momento della nascita viene scambiato per una bambina, e battezzato di conseguenza col nome femminile di Calliope Helen Stephanides, detta Callie. L'infanzia di Callie scorre abbastanza serena, anche se segnata da alcuni eventi traumatici come i ripetuti attacchi ischemici di nonno Lefty (che lo colpiscono, guarda caso, sempre quando riceve indizi sulla vera identità sessuale della nipote), o le rivolte di Detroit del 1967, durante le quali la città viene messa a ferro e fuoco e il pub di proprietà del padre viene distrutto in un incendio. L'evento drammatico ha però un risvolto positivo per la famiglia Stephanides, perché grazie ai soldi dell'assicurazione Milton riesce ad aprire una nuova attività (la catena di fast food Hercules' Hot Dogs), diventa in breve tempo un imprenditore di successo e si trasferisce con tutta la famiglia in una villa molto più grande e moderna situata in Middlesex Road,

nel sobborgo medio-alto borghese di Grosse Pointe. È qui che Callie comincia a nutrire i primi dubbi riguardo alla propria sessualità. Ha circa dodici anni, ma ha tratti più maschilini rispetto alle altre ragazzine, e si sente diversa. Stringe un'intensa amicizia con una nuova compagna di scuola dalla quale in realtà si sente attratta, se non profondamente innamorata, e a cui attribuisce il soprannome di "Obscure Object". Mentre sono in vacanza insieme, le due amiche cominciano a entrare fisicamente in intimità; un giorno, però, il fratello dell'Obscure Object le scopre, le insulta e minaccia Callie al punto da costringerla a scappare. Mentre corre, viene investita da un'automobile, e al pronto soccorso dove viene trasportata i medici scoprono finalmente la natura ambigua del suo apparato riproduttore. Milton e Tessie la portano allora a New York dal Dr. Luce, un luminare nel campo della sessuologia, il quale dopo qualche visita propone di operare Callie così che il suo corpo sia più adeguato agli standard del genere femminile, convinto, anche in seguito alle dichiarazioni (false) rilasciate dalla paziente nel corso degli esami psicologici, che l'adolescente si riconosca come femmina. Ma una volta letto il referto stilato dal dottore, Callie si rende conto di non volere assolutamente farsi operare e di sentirsi, forse, più affine al genere maschile. D'impulso decide di fuggire e attraversa in autostop tutti gli Stati Uniti fino a San Francisco, dove comincia a farsi chiamare Cal e lavora per diversi mesi in un locale a luci rosse mostrando il suo corpo ai clienti del locale in compagnia di altri personaggi con fisici non conformi come il suo. Grazie a questo lavoro e all'amicizia di colleghe e colleghi, Cal comincia ad accettare la sua condizione, ma taglia completamente i ponti con la sua famiglia. Quando il fratello riesce a contattarlo, purtroppo, è per comunicargli una disgrazia: il padre, Milton, è morto in un incidente stradale. Cal torna a casa per il funerale, dove i parenti, felici di rivederlo, accettano tutti la sua nuova identità; compresa nonna Desdemona, che gli confessa di averlo sospettato da sempre, a causa del tabù da lei infranto molti decenni prima: gli rivela infatti che lei e Lefty, prima di essere marito e moglie, erano stati fratello e sorella. Più di vent'anni dopo, a Berlino, mentre racconta la storia della sua vita, Cal intreccia una relazione con una fotografa nippo-americana grazie alla quale giungerà finalmente alla piena accettazione del proprio corpo, e assumerà un'identità di genere non più maschile o femminile, ma intermedia.

Sebbene la critica non sia unanimemente concorde nel suo giudizio sul romanzo, il Pulitzer non è l'unico riconoscimento che questo libro abbia ricevuto: esso si è infatti

aggiudicato anche l’Ambassador Book Award, l’IMPAC Dublin Literary Award, il Prix Medicis e il Welt Literaturpreis, ed è risultato finalista sia del National Book Critics Circle Award sia del Lambda Literary Award, che viene conferito a scrittori che si occupano di tematiche legate all’universo LGBTQIA+. È stato inoltre inserito nelle liste dei migliori romanzi dell’anno stilate da «The New York Times Book Review», «Entertainment Weekly» e “Los Angeles Times”, e selezionato da Oprah Winfrey nel 2007 per il suo Book Club. All’epoca della stesura del testo e immediatamente dopo la sua pubblicazione, l’autore viveva con la moglie e la figlia a Berlino, e stando a quanto afferma il “Los Angeles Times”,

Even the Berliners, a notoriously literate and hard-to-impress bunch, have had him on the cover of several magazines. One newspaper headline read: “The Pulitzer Has Come to Berlin.” He received a letter of congratulation from the mayor. Cab drivers showed new respect.<sup>57</sup>

Mentre la particolarità di *The Virgin Suicides* era la voce narrante, in *Middlesex* è soprattutto la trama a essere intricata, ed è probabilmente una delle ragioni per le quali la sua stesura «lasted as long as the Trojan War»<sup>58</sup>: si racconta infatti di un viaggio trans-atlantico, trans-generazionale, trans-continentale e trans-gender, attraverso le vicende dei vari membri della famiglia Stephanides, che dalla Turchia si stabiliscono a Detroit tramandando ai loro eredi (e in particolare, al narratore) la mutazione genetica che determina l’intersessualità. Lo stesso anno in cui *Middlesex* giunge in libreria vedono la luce anche altri romanzi significativi, come *Everything Is Illuminated* di Jonathan Safran Foer e *Caramelo* di Sandra Cisneros. Entrambi sono, come *Middlesex*, lunghe saghe familiari multigenerazionali narrate con toni surreali vicini al realismo magico sudamericano; entrambi, inoltre, raccontano storie drammatiche con ironia e disincanto, e sono stati scritti da autori con origini etniche minoritarie (Foer discende da una famiglia di ebrei polacchi, mentre Cisneros ha radici messicane). Si tratta di una curiosa coincidenza che enfatizza un evidente cambio di rotta nella letteratura americana degli ultimi decenni: se praticamente fino all’anno precedente ciò che andava per la maggiore nel “grande romanzo americano” era la disamina di una singola famiglia nucleare,

---

<sup>57</sup> Susan Salter Reynolds, *A world of metaphors*, “Los Angeles Times”, October 10, 2003, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-oct-10-et-reynolds10-story.html>

<sup>58</sup> Jonathan Safran Foer, *Jeffrey Eugenides by Jonathan Safran Foer*, cit.



apparentemente perfetta, che gradualmente iniziava a mostrare le prime crepe fino a sfaldarsi del tutto (come accade per esempio in *American Pastoral* di Philip Roth, in *We Were the Mulvaney*s di Joyce Carol Oates, in *The Correction* di Jonathan Franzen e anche ovviamente in *The Virgin Suicides* del medesimo Eugenides), dal 2002 pare che si cominci piuttosto a cedere il passo a un desiderio, da parte di autori e personaggi, di riscoperta delle proprie radici familiari, che procede al pari con la volontà di affermazione della propria distinta identità. Si assiste quindi, con questi romanzi, a una vera e propria fine di un'epoca e all'inizio di una stagione letteraria nuova, clamorosamente (visti i tempi non proprio sereni dal punto di vista politico e sociale) più ottimista e desiderosa di rinnovamento rispetto alla precedente.

Anche se le due opere sembrano molto dissimili fra loro, tra *The Virgin Suicides* e *Middlesex* ci sono in realtà numerosi elementi in comune. Innanzitutto, lo stile di scrittura di Eugenides è per ambedue i testi sostanzialmente lo stesso, caratterizzato da una particolare «ability to describe the horrible in a comic voice, an unusual form of narration and an eye for bizarre detail»<sup>59</sup>. Inoltre, come il primo romanzo, anche il secondo «is in large part the story of a befuddled and painful adolescence»<sup>60</sup>: i protagonisti dei due testi, infatti, sono più o meno coetanei, e colti in entrambi i casi nel periodo di passaggio dall'infanzia all'età adulta; in più, gli episodi centrali di *Middlesex* hanno luogo non solo nella stessa città, ma addirittura nello stesso quartiere di *The Virgin Suicides*, nonché esattamente nel medesimo anno: la scoperta da parte di Callie del proprio vero sesso biologico, in effetti, avviene praticamente a un mese esatto dalla morte dell'ultima sorella Lisbon, nell'agosto del 1974. Non sorprende, quindi, la presenza di personaggi piuttosto simili; non solo The Obscure Object e Lux Lisbon, che pur non avendo ovviamente alcun legame di parentela sono molto somiglianti sia nell'aspetto fisico sia nell'atteggiamento sfrontato e seducente, ma anche, e soprattutto, Desdemona e Mrs. Karafilis: entrambe hanno vissuto il trauma della guerra greco-turca, vivono l'esperienza dell'immigrazione con insofferenza e provano una profonda nostalgia per la loro patria, ragione per la quale persistono nell'utilizzo della loro lingua madre; sembrano inoltre possedere poteri soprannaturali quali la divinazione o la telepatia. Va segnalato, poi, anche il valore

---

<sup>59</sup> Mark Lawson, *Gender blender*, "The Guardian", October 5, 2002, <https://www.theguardian.com/books/2002/oct/05/featuresreviews.guardianreview15>

<sup>60</sup> James Sullivan, *Blending he with she in "Middlesex" / Hermaphrodite narrates novel with common themes*, «SFGATE», October 21, 2002, <https://www.sfgate.com/entertainment/article/Blending-he-with-she-in-Middlesex-2781488.php>

simbolico che l'autore conferisce, sia in *The Virgin Suicides* sia in *Middlesex*, alla natura e agli alberi in particolare: le Lisbon, per esempio, identificano l'ultimo olmo rimasto davanti a casa con la sorella scomparsa, e lottano affinché l'amministrazione non provveda ad abbatterlo come tutti gli altri; ciascuna delle case in cui vivono gli Stephanides, invece, è ombreggiata da gelsi, tradizionalmente utilizzati in Grecia, e non solo, per l'allevamento dei bachi da seta: si trattava dell'attività a cui si dedicava Desdemona da ragazza, per cui seta, bachi e gelsi rappresentano per tutti i membri della famiglia il legame con le proprie radici. I nuclei familiari ritratti nelle due opere, comunque, sono molto diversi, tant'è che a differenza dei Lisbon, dei quali ai lettori non è dato sapere quasi nulla, degli Stephanides si conosce perfino la composizione del DNA. È tuttavia curioso sottolineare come anche in *The Virgin Suicides* compaia una figura interessata in qualche modo all'ambito della genetica. Tale personaggio si chiama, significativamente, Mr. Eugene, un nome che richiama ovviamente quello dell'autore e che contiene, tra l'altro, la parola "gene". Mr. Eugene sembra aggiornato sulla ricerca più recente in campo microbiologico: secondo quanto afferma, infatti, «scientists were on the verge of finding the "bad genes" that caused cancer, depression, and other diseases»<sup>61</sup> e presto sarebbero stati in grado «to find a gene for suicide, too»<sup>62</sup>. In *The Virgin Suicides* Mr. Eugene occupa in realtà uno spazio molto limitato; tuttavia, considerato il tema del romanzo successivo, la presenza di un figurante dal nome simile a quello dello scrittore e appassionato di genetica è senza dubbio rilevante, e rivela, da parte dell'autore, un'inclinazione per questi temi profondamente radicata.

La seconda pubblicazione appare però meno cupa e più ottimista rispetto alla prima. Basti pensare a come *The Virgin Suicides* cominci presentando un duplice suicidio, partendo dalla dipartita dell'ultima sorella e rievocando quindi la morte della più giovane delle ragazze; *Middlesex*, invece, si apre annunciando ai lettori che assisteranno a una doppia nascita: quella di Callie, come bambina, e quella di Cal, come adolescente maschio.

Un'ulteriore differenza tra le due opere consiste nel fatto che da *Middlesex*, forse anche per via della complessità della trama che attraversa generazioni e continenti, non è stato finora tratto nessun film. Si tratta di una circostanza insolita, considerato anche che, nel raccontare la propria storia, il narratore sembra utilizzare tecniche "cinematografiche", e

---

<sup>61</sup> Jeffrey Eugenides, *The Virgin Suicides*, Harper Collins Publishers (e-book), London 2013, p. 241

<sup>62</sup> *Ibidem*.

paragona per esempio all'idea di "riavvolgere la pellicola" il suo passare dalla narrazione della propria nascita, nel 1960, alla descrizione dell'incendio di Smirne del 1922 («And so now, having been born, I'm going to rewind the film», 20). Eugenides stesso ammette che il cinema ha sicuramente influito sulla propria scrittura: «There's a fair amount of cinematic things in the book. Film going backwards, time elapse... Growing up in the film age is probably affecting that»<sup>63</sup>. In effetti, al di là degli stratagemmi narrativi utilizzati, *Middlesex* sembra ispirarsi al cinema anche nei temi affrontati e negli avvenimenti che descrive. Giusto l'anno prima della sua pubblicazione, per esempio, al cinema esce *Hedwig and the Angry Inch* di John Cameron Mitchell, ambientato a Berlino e incentrato su un'esperienza di transizione di genere; nella frammentazione dell'Io di Calliope, che non conosce la propria vera identità e cerca di passare inosservata mimetizzandosi tra le compagne, si potrebbero individuare addirittura richiami a *Zelig* di Woody Allen (come il "camaleonte umano", tra l'altro, anche Callie sembra riuscire a partecipare a diversi momenti chiave della storia, come se avesse il talento di trovarsi sempre al posto giusto nel momento giusto), e per diversi aspetti la storia prodotta dall'immaginazione del romanziere greco-americano ricorda anche un melodramma almodovariano: così come le trame dei film del regista spagnolo si sono sempre contraddistinte, fin dagli albori, per la presenza di personaggi transessuali e transgender, donne barbute, rapporti incestuosi, morti improvvise e un forte senso del grottesco derivato dal gusto per l'estetica *camp* e dall'influenza dei film più surreali di Luis Buñuel, *Middlesex* si segnala secondo Derek Weiler per l'equilibrio tra «literary ambition [and] crowd-pleasing camp»<sup>64</sup>, e ha interiorizzato a tal punto lo stile melodrammatico che «we can't even get through the performance of a school play without somebody dropping dead»<sup>65</sup>.

Anche se l'adattamento cinematografico non è mai stato realizzato, per alcuni anni si è vociferato di un piano di trasposizione del testo per il piccolo schermo, tramite la

---

<sup>63</sup> Bram van Moorhem, *The Novel As a Mental Picture of Its Era*, cit.

<sup>64</sup> Derek Weiler, *Guilt and other stuff - Jeffrey Eugenides' second novel is a big, fat family epic - a flawed but entertaining departure from his taut debut*, "The Toronto Star", September 22, 2002, [https://webcitation.org/61c3eul9U?url=http://iw.newsbank.com/iw-search/we/InfoWeb?p\\_action=doc&p\\_theme=aggdocs&p\\_topdoc=1&p\\_docnum=1&p\\_sort=YMD\\_date%3AD&p\\_product=AWNB&p\\_docid=10B94302F742DDA8&p\\_text\\_direct-0=document\\_id%3D%28%2010B94302F742DDA8%20%29&p\\_nbid=Y52S50FGMTMxNTcyNDAxMS4xMjE5NDk6MT03OnJhLT](https://webcitation.org/61c3eul9U?url=http://iw.newsbank.com/iw-search/we/InfoWeb?p_action=doc&p_theme=aggdocs&p_topdoc=1&p_docnum=1&p_sort=YMD_date%3AD&p_product=AWNB&p_docid=10B94302F742DDA8&p_text_direct-0=document_id%3D%28%2010B94302F742DDA8%20%29&p_nbid=Y52S50FGMTMxNTcyNDAxMS4xMjE5NDk6MT03OnJhLT)

<sup>65</sup> *Ibidem*.

realizzazione di una serie TV targata HBO e scritta da Donald Margulies (a sua volta vincitore del Premio Pulitzer per la drammaturgia con l'opera teatrale *Dinner with Friends*); ad oggi, tuttavia, pare che anche questi progetti si siano arenati. Proprio in Italia, però, dal romanzo è stata tratta un'opera teatrale d'avanguardia dal titolo MDLSX, che, come testimonia la recensione contenuta nella rivista culturale «Doppiozero», ha riscosso un certo successo pure all'estero:

Il caso MDLSX è effettivamente un caso. Dal debutto al Festival di Santarcangelo 2015 a oggi, MDLSX di Motus ha girato il mondo, accumulando non solo grandi applausi, ma una quantità di repliche decisamente insolita per una compagnia teatrale indipendente.<sup>66</sup>

Per concludere l'introduzione al testo, è opportuno spiegare come si è deciso di procedere nell'uso dei pronomi e nella declinazione di aggettivi riferiti a un soggetto dal sesso che cambia da una pagina all'altra. Si è deciso di utilizzare il femminile per parlare di Callie da bambina, dalla nascita fino al momento della scoperta della verità; si adopererà invece il maschile quando ci si soffermerà su Cal sia come narratore, sia come personaggio dai quattordici anni in poi. Il nome Calliope verrà invece utilizzato indifferentemente per le due diverse fasi della vita del personaggio.

### ***1.3.3 L'ultima fatica***

A nove anni di distanza dalla pubblicazione di *Middlesex*, Eugenides consegna alle stampe il testo che costituirà il terzo vertice della triade composta dai suoi romanzi. L'opera, il cui titolo è *The Marriage Plot*, ha a sua volta per oggetto un triangolo amoroso e nasce curiosamente da una sorta di *ménage a trois* letterario: l'autore stava infatti ancora scrivendo *Middlesex* quando, in un momento di noia, decise di abbandonare il testo che gli sarebbe valso il Pulitzer per prestare attenzione a un nuovo, più stimolante progetto. Eugenides descrive infatti la genesi di questo libro nei termini di una scappatella:

---

<sup>66</sup> Rossella Menna, *Hello Stranger Motus / MDLSX. Perché uno spettacolo diventa cult*, «Doppiozero», 17 novembre 2016, <https://www.doppiozero.com/mdlsx-perche-uno-spettacolo-diventa-cult>

In the late 90s, during an impasse in the writing of *Middlesex*, I put the manuscript aside. (I hadn't fallen out of love, exactly, but I wasn't sure where the relationship was headed.) Over the following weeks I began flirting with another novel, not a comic epic like *Middlesex* but a more traditional story about a wealthy family throwing a debutante party. At first, the new novel seemed to be everything I was looking for. It was less demanding, easy to be with, and rather nicely proportioned. Before I knew it I'd written a hundred pages – at which point the novelty wore off. It dawned on me that this new affair was going to be every bit as demanding as the book I was trying to escape. I missed *Middlesex*, too. I had an idea why we hadn't been getting along. And so, with a renewed sense of commitment, almost giddy with joy, I went back to it. After *Middlesex* was published, I returned to the debutante novel.<sup>67</sup>

Dopo la pubblicazione di *Middlesex*, lo scrittore torna di nuovo sui suoi passi, e recupera il testo riguardante «a rich family's debutante party»<sup>68</sup> che aveva cominciato in precedenza; dopo aver dedicato molto tempo allo sviluppo di questo progetto («I lost three years on the failed version of *The Marriage Plot*»<sup>69</sup>), un giorno improvvisamente, concentrandosi sul personaggio della *debutante*, di nome Madeleine,

I began to wander once again. Instead of placing her in my debutante-party plot, I began imagining her boyfriend troubles and the books she was reading, and soon I was straying off into memories of my own college days, when the craze for semiotics was at its height in American universities. [...] Pretty soon, I had over a hundred pages of this new section. The irony was clear: here I was, cheating on a novel that had once been my mistress!<sup>70</sup>

La trama così si evolve, e il romanzo comincia ad assumere quella che sarebbe divenuta la sua forma definitiva: un'opera riguardante «a young woman besotted with romantic literature [who] is taking rigorous literary theory to disabuse herself of romantic illusions. At the same time, she falls in love with someone in the class»<sup>71</sup>.

La storia comincia a Providence, Rhode Island, nel 1982. Madeleine Hanna ha ventidue anni, proviene da una famiglia benestante (il padre è il preside di un college del New Jersey) e studia letteratura all'università. Uno dei suoi migliori amici è Mitchell Grammaticus, che frequenta la facoltà di Studi Religiosi ed è profondamente innamorato

---

<sup>67</sup> Jeffrey Eugenides, *How I Learned To Stop Worrying And Write The Marriage Plot*, «The Millions», October 17, 2011, [https://themillions.com/2011/10/how-i-learned-to-stop-worrying-and-write-the-marriage-plot.html?doing\\_wp\\_cron=1375479927.2512710094451904296875](https://themillions.com/2011/10/how-i-learned-to-stop-worrying-and-write-the-marriage-plot.html?doing_wp_cron=1375479927.2512710094451904296875)

<sup>68</sup> Jeffrey Eugenides, *Behind the Book: Jeffrey Eugenides on The Marriage Plot*, «The Times», June 30, 2012, <https://www.thetimes.co.uk/article/behind-the-book-jeffrey-eugenides-g3hwn77n8hv>

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Jeffrey Eugenides, *How I Learned To Stop Worrying And Write The Marriage Plot*, cit.

<sup>71</sup> Jeffrey Eugenides, *Behind the Book: Jeffrey Eugenides on The Marriage Plot*, cit.

di lei, la quale però non ricambia. L'unica passione della ragazza sembrano essere i romanzi vittoriani, che ha deciso di approfondire con una tesi dal titolo "I Thought You'd Never Ask. Some Thoughts on the Marriage Plot". Si tratta di una scelta controcorrente rispetto alla moda che sta imperversando in ambito letterario: sono infatti gli anni dell'affermazione del Postmodernismo e delle teorie strutturaliste circa la morte del romanzo e dell'autore, e incuriosita da questa New Wave, Madeleine si iscrive a un corso di Semiotica. Qui conosce Leonard Bankhead, e i due iniziano a frequentarsi. Leonard si rivela presto tanto geniale e affascinante quanto problematico e depresso: è uno studente di Biologia poliedrico e dai molteplici interessi (nel corso della sua carriera universitaria ha seguito anche lezioni di religione, linguistica e letteratura), dotato di una mente brillante ma con una situazione familiare complicata e un passato infelice alle spalle che hanno incrinato nel profondo la sua psiche. Madeleine si innamora di lui, ma un giorno, offesa dalla freddezza con la quale il ragazzo accoglie una sua dichiarazione d'amore, lo lascia. Dopo la fine del loro rapporto Leonard non si fa più vivo per settimane, e la giovane ne soffre molto; finché, il giorno della celebrazione della sua cerimonia di laurea, le coinquiline le rivelano la vera ragione della scomparsa dell'ex fidanzato: è ricoverato in un ospedale psichiatrico in seguito a una serie di episodi maniacali susseguitisi con sempre maggiore gravità nel corso dell'ultimo mese. Senza pensarci due volte Madeleine lo raggiunge, saltando la sua festa di laurea. Colpita dalla fragilità delle sue condizioni, Madeleine decide di restargli al fianco e di prendersi cura di lui. I due si rimettono insieme e si trasferiscono in un appartamento a Cape Cod, vicino al laboratorio dove Leonard lavora. Ma la convivenza si rivela un fardello per entrambi: in particolare per Madeleine, sopraffatta dalla noia e dal peso di avere a che fare con un compagno sempre più apatico e appesantito a causa dei medicinali che è costretto ad assumere. Un giorno Madeleine si reca a New York da un'amica e si imbatte per caso in Mitchell; i due trascorrono la serata insieme, e al momento dei saluti il ragazzo la bacia e si dichiara a lei. Il giorno seguente, il giovane innamorato parte per l'India, dove ha intenzione di trascorrere alcuni mesi. Dopo svariate tappe in Europa e Nord Africa, come Parigi, Tangeri, Venezia e Atene (dove ritira una lettera inviata da un'infuriatissima Madeleine, che gli comunica di aver commesso un errore a baciarlo e di non volere mai più avere niente a che fare con lui), arriva a Calcutta, e lavora alcune settimane come volontario presso la casa di cura per i morenti fondata da Madre Teresa. L'esperienza non gli procura comunque alcuna

impressione di elevazione spirituale, né fornisce soluzione ai suoi dubbi sulla religione e sul senso del divino. Ancora ossessionato da Madeleine, le scrive una lettera supplicandola di non sposare Bankhead, che però non giunge mai a destinazione.

Nel frattempo, Leonard, esasperato dall'annebbiamento mentale e dal decadimento fisico causato dagli psicofarmaci (e intimorito dalla possibilità che Madeleine si possa presto stancare di accudirlo come un'infermiera), decide di eludere le indicazioni dei medici e di diminuire gradualmente, a proprio giudizio, il dosaggio di litio che assume. Recupera in fretta l'energia, la brillantezza e la vitalità di prima, e si sente tanto bene da chiedere addirittura a Madeleine di sposarlo. La sventurata risponde di sì. L'apparente buon umore di Leonard non era infatti nient'altro che l'inizio di una nuova fase euforica bipolare. Durante il viaggio di nozze in Francia, infatti, gli episodi maniacali del novello sposo si accentuano, finché un giorno, dopo essersi reso irreperibile per quasi quarantotto ore, la polizia allertata da Madeleine lo ritrova su una spiaggia, ferito e in preda al delirio. Viene immediatamente ricoverato e riportato alla lucidità, che corrisponde però purtroppo all'inizio della seconda fase del suo disturbo: quella depressiva e suicidaria. La coppia torna negli Stati Uniti e si trasferisce a vivere nella casa dei genitori di Madeleine, ai quali i due sono costretti a chiedere un aiuto anche economico. L'impossibilità di contribuire alle spese domestiche e la necessità di dipendere dalla moglie feriscono l'orgoglio di Leonard e infieriscono ulteriormente sul suo umore, già pessimo. Un giorno un'amica di Madeleine, la quale nel frattempo è stata accettata alla Columbia University, le propone di visitare un appartamento a New York che a suo dire sarebbe stato perfetto per lei e Leonard, e li invita in serata a una festa dove avrebbero rivisto dei vecchi amici. Durante la festa i due incontrano Mitchell, di recente tornato dall'India. Lui e Leonard hanno così occasione di vedersi di nuovo (si erano già conosciuti in passato durante un corso sulle religioni orientali) e di chiacchierare, in assenza di Madeleine, su questioni di spiritualità e misticismo. La conversazione sembra dare a Leonard lo slancio per fare ciò che è meglio per la donna che ama: al termine della serata le comunica che vuole lasciarla, sale su un treno e sparisce. Madeleine si rifugia di nuovo nella casa di famiglia, accompagnata stavolta da Mitchell che le sta accanto e la consola per settimane. I due trascorrono anche una notte insieme; tuttavia, è evidente che per lei il ragazzo è solo un amico; Mitchell capisce che la cosa migliore per Madeleine al momento non è iniziare al più presto una

nuova relazione, bensì perseguire le sue aspirazioni accademiche, realizzarsi e rendersi indipendente. Glielo dice, e lei, grata, annuisce.

Tematiche quali amore e letteratura non rappresentano certo una novità nella narrativa di Jeffrey Eugenides. Nel 2008, tre anni prima dell'uscita di *The Marriage Plot*, l'autore aveva curato un'antologia dal titolo *My Mistress's Sparrow is Dead: Great Love Stories, from Chekhov to Munro*, la cui commercializzazione mirava a ricavare fondi utili al finanziamento di corsi di scrittura creativa organizzati dall'associazione 826CHI di Chicago e rivolti a bambini e adolescenti. La raccolta conteneva ventisei racconti (tutti a tema amoroso) composti nel corso dell'ultimo secolo e mezzo da autori di diverse correnti e nazionalità, tra i quali figuravano, oltre ai due nominati nel sottotitolo, anche Joyce, Faulkner, Nabokov, Musil, Malamud, Paley, Carver, Kundera e Guy de Maupassant. Il povero passero citato nel titolo rappresenta ovviamente un omaggio al poeta latino Catullo, che dedica ben due dei carmi contenuti nel *Liber Catulliano*, il Carme II e il Carme III, proprio all'animaletto da compagnia dell'amata Lesbia, o Clodia, con la quale intratteneva una relazione adultera (pare infatti che la donna fosse già sposata col pretore Metello Celere). Il terzo verso del Carme III, anzi, recita esattamente «Passer mortuus est meae puellae»<sup>72</sup>, la cui traduzione in inglese corrisponde alla perfezione al titolo dell'antologia di Eugenides. Come spiega l'autore greco-americano nella prefazione al testo del 2008, il passero di Lesbia, vivo o morto, è sempre e comunque un ostacolo alla storia d'amore fra i due, perché in ogni caso distoglie l'attenzione della donna dal poeta. La ragione per la quale Eugenides sceglie questo titolo per la sua raccolta è che «in each of these twenty-six love stories, either there is a sparrow or the sparrow is dead»<sup>73</sup>: tutti i racconti in essa racchiusi, cioè, sono caratterizzati dalla presenza di un metaforico passero che si intromette come un terzo incomodo, e che impedisce il sereno evolversi di una relazione amorosa tra due persone. Non è infatti l'amore in sé, per Eugenides, il tema di primario interesse, bensì proprio il rapporto di coppia:

Please keep in mind: my subject here isn't love. My subject is the love story. [...] When it comes to love, there are a million theories to explain it. But when it comes to love stories, things are simpler. A love story can never be about full possession. The happy marriage, the requited love, the desire that never dims – these are lucky eventualities but they aren't love stories. Love stories depend on disappointment, on

---

<sup>72</sup> Gaio Valerio Catullo, *Liber*, Carme III, 3.

<sup>73</sup> Jeffrey Eugenides, *Introduction*, in Jeffrey Eugenides (a cura di), *My Mistress's Sparrow is Dead. Great Love Stories, from Chekhov to Munro*, Harper Perennial, New York 2009, p. XI.



unequal births and feuding families, on matrimonial boredom and at least one cold heart.<sup>74</sup>

La principale peculiarità della *love story* quindi, e ciò che la rende interessante dal punto di vista letterario, è che non è mai completamente felice; come riportato nella recensione a *My Mistress's Sparrow is Dead* contenuta nel magazine «NPR», infatti, «love stories depend on disappointment, on unequal births, on dysfunctional families and matrimonial boredom»<sup>75</sup>, e si caratterizzano per la stessa caratteristica in comune, ovvero il fatto che «in order to even get to a measure of happiness, the characters usually have to go through a lot of difficulty»<sup>76</sup>: del resto, perché una storia sia degna di essere raccontata, è sempre necessario che essa includa un conflitto.

Anche la figura posta in copertina risulta particolarmente adeguata al testo: si tratta del disegno realistico di un cuore umano così come lo si potrebbe trovare su un libro di anatomia, con i nomi degli autori dei racconti al posto dei nomi delle sue varie componenti. L'immagine sembra così anticipare l'intento di *The Marriage Plot* di analizzare l'esperienza amorosa dal punto di vista sia letterario sia scientifico (nonché religioso), raccontando la complessa relazione tra una studentessa di lettere, un biologo e un teologo tramite l'utilizzo di «the chemical language of psychiatry, the coded language of literary theory, the mystical language of religious tracts»<sup>77</sup>.

Un abbozzo della trama di *The Marriage Plot*, in realtà, sembra comparire già anche in *Middlesex*, nella descrizione in particolare dell'indecisione giovanile di Tessie fra due corteggiatori: il primo, Michael Antoniou, è un uomo di fede dai modi gentili (che presto sarebbe diventato Father Mike); il secondo invece è Milton Stephanides, dalla personalità più focosa e devoto solo al denaro e alla scienza:

My mother [...] couldn't fail to notice the stark contrasts between her two suitors. On one side, faith; on the other, skepticism. On one side, kindness; on the other, hostility. An admittedly short though pleasant-looking young man against a scrawny, pimply, 4-F boy with circles under his eyes like a hungry wolf. Michael Antoniou hadn't so much as tried to kiss Tessie, whereas Milton had led her astray with a woodwind.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Ivi, p. XIII.

<sup>75</sup> Michele Norris, 'My Mistress's Sparrow' Gives Love a Bad Name, «NPR», February 13, 2008, <https://www.npr.org/2008/02/13/18958585/my-mistress-sparrow-gives-love-a-bad-name>

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Adam Thirlwell, *In conversation: Adam Thirlwell meets Jeffrey Eugenides*, "The Guardian", October 7, 2011, <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/07/jeffrey-eugenides-adam-thirlwell-conversation>

<sup>78</sup> Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, Harper Collins Publishers (e-book), London 2013, p. 179.

L'idea della storia di una donna corteggiata da due uomini di caratteri e ideali contrapposti era quindi palesemente già affiorata alla mente dell'autore; ciononostante, rispetto alle due pubblicazioni precedenti, il romanzo del 2011 denota un profondo cambiamento non solo in termini di protagonisti (che non sono più un gruppo di preadolescenti, bensì un terzetto di universitari) e ambientazioni (non più Detroit negli anni Settanta, ma Providence negli anni Ottanta), ma anche in quanto a stile e tono. Il lirismo e i toni surreali che avevano caratterizzato *The Virgin Suicides* e *Middlesex* vengono infatti abbandonati a favore di un approccio alla scrittura di stampo totalmente realista. La scelta del realismo concorda con la volontà dell'autore, dichiarata fin dal titolo, di recuperare un genere tipicamente ottocentesco, naturalista, come quello della "trama del matrimonio": così facendo, da una parte manifesta una sempre maggiore vicinanza al modello narrativo proposto dal collega e amico Jonathan Franzen<sup>79</sup> (che «si è occupato di rinegoziare le più importanti innovazioni del postmoderno, adagiandole dentro modelli di narrazione più tradizionali e condivisi»<sup>80</sup>); d'altro canto, crea un evidente contrasto con le tesi decostruzioniste che andavano per la maggiore nelle facoltà umanistiche all'epoca in cui sono ambientati i fatti: teorie che peraltro vengono ampiamente discusse anche tra le pagine del libro, che descrive con dovizia di dettagli le lezioni di semiotica e gli accesi dibattiti che ne seguivano fra professori e studenti dalle visioni più apocalittiche o più integrate.

Comunque, come i due libri precedenti, anche *The Marriage Plot* è un'opera ricca di spunti autobiografici (per dirne uno, l'università frequentata dai protagonisti è la Brown, la stessa presso la quale Eugenides, come Madeleine, si laurea nei primi anni Ottanta), e come i due libri precedenti anche l'ultimo è popolato da personaggi colti in un momento di crisi, una fase di passaggio. Non si tratta più dell'età *pre-teen*, bensì del periodo compreso tra la fine dell'adolescenza e l'avvento dell'età adulta: l'autore rappresenta infatti «la rincorsa e il salto di crescita dei giovani protagonisti»<sup>81</sup> che al termine del loro percorso universitario «stanno per essere scaraventati fuori dal bozzolo della vita

---

<sup>79</sup> È inoltre curioso sottolineare come con il nuovo romanzo, *Crossroads*, Franzen abbia dichiarato di voler dare inizio a una trilogia dal titolo *A Key to All Mythologies*: si tratta dello stesso nome del libro che scrive Casaubon in *Middlemarch*, che oltre a essere uno fra i più importanti testi realisti di età vittoriana ha anche ispirato *The Marriage Plot* e, se non altro nel titolo, pure *Middlesex*.

<sup>80</sup> Luca Briasco, *Americana*, cit., p. 19.

<sup>81</sup> Alessandro Mari, *Eugenides scopre il sapore dell'età adulta*, «Tuttolibri», 19 novembre 2011, p. 6.

studentesca»<sup>82</sup> e si trovano, disorientati, a dover finalmente decidere cosa fare delle loro vite. Nonostante l'età dei personaggi di *The Marriage Plot* sia leggermente diversa rispetto a quella dei *teenagers* che popolano *The Virgin Suicides* o *Middlesex*, il loro senso di spaesamento però è comunque molto simile, ed è sempre legato alla «difficoltà a trovare un proprio ruolo nel mondo»<sup>83</sup>; un mondo che per la prima volta, tra l'altro, si allontana di qualche chilometro dal Michigan e da Detroit: come scrive ironicamente Alex Haydn-Williams in *A dream projected: reading Eugenides, Franzen and Foster Wallace*,

Eugenides' focus is youth: *The Virgin Suicides* is a novel about growing up in Detroit's suburbs; *Middlesex* is a novel about growing up in Detroit's suburbs; *The Marriage Plot* is a novel about going to university after growing up in Detroit's suburbs. Perhaps next time we'll have progressed to finding a first home in Detroit's suburbs.<sup>84</sup>

È inoltre un romanzo piuttosto ricco di riferimenti al cinema, più numerosi ed espliciti rispetto ai romanzi precedenti, forse anche data l'influenza delle *rom-com* sul genere della *love story*:

Além da literatura, há outro grande herdeiro do romance de casamento: o cinema. A partir da década de oitenta e do lançamento de *When Harry Met Sally*, tornaram-se cada vez mais populares as comédias românticas, que costumam seguir a antiga fórmula de Jane Austen. Estes filmes mantêm presente no imaginário feminino a ideologia do casamento como o fim da história.<sup>85</sup>

Secondo quanto riportano alcune recensioni, *The Marriage Plot* «per certi versi ricorda *Carnal Knowledge* (un vecchio film di Mike Nichols con Candice Bergen, snob come Madeleine e contesa da due studenti uno troppo focoso, l'altro troppo gracile)»<sup>86</sup>; in realtà, il fatto che il romanzo cominci esattamente il giorno della cerimonia di laurea della

---

<sup>82</sup> Giovanna Zucconi, *Una storia di crescita personale e di amori tormentati nel nuovo, attesissimo romanzo di Jeffrey Eugenides*, «Vogue», novembre 2011, p. 74.

<sup>83</sup> Alessandro Mezzena Lona, *Per imparare ad amare possono andare bene i Frammenti di Barthes*, «Il Piccolo», 18 novembre 2011, p. 51.

<sup>84</sup> Alex Haydn-Williams, *A dream projected: reading Eugenides, Franzen and Foster Wallace*, «Varsity», August 1, 2020, <https://www.varsity.co.uk/arts/19651>

<sup>85</sup> Laura da Cunha Louzada, *Réquiem para o romance de casamento: a paródia em a trama do casamento, de Jeffrey Eugenides* (Dissertação), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, 2015, p. 49. Traduzione: Oltre alla letteratura, c'è un altro grande erede del romanzo matrimoniale: il cinema. Dagli anni Ottanta in poi e con l'uscita di *Harry ti presento Sally*, le commedie romantiche, che tendono a seguire la vecchia formula di Jane Austen, sono diventate sempre più popolari. Questi film mantengono presente nell'immaginario femminile l'idea del matrimonio come finale della storia.

<sup>86</sup> Manuela Crassi, *Eravamo tre amici al campus*, «Gioia», 5 novembre 2011, p. 108.

protagonista ricorda da vicino anche un'altra pellicola (decisamente più pop) dei primi anni Novanta, ovvero *Reality Bites* (Ben Stiller, 1994), che metteva in scena a sua volta un triangolo fra i tre poco più che ventenni Lelaina (aspirante regista di documentari), Troy (musicista) e Michael (rampante imprenditore televisivo), interpretati rispettivamente da Wynona Ryder, Ethan Hawke e Ben Stiller, ancora giovani, carini e se non disoccupati perlomeno piuttosto lontani dalla consacrazione a star.

C'è da dire che, in effetti, le allusioni cinematografiche contenute nel testo non rimandano quasi mai a film classificabili sotto l'etichetta di "commedia romantica". Certo, Madeleine possiede «Katharine Hepburn-ish cheekbones and jawline» (7) e indossa un paio di «Annie Hall glasses» (42), mentre la lettera che Michael le invia per dissuaderla dallo sposare Leonard comincia con una citazione tratta da *The Graduate* di Mike Nichols («In the words of Dustin Hoffman, let me say it loud and clear: Don't marry that guy!!!», 324); tuttavia, quasi tutti gli altri riferimenti al mondo del cinema rimandano per lo più a pellicole drammatiche o a commedie grottesche, come *Amarcord* di Federico Fellini (1973), che Madeleine e Leonard vedono insieme durante uno dei loro primi appuntamenti:

She had a hard time following the movie. The narrative cues weren't as crisp as those of Hollywood, and the film had a dream-like quality, lush but discontinuous. The audience, being a college audience, laughed knowingly during the risqué European moments: when the huge-titted woman stuffed her huge tit into the young hero's mouth; or when the old man up in the tree cried out, "I want a woman!" Fellini's theme appeared to be the same as Roland Barthes'—love—but here it was Italian and all about the body instead of French and all about the mind. (56-57)

Seguono poi allusioni a *Taxi Driver* di Martin Scorsese (mentre lavora come tassista per guadagnare il necessario prima partire per l'India, Mitchell «tried to seem tightly wound, doing his best Travis Bickle, to keep anyone from messing with him», 145), a *Everything You Always Wanted to Know About Sex\* (\*But Were Afraid to Ask)* di Woody Allen (Phyllida descrive ironicamente le spiegazioni ricevute da Leonard riguardo agli esperimenti scientifici da lui svolti come «Everything You Ever Wanted to Know About Yeast but Were Afraid to Ask», 340), a *Boys Town* di Norman Taurog (il catechista di Mitchell, Father Marucci, «was straight out of the old Boys Town movie, as gruff as Spencer Tracy», 148) e a un generico film di Ingmar Bergman (la chiesa dove si sposano

Madeleine e Leonard si trova, sinistramente, «in a stark, lonely space at the end of a deserted peninsula, a landscape befitting a Bergman film», 353).

Pare inoltre che esistesse inizialmente anche il progetto di adattare il romanzo per il grande schermo, e Eugenides stesso, in un'intervista di poco successiva alla pubblicazione del libro, dice di essere impegnato nella stesura della sceneggiatura: «I'm also co-adapting *The Marriage Plot* for the screen»<sup>87</sup>. Il film avrebbe dovuto essere girato da Greg Mottola, regista per lo più di commedie come *Superbad* e *Adventureland*. Sembra però che il progetto si sia arenato e sia stato presto abbandonato. *The Marriage Plot* è senza dubbio il romanzo che ha riscosso minore successo, di pubblico e critica, fra i tre scritti dall'autore; è stato tuttavia finalista del National Book Critics Circle Award, mentre "The Guardian" e «Salon» l'hanno comunque inserito nelle liste dei migliori libri dell'anno 2011. Si è inoltre aggiudicato un Salon Book Award for Fiction.

---

<sup>87</sup> Jeffrey Eugenides, *Behind the Book: Jeffrey Eugenides on The Marriage Plot*, cit.

## II. Il *family novel*

I due decenni in cui Eugenides scrive e pubblica i suoi tre romanzi corrispondono esattamente al periodo in cui, in ambito letterario, si nota una tendenza al ritorno di forme narrative più tradizionali simili per certi versi al romanzo naturalista ottocentesco, e si assiste al riemergere di un genere quale il *family novel* che a lungo la critica decostruzionista dei decenni centrali del Novecento aveva considerato obsoleto, se non addirittura morto e sepolto. È infatti proprio a partire dagli anni Novanta e, in misura ancora più evidente, in seguito all'attentato alle Torri Gemelle del 2001 che si osserva in letteratura una transizione, da parte di un gran numero di scrittori, da tendenze più sperimentali verso un sempre maggiore realismo. Con il progressivo esaurirsi della temperie postmoderna si rileva di pari passo un «growing interest in fiction»<sup>1</sup>, i cui principali segnali sono «the re-emergence of the author, the recovery of the subject, and neo-realistic tendencies»<sup>2</sup>. L'espressione “Neo-Realism” (o, in italiano, “Nuovo-Realismo”), sembra essere proprio il termine che ha finito per prevalere nel definire questo nuovo e pressoché unanime orientamento, benché ne siano stati proposti vari: da “Ipermodernismo” (suggerito in particolare dall'italiano Raffaele Donnarumma) a un poco fantasioso “Post-Postmodernismo”, senza dimenticare «“hybrid fiction” (Grassian), “American literary globalism” (Adams), “cosmodernism” (Moraru), “late postmodernism” (Green)»<sup>3</sup>, oltre al sostantivo “Realismo” accompagnato dai più svariati aggettivi («Franzen speaks of ‘tragic realism’; others coin phrases such as ‘crackpot realism’, ‘pragmatic realism’, ‘postmodern realism’, ‘radical realism’, ‘critical realism’, ‘transcendental realism’»<sup>4</sup>). Il termine “realismo”, in letteratura e in generale nelle arti, «is traditionally defined as the accurate representation of nature or of life, particularly contemporary life, without embellishment, abstraction, or idealization»<sup>5</sup>; i romanzi nuovorealisti si caratterizzano infatti proprio per il loro «ritorno di interesse per la

---

<sup>1</sup> Kerstin Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre*, VDM Verlag Dr. Mueller, Düsseldorf 2007, p. 160.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Adam Kelly, *Beginning with Postmodernism*, cit., p. 392.

<sup>4</sup> Kerstin Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium*, cit., p. 164.

<sup>5</sup> Robert Rebein, *Contemporary Realism*, in John N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to American Fiction After 1945*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 30.

rappresentazione della realtà»<sup>6</sup>, oltre che per l'impianto decisamente più classico rispetto ai testi dei decenni precedenti, con personaggi e storie che tornano finalmente al centro dell'attenzione dei lettori in aperta contrapposizione con le tendenze postmoderne. Come scrive su «Enthymema» Emanuele Canzaniello, sono libri in cui gli autori

abbandonano in tutto o quasi ogni gioco metanarrativo, ogni autoreferenzialità vera o presunta. Ritornano al primato di ciò che accade rispetto alle ricostruzioni e al commento, ritornano ai personaggi ben modellati e realistici nelle loro motivazioni autonome dal congegno, [...] riconoscibili e verosimili.<sup>7</sup>

Tale ritorno al realismo non va inteso tuttavia come una semplice riscoperta nostalgica dei vecchi tempi; non si tratta infatti soltanto di un recupero banale o di una sbrigativa "riverniciatura" con la quale limitarsi a coprire le scelte più radicalmente avanguardiste, bensì di una vera e propria ricostruzione, «a re-thinking of realist depiction with the background of postmodern insights into the nature of representation»<sup>8</sup>. Alla base della produzione di effetti di credibilità da parte di questa nuova forma di realismo successivo al postmoderno c'è una forte «consapevolezza metadiscorsiva e metaletteraria»<sup>9</sup> che si manifesta talvolta nell'iperrealismo (si pensi per esempio alle descrizioni degli ambienti domestici abitati dalle sorelle Lisbon in *The Virgin Suicides*, caratterizzate da una quantità ipertrofica di dettagli che non fanno altro che confondere ancora di più il lettore e accrescere la sensazione di mistero e inaccessibilità), e spesso si presenta anche sottoforma di reimpiego di tematiche e generi considerati anacronistici. Questa nuova affermazione del romanzo realista (o, meglio, nuovo-realista), unita a una rinnovata esigenza di "significato", ha infatti favorito il recupero di forme narrative quali il *Bildungsroman*, il romanzo storico, il romanzo epico, e soprattutto, come si è detto, il *family novel*. Le ragioni del riemergere della tematica familiare sono molteplici. Da un lato, come sostengono alcuni critici, le mura domestiche rappresenterebbero un porto sicuro, un ultimo baluardo di certezza dove rifugiarsi per sfuggire al disastro e al collasso

---

<sup>6</sup> Valentino Baldi, *New New Realism. Su Ipermodernità di Raffaele Donnarumma*, in Lucia Esposito – Emanuela Piga – Alessandra Ruggiero (a cura di), *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, «Between», vol. 4, n. 8, 2014, p. 7.

<sup>7</sup> Emanuele Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, «Enthymema», vol. XX, 2017, p. 95.

<sup>8</sup> Kerstin Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium*, cit., p. 159.

<sup>9</sup> Cristina Iuli – Paola Loreto (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal rinascimento americano ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2017, p. 351.

del sistema occidentale: come scrive Nicolas Raulin in *Family Portraits: Representing the Contemporary North-American Family*, «in a world disintegrating with the debris of the twin towers, the family unit represents the last place to hide»<sup>10</sup>; altri ritengono invece che la tendenza a proporre testi aventi al centro le relazioni più o meno positive fra i membri di una stessa famiglia sia sorta in reazione al proliferare, nella realtà, di nuclei parentali non tradizionali:

authors turn to the family as a means to cope with the angst of being orphans and seeing the traditional family eroded. [...] This tendency should be seen as the reflection of a demographical and sociological trend: these authors were indeed all born in the 1960s, i.e. the decade of an important demographic growth in the United States and of an erosion of the traditional family model.<sup>11</sup>

Un ulteriore motivo dell'affermazione del romanzo di famiglia, secondo Marina Polacco, potrebbe poi essere il fatto che questo genere finisce spesso con l'essere, qualunque sia il periodo storico o la corrente culturale dominante, «un laboratorio in cui si accentrano e si applicano tutte le tecnologie narrative di cui un'epoca dispone»<sup>12</sup>, la forma privilegiata con la quale sperimentare nuovi modelli e nuovi stili o tecniche letterarie.

A differenza di quanto si possa pensare, quindi, il *family novel* non è affatto un genere conservatore, o se non altro non lo è più: in effetti, raramente oggi tali romanzi hanno una natura tradizionalista, anche perché il loro fulcro dell'attenzione non è più un'istituzione ormai datata quale la famiglia borghese di stampo ottocentesco; sebbene rappresentate per mezzo dei classici dispositivi formali del romanzo realista, le famiglie al centro della maggior parte della *fiction* della stagione successiva a quella postmoderna sono in effetti difficilmente definibili come tradizionali. I *family novels* tendono infatti ad adattarsi alle innovazioni socioeconomiche e culturali di ogni epoca, e hanno quindi finito per adeguarsi ai nuovi modelli familiari, spesso piuttosto precari e assai poco convenzionali, emersi a partire dalla metà del secolo scorso.

---

<sup>10</sup> Nicolas Raulin, *Family Portraits: Representing the Contemporary North-American Family*, «Transatlantica», vol. 2, 2017, p. 5.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Emanuele Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, cit., p. 107.



Si tratta dunque anche di un genere romanzesco piuttosto “malleabile” e in continua evoluzione, e che necessita costantemente di nuove analisi e riletture; come scrive Kerstin Dell,

The significant changes and developments of the family novel in the second half of the twentieth century demonstrate the need for a continuous reassessment of the genre [...]. The current revivification of the family fiction, after it had been pronounced dead, reveals the genre’s potential to rise like a Phoenix from the ashes, and to adapt to novel cultural paradigms.<sup>13</sup>

Un esempio di come il *family novel* si sia adattato agli inevitabili cambiamenti dovuti allo scorrere del tempo e all’emergere di nuovi paradigmi culturali è il fatto che esso abbia accolto tra i suoi possibili soggetti anche le cosiddette famiglie mononucleari. Fino ai primi decenni del Novecento, infatti, una delle marche fondamentali del genere, oltre al realismo, era lo sviluppo diacronico sull’arco di almeno tre generazioni di una stessa famiglia; citando uno studio di Robert O. Stephens, Jennifer Van Vliet scrive, per esempio, che il *family novel* «follows the trials and tribulations of family members across generations»<sup>14</sup>, narrando «changes in identity, political beliefs, social roles and familial roles within “a consanguine family through history measured in generations, at least three”»<sup>15</sup>. Con l’ascesa e l’affermazione della famiglia mononucleare e urbana a partire dagli anni Cinquanta era però inevitabile che anche il *family novel*, così ancorato alla realtà e alla storia, cambiasse, registrando le evidenti trasformazioni del suo referente. Diversi studiosi hanno di conseguenza deciso di accogliere nel novero dei *family novels* anche romanzi che, pur non raccontando la storia di una famiglia (e di un’era) attraverso più generazioni, mantengono comunque svariati altri tratti distintivi del genere. Fra questi, occorre senz’altro nominare l’inclinazione a fondersi con il romanzo storico; per quanto ciò si verifichi soprattutto nelle saghe familiari in cui il racconto si estende su più cicli di discendenza, dove ovviamente la tessitura diacronica consente la rappresentazione di lunghi periodi di tempo, ciò avviene anche nel caso dei romanzi senza profondità genealogica, in quanto la storia della famiglia fornisce quasi sempre all’autore l’occasione

---

<sup>13</sup> Kerstin Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium*, cit., p. 211.

<sup>14</sup> Robert O. Stephens, *The Family Saga in the South: Generations and Destinies*, in Jennifer Van Vliet, *The American Family Saga in Jeffrey Eugenides’ Middlesex and Jonathan Franzen’s Freedom*, «Oakland Journal», n. 21, Fall 2011, p. 117.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

di parlare di altro, ovvero della società nella quale essa vive: attraverso gli avvenimenti che coinvolgono il clan protagonista, «il romanzo rappresenta e giudica una intera epoca storica»<sup>16</sup>, e la vicenda privata dei personaggi finisce per riflettere le sorti più generali della comunità di cui essi fanno parte. Stando all'analisi proposta da Marina Polacco, infatti, sarebbe possibile interpretare ciascun *family novel* secondo ben tre possibili livelli di lettura: «Un piano letterale (storia della famiglia) [...] un piano anagogico (storia di un'epoca) [...] e un piano metafisico (condizione dell'umanità)»<sup>17</sup>.

Un'altra caratteristica basilare di questo genere di romanzi è la concentrazione spaziale: tutto avviene in un luogo delimitato, spesso nel luogo che identifica la casa, che diventa allo stesso tempo «teatro dove si consumano le dissoluzioni di famiglia e museo che ne testimonia allegoricamente il prestigio o il declino»<sup>18</sup>; i ristretti spazi domestici sono poi solitamente in contrasto con l'ampiezza temporale (significativa nel caso delle saghe multigenerazionali, più ridotta nelle storie che si concentrano su un solo nucleo familiare), nonché in dialettica costante con lo spazio esterno, ovvero il mondo di fuori.

Tra i motivi ricorrenti del genere è opportuno inoltre citare una scansione temporale marcata dalla frequente rappresentazione di celebrazioni private (nascite e battesimi, matrimoni, funerali) e di piccoli riti domestici (come per esempio i pasti), ai quali viene accordata un'attenzione peculiare; come scrive Yi-Ling Ru, «Through the rituals, the members are reminded of their roots, an experience which suggests an effect analogous to religious ceremonies»<sup>19</sup>: quasi come vere e proprie procedure rituali, pranzi, colazioni e feste varie riproducono in scala minore cerimonie con valore fondativo, contribuendo a rafforzare l'unione fra i membri del clan e accrescendo il loro senso di comunità.

Ultimo *pattern* irrinunciabile del *family novel*, infine, è la presentazione delle relazioni fra gli individui che compongono il nucleo parentale («there is an emphasis on relationships within the family and concerns about the formation of new families, the

---

<sup>16</sup> Marina Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in Francesco de Cristofaro, *Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno*, «Enthymema», vol. XX, 2017, p. 78.

<sup>17</sup> Marina Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in Emanuele Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, cit., p. 90.

<sup>18</sup> Filippo Gobbo – Iliaria Muoio – Gloria Scarfone, *"Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa University Press, Pisa 2021, p. 53.

<sup>19</sup> Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, in Emanuele Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, cit., p. 94.

continuity of existing families, or the breakdown of old ones»<sup>20</sup>) e in modo particolare la descrizione dei conflitti intergenerazionali fra i personaggi: un archetipo senz'altro antico, che si potrebbe far risalire alla tragedia elisabettiana o addirittura all'Oresteia, ma che diventa una costante nel romanzo di famiglia solo alla fine dell'Ottocento, e viene naturalmente riproposto anche dagli scrittori nuovorealisti contemporanei.

Il realismo, l'attenzione al contesto storico, l'impiego del cronotopo della casa, l'esposizione dettagliata dei rituali domestici e la messa in scena di conflitti fra personaggi appartenenti a generazioni diverse sono al centro anche della narrativa di Jeffrey Eugenides; tutti i suoi romanzi si focalizzano su uno o più nuclei familiari, e nella loro rappresentazione sono evidenti sia il percorso dell'autore verso uno stile sempre più marcatamente (nuovo)realista, sia la trasformazione della sua visione della società. Nei capitoli seguenti si procederà quindi all'analisi trasversale dei suoi tre romanzi sulla base di aspetti chiave sia della letteratura romanzesca in generale ma anche in particolare del genere del *family novel*, al fine di mettere in evidenza la progressiva evidente evoluzione dello stile dell'autore.

---

<sup>20</sup> Anna A. Berman, *The Family Novel (and Its Curious Disappearance)*, «Comparative Literature», vol. 72, n. 1, March 2020, p. 6.

### III. Analisi del paratesto

Si è considerato opportuno cominciare l'analisi del *corpus* romanzesco eugenidesiano a partire dalla sua superficie, ovvero a partire dalle cosiddette "soglie del testo" o dati paratestuali. Secondo la definizione di Genette, che per primo introduce questo concetto, il paratesto avrebbe infatti una funzione determinante, in quanto in grado di accompagnare il lettore all'interno del testo orientandolo nella lettura. Fanno parte del paratesto elementi "di contorno" quali il titolo, le dediche, le epigrafi, eventuali prefazioni e introduzioni, le illustrazioni, le copertine; qualunque elemento svolga il compito «di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente agli occhi»<sup>1</sup>. Il paratesto è in sostanza zona di confine, «di mediazione tra il testo e il lettore, che ha il compito di orientare la ricezione del testo e di svilupparne una lettura più appropriata»<sup>2</sup>, facilitandone il consumo da parte del pubblico; nella maggior parte degli studi sul paratesto la prospettiva di analisi privilegiata è infatti quella che sottolinea la funzione di rimando all'opera di ogni elemento paratestuale. La copertina, per esempio, «selezionata per fornire una sorta di traduzione visiva dell'opera»<sup>3</sup>, può fornire al lettore informazioni sul genere dell'opera, sul suo stile, sulla sua tonalità emotiva, sul suo genere, sulla chiave di lettura tramite la quale interpretarla, e altro. Osservando la copertina della prima edizione americana di *The Virgin Suicides*, che mostra un primissimo piano di una testa di capelli biondi di un'adolescente spettinati dal vento, si possono evincere per esempio l'età e il sesso delle protagoniste, la loro natura quasi celestiale, nonché il loro spirito ribelle e anticonformista. L'immagine di copertina di *Middlesex* mostra invece un disegno bizzarro: un bambino, o forse una divinità, che emerge da una ninfea, nei pressi di uno specchio d'acqua contornato da arbusti e illuminato dai raggi del sole. Il rimando è ovviamente alla natura peculiare, quasi mitologica, del personaggio, oltre ai temi di nascita e rinascita che sono fin dalla prima riga il punto focale dell'intero romanzo. La

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, in Valentina Sestini, *Between Intertextuality and Paratextuality: Gérard Genette teacher of method*, JLIS.it, vol. 14, n. 2, May 2023.

<sup>2</sup> Valentina Sestini, *Between Intertextuality and Paratextuality*, cit.

<sup>3</sup> Toni Marino, *Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano*, «Misure Critiche», anno XVI, n. 1-2, 2017, p. 176.

copertina di *The Marriage Plot* è la meno ostentatamente *camp* delle tre: su sfondo bianco, compare una sorta di anello dorato che a prima vista verrebbe scambiato per una fede nuziale; si tratta però, osservando più attentamente, di un'illusione ottica, ovvero di un cerchio impossibile. Già dalla copertina, insomma, Eugenides suggerisce che le aspettative matrimoniali verranno disattese.

### III.1 I titoli

Anche limitandosi a un'analisi estremamente superficiale, dal confronto fra i tre titoli è piuttosto facile notare come le scelte dell'autore procedano da denominazioni provocatorie e stratificate, ambigue nei loro significati, ma giungano infine a un'intestazione molto più classica e autoesplicativa; si passa infatti da un'accoppiata di termini decisamente scioccante e in grado di provocare una reazione forte nel lettore (*The Virgin Suicides*), a un nome ammiccante, *Middlesex*, che rimanda alla campagna inglese ma che lascia allo stesso tempo presagire tematiche pruriginose, fino ad arrivare a una sorta di "etichetta" apparentemente lapalissiana e tradizionale (*The Marriage Plot*), che sembra non lasciare dubbi sul genere del testo e ne suggerisce la trama (creando in realtà delle aspettative che verranno poi sfatate dall'opera stessa).

È evidente inoltre la presenza costante, in tutti e tre i titoli, di allusioni all'amore e all'eros, e ad alcune delle varie forme che essi possono assumere: la castità delle vergini, la disforia sessuale, il vincolo matrimoniale.

#### III.1.1 *The Virgin Suicides*

«With your first novel [...] no one knows who you are, you've got to at least have a title that [would make] someone say "What is that?"»<sup>4</sup>: Jeffrey Eugenides ammette così di aver scelto il titolo del romanzo che avrebbe lanciato la sua carriera al semplice scopo di sollecitare una reazione forte da parte del pubblico dei lettori. È un titolo che, da un lato,

---

<sup>4</sup> Hillary Kelly, *25 Years Ago The Virgin Suicides Kicked Off the American Obsession With Teenage Tragedy*, «Vulture», September 19, 2018, <https://www.vulture.com/2018/09/the-virgin-suicides-launched-our-obsession-with-teen-tragedy.html>

anticipa e riassume il contenuto del libro: il suicidio di un gruppo di giovani donne; d'altro canto, però, si tratta anche di un titolo ingannevole, dato che almeno una di queste giovani donne, Lux, viene *touched for the very first time* proprio nel capitolo centrale del romanzo. In altri termini, «of the five Lisbon sister who die by their own hands, there is at least one confirmed loss of virginity and plenty of subsequent sex»<sup>5</sup>. Il termine *virgin*, comunque, oltre a fare riferimento all'illibatezza, vera o presunta, delle protagoniste del libro, si può interpretare anche dal punto di vista religioso: sia cristiano (come allusione alla Vergine Maria), sia classico (come allusione alla vergine sacrificale). Dati i suoi numerosi significati, questa singola parola preannuncia già, da sola, alcuni dei nuclei tematici più importanti del romanzo: in primo luogo, evidenzia il legame sia con la dimensione spirituale in generale, sia con la classicità greca e latina, mettendo in rilievo il contrasto tra religione cattolica e ritualità pagana; inoltre, sottolinea la contrapposizione tra amore sacro, divino, e amore profano, carnale, identificando le cinque adolescenti alternativamente o con la Madonna o con la mera funzione sessuale dei loro corpi. Dall'accostamento tra il termine *virgin* e la parola *suicide* emergono poi altre significative implicazioni: il confronto, in particolare, fra innocenza e peccato mortale, oltre che, ovviamente, fra amore e morte, ἔρωσ and θάνατος. È bene evidenziare anche che la traduzione italiana del titolo, *Le vergini suicide*, in realtà inverte le funzioni dei due termini inglesi, dove “virgin” non è sostantivo, ma aggettivo, e “suicides”, al contrario, non è aggettivo, ma sostantivo plurale con due possibili significati: «the act or an instance of taking one's own life voluntarily and intentionally» oppure «one that commits or attempts suicide»<sup>6</sup>. L'espressione potrebbe perciò assumere la valenza sia di “atti di suicidio innocenti”, che non macchiano quindi le giovani di alcun peccato mortale, pur avendo compiuto lo stesso gesto di chi «ingiusto fece [sé] contra [sé] giusto»<sup>7</sup>, sia di “ragazze defunte tragicamente in tenera età”, quando ancora erano pure come vestali o vittime sacrificali.

*Virgin*, tra l'altro, è anche il nome di una celebre etichetta discografica; e il riferimento alla musica non è così peregrino, considerato che il più grande successo dei Cruel Crux, un gruppo hard-rock «that Lux's schoolmates listed among her favorites» (171), si intitola

---

<sup>5</sup> Alana Massey, *All the Lives I Want. Essays About My Best Friends Who Happen to Be Famous Strangers*, Grand Central Publishing, New York 2017, p. 52.

<sup>6</sup> “Suicide, noun”, *Merriam Webster Online Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/suicide>

<sup>7</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Inferno, XIII, 72.

proprio *Virgin Suicide*, e viene additato da alcuni personaggi del romanzo come possibile responsabile della progressiva corruzione morale delle sorelle Lisbon, tanto da indurle a togliersi la vita. Tra vicini di casa e conoscenti, chiunque cercherà di identificare le ragioni del suicidio delle ragazze propenderà per l'ipotesi che maggiormente gli permetta di lavarsi la coscienza: il culto satanico, la magia nera, il patto di sangue, oppure, appunto, la musica rock. I numerosi richiami alla morte presenti nel testo della canzone indicherebbero, secondo i concittadini ansiosi di autoassolversi, come le ragazze fossero in preda a potenti forze oscure estranee al piccolo e pacifico quartiere suburbano che le ospitava, sopraffatte da «some monolithic evil we weren't responsible for» (171). L'autore riporta i sei versi che compongono il ritornello, che sono i seguenti:

Virgin suicide,  
What was that she cried?  
No use in stayin',  
On this holocaust ride,  
She gave me her cherry,  
She's my virgin suicide (171)

Il brano mostra, effettivamente, una predominanza di termini luttuosi («suicide», «cried», «holocaust»), che si contrappongono a immagini sensuali («she gave me her cherry»), a loro volta in contrasto con simboli di purezza e innocenza, non privi, come si è detto, di connotazioni religiose («virgin»). La corrispondenza curiosamente perfetta tra i temi dei *Cruel Crux* e quelli del romanzo è dovuta al fatto che, in realtà, tanto la band quanto la loro hit sono frutto dell'immaginazione di Jeffrey Eugenides. Si tratta, però, dell'unico brano inventato presente nel testo; le altre numerose canzoni che vengono citate sono invece tutte realmente esistenti, e fin dalle prime pagine, la musica ha un ruolo preponderante: quando Cecilia Lisbon tenta il suicidio per la prima volta, per esempio, le sue sorelle maggiori sono assenti: Bonnie si trova «at music camp» (4), mentre Mary e Lux sono a lezione di canto. Therese è radioamatrice, e Lux colleziona dischi di musica rock che sua madre considera troppo trasgressivi, tanto da costringerla un giorno a bruciarli tutti quanti nel camino. Inoltre, è tramite alcune canzoni che, nei capitoli finali del libro, le ragazze e i ragazzi cercano di comunicare tra loro: «Literary Hub» definisce questa scena, in cui entrambe le parti impiegano la musica per trasmettere i propri

pensieri, «perhaps the most memorable passage in the novel»<sup>8</sup>, aggiungendo anche che, nonostante la scarsissima quantità di dialoghi presenti all'interno del romanzo, «the songs chosen here by Eugenides give the reader another, deeper sort of conversation»<sup>9</sup>:

the Lisbon girls: “Alone Again, Naturally”, Gilbert O’Sullivan  
us: “You’ve Got a Friend”, James Taylor  
the Lisbon girls: “Where Do the Children Play?”, Cat Stevens  
us: “Dear Prudence”, The Beatles  
the Lisbon girls: “Candle in the Wind”, Elton John  
us: “Wild Horses”, The Rolling Stones  
the Lisbon girls: “At Seventeen”, Janice Ian  
us: “Time in a Bottle”, Jim Croce  
the Lisbon girls: “So Far Away”, Carole King. (190-91)

Gli ultimi due pezzi suonati saranno, da parte dei ragazzi, *Bridge over Troubled Water* di Paul Simon e Art Garfunkel, e *Make It with You* dei Bread da parte delle Lisbon. Le prime due strofe di quest’ultimo brano, trascritte per intero dall’autore, vengono erroneamente interpretate dai ragazzi come una dichiarazione d’amore e una richiesta di aiuto, ma si tratta, in realtà, di una dichiarazione d’intenti: ciò che vogliono fare le ragazze, con la collaborazione, ignara, dei ragazzi, è semplicemente morire.

Tutte le canzoni nominate risalgono, ovviamente, ai primissimi anni Settanta, epoca di ambientazione delle vicende narrate. È possibile tuttavia che Eugenides, scrivendo esattamente vent’anni dopo, si sia lasciato influenzare anche dalla musica più in voga negli Stati Uniti in quel momento. *The Virgin Suicides* fu infatti scritto e pubblicato nei fatidici *nineties*, nel pieno dell’epoca *grunge*, un genere musicale i cui principali rappresentanti erano nati negli anni Sessanta, come Eugenides, in cittadine industriali del nord al confine col Canada, come Seattle (o Detroit), appartenevano a una generazione che aveva vissuto i conflitti razziali e il trauma delle guerre, e riversavano nei loro testi la pulsione autodistruttiva, il conflitto con figure di riferimento cruciali, e la spensieratezza perduta dell’adolescenza. Leggendo, per esempio, le *lyrics* di *Smells Like Teen Spirit* dei Nirvana (divenuto un successo mondiale solo un paio d’anni prima della pubblicazione di *The Virgin Suicides*), emerge una serie di tematiche perfettamente sovrapponibili a quelle del romanzo di Eugenides: a partire dai primi versi, dove si

---

<sup>8</sup> Robert Haller, *So You Think You’re Cool? On Referencing Pop Music in Fiction*, «Literary Hub», September 26, 2019, <https://lithub.com/so-you-think-youre-cool-on-referencing-pop-music-in-fiction/>

<sup>9</sup> *Ibidem*.



accostano «guns» e «friends», morte e giovinezza, e si fa riferimento a una «she» che si sente «over-bored», come le ragazze costrette alla reclusione, passando per i rimandi all'infezione e alla malattia («mosquito», «contagious», «dangerous»), fino ad arrivare, addirittura, al narratore che parla alla prima persona plurale («here we are now, entertain us» e «our little group has always been and always will until the end», che ricorda sia i ragazzi, uniti ancora a distanza di vent'anni nel ricordo delle sorelle Lisbon, sia le sorelle Lisbon stesse, unite fino alla autoesecuzione finale). Il legame tra le due opere è quasi certamente fortuito, ma le similitudini evidenziano come le due opere siano effettivamente figlie della stessa epoca e dello stesso *humus* culturale.

Il titolo *The Virgin Suicides* ammicca però evidentemente anche al mondo degli adolescenti e delle loro prime esperienze, ovvero, lo stesso target del *teen drama*, un format televisivo che proprio negli anni Novanta muoveva i suoi primi passi: *Beverly Hills 90210*, il vero e proprio capostipite di questo genere, venne trasmesso per la prima volta sulla rete Fox, negli Stati Uniti, il 4 ottobre del 1990, e nella puntata 14 della seconda stagione, andata in onda il 7 novembre 1991, mostrava il suicidio (accidentale, in questo caso) di uno dei giovani protagonisti, Scott Scanlon, avvenuto proprio durante la sua festa di compleanno. “Virgin suicide”, in fondo, non è altro che una sorta di iponimo di “teen drama”: semplicemente, col suo titolo, Eugenides specifica che tipo di adolescenti incontreranno i suoi lettori, e che tipo di dramma si troveranno ad affrontare. *Beverly Hills* e *The Virgin Suicides* furono quindi entrambi precursori di questa nuova tendenza d'intrattenimento: l'anno successivo alla pubblicazione dell'opera d'esordio dell'autore di Detroit,

Claire Danes's quivery lip had its coming out via the poignant (and only) season of *My So-Called Life* [...]. *7th Heaven*, ostensibly framed around the entire Camden family but focusing much of its energy on teenage Matt, Lucy, Simon, and Mary's hair, began its 11-season run in 1996. The WB launched its pursuit of teen viewers in 1997, starting with the ass-kicking high-schooler *Buffy the Vampire Slayer* and reaching its zenith with teary *Dawson's Creek* and angsty *Felicity* in 1998.<sup>10</sup>

Le caratteristiche che accomunano il romanzo di Eugenides ai drammi adolescenziali elencati sono numerose: tra le più evidenti, l'ambientazione provinciale o suburbana e la collocazione temporale negli anni in cui i protagonisti frequentano, con un certo disagio,

---

<sup>10</sup> Hillary Kelly, *25 Years Ago The Virgin Suicides Kicked Off the American Obsession With Teenage Tragedy*, cit.

la scuola superiore, facendo esperienza dei classici riti di passaggio quali il ballo scolastico e le prime delusioni amorose. Come i creatori di *Beverly Hills 90210*, anche Eugenides sembra infatti consapevole che «those school days [could] become barometers for every happiness or misery later in life»<sup>11</sup>, tanto che quando, dopo il primo tentativo di suicidio di Cecilia, il dottore le chiede stupito le ragioni del gesto, per lui incomprensibile dato che la ragazzina, a suo parere, non è «old enough to know how bad life gets» (5), lei risponde: «Obviously, Doctor, [...] you've never been a thirteen-year-old girl» (5).

Eugenides ha inoltre anticipato l'idea, ricorrente in molti esempi di fiction adolescenziale televisiva degli anni successivi (come *Dawson's Creek* o *The O.C.*, per citare solo due esempi), del progressivo sfaldamento della famiglia apparentemente salda e portatrice di valori tradizionali che gradualmente entra in crisi e mostra crepe sempre più profonde<sup>12</sup>. Come la musica, tra l'altro, anche la televisione riveste un ruolo non indifferente nella storia delle Lisbon, tanto da venire evocata fin dalla prima pagina: uno dei paramedici intervenuti d'urgenza nel tentativo di salvare Mary, l'ultima sorella, giustifica la propria goffaggine sbottando: «This ain't TV, folks, this is how fast we go» (1). Come nota anche Claudia Titu nel saggio dal titolo *Under the Sign of Television: The Virgin Suicides by Jeffrey Eugenides*, il commento del paramedico è «suggestive of the power of television to alter reality in order to present an improved version of it»<sup>13</sup>: la televisione, mostrando il personale sanitario d'emergenza molto più rapido ed efficiente di quanto non sia in realtà, viene identificata subito come qualcosa di falso e inattendibile. A dimostrazione di ciò, nelle trasmissioni televisive menzionate nel romanzo si fa uso di «canned laughter» (147) invece che suscitare risate vere, si raccontano menzogne o si inventano notizie di sana pianta («Channel 4's Pete Patillo referred to Therese's "love of horses," though we'd never seen Therese near a horse», 219) e si confondono i nomi delle ragazze («Tom Thomson, on Channel 2, often mixed up the girls' names», 220). Eugenides sottolinea anche l'influenza negativa che la Tv può esercitare sulle menti di certe categorie di spettatori, sui quali pratica una sorta di ipnosi, se non addirittura di indottrinamento («Our parents seemed to agree more and more with the television version of things, listening to

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Cfr. Elena Palin, *Da Beverly Hills a 90210: Ricorrenze e variazioni nell'universo del teen drama*, «Comunicazioni sociali», Vita e Pensiero / Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, n. 1, 2009, pp. 69-79.

<sup>13</sup> Claudia Titu, *Under the Sign of Television: The Virgin Suicides by Jeffrey Eugenides*, «The Round Table, Partium Journal of English Studies», vol. II, 2012, p. 3.

the reporters' inanities as though they could tell us the truth about our own lives», 220), e sferza la tendenza dei programmi scandalistici a scavare nel marcio «in a relentless pursuit of the sensational»<sup>14</sup>, senza pietà per le vittime e i loro familiari, né rispetto dei loro spazi e della loro volontà: «Each day the reporters attempted to interview Mr. and Mrs. Lisbon and each day they failed», racconta Eugenides, e tuttavia «by showtime, [...] they seemed to have gained access to the girls' very bedrooms, given all the intimate treasures they brought back» (218-19). Forse, però, il passaggio che più di ogni altro rivela l'atteggiamento critico dello scrittore nei confronti del mezzo televisivo è il seguente, nel quale, descrivendo un talk show di una Tv locale che ospita in studio alcuni adolescenti sopravvissuti a tentativi di suicidio, si denunciano tanto l'ossessione morbosa per il dettaglio scabroso quanto la superficialità grossolana di conduttori e giornalisti, orientati esclusivamente alla massimizzazione di ascolti e profitti:

Television crews came by to film the increasingly dreary exterior of the Lisbon house, first Channel 2, then Channel 4, then finally Channel 7. We watched to see the Lisbon house on TV, but they didn't use the footage until months later after the rest of the girls killed themselves, and by then the season was all wrong. Meanwhile, a local television show focused on the subject of teenage suicide, inviting two girls and one boy to explain their reasons for attempting it. We listened to them, but it was clear they'd received too much therapy to know the truth. Their answers sounded rehearsed, relying on concepts of self-esteem and other words clumsy on their tongues. One of the girls, Rannie Jilson, had tried to end her life by baking a pie full of rat poison so that she could eat it without attracting suspicion, but had served only to kill her eighty-six-year-old grandmother, a lover of sweets. At this point Rannie broke down weeping, the host consoled her, and we were into a commercial. (93)

La morte accidentale della nonna ottantaseienne della giovane invitata, avvenuta con modalità piuttosto farsesche, aggiunge alla scena tonalità ridicole, anziché commoventi; l'intento non è ovviamente deridere né l'anziana defunta né la sua avvilita nipote, bensì schernire, piuttosto, la cosiddetta "TV del dolore", evidenziandone il carattere grottesco. È da segnalare, poi, che il ricorso al *comic relief*, soprattutto nei momenti di maggiore *pathos*, è un tratto ricorrente del romanzo (si pensi per esempio al momento in cui, durante il funerale delle sorelle Lisbon, il prete dimentica che sorella giace in quale tomba, e nel pronunciare gli elogi funebri, prende la decisione di mantenersi «sort of general», 234).

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 4.

Insomma, nonostante i richiami al nascente genere del *teen drama*, e l'influenza esercitata negli anni a venire su diversi prodotti del piccolo schermo, in *The Virgin Suicides* la televisione sembra rivestire un ruolo immancabilmente negativo; e anche se vengono narrati alcuni episodi in cui essa sembra assurgere a simbolo, apparentemente positivo, di unione familiare, in realtà, ricordando come fin dalla prima pagina i lettori siano stati avvertiti riguardo alla sua *unreliability*, è bene non fidarsi di questa impressione: per esempio, passeggiando per il loro quartiere la sera, e guardando attraverso le finestre delle case e dei palazzi, i narratori vedono «families around televisions» (32), ma lo sfarfallio luminoso emesso dal tubo catodico è giallognolo e squallido, e funge solo da momentanea distrazione dalla «impoverished city» (31) che li circonda e dalla «darkness» (31) in cui sono immersi. In un capitolo successivo, Trip Fontaine, deciso a conquistare Lux, si reca a casa dei Lisbon e si accomoda con loro sul divano davanti alla TV:

A Walt Disney special was on, and the Lisbons watched it with the acceptance of a family accustomed to bland entertainment, laughing together at the same lame stunts, sitting up during the rigged climaxes. [...] Before the channel could be changed, [Mrs. Lisbon] consulted TV Guide to judge the program's suitability. (80)

Anche se l'intrattenimento offerto è «bland», «lame» e «rigged», e Mrs. Lisbon si dimostra già rigida e severa, tanto da verificare sulla guida che il programma da guardare non sia sconveniente, secondo i suoi standard, prima di cambiare canale, il riunirsi di genitori e figlie davanti allo schermo sembra un segnale di solidità e attaccamento reciproco; ma come la televisione è solo finzione e apparenza, anche l'unione familiare, in realtà, non è che una parvenza ingannevole. Gradualmente, infatti, l'apparecchio televisivo viene abbandonato e la famiglia si raduna sempre meno al suo cospetto, perché sempre più disunita, o sempre più consapevole che l'unione manifestata in precedenza era falsa, illusoria, consistente soltanto nello stare seduti insieme sullo stesso divano, spazialmente vicini, ma non emotivamente. Quando i ragazzi entrano per l'ultima volta nella casa delle sorelle Lisbon, notano che «the television sat at an angle, its screen removed, Mr. Lisbon's toolbox open in front of it» (203): nella famiglia non c'è più alcuna forma di condivisione, le bugie della televisione sono state smascherate e il suo schermo è stato infranto in un probabile gesto di rabbia (come spiega Titu, «the violent gesture of having the screen broken also points to an attitude of revolt that people are

likely to have when realizing that the reality on TV is illusory and harmful»<sup>15</sup>). Il signor Lisbon sembra voler riparare l'elettrodomestico, quasi in un ultimo, vano tentativo di rimettere a posto le cose, ma poi evidentemente rinuncia, così come, pur rendendosi conto dell'eccessiva severità delle punizioni inflitte dalla moglie, non si decide mai a intervenire in aiuto delle figlie.

Dopo i funerali delle ragazze, il divorzio e il trasloco degli ex coniugi Lisbon, nello sgomberare la casa dei pochi rifiuti rimasti, dentro i resti del televisore distrutto verrà ritrovata, addirittura, «the stuffed iguana Therese had taught biology with, its tail torn off and the trapdoor in its abdomen missing, exposing various numbered plastic organs». (223). Come il rettile impagliato, anche la TV non era altro che una riproduzione fittizia e irrigidita della vita vera, ora privata della sua funzione e ridotta a carcassa quasi altrettanto ributtante. Non simboleggia affatto unione familiare, ma è certamente metafora delle reali condizioni della famiglia Lisbon: come il televisore ridotto in pezzi, come l'iguana imbalsamata e sventrata, come le cinque sorelle dopo l'autopsia, alla fine del romanzo anche la famiglia è smembrata e morta, e forse, disunita e fredda come si mostrava, lo era già da prima.

### ***III.1.2 Middlesex***

Come nel caso del romanzo precedente, anche il titolo della pubblicazione del 2002 contiene, nella sua sinteticità, una notevole stratificazione di significati. Innanzitutto, “Middlesex”, pur non avendo nulla a che fare con la campagna britannica, è anche il nome di una contea storica dell'Inghilterra meridionale, il che ha determinato diversi fraintendimenti fra i lettori della prima ora: «for a moment I thought [the book] must be about London's north-west hinterland, but the lush illustration under the title was of Salmacis and Hermaphroditus grasping each other beside a stream»<sup>16</sup>, scrive per esempio Nadifa Mohamed su “The Guardian”. Anche il titolo di *Eugenides*, comunque, è un

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 5.

<sup>16</sup> Nadifa Mohamed, *Jeffrey Eugenides's Middlesex gave me the courage to take risks in my writing*, “The Guardian”, August 25, 2014, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/aug/25/middlesex-jeffrey-eugenides-intersex-book-changed-me#:~:text=Middlesex%20by%20Jeffrey%20Eugenides%2C%20it,each%20other%20beside%20a%20stream>.

toponimo; ma più che all'area compresa nella Greater London sarebbe piuttosto da accostare, per assonanza, alla località inglese fittizia che dà il nome a un altro importante testo letterario, ovvero *Middlemarch*: scritto da George Eliot, una donna con pseudonimo maschile (il contrario del narratore del libro di Eugenides, che è un uomo di nome Calliope), è un grande romanzo vittoriano al quale l'autore vagamente allude per l'aspirazione al realismo e all'universalismo quasi enciclopedico; tra l'altro, la scrittrice britannica viene nominata direttamente da Calliope, che su richiesta del Dr. Luce redige una breve storia della propria vita scrivendo «like bad George Eliot» (418).

Nel romanzo dello scrittore americano Middlesex è, in realtà, il nome di un lungo viale alberato che dalla riva del lago St. Clair si addentra per tre isolati nel quartiere residenziale medio-alto borghese di Grosse Pointe Park. È qui, per una curiosa coincidenza tra il *nomen* topografico e l'*omen* del protagonista, che Cal vive durante gli anni cruciali della sua preadolescenza, quando comincia a intuire di essere dotato di un corpo non conforme e a nutrire dubbi sulla natura del suo sesso biologico. Middlesex Road è anche la via dove l'autore stesso aveva vissuto per vari anni, in due case diverse, prima di andare all'università. Autore e personaggio hanno in effetti molte cose in comune, al di là di aver condiviso lo stesso indirizzo di residenza; entrambi sono nati nel 1960 da una famiglia di origini greche (anche se Eugenides ci tiene a specificare che «I'm only half-Greek, [...] I'm a mongrel. My mother is from Kentucky. Calliope is much Grecker than I am»<sup>17</sup>), e perfino il loro aspetto fisico, da adulti, è molto simile: Cal si descrive come «a forty-one-year-old man with longish, wavy hair, a thin mustache, and a goatee. A kind of modern Musketeer» (42), ovvero sostanzialmente identico al suo autore così com'è ritratto nella fotografia sulla quarta di copertina. La ragione per la quale Eugenides trae così fortemente ispirazione dalla propria vita e da quella dei suoi familiari è la necessità di rendere la storia il più possibile verosimile, «to ground it in reality, to make it believable for me and then hopefully for the reader, as well»<sup>18</sup>. Infatti, benché il suo obiettivo non fosse quello di scrivere la propria autobiografia, bensì la storia di una persona intersessuale, gli inevitabili rimandi al mito classico di Ermafrodito non potevano non richiamare alla sua memoria la Grecia e di conseguenza le sue origini e i suoi parenti stretti: «I started out

---

<sup>17</sup> Bill Goldstein, *A novelist goes far afield but winds up back home again*, cit.

<sup>18</sup> Jacki Lyden – Lynn Neary, *Profile: Jeffrey Eugenides' novel Middlesex, and how it deals with the subject of the narrator's hermaphroditism*, National Public Radio, October 17, 2002.

with the hermaphrodite, and hermaphroditism sort of brought in classicism, classicism brought in Hellenism and Hellenism brought in my Uncle Pete»<sup>19</sup>.

È inoltre certamente un titolo malizioso, che accenna all'identità sessuale e di genere ibrida del personaggio principale, senza lasciare al lettore particolari sorprese; del resto, il narratore dichiara la propria intersessualità, già anticipata dal titolo ambiguo, fin dalla primissima riga del romanzo («I was born twice, first as a baby girl [...]; and then again, as a teenage boy», 3).

Diversi critici hanno accusato Eugenides di avere scelto un titolo ingannevole che non mantiene ciò che promette: non soltanto perché, in verità, è solo una piccola porzione di romanzo a essere ambientata in Middlesex Road, ma anche perché, lungi dal promuovere un'identità ibrida sganciata dalle classiche categorie binarie, l'opera si conclude col trionfo dell'eteronormatività; il personaggio di cui narra, infatti, pur essendo intersessuale, finisce con l'identificarsi con un genere e un orientamento ben precisi: maschio ed eterosessuale. Sarah Graham, per esempio, scrive che «in the end, the 'middle' of [the novel's] title, which it had so promisingly staked out as its territory early on, is abandoned»<sup>20</sup>, mentre a parere di Silvia Antosa «the novel ultimately proves it is unable to give space to those hybrid, in-between identities that it posited in its premises»<sup>21</sup>; secondo Debra Shostak, infine, anche se il libro «was meant to be a hybrid»<sup>22</sup>, l'attenzione del narratore si sposta immediatamente verso «a choice between the binary oppositions, erasing the potential for crafting a nonnormative position»<sup>23</sup>. Le ragioni principali per le quali la rappresentazione di Calliope in *Middlesex* non è stata particolarmente apprezzata da parte della critica femminista e dei vari collettivi LGBTQIA+ sono in realtà molteplici: oltre all'accusa di perseverare in una rappresentazione di genere stereotipata basata sulla contrapposizione tra maschio e femmina, piuttosto che dare spazio a un protagonista dalla stabile identità ibrida (come scrive Antosa, «the novel ostensibly reinforces the gender binary structure instead of opening up a textual and discursive space for the intersex hybrid body of the

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Sarah Graham, «See synonyms at MONSTER»: *En-Freaking Transgender in Jeffrey Eugenides's Middlesex*, «Ariel», vol. 40, n. 4, October 2009, p. 4.

<sup>21</sup> Silvia Antosa, *Narrating the Intersex Body in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in Silvia Antosa (a cura di) *Queer Crossings: Theories, Bodies, Texts*, Mimesis, Milano – Udine 2012, p. 78

<sup>22</sup> Debra Shostak, «Theory Uncompromised by Practicality»: *Hybridity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, «Contemporary Literature», vol. 49, n. 3, September 2008, p. 384.

<sup>23</sup> Ivi, p. 403.

protagonist»<sup>24</sup>), Eugenides è stato anche incolpato di essersi impadronito di un tema a lui estraneo, non essendo lui stesso una persona intersessuale, usurpando così uno spazio che sarebbe stato opportuno lasciare a voci autentiche; per di più, l'autore avrebbe favorito, col suo romanzo, la diffusione dell'idea scorretta secondo la quale la condizione di Cal sarebbe «connected to a prohibited sexual act»<sup>25</sup>, suggerendo che il fatto di possedere un corpo differente sia dovuto all'incesto, all'infrazione di un tabù da parte dei propri antenati, e che si tratti in sostanza di una sorta di punizione per un peccato commesso in famiglia. Ha destato infine polemica anche il modo in cui lo scrittore descrive i sentimenti di Calliope nei confronti della sua diversità, per la quale spesso prova imbarazzo, vergogna, se non addirittura vero e proprio rifiuto: il romanzo, sostiene Graham, «resists presenting Cal as content with ambiguity and consistently affirms his discomfort with intersexuality»<sup>26</sup>.

In realtà la concezione di Eugenides è molto più matura e meno retrograda o superficiale di quanto emerga dalle interpretazioni appena menzionate; già nell'intervista rilasciata a «Bomb» nel 2002, Eugenides dichiara che «gender is a continuum and everyone falls in a different spot. There's no other way to think about it, really»<sup>27</sup>, per poi ribadire lo stesso concetto anni dopo, nel 2017, nel corso di un'intervista per «Vanity Fair»:

Nessuno è del tutto uomo o del tutto donna, nel significato tradizionale che si dà a questi termini. Pensarlo come un *continuum* permette di evidenziare le differenze di ciascuno e di vedere le persone non come categorie, ma come individui.<sup>28</sup>

A Eugenides va poi riconosciuto il merito di avere rappresentato il personaggio intersex, forse per la prima volta in un romanzo *mainstream*, non come una creatura mitica o dotata di poteri magici, come nel caso di Tiresia od Orlando, ma nemmeno come una sfortunata creatura destinata alla disperazione, qual era per esempio Herculine Barbin, intersessuale morta suicida a fine Ottocento le cui memorie vennero pubblicate da Michel Foucault nel 1978. Al contrario, Calliope è ritratta come una figura realistica la cui storia si conclude anche con un certo grado di successo e soddisfazione, successo e soddisfazione che non risiedono, peraltro, nell'adozione di un genere definito.

---

<sup>24</sup> Silvia Antosa, *Narrating the Intersex Body in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, cit., p. 64.

<sup>25</sup> Sarah Graham, "See synonyms at MONSTER", cit., p. 5.

<sup>26</sup> Ivi, p. 15.

<sup>27</sup> Jonathan Safran Foer, *Jeffrey Eugenides by Jonathan Safran Foer*, cit.

<sup>28</sup> Laura Pezzino, *Jeffrey Eugenides, l'uomo che prevedeva il futuro*, cit.



L'evoluzione del personaggio di Cal, infatti, non si conclude nel momento in cui egli diviene consapevole della propria sindrome e sceglie di vivere come un uomo (basando la propria decisione principalmente sul fatto di sentirsi attratto dalle ragazze e sapendo che in tal caso, secondo quanto aveva appreso fino a quel momento, essere un maschio era la cosa più conveniente: «Desire made me cross over to the other side, desire and the facticity of my body», 479); il suo processo di crescita, al contrario, finisce ben ventisei anni dopo, quando riesce finalmente a liberarsi dall'imbarazzo e comincia non solo ad accettare il suo corpo così com'è, senza tentare di mascherarlo o nascondere, ma anche a considerare l'ipotesi di adottare un'identità ibrida, che non comporti l'adesione a nessuna delle due tradizionali categorie di genere. Dichiara infatti:

I never felt out of place being a girl. I still don't feel entirely at home among men. [...] And so a strange new possibility is arising. Compromised, indefinite, sketchy, but not entirely obliterated: free will is making a comeback. Biology gives you a brain. Life turns it into a mind. (479)

Cal, insomma, non aspira a essere etichettato in nessun modo se non come sé stesso, e la maturazione in lui di questa nuova consapevolezza viene rappresentata come una sorta di nuova nascita. Il narratore, in effetti, preannuncia l'evento fin dal principio, quando dopo aver detto «I was born twice: first, as a baby girl [...]; and then again, as a teenage boy» (3), sottolineando quindi, ancora, la logica binaria alla quale si era assoggettato per decenni, aggiunge però che «now, at the age of forty-one, I feel another birth coming on» (3): si tratta appunto della sua nuova venuta al mondo come «a new type of human being» (529), un individuo che si sente a suo agio nell'indeterminatezza di genere.

Eugenides non fa altro che mostrarci il percorso di Cal verso l'accettazione di sé, lasciando poi la parte nella quale il personaggio vive effettivamente da intersessuale fuori dal libro, in un futuro che il lettore può solo immaginare. Il titolo *Middlesex*, ad ogni modo, risulta in questo senso perfettamente congruo rispetto al contenuto del testo, e come quello di *The Virgin Suicides*, lascia intuire il soggetto del romanzo senza tuttavia fornire ulteriori spiegazioni: dice soltanto il “cosa”, ma occorre leggere il libro per sapere il “come” e il “perché”.

Comunque, oltre ai temi dell'intersessualità e della transizione di genere che ovviamente tendono a catturare maggiormente l'attenzione di pubblico e critica, il libro in realtà riguarda l'essere colti nel bel mezzo di molteplici esperienze diverse. L'essere “in the

middle”, o “hyphenated”, caratterizza infatti più settori dell’esistenza di Calliope (la quale peraltro compare sulla scena, come Tristram Shandy, soltanto a metà del libro di cui è protagonista): la sua famiglia è greco-americana e il suo quartiere è *middle class*; gli eventi salienti della sua vita accadono nel corso dell’adolescenza, ovvero l’età di mezzo tra l’infanzia e l’età adulta, e Cal li racconta quando è ormai *middle-aged*. Anche il romanzo in sé è il risultato di un incrocio fra più elementi, sia perché è costruito su due piani narrativi diversi (in uno dei quali Callie è donna, mentre nell’altro è uomo), sia soprattutto perché, come scrive Adam Begley per l’«Observer», «the novel is a hybrid form, epic crossed with history, romance, comedy, tragedy»<sup>29</sup>: contiene infatti tanti generi diversi, rispecchiando in questo modo la natura del suo personaggio principale.

Non va inoltre dimenticato che si tratta, per Eugenides, del secondo romanzo su tre, collocato quindi “in the middle” della sua produzione, a nove anni esatti di distanza sia dalla sua pubblicazione precedente, sia dalla successiva (e verrebbe quasi da chiedersi se non stia facendo apposta a non dare alle stampe nient’altro, considerato il carattere così perfettamente simbolico di questa circostanza). Segnala in effetti un momento di transizione anche nello stile dello scrittore, che da modalità più affini al postmodernismo letterario, sembra passare a un’estetica differente; *Middlesex*, insomma, va analizzato prendendo in considerazione anche la sua posizione all’interno della produzione di Eugenides proprio per evidenziare il suo carattere di opera di mezzo, sia dal punto di vista cronologico e tematico, sia dal punto di vista ideologico, in quanto chiave di volta nel passaggio dell’autore a una nuova concezione letteraria.

### ***III.1.3 The Marriage Plot***

Come scrive Umberto Eco in *Postille a “Il nome della Rosa”*, pubblicate nel 1983 (anno in cui è ambientato parte di *The Marriage Plot*) sul numero 49 della rivista «Alfabetà»,

Un narratore non deve fornire interpretazioni della propria opera, altrimenti non avrebbe scritto un romanzo, che è una macchina per generare interpretazioni. Ma uno dei principali ostacoli alla realizzazione di questo virtuoso proposito è proprio il

---

<sup>29</sup> Adam Begley, *Hermaphrodite’s History is a Storyteller’s Bonanza*, «Observer», September 9, 2002, <https://observer.com/2002/09/hermaphrodites-history-is-a-storytellers-bonanza/>

fatto che un romanzo deve avere un titolo. Un titolo è purtroppo già una chiave interpretativa.<sup>30</sup>

Nel caso di *The Marriage Plot*, in primo luogo il titolo fornisce al lettore una chiara indicazione circa il genere del testo che si accinge a sfogliare: con “marriage plot” Eugenides allude, infatti, al modello narrativo tipico del romanzo inglese del XVIII e XIX secolo (corrispondenti grossomodo all’età Regency e Vittoriana) incentrato sul racconto delle peripezie vissute da una protagonista femminile nel trovare marito. Benché abbia raggiunto l’apice in Inghilterra fra il Settecento e l’Ottocento, la trama legata alla costruzione del matrimonio è in realtà una delle strutture letterarie più antiche esistenti: «It has a long lineage in Western culture, going back to the 12th century troubadour lyric and extending to contemporary novels and popular culture nowadays (e.g. so-called rom-coms)»<sup>31</sup>. *Pamela; or, Virtue Rewarded*, pubblicato da Samuel Richardson nel 1740, è spesso considerato «the starting point of the traditional romantic story in Anglo-American literature»<sup>32</sup>; il genere venne però perfezionato da Jane Austen, nelle opere della quale si racconta sovente la storia di un corteggiamento dal punto di vista di un’eroina, solitamente indecisa fra due pretendenti. Spesso propende inizialmente per uno, salvo poi comprendere di aver commesso un errore; si rende conto di avere a sua volta delle mancanze, si corregge, e nota finalmente le buone qualità dell’altro *suitor* col quale finisce immancabilmente per sposarsi. Eugenides sembra quindi suggerire al suo pubblico, con questo titolo, che anche il suo romanzo si concluderà col raggiungimento dell’unione felice fra due dei suoi protagonisti; in realtà, però, l’unico matrimonio che verrà celebrato sarà tanto fallimentare da condurre al suo annullamento. Da questo punto di vista, più che dai libri di Jane Austen, lo scrittore di Detroit parrebbe aver preso maggiormente ispirazione dai romanzi realisti di fine Ottocento (come *Middlemarch* di George Eliot o *A Portrait of a Lady* di Henry James), nei quali, dopo essere convolati a nozze, i due personaggi principali vengono seguiti nel quotidiano della loro vita di coppia, che comincia progressivamente a sfaldarsi. Si tratta di un approccio, a detta di Eugenides

---

<sup>30</sup> Umberto Eco, *Postille a “Il nome della Rosa”*, in *Il nome della Rosa*, La nave di Teseo, Milano 2020, p. 584.

<sup>31</sup> Freya Langendries, *The Marriage Plot Unraveled. From Austen to Eugenides* (Master Thesis), Universiteit Gent, Master of Arts in de taal-en letterkunde, 2015, p. 5.

<sup>32</sup> Ivi, p. 8.

stesso, «molto più interessante e cupo, perché spesso conduc[e] al disastro»<sup>33</sup>. L'autore sembra inoltre prendere spunto anche da altre classiche trame matrimoniali ottocentesche quali *Jane Eyre* e *Wuthering Heights*, che indagavano da diverse prospettive il concetto di “madness”, «investigating what a marriage infested with mental illness might truly “look like” through a modern lens»<sup>34</sup>. È Jeffrey Eugenides stesso a dichiarare apertamente i propri modelli:

Lessi *Jane Eyre* di Charlotte Bronte a scuola e, da allora, quel genere di libri furono parte della mia esistenza per molto tempo. Sono un fan di Henry James e, quando ho cominciato a buttar giù *La trama del matrimonio*, pensavo a un libro come *Ritratto di signora*.<sup>35</sup>

Il suo obiettivo però non è semplicemente quello di scrivere un romanzo su imitazione dei modelli vittoriani; al contrario, il suo scopo è infondere nuova linfa vitale a un genere considerato ormai superato, mostrando come sia possibile modernizzarlo e adattarlo perfettamente al nuovo secolo. Sebbene, infatti, il matrimonio non sia più così importante per le donne ai fini della propria realizzazione economica e sociale, e benché la possibilità di divorziare riduca di molto il dramma dell'essersi sposati con la persona sbagliata («You can't have your heroine throw herself under a train because she left her husband and ruined her life. Now your heroine would just have a custody battle and remarry»<sup>36</sup>), esso continua a rivestire un ruolo significativo anche in epoca odierna:

Marriage remains a contentious issue, not least because it is such a capacious one. Marriage is about sex, love, and romance; it's also about money, property, law, social status, personal preferences, religious beliefs, and political values. For some, it's when our lives really start; for others, it's when they come screeching to a halt. Marriage is the kind of mess on which novels thrive. Marriage plots appear to be about love between soulmates, but are really about self-interest and social advancement; they claim to be about choice, but reveal the limits on freedom. They

---

<sup>33</sup> Paolo Mastrolilli, *Eugenides, oggi come nell'800, parlami d'amore Madeleine*, “La Stampa”, 13 ottobre 2011, p. 37.

<sup>34</sup> Gina Frangello, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides*, «The Rumpus», January 15, 2012, <https://therumpus.net/2012/01/15/the-rumpus-sunday-review-the-marriage-plot-by-jeffrey-eugenides/>

<sup>35</sup> Valentina Pigmei, *Sono l'anti-Jane Austen*, «Grazia», 31 ottobre 2011, p. 264.

<sup>36</sup> Adelle Waldman, *Why the Marriage Plot Need Never Get Old*, «The New Yorker», November 14, 2013, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/why-the-marriage-plot-need-never-get-old#:~:text=Eugenides%20speaking%20for%20himself%20made,a%20custody%20battle%20and%20remarry.%E2%80%9D>

are obviously about gender and the ties between men and women, but they are also about race, class, nation, and same-sex bonds.<sup>37</sup>

È bene sottolineare in aggiunta che, essendo nominata semplicemente col nome del genere al quale appartiene, sembra da un lato che l'opera non abbia un titolo vero e proprio, e dall'altro che venga assunta a emblema della medesima categoria narrativa. È significativo in questo senso anche l'uso dell'articolo determinativo "The", nel titolo, invece dell'indeterminativo "A": non si tratta soltanto di un esempio, tra i tanti possibili, di romanzo con un intreccio volto alla celebrazione di un matrimonio, bensì il protagonista del romanzo sarà questo modello letterario stesso. Sembra un titolo più adatto a un trattato, un saggio analitico sulle differenze tra la trama del matrimonio di oggi e quella del passato, una tesi: in effetti, la protagonista femminile della storia sta per l'appunto scrivendo una tesi proprio su questo argomento:

Madeleine's senior thesis traces the development, and demise, of marriage as the structural basis of the novel, from the social comedies of Jane Austen through the starker complexities of George Eliot and Henry James, to its last, enfeebled gasp in John Updike's anatomies of infidelity.<sup>38</sup>

Il romanzo di Eugenides sembra avere inizio proprio a partire dal punto in cui finisce la tesi di Madeleine, e sembra cercare di rispondere alla seguente domanda:

How might it be possible, a generation on from Updike, after the fragmentations of postmodernism, and the lesion of meaning from the institution itself, to make marriage the organising principle of your narrative without risking sentimentality or outright anachronism?<sup>39</sup>

L'intento dell'autore è in sostanza dimostrare come sia possibile servirsi di questo *device* letterario anche ai giorni nostri per raccontare una storia avvincente ma contemporanea, «updated to reflect current realities»<sup>40</sup>, immettendosi nel solco della tradizione ma

---

<sup>37</sup> Sharon Marcus, *The Euphoria of Influence: Jeffrey Eugenides's The Marriage Plot*, «Public Books», August 24, 2020, <https://www.publicbooks.org/marcus-tribute-2020-the-euphoria-of-influence-jeffrey-eugenides-the-marriage-plot/>

<sup>38</sup> Nat Segnit, *The Marriage Plot*, by Jeffrey Eugenides, «Independent», September 29, 2011, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-marriage-plot-by-jeffrey-eugenides-2362946.html>

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Adelle Waldman, *Why the Marriage Plot Need Never Get Old*, cit.

modernizzandola al tempo stesso. L'obiettivo, racconta Eugenides durante una presentazione del libro,

era rivisitare questi soggetti tradizionali in chiave moderna, dimostrando allo stesso tempo che il decostruttivismo e il postmodernismo avevano torto nel dichiarare morto l'autore, impossibile l'amore, e superflua la letteratura romanzesca.<sup>41</sup>

L'opera avvicina senz'altro lo scrittore alla realizzazione del suo desiderio giovanile di «diventare europeo»<sup>42</sup>, ovvero di «radicarsi nella tradizione del grande romanzo borghese»<sup>43</sup>, aggiornando i suoi soggetti classici in chiave moderna; dichiara infatti l'autore: «non ho mai voluto scrivere un romanzo ottocentesco. Il mio è un romanzo contemporaneo. A Jane Austen non sarebbe piaciuto»<sup>44</sup>.

Come nel caso di *The Virgin Suicides* e *Middlesex*, quindi, anche il titolo del terzo romanzo anticipa il suo contenuto e al tempo stesso inganna il lettore, in quanto l'indicazione del genere crea un orizzonte d'aspettative che viene nel complesso disatteso: in effetti, «the novel's titular marriage plot ultimately fails»<sup>45</sup> e a differenza delle trame del matrimonio classiche l'opera non finisce con la celebrazione di una cerimonia di nozze, con una proposta o comunque con la prospettiva di un *happily ever after*, bensì si conclude con una separazione, e con la decisione di Mitchell di rinunciare al suo sogno d'amore con Madeleine in favore della sua indipendenza e realizzazione accademica.

Il riferimento al mondo della letteratura e dell'analisi letteraria implicato dal titolo rappresenta inoltre un indizio sull'importanza che libri e critica rivestono all'interno del testo. Tra una pagina e l'altra il lettore si imbatte infatti in veri e propri elenchi di libri, oltre a numerose citazioni, omaggi e rimandi a opere e autori menzionati quasi *en passant*: si pensi al desiderio di Madeleine di diventare come Emily Dickinson, «writing poems full of dashes and brilliance, and never gaining weight» (13), o alla lista di scrittori citati da Leonard riflettendo su come e perché si possa formare un aggettivo a partire dal cognome:

---

<sup>41</sup> Paolo Mastrolilli, *Eugenides, oggi come nell'800, parlami d'amore Madeleine*, cit., p. 37.

<sup>42</sup> Francesca Borrelli, *Triangolo amoroso su sfondo Ivy League*, «Alias», 5 novembre 2011, p. 13.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Valentina Pigmei, *Sono l'anti-Jane Austen*, cit., p. 264.

<sup>45</sup> Lee Konstantinou, *Four Faces of Postirony*, in Robin van den Akker – Alison Gibbons – Timotheus Vermeulen (a cura di), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, Rowman & Littlefield, London 2017, p. 97.

“There’s Joycean, Shakespearean, Faulknerian. But *ish*? Who is there who’s an *ish*?” “Thomas Mannish?” “Kafkaesque,” Leonard said. “Pynchonesque! See, Pynchon’s already an adjective. Gaddis. What would Gaddis be? Gaddisesque? Gaddisy?” “You can’t really do it with Gaddis,” Madeleine said. “Yeah,” Leonard said. “Tough luck for Gaddis. Do you like him?” “I read a little of *The Recognitions*,” Madeleine said. They turned up Planet Street, climbing the slope. “Bellovian,” Leonard said. “It’s extra nice when they change the spelling slightly. Nabokovian already has the v. So does Chekhovian. The Russians have it made. Tolstoyan! That guy was an adjective waiting to happen.” (57-58)

Parte della storia è inoltre ambientata in una facoltà di Lettere, e nel testo vengono riprodotti sia stralci di lezioni di letteratura, sia teorie narrative sostenute da professori e critici. Eugenides, per esempio, riporta alcune discussioni fra professori e studenti che hanno luogo nel corso delle lezioni di Semiotica, come le riflessioni di Thurston Meems e del professor Zipperstein su *A Sorrow Beyond Dreams* di Handke:

“So Handke’s mother commits suicide and Handke sits down to write about it. He wants to be as objective as possible, to be totally—remorseless!” Thurston stifled a smile. He aspired to be a person who would react to his own mother’s suicide with high-literary remorselessness, and his soft, young face lit up with pleasure. “Suicide is a trope,” he announced. “Especially in German literature. You’ve got *The Sorrows of Young Werther*. You’ve got Kleist. Hey, I just thought of something.” He held up a finger. “*The Sorrows of Young Werther*.” He held up another finger. “*A Sorrow Beyond Dreams*. My theory is that Handke felt the weight of all that tradition and this book was his attempt to break free.” “How do you mean ‘free’?” Zipperstein said. “From the whole Teutonic, Sturm-und-Drang, suicidal thing.” [...] “*The Sorrows of Young Werther* is an apt reference,” Zipperstein said. “But I think that’s more the translator’s doing than Handke’s. In German the book’s called *Wunschloses Unglück*.” (27)

E spiega l’opinione del professor Saunders, meno aperto alle avanguardie e alla sperimentazione, riguardo al genere del *marriage plot*, che sembra di fatto sostenere, come una sorta di «metafictional commentary»<sup>46</sup>, che un romanzo come *The Marriage Plot* al giorno d’oggi non possa più esistere:

In Saunders’s opinion, the novel had reached its apogee with the marriage plot and had never recovered from its disappearance. In the days when success in life had depended on marriage, and marriage had depended on money, novelists had had a subject to write about. The great epics sang of war, the novel of marriage. Sexual equality, good for women, had been bad for the novel. And divorce had undone it completely. What would it matter whom Emma married if she could file for

---

<sup>46</sup> Sharon Marcus, *The Euphoria of Influence*, cit.

separation later? How would Isabel Archer's marriage to Gilbert Osmond have been affected by the existence of a prenup? As far as Saunders was concerned, marriage didn't mean much anymore, and neither did the novel. Where could you find the marriage plot nowadays? You couldn't. You had to read historical fiction. You had to read non-Western novels involving traditional societies. Afghani novels, Indian novels. You had to go, literarily speaking, back in time. (22)

Il romanzo di Eugenides smentisce ovviamente l'idea di Saunders; racconta in termini realistici una storia d'amore moderna, dove il matrimonio ha cambiato di significato rispetto al passato ma mantiene comunque un valore, e «consciously reflect[s] on the genre in which [it is] written»<sup>47</sup> dimostrando (sia tramite le riflessioni teoriche e filosofiche in esso contenute, sia con la sua stessa esistenza) come tale genere possa venire rivitalizzato e sfruttato anche ai giorni nostri, con le dovute modifiche dettate tanto dal cambio d'epoca quanto dal passaggio attraverso la fornace postmoderna. Parafrasando McLuhan, si potrebbe affermare che in *The Marriage Plot* "the genre is the message": la trama del matrimonio è tanto il mezzo col quale ci vengono trasmesse le considerazioni di Eugenides quanto il soggetto stesso del suo romanzo.

Il titolo dell'opera, insomma, è «pure postmodernism»<sup>48</sup>; ricorda in un certo senso il celebre esempio proposto da Umberto Eco, sempre nelle *Postille a "Il nome della rosa"*, al fine di dimostrare come procedere per rielaborare i modelli del passato proponendo qualcosa di simile ma mostrando di sapere di non poter veramente dire nulla di nuovo:

La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento postmoderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "Ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente". A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Freya Langendries, *The Marriage Plot Unraveled*, cit., p. 19.

<sup>48</sup> Sharon Marcus, *The Euphoria of Influence*, cit.

<sup>49</sup> Umberto Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 611-612.



Scegliendo come titolo *The Marriage Plot* Eugenides desidera comunicare ai suoi lettori di essere cosciente del fatto che, come genere, la trama del matrimonio è «old, hackneyed, and outdated»<sup>50</sup>, ma vuole anche sfidarli a cimentarsi con un tipo di romanzo che dopo i vari sperimentalismi e decostruzionismi del Novecento sembrava destinato a non essere scritto mai più, procurando loro al tempo stesso, finalmente, «all the pleasures of an absorbing love story»<sup>51</sup>.

### III.2 Le dediche

Mentre la forma e il contenuto dei romanzi sembrano procedere da un palese legame con il postmodernismo universitario verso il maggiore realismo del romanzo di famiglia, è curioso sottolineare come le dediche evidenzino invece un moto all'inverso: la prima, ovvero l'iscrizione posta all'inizio di *The Virgin Suicides*, sottolinea infatti il profondo attaccamento di Jeffrey Eugenides alla sua famiglia d'origine; la seconda, che apre *Middlesex*, manifesta la gratitudine dell'autore nei confronti della moglie e l'affetto che egli prova per i componenti del nuovo nucleo da lui creato, con una figura però esterna al clan di persone con le quali ha rapporti di sangue; infine, nella terza e ultima dedica, al principio di *The Marriage Plot*, lo scrittore rivolge invece il suo pensiero a coloro che parte della sua famiglia in senso stretto certamente non sono, per quanto abbia condiviso con loro gli stessi spazi per un periodo di tempo cruciale per la sua formazione: i propri compagni di studi alla Brown, culla della "rivoluzione" postmoderna.

#### III.2.1 For Gus and Wanda

Eugenides dedica *The Virgin Suicides* ai genitori, chiamandoli semplicemente con il loro nome proprio, «For Gus and Wanda», senza specificare al lettore ignaro di chi si tratti. Gus e Wanda (alla quale l'autore ha dedicato anche il suo ultimo libro, la raccolta di racconti *Fresh Complaint*), di origine rispettivamente greca e irlandese, erano genitori

---

<sup>50</sup> Marshall Boswell, *The Rival Lover: David Foster Wallace and the Anxiety of Influence in Jeffrey Eugenides's The Marriage Plot*, «MFS Modern Fiction Studies», vol. 62, n. 3, Fall 2016, p. 504.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

sicuramente molto diversi rispetto a quelli descritti nel romanzo che viene loro dedicato. È vero che, come le cinque sorelle di *The Virgin Suicides*, anche Eugenides aveva trascorso la propria adolescenza in un sobborgo di Detroit negli anni Settanta (e nel 1973, anno in cui è ambientato l'inizio delle vicende, aveva tredici anni come Cecilia, la prima sorella che si suicida), e come loro anche il giovane Jeffrey aveva familiarità con il clima del dopoguerra (il padre era un veterano della Seconda Guerra Mondiale, aveva combattuto anche in Corea e apparteneva a quella generazione di uomini e donne che Eugenides definisce «accustomed to trauma, depressions, and wars», 52); ma al di là di queste vaghe connessioni, contrariamente a quanto accadrà in *Middlesex*, l'autore non identifica i protagonisti delle vicende narrate con i membri della propria famiglia. Le figure genitoriali di *The Virgin Suicides*, ovvero il padre, succube, e la madre, matrigna, sono due figure talmente archetipiche, come i genitori delle fiabe di Pollicino o Hänsel e Gretel, da non avere nemmeno un nome ed essere semplicemente Mr. e Mrs. Lisbon, il marito e la moglie. A differenza dei genitori a cui è dedicata l'opera, non conosciamo il loro nome proprio: i primi sono figure vicine, avvicinabili; i Lisbon sono lontani e inaccessibili (il padre solo lievemente meno, tant'è che il suo nome in realtà viene citato, ma una volta sola, non per esteso e in modo piuttosto formale e distaccato, come voce di un elenco telefonico: «Lisbon, Ronald A.», 188).

### ***III.2.2 For Yama***

Con un cognome come Eugenides, l'interesse per la genetica non poteva che essere praticamente innato. Già il personaggio di Mr. Eugene, suo quasi omonimo, in *The Virgin Suicides* suppone l'esistenza di una disfunzione genetica alla base dell'istinto suicida delle cinque sorelle; in *Middlesex*, addirittura, l'interesse per la genetica compare fin dalla dedica, che recita: «For Yama, who comes from a different gene pool entirely». Yama è il diminutivo di Yamauchi, il cognome della donna con la quale all'epoca lo scrittore era sposato: Karen Yamauchi, artista e fotografa nippo-americana. Il riferimento al patrimonio genetico completamente differente della moglie potrebbe essere un richiamo alle sue origini etniche quasi diametralmente opposte, in quanto discendente di immigrati giunti dell'estremo oriente, a quelle dell'autore, la cui famiglia è di provenienza interamente europea (greca e irlandese); in più ovviamente i due, a differenza delle coppie

del libro, non sono imparentati tra di loro. Il concetto di “gene pool” presente nella dedica viene poi ripreso anche nelle prime righe del romanzo, quando Cal descrive il DNA della propria famiglia, inquinato dalla mutazione genetica, come una «polluted pool» (4). La vita del protagonista verrà tra l’altro segnata, in svariati momenti della sua vita, anche da un diverso genere di “pool”: è in una grande vasca ricolma d’acqua che, con l’amica Clementine Stark, per la prima volta Calliope da preadolescente proverà la sensazione di avere un «frog heart [...], moving between two elements» (383); sarà distesa al bordo di una piscina che trascorrerà un’intera estate in compagnia di The Obscure Object, sentendo la propria attrazione nei confronti dell’amica del cuore crescere sempre di più, e sarà infine in una enorme cisterna dalle pareti di vetro che si esibirà tuffandosi e nuotando nudo, nel ruolo del dio Ermafrodito, in uno spettacolo dal titolo “Octopussy’s Garden” organizzato da un pub di San Francisco. La prima *pool* con la quale Calliope ha a che fare, però, è in realtà il fonte battesimale, dove secondo il rito ortodosso i neonati vengono immersi completamente: «In the Orthodox Church, we don’t go in for partial immersion; no sprinkling, no forehead dabbing for us. In order to be reborn, you have to be buried first, so under the water I went» (221). È abbastanza evidente che la piscina, e l’acqua in generale, assumono nel romanzo un particolare valore metaforico. A differenza del libro precedente, dove l’acqua era contemporaneamente simbolo di morte, se stagnante, ma anche di vitalità e fecondità, se corrente, qui è sempre emblema di mescolanza, possibilità di trasformazione e rinascita; come scrive Nicola Leporini, «water [is] a metaphor for the non fixity of gender identity»<sup>52</sup>: è «in uterine swimming pools» (119) che si combinano gli ingredienti di quel cocktail genetico che determina la sua condizione fisica, ed è in *swimming pools* molto più concrete che Cal più volte si immerge per riemergere poi come creatura diversa, fluida come l’acqua.

Tornando alla dedica, occorre anche sottolineare che una trasfigurazione della moglie di Eugenides è presente anche all’interno della storia narrata da Cal: si tratta dell’artista giapponese che il protagonista incontra a Berlino e con la quale per la prima volta riuscirà a intrecciare una relazione, riappacificandosi del tutto con la propria identità di intersessuale e col proprio corpo non conforme. Il suo nome, Julie Kikuchi, è evidentemente ispirato a quello della ex compagna, così come il suo lavoro, le sue origini

---

<sup>52</sup> Nicola Leporini, “*The fantastic underwater life all around me*”: female water spirits in Jeffrey Eugenides’s *Middlesex*, «Amaltea. Revista de mitocrítica», vol. 6, 2014, p. 189.

e perfino il fatto che i due vivano nella capitale tedesca: all'epoca della stesura del libro infatti i due vivevano proprio lì, nello stesso palazzo in cui dice di vivere Cal (e che oggi ospita invece uno studio dentistico). Si tratta, peraltro, dell'edificio di Schoneberg in Hauptstrasse 155 dove tra il 1976 e il 1979 avevano vissuto anche Iggy Pop e David Bowie, icone dell'ambiguità sessuale che per ammissione dello stesso Jeffrey Eugenides in quegli anni avevano esercitato una certa influenza sul suo immaginario: «All the gender roles were being challenged. My brother's girlfriend was obsessed with David Bowie [...]. So it was in the air, this idea that gender was flexible and people were bisexual, perhaps»<sup>53</sup>.

### ***III.2.3 For the roomies, Stevie and Moo Moo***

Come ognuno dei romanzi precedenti, anche *The Marriage Plot* contiene una dedica: «For the roomies, Stevie and Moo Moo». I “roomies” sono i ragazzi coi quali l'autore condivideva la propria stanza negli anni del college; non è dato sapere esattamente chi siano queste persone, anche se verrebbe naturale collegare il soprannome Moo Moo allo scrittore Rick Moody, amico e collega di Jeffrey Eugenides nonché suo vecchio compagno di università. Fin dal principio è piuttosto chiaro quindi che nella stesura della propria storia l'autore andrà a pescare, anche stavolta, tra le proprie memorie personali, legate stavolta non tanto agli anni della crescita nei sobborghi di Detroit quanto piuttosto agli anni trascorsi alla Brown. A differenza dei due libri che l'hanno preceduto, inoltre, questo contiene anche un'epigrafe, «framing the story with an aphoristic nugget»<sup>54</sup>. Si tratta in realtà di ben due citazioni, la prima tratta da una raccolta di massime del filosofo seicentesco François de La Rochefoucauld, e la seconda dal testo di una canzone dei Talking Heads, una delle band New Wave più significative della scena americana. L'estratto di La Rochefoucauld recita: «People would never fall in love if they hadn't heard love talked about» (che in lingua originale sarebbe la massima CXXXVI, «Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux, s'ils n'avaient jamais entendu parler de

---

<sup>53</sup> James Sullivan, *Blending he with she in Middlesex*, cit.

<sup>54</sup> Emily Cooke, *Stuck in the Stacks*, «N+1», October 4, 2011, <https://www.nplusonemag.com/online-only/book-review/stuck-in-the-stacks/>

l'Amour»<sup>55</sup>); l'idea di fondo, che Eugenides intende trasmettere attraverso la massima del pensatore francese, è che le persone apprenderebbero cos'è l'amore prima di provarlo davvero, in genere tramite prodotti di finzione, facendosene un'idea che potrebbe essere falsata dalla rappresentazione. Ciò fa riflettere, inoltre, anche su come la natura assai poco variegata di storie che hanno per tema l'amore, la coppia e il matrimonio atrofizzi l'immaginazione dei lettori, limitandoli nel raffigurarsi le numerosissime possibilità che potrebbero altrimenti avere nelle loro vite.

La seconda citazione posta in epigrafe consiste invece in pochi versi tratti da *Once in a Lifetime*, ovvero il primo singolo che venne rilasciato dai Talking Heads (composto dal leader della band, David Byrne, in collaborazione con Brian Eno) in seguito alla pubblicazione dell'album *Remain in Light* nel 1980 (solo un paio d'anni prima degli eventi narrati nel romanzo di Eugenides):

And you may ask yourself,  
Well, how did I get here?...  
And you may tell yourself,  
This is not my beautiful house.  
And you may tell yourself,  
This is not my beautiful wife.

L'intero testo della canzone è in realtà significativo se posto in relazione al romanzo. Parla di una persona che attraversa le varie fasi della vita soddisfacendo le aspettative imposte dalla società (“a large automobile”, “a beautiful house”, “a beautiful wife”), cominciando però gradualmente a nutrire un senso di straniamento da ciò che lo circonda (“How did I get here?”, “This is not my beautiful house”, “This is not my beautiful wife”) e una sempre maggiore insoddisfazione che all'inizio cerca di nascondere anche a se stesso (ripetendo “Letting the days go by, let the water hold me down” e mormorando “Same as it ever was” con la voce sempre più spezzata dal panico), ma che emerge alla fine in maniera esplosiva: “My God, what have I done?”<sup>56</sup>.

Non è difficile riconoscere nella progressiva crisi esistenziale rappresentata nei versi di David Byrne lo stesso percorso compiuto da Madeleine in *The Marriage Plot*: anche la

---

<sup>55</sup> François de La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions morales du duc de La Rochefoucauld*, Ménard et Desenne, Paris 1817, p. 29.

<sup>56</sup> I testi delle canzoni dei Talking Heads si possono consultare sul sito del fondatore della band, David Byrne, al seguente link: <https://davidbyrne.com/explore/talking-heads-same-as-it-ever-was/explore>

giovane sembra inizialmente convinta di voler coronare il proprio sogno romantico formando una famiglia con il primo ragazzo di cui si innamora, salvo poi pentirsi amaramente della propria scelta nel momento in cui si scontra con la realtà: la vita di coppia non è sempre così desiderabile e non per tutti rappresenta davvero il traguardo finale, l'apice della felicità; perlomeno, non per lei.

### **III.3 La struttura**

Benché *The Virgin Suicides* sia stato scritto negli anni in cui ancora era forte per Eugenides l'influsso dello sperimentalismo postmoderno assorbito all'università, un'analisi della sua struttura rivela come esso sia, fra i tre romanzi dello scrittore, quello dall'impostazione più rigida e tradizionale, letteralmente "classica" nel suo richiamarsi alla divisione in cinque atti della tragedia; per quanto non vengano seguite pedissequamente le unità aristoteliche di tempo, spazio e azione, la vicenda principale si concentra comunque per intero in un unico anno (narrato però, occorre ammetterlo, non in modo lineare, bensì tramite vertiginosi *flashback* e *flashforward*) e all'interno di uno spazio estremamente ristretto. *Middlesex* si colloca al polo esattamente opposto: con una libertà pressoché totale il narratore salta da un punto all'altro sia del globo sia della linea del tempo, mescola realtà e fantasia, e suddivide materialmente le sezioni di cui si compone il testo in sottocapitoli variabili nella quantità e nella lunghezza. Con *The Marriage Plot* l'autore pare raggiungere una sorta di equilibrio; la struttura non è più funambolica, ma la regolarità della successione dei capitoli (in cui si alternano il punto di vista dell'eroina femminile e dell'eroe maschile) sfugge alla rigidità grazie all'inserimento di una "variabile impazzita", ovvero il capitolo dedicato alla prospettiva maniacale di Leonard.

#### **III.3.1 In cinque atti**

Il libro è diviso in cinque capitoli intitolati semplicemente col loro numero: *One*, *Two*, *Three*, *Four*, *Five*. La scelta è sicuramente voluta: Eugenides presta sempre una certa attenzione a cifre e quantità, specialmente in questo romanzo: ripete età e date, conta mesi

e anni passati, numera le *exhibits* raccolte dai narratori, eccetera. In questo caso, i cinque capitoli sono evidentemente un richiamo alle cinque sorelle Lisbon; ma restando sul piano della struttura, cinque sono anche gli atti in cui sono suddivise le tragedie classiche e shakespeariane (la stessa articolazione verrà adottata peraltro, nel 2001, anche da Jonathan Franzen in *The Corrections*, per raccontare la storia di un'altra famiglia disfunzionale i cui personaggi principali sono, di nuovo, cinque come i capitoli, anche se, stavolta, genitori compresi). Sono molti i critici e i recensori che sottolineano che, al di là della struttura in cinque parti, il romanzo «feels like something out of a Greek tragedy»<sup>57</sup> e presenta anche un altro aspetto davvero peculiare che lo avvicina al dramma greco: si tratta del narratore plurale, o meglio, del gruppo di narratori, che sembrerebbe svolgere la stessa funzione del coro tragico. Per quanto Eugenides sostenga che il collegamento operato dagli studiosi fra le sue opere e i testi di Eschilo, Sofocle e Euripide sia principalmente dovuto al suo cognome ellenico, e si schermisca ricordando come, benché abbia avuto una formazione letteraria, la sua conoscenza dei classici si limiti al mondo latino, è tuttavia innegabile che la vicenda sia contraddistinta, come ogni tragedia, da eventi dolorosi e da un finale luttuoso, che mette in luce i disagi della società e dell'umanità in generale; per quanto riguarda i requisiti tragici aristotelici di unità di spazio e tempo, benché non vengano rispettati alla lettera, è vero che gran parte dei fatti si svolgono all'interno delle quattro mura di casa Lisbon, non in un giorno, ma in un unico anno, e in una scena iniziale di un certo rilievo, ricordata poi anche nei capitoli successivi, si evidenzia come la vita delle ragazze sia simile a quella delle *fish flies*, le falene che infestano il quartiere, che «only live twenty four hours [...] and then they croak» (2). Nella sua costruzione, *The Virgin Suicides* parrebbe quindi riflettere la tipica composizione della τραγωδία antica: i primi paragrafi introduttivi, che spiegano l'antefatto e forniscono le principali coordinate spaziali e temporali, rappresenterebbero così una sorta di prologo; l'entrata in scena del coro di narratori, subito a seguire, corrisponderebbe alla parodo; la trama si sviluppa poi attraverso un susseguirsi di episodi separati tra loro dagli stasimi, tramite i quali il coro commenta, illustra e analizza gli sviluppi della situazione, per poi concludersi con l'esodo, ovvero lo scioglimento della vicenda e l'uscita di scena del coro. Oltre al teatro classico, è bene ricordare che

---

<sup>57</sup> Michiko Kakutani, *Of Death in Adolescence and Innocence Lost*, "The New York Times", March 19, 1993, <https://www.nytimes.com/1993/03/19/books/books-of-the-times-of-death-in-adolescence-and-innocence-lost.html>

l'organizzazione in cinque atti è caratteristica anche delle tragedie di Shakespeare, che di frequente mette in scena legami familiari contrastanti, conflitti tra vecchie e nuove generazioni, e corrispondenze simmetriche simili al parallelismo di Eugenides tra “we” e “them”, ovvero, il gruppo di ragazzi e il gruppo di ragazze. Il drammaturgo inglese è anche solito allestire, sullo sfondo, un panorama inquieto, dove lo scatenarsi degli elementi riflette i sentimenti degli uomini e il caos della società; lo stesso succede nel romanzo del 1993, dove la natura prende presto il sopravvento non solo sulla «comfortable suburban home» (3) dei Lisbon, trasformandola in un tugurio infernale con tanto di pipistrelli accalcati intorno al camino, ma anche sul loro «ordinary suburban world of lawnmowers and barbecues»<sup>58</sup>, che viene guastato da insetti, alghe e cattivi odori i quali, infiltrandosi sotto la maschera di quel microcosmo di apparente perfezione, ne portano alla luce l'illusorietà e rendono evidente come ci sia, in realtà, «poison in the air» (229), o che, in altri termini, «something is rotten in the state of»<sup>59</sup> Michigan. Le connessioni con la più celebre *tragedy of revenge*, tra l'altro, non finiscono qui: Cecilia e Ophelia non hanno in comune solo l'assonanza tra i loro nomi, ma ovviamente anche la morte precoce, autoinflitta in entrambi i casi gettandosi dall'alto. Gertrude descrive la figlia di Polonius dicendo che «her clothes spread wide and mermaid-like»<sup>60</sup>, come il vecchio vestito da sposa indossato dalla giovane Lisbon; in aggiunta, come già osservato, la posizione che quest'ultima assume nella vasca da bagno, coi polsi tagliati, ricorda quella dell'innamorata di Hamlet nel celebre quadro preraffaellita di Millais. In più, come la regina di Danimarca sostiene che quello di Ophelia sia stato un incidente involontario, così anche Mrs. Lisbon parla dell'evento come di «“Cecilia's accident,” acting as though she had cut herself in a fall» (12-13), e in entrambe le opere compare poi un prete, che a sua volta dice la sua sull'accaduto: in *Hamlet* è dubbioso circa la versione innocentista di Gertrude, e riluttante all'idea di concedere una sepoltura cristiana alla defunta (insinua anzi l'ipotesi del suicidio affermando esplicitamente che “her death was doubtful”<sup>61</sup>, aggiungendo, quasi con disappunto, “yet here she is, allowed her virgin crants”<sup>62</sup>; nel romanzo, invece, anche il sacerdote, come la madre, sostiene la tesi dell'atto fortuito,

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, I, iv, 90.

<sup>60</sup> *Ivi*, IV, vii, 175-176.

<sup>61</sup> *Ivi*, V, i, 223.

<sup>62</sup> *Ivi*, V, i, 228.



ipotizzando che la ragazza possa semplicemente essere scivolata dalla finestra, come Ophelia dal salice.

Officially, Cecilia's death was listed in church records as an "accident," as were the other girls' a year later. When we asked Father Moody about this, he said, "We didn't want to quibble. How do you know she didn't slip?" (34)

Tuttavia, a differenza della giovane ideata dal drammaturgo elisabettiano, ritratta come una fanciulla semplice e innocente che perde la ragione sotto i colpi della sventura, Cecilia viene sì descritta come la più strana delle sorelle («she was the weird sister», 37) ma anche quella maggiormente consapevole (stando a quanto lei stessa scrive nel suo diario) sia dei problemi dell'ambiente e della società in cui vive, sia del ruolo che secondo quella stessa società avrebbe presto dovuto ricoprire, e rifiuta l'imminente passaggio all'età adulta prendendo razionalmente la decisione di morire per fermarsi all'età di tredici anni. I capitoli sono cinque, inoltre, come le parti che compongono *The Waste Land*, il poemetto di T.S. Eliot che avrà dichiaratamente un'importanza fondamentale nell'ispirare a Eugenides il suo secondo romanzo, *Middlesex*; da un'attenta analisi, però, esso manifesta fitti legami anche con il primo: avendo per soggetto i riti di fertilità officiati da cinque novelle "regine pescatrici" al fine di restituire la vita alla terra desolata del Michigan, *Le vergini suicide* potrebbe anzi essere considerato, addirittura, una sorta di nuova versione, in prosa, dell'opera eliotiana. All'analisi dei riferimenti a Eliot celati fra le pagine del romanzo verrà dedicato un paragrafo a parte; in *The Virgin Suicides*, comunque, rafforzando ulteriormente l'ipotesi secondo la quale l'autore avrebbe concepito i suicidi delle giovani come cerimonie rituali che si ripetono ciclicamente anno dopo anno, la narrazione segue una struttura circolare: prende avvio «on the morning the last Lisbon daughter took her turn at suicide» (1), per poi riavvolgere subito il nastro e raccontare il primo tentativo di suicidio della prima sorella, concludendosi infine tornando alla descrizione della morte, al secondo tentativo, dell'ultima delle Lisbon, alla quale aveva accennato nella riga iniziale. La prima e l'ultima delle sorelle, Cecilia e Mary, tentano quindi entrambe di uccidersi due volte, riuscendoci al secondo tentativo, un mese dopo il primo, a un anno di distanza l'una dall'altra, e sempre in estate.

Il modo in cui ogni capitolo inizia e finisce è sempre significativo. Il primo si apre e si chiude con immagini di suicidio: comincia evocando direttamente la parola "suicide", e

termina con l'espressione «hurling herself out of the world» (28), che altro non è se non una perifrasi per quello stesso concetto. L'*incipit* del secondo capitolo lo ribadisce ulteriormente, sottolineando stavolta come il gesto sia incomprensibile per i ragazzi («we didn't understand why Cecilia had killed herself», 29) e introducendo così l'idea dell'inconoscibilità delle ragazze e dell'irrisolvibilità del mistero; a chiudere questa seconda sezione si trova invece la descrizione di una scena che, pur vedendo protagonista Cecilia da viva, è premonitrice della sua morte: la ragazza è infatti ritratta nell'atto di sporgere «her head out the window, into the pink, humid, pillowing air» (44), un'immagine che, oltre a ricordare il modo in cui avviene il suo suicidio (gettandosi dalla finestra, «her wedding dress filling with air», 27), riporta alla memoria del lettore l'episodio, descritto nel capitolo precedente, del suo primo tentativo di suicidio, dove vengono utilizzati quasi gli stessi aggettivi («afloat in her pink pool», «her wet hair hung down her back», 1-2). Il colore rosa rimanda presumibilmente sia alla tonalità del sangue diluito nella vasca da bagno, sia alla giovane età di Cecilia, ancora praticamente bambina; i riferimenti all'aria e all'acqua, invece, sono richiami agli elementi della natura, con la quale Cecilia si sente particolarmente in comunione, tanto da volerne tornare a far parte. La frase che introduce il capitolo centrale suggerisce nuovamente l'esistenza di un legame tra natura e morte (si nominano i fiori utilizzati per le corone funebri) mentre le quattro parole conclusive, «the light went out» (135), sono presagio oscuro sia di incomprensione e inconoscibilità (se la luce scompare, si brancola nel buio), sia anche della morte di Lux. All'inizio del capitolo successivo troviamo proprio quest'ultima che esce di casa di nascosto, perché la reclusione a cui la madre costringe lei e le sorelle risveglia i suoi istinti ribelli, tanto che «a few weeks after Mrs. Lisbon shut the house in maximum-security isolation, the sightings of Lux making love on the roof began» (136). Alla chiusura del quarto capitolo, tuttavia, anche la vitalità di Lux si spegne definitivamente, al punto che il suo unico desiderio diventa «that she and her sisters could die in peace» (211), fuggendo dalla realtà opprimente in cui vive.

L'ultima parte si apre infine con un enunciato ingannevole: dato che le ultime righe della pagina precedente contenevano una contrapposizione tra “she and her sisters” e “us”, ovvero tra le ragazze e i narratori, loro e noi («she had unbuckled us, it turned out, only to stall us, so that she and her sisters could die in peace», 211), l'espressione «we knew them now» (212), posta in evidenza in posizione iniziale, sembra suggerire che i giovani

spasimanti abbiano finalmente conosciuto il loro oggetto del desiderio; in realtà, proseguendo oltre con la lettura, si scopre che quel “them” è riferito semplicemente al personale paramedico: chiudendo l’opera in maniera perfettamente circolare, Eugenides riprende al principio dell’ultimo capitolo gli stessi soggetti e gli stessi verbi utilizzati nell’*incipit* del primo, con la differenza che, se inizialmente erano i paramedici che sapevano cosa fare e conoscevano la casa («the two paramedics arrived at the house knowing exactly where the knife drawer was, and the gas oven, and the beam in the basement from which it was possible to tie a rope», 1), ora sono i ragazzi che conoscono i paramedici:

We knew them now. Knew the way the skinny one drove [...]. We knew the bending sound a siren made as it passed [...]. We knew that the fat one had sensitive skin and was plagued with razor bumps [...]. We knew that the skinny one’s hair tended to get oily [...]. We still didn’t know their real names, but we were beginning to intuit the condition of their paramedic lives. (212)

L’unica cosa che i narratori non sanno riguardo ai soccorritori è il nome, che è invece praticamente l’unico dato sulle ragazze del quale hanno certezza. L’anafora di “we knew”, che sottolinea la quantità di informazioni che i componenti del coro, grazie alle loro meticolose doti di investigazione, sono in grado di accumulare, mette in risalto il senso di frustrazione che costoro provano nell’ammettere di essere riusciti, ironicamente, a farsi un quadro dettagliato sui soccorritori, ma di non aver mai davvero conosciuto e compreso le cinque sfortunate ragazze, e contrasta con la frase finale: «We will never find the pieces to put them back together» (243). In questo caso, “them” è invece riferito alle Lisbon, che rimarranno per sempre un mistero insoluto, come un rompicapo a cui mancano dei pezzi. È inoltre significativo che il testo si concluda con la parola “together”, come se l’autore, al termine di un’opera che parla principalmente di solitudine e isolamento mortale, avesse voluto lasciare i suoi lettori con un messaggio di unione e fratellanza – o, in questo caso, sorellanza.

Poiché le vicende vengono raccontate da narratori ormai *middleaged* che ricordano con rimpianto e nostalgia la propria adolescenza, la narrazione procede per continui salti in avanti e indietro nel tempo, *flashback* e *flash-forward*, e fabula e intreccio ovviamente non coincidono: basti pensare ai primi quattro paragrafi del libro, il cui l’autore prima

parla della morte ultima sorella, poi del suicidio della prima; passa quindi a descrivere fatti ancora precedenti, e da lì si riallaccia a eventi relativi al presente dei narratori.

All'interno del testo (come per altro all'interno, di nuovo, di *Hamlet*) troviamo inoltre una sorta di *mise en abyme*, ovvero una "storia nella storia", che può essere usata per riassumere o racchiudere alcuni aspetti della storia principale che la incornicia («Niente la illumina meglio e ne stabilisce con più sicurezza le proporzioni d'insieme»<sup>63</sup>): nel dramma di Shakespeare è la rappresentazione teatrale che, nell'atto centrale, riproduce l'uccisione del re; in *The Virgin Suicides* si tratta del diario di Cecilia. La storia che vi si narra è il finto suicidio di Dominic Palazzolo, un coetaneo della giovane che, buttandosi dal tetto di casa («Palazzolo jumped off the roof today over that rich bitch, Porter. How stupid can you be?», 30), anticipa il tipo di morte che sceglierà poi lei. Il diario è scritto, come il libro, alla prima persona plurale («Today we had frozen pizza», 39), e il gruppo di narratori che si trovano a leggerlo e interpretarlo dichiara che la ragazza «writes of her sisters and herself as a single entity. It's often difficult to identify which sister she's talking about» (39), puntando l'indice contro un difetto di forma del quale essi stessi, in realtà, sono colpevoli, dato che tendono costantemente a parlare delle cinque loro coetanee come se fossero un essere unico e indistinto. Del resto, è lo scrittore stesso ad affermare di aver cercato di tratteggiare le ragazze «as a shapeshifting entity with many different heads. Like a hydra, but not monstrous. A nice hydra»<sup>64</sup>.

I ragazzi sottopongono il testo-diario ad approfondite analisi letterarie, stilistiche, grafologiche e psicologiche; uno di loro si spinge addirittura a sancire una diagnosi: «Emotional instability [...]. Look at the dots on these i's. All over the place [...] Basically, what we have here is a dreamer. Somebody out of touch with reality» (37-38); l'improvvisato ermeneuta, in realtà, commette il proverbiale, pedestre errore di guardare il dito mentre il saggio indica la luna: si concentra su dettagli inutili, sui puntini in cima alle "i", distogliendo l'attenzione dal reale contenuto, nemmeno così nascosto, degli scritti di Cecilia, che mostra interesse per diversi temi d'attualità come l'espropriazione dei territori dei Nativi Americani, l'inquinamento e il degrado ambientale, la guerra e i disordini civili, dimostrandosi ben lungi dall'aver perso il contatto con la realtà: «As the

---

<sup>63</sup> Franco Brioschi – Costanzo Di Girolamo – Massimo Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma 2013, p. 182.

<sup>64</sup> Owen Myers, *Jeffrey Eugenides' virgin suicides. The Pulitzer-winning author on The Virgin Suicides, romantic delusion and rooftop sex*, «Dazed digital», August 6, 2013, <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/16814/1/jeffrey-eugenides-virgin-suicides>

diary progresses, [her] precocious prose turns to impersonal subjects, the commercial of the weeping Indian paddling his canoe along a polluted stream, or the body counts from the evening war» (40).

Proseguendo nella lettura del diario, il coro di invaghiti narratori conferma l'inclinazione non solo al feticismo ma anche alla divinizzazione delle vicine di casa, investendo la sgualcita agenda di un'aura sacra pari a quella di un libro d'ore (una raccolta di preghiere di epoca medievale) o di una Bibbia miniata. Ne è testimonianza il brano che segue, che contiene anche immagini che, avendo già conoscenza dei fatti successivi, suonano come funesti presagi:

Tiny rice-paper journal illuminated with colored Magic Markers to look like a Book of Hours or a medieval Bible. Miniature designs crowded the pages. Bubblegum angels swooped from top margins, or scraped their wings between teeming paragraphs. Maidens with golden hair dripped sea-blue tears into the book's spine. Grape-colored whales spouted blood around a newspaper item (pasted in) listing arrivals to the endangered species list. (29)

Lo stralcio in effetti contiene, in piccolo, e in forma simbolica, l'intera storia delle vergini suicide, da identificare sia con gli "angeli di gomma da masticare" (anche in un altro punto del testo vengono paragonate a una «congregation of angels» (23), come delle martiri morte in età adolescenziale), sia con le bionde fanciulle simili a ninfe che piangono lacrime color del mare, intristite dai problemi del mondo e dell'ambiente (passando dall'immaginario sacro cristiano a quello pagano, infatti, nelle ultime pagine del libro i narratori definiscono le ragazze «our naiads» (236), data la loro profonda identificazione con gli elementi della natura). Il degrado del pianeta è simboleggiato dalla balena che, dallo sfiatatoio, sprizza sangue (a sua volta preludio di morte violenta) imbrattando l'articolo di giornale, emblema della civiltà borghese che è colpevole, ne è consapevole, ma non agisce.

Nelle ultime pagine del diario, «Cecilia despairs over the demise of our elm trees» (41) e compone un distico in loro onore:

The trees like lungs filling with air  
My sister, the mean one, pulling my hair (41)

In questi due versi, l'autrice paragona gli alberi e la loro capacità di respirare a creature umane dotate di polmoni, e li identifica con sé stessa e la sorella, con un parallelismo reso evidente dall'identica posizione iniziale di "trees" e "sister", e dalla rima baciata tra "air" e "hair".

Come il diario, anche il testo contiene liste, canzoni, stralci di poesie; tra queste, in particolare, un componimento di Christina Rossetti (sorella di Dante Gabriel Rossetti, a sua volta marito di Elizabeth Siddall, proprio la donna che diede un volto a Ophelia posando per Millais) dal titolo *Rest*. La poesia parla, guarda caso, della morte di una donna:

O Earth, lie heavily upon her eyes;  
Seal her sweet eyes weary of watching, Earth;  
Lie close around her; leave no room for mirth  
With its harsh laughter, nor for sound of sighs.  
She hath no questions, she hath no replies. (100)

Tra gli autori citati apertamente nel romanzo, Rossetti è l'unica inglese. Gli altri, ovvero Walt Whitman, T.S. Eliot e Henry James, sono invece tutti capisaldi del canone americano. Due versi del primo («All goes onward and outward, nothing collapses, / and to die is different from what any one supposed, and luckier» 45-46), appartenenti alla sesta parte della poesia *Song of Myself*, contenuta nella raccolta *Leaves of Grass* del 1855, vengono utilizzati da un personaggio secondario, come d'altronde anche l'opera di Christina Rossetti, per porgere le condoglianze a quel che resta della famiglia Lisbon; un verso di *Burnt Norton*, il primo dei *Four Quartets* di T.S. Eliot, viene invece citato da Trip Fontaine per descrivere, a distanza di anni, Lux Lisbon («"She was the still point of the turning world," he told us, quoting Eliot», 74), prendendo ispirazione da un'antologia rinvenuta per caso sugli scaffali della comunità di recupero per tossicodipendenti dove ha ormai dimora fissa; a questo proposito, è bene rilevare la tendenza di Eugenides a mescolare, spesso con effetti ironici, toni alti e bassi, e in particolare a smorzare le vette di sentimentalismo o tragicità accostandole, all'interno di una stessa scena, frase o paragrafo, a immagini di squallore, grettezza o impudente realismo. Così come passa dal lirismo alla prosaicità, allo stesso modo mescola citazioni poetiche e romanzesche, anche se l'unica opera letteraria in prosa che Eugenides decide di menzionare esplicitamente è

il romanzo di Henry James dal titolo *Portrait of a Lady*, sul quale Bonnie Lisbon svolge una ricerca insieme alle compagne di scuola:

Sheila Davis told of being in an English study group with Bonnie Lisbon. “We were discussing this book *Portrait of a Lady*. We had to do a character sketch on Ralph. Bonnie didn’t say much at first. But then she reminded us how Ralph always keeps his hands in his pockets. Then, like a jerk, I go, ‘It’s really sad when he dies.’ I wasn’t even thinking. Grace Hilton elbowed me and I turned purple. It got totally quiet.” (99)

Mentre Eliot, come già anticipato, sarà fondamentale anche nella stesura di *Middlesex*, *Portrait of a Lady* sarà uno dei testi alla base, come si specificherà meglio in seguito, di *The Marriage Plot*. La sua presenza anche in *The Virgin Suicides* (col quale Eugenides tratteggia, anche se con pennellate volutamente imprecise, “the portrait of five young ladies” unite al punto da essere come una sola) è senz’altro una conferma dell’importanza di questo titolo nella formazione letteraria dell’autore, nonché della tendenza, caratteristica degli scrittori statunitensi emersi negli anni Novanta, al ritorno al realismo e al recupero dei grandi romanzi ottocenteschi. La citazione di quest’opera, tuttavia, ha qui un semplice valore di omaggio, e fa riflettere su come, probabilmente, l’indipendenza di Isabel Archer abbia destato una certa invidia tra le lettrici recluse, colpendole forse più della morte di Ralph.

### ***III.3.2 In quattro libri***

*Middlesex* è suddiviso in quattro libri, intitolati semplicemente *Book One*, *Book Two*, *Book Three* e *Book Four*, ciascuno dei quali è a sua volta articolato in una serie di capitoli più brevi. La quantità di capitoli per ciascun libro è variabile: il primo è il più breve, e ne contiene solo quattro; il terzo è il più lungo, e ne conta ben dieci. Il secondo e il quarto ne comprendono invece sette a testa. Anche solo scorrendo rapidamente i titoli dei vari capitoli del romanzo è possibile intuirne l’argomento principale e alcuni dei temi più ricorrenti; in primo luogo, ovviamente, l’ambiguità sessuale (che peraltro non è prerogativa esclusiva del protagonista): il capitolo collocato esattamente al centro dell’opera, per esempio, ha lo stesso titolo del romanzo, e coincide con la narrazione del trasferimento della famiglia Stephanides nella casa di Middlesex Road, quando Callie

comincia a sospettare di essere diversa dalle sue coetanee. Alludono a questa condizione anche i titoli *Gender Dysphoria in San Francisco*, che sembra approcciare la questione della fluidità di genere da una prospettiva scientifica, e *Hermaphroditus*, che accenna allo stesso tema ma dal punto di vista mitologico. Il mito classico è in effetti un altro *leit motiv* che ricorre tra le pagine del romanzo dal principio alla fine; lo testimoniano titoli quali *Minotaurs*, *Tiresias in Love* e *The Oracular Vulva* (oltre al già citato *Hermaphroditus*), che chiamano in causa personaggi del mondo ellenistico legati sia al concetto di mostruosità e di ibrido, sia di potere divinatorio: una capacità che nel protagonista si declina non tanto nella facoltà di prevedere il futuro, quanto nel dono di conoscere il passato, compresi non solo gli eventi accaduti molto prima che lui nascesse, ma anche i pensieri e i sentimenti più intimi dei propri antenati. Tramite questi titoli lo scrittore lascia intendere inoltre un profondo legame con la cultura greca in generale, alla quale rimandano anche *Opa!* (una tipica espressione di entusiasmo frequentemente utilizzata in Grecia e dalla comunità ellenica all'estero durante banchetti e festeggiamenti<sup>65</sup>) e *The Mediterranean Diet*. L'interesse per la storia e il coinvolgimento dei personaggi negli eventi salienti della storia americana sono resi evidenti da titoli quali *Henry Ford's English-Language Melting Pot* («where the automaker's diverse immigrant employees could learn the English language and take civics lessons in preparation for becoming U.S. citizens»<sup>66</sup>) o *Go West, Young Man*, espressione attribuita a Horace Greeley che invitava i colonizzatori bianchi a compiere il loro “destino manifesto” di conquista e civilizzazione dell'ovest; a imporsi però, con titoli quali *Matchmaking*, *An Immodest Proposal*, *Marriage on Ice*, *Clarinet Serenade*, *Tiresias in Love* o *Flesh and Blood*, sembra soprattutto la tematica amorosa: *Flesh and Blood*, peraltro, è anche il nome di una saga familiare di Michael Cunningham pubblicata pochi anni prima di *Middlesex* (nel 1995) ed estesa a sua volta su ben tre generazioni di una famiglia greco-americana, mentre *An Immodest Proposal* fa ovviamente il verso a un celebre *pamphlet* satirico di Jonathan Swift. Lo stile letterario di Eugenides consiste infatti anche nel citare più o meno esplicitamente opere altrui, mescolando letteratura e cinema, cultura alta e bassa, anche

---

<sup>65</sup> Alex Pattakos, *Everybody Say “Opa!”*, «Huffpost», May 17, 2013, [https://www.huffpost.com/entry/meaning-of-opa\\_b\\_3282718](https://www.huffpost.com/entry/meaning-of-opa_b_3282718)

<sup>66</sup> “Melting Pot Ceremony at Ford English School, July 4, 1917”, *The Henry Ford*, <https://www.thehenryford.org/collections-and-research/digital-collections/artifact/254569/#:~:text=%20In%201914%20Ford%20Motor%20Company,preparation%20for%20becoming%20U.S.%20citizens>.



tramite semplici citazioni e omaggi *en passant*; ciò gli permette da un lato di sfoggiare il proprio sapere, e dall'altro di instaurare una sorta di sfida col lettore, che sente l'impulso di scovare tutti i vari, più o meno velati, riferimenti.

Ciascuno dei quattro libri coincide con momenti differenti della vita dei membri della famiglia Stephanides e soprattutto con stadi diversi della manifestazione del gene mutante: il *Book One* copre i pochi mesi in cui i nonni di Calliope, ovvero i rappresentanti della prima generazione della famiglia Stephanides di cui si occupa *Middlesex*, decidono di andarsene da Bithynios imbarcandosi per l'America dal porto di Smirne. Sfuggono per un pelo dal massacro perpetrato dai Turchi e cominciano una nuova vita come coppia, con l'intenzione di celare a tutti, per sempre, la loro vera identità di fratelli. A questo punto della storia il gene mutato è ancora latente: esiste solo in qualità di carattere recessivo presente sui cromosomi di entrambi, ma è privo di espressione esteriore. Nel secondo libro si narra il progressivo acclimatarsi dei novelli sposi a Detroit, dove, pur vivendo le tipiche difficoltà degli immigrati di prima generazione, decidono di formare una famiglia, trasmettendo così la loro mutazione genetica ai figli; con uno stacco di alcuni anni, il narratore passa quindi a raccontare la vita della seconda generazione di Stephanides, ossia i propri genitori, che vivono la loro storia d'amore negli anni della Seconda guerra mondiale e della Guerra di Corea. Entrambi portatori sani e inconsapevoli della fatidica alterazione del quinto cromosoma, si sposano e hanno due figli; il secondogenito (anche se al momento sono ancora tutti convinti che si tratti di una femmina) è Calliope, al cui concepimento è dedicato l'ultimo capitolo di questa seconda sezione. Il terzo libro è poi interamente dedicato alla nascita e alla crescita del protagonista. A questo punto della vicenda, il gene mutante, inizialmente ancora nascosto, comincia a palesarsi in modo sempre più evidente: man mano che si avvicina alla pubertà, la presunta ragazzina ha caratteri sempre più mascholini e prova attrazione per le compagne di scuola. Nel quarto libro avviene finalmente la completa esplicitazione dei veri caratteri sessuali scritti sul DNA di Cal il quale giunge infine, dopo lunghi tormenti, alla loro accettazione: dapprima sceglie di vivere da uomo (*Go West, Young Man*), poi in seguito a un lungo periodo di crisi e segretezza riguardo alla propria condizione (*Gender Dysphoria in San Francisco*) giunge ad accogliere la propria intersessualità (*Hermaphroditus*).

In ognuno dei quattro libri parrebbero inoltre prevalere caratteristiche riconducibili a generi letterari diversi. Il primo, anche per via della sua ambientazione, sarebbe quello più vicino alla letteratura classica: descrive infatti almeno inizialmente un microcosmo pastorale non troppo lontano dalla mitica Arcadia, dove però, a differenza di quest'ultima, la morte è vicina e presente:

Bithynios had never been a big village, but in 1922 it was smaller than ever. People had begun leaving in 1913, when the phylloxera blight ruined the currants. They had continued to leave during the Balkan Wars. [...] Built along a gentle slope of the mountain, Bithynios wasn't a precarious, cliffside sort of place. It was an elegant, or at least harmonious, cluster of yellow stucco houses with red roofs. The grandest houses, of which there were two, had *çikma*, enclosed bay windows that hung out over the street. The poorest houses, of which there were many, were essentially one-room kitchens. And then there were houses like Desdemona and Lefty's, with an overstuffed parlor, two bedrooms, a kitchen, and a backyard privy with a European toilet. There were no shops in Bithynios, no post office or bank, only a church and one taverna. For shopping you had to go into Bursa, walking first and then taking the horse-drawn streetcar. (28)

Questa prima parte comprende inoltre sia la descrizione di un'impresa epica compiuta da Lefty e Desdemona, quale l'attraversamento della Turchia durante la guerra e l'arrivo al porto della città Smirne nel corso dell'incendio appiccato dai fondamentalisti Ottomani, dal quale i due si mettono miracolosamente in salvo fuggendo come Enea da Troia in fiamme, sia la narrazione della loro odissea, ovvero il viaggio in nave verso Detroit. Il Book Two conterrebbe principalmente i caratteri del romanzo d'immigrazione o etnico-realista, scritto anche al fine di denunciare le condizioni di vita degli immigrati di prima e seconda generazione negli Stati Uniti riportando le difficoltà da loro vissute nell'ambientarsi. Il libro successivo sarebbe invece assimilabile a un *Bildungsroman* degli anni del modernismo, in quanto incentrato sulla crescita di un personaggio che nel passaggio dall'infanzia alla vita adulta evolve e si trasforma, sotto tutti i punti di vista; contiene tra l'altro anche diverse allusioni e strizzate d'occhio a opere di importanti esponenti della letteratura e del cinema modernista, quali J.D. Salinger, Vladimir Nabokov e Luis Buñuel. L'ultima sezione sembra infine più vicina, nell'atmosfera e nei temi, al movimento Beat degli anni Sessanta; non appena assume la sua nuova identità maschile, con l'aspetto di «a prep school kid, a touch arty, wearing an old man's suit and no doubt reading Camus or Kerouac» (445), Cal intraprende infatti un avventuroso viaggio *on the road* verso ovest e comincia una nuova vita a San Francisco.

Scriva Stefania Consonni, riportando in parte dichiarazioni di Eugenides stesso:

“Il libro comincia con una narrazione eroica [ma poi] diventa più realistico, più psicologico” [...]. La cronaca epico-familiare di Desdemona e Lefty si contamina in effetti con il romanzo sociale, con l’arrivo a Detroit e la nascita di Milton e Tessie, per trasformarsi poi in autobiografia con il *coming of age* di Calliope.<sup>67</sup>

Come il suo narratore ermafrodito, anche il romanzo ambirebbe quindi a essere un ibrido, prendendo ispirazione dal *pastiche* postmoderno e «frulla[ndo] tutti i modelli tradizionali fino a raggiungere uno stile e una visione del mondo personali».

Oltre a cercare di sbrogliare la matassa dell’intricato albero genealogico di Cal, Eugenides sembra infatti voler tracciare anche il genoma della forma romanzesca in generale. È l’autore stesso a dichiarare di avere composto il suo romanzo in modo tale che «rispecchia[ss]e] l’evoluzione della letteratura occidentale»<sup>68</sup>; prendendo presumibilmente ispirazione anche da James Joyce, che nel suo *A Portrait of the Artist as a Young Man* ripercorre le varie fasi della vita del suo protagonista, dall’infanzia fino all’età adulta, attraverso capitoli caratterizzati da una complessità linguistica e contenutistica sempre crescente, Eugenides cambia progressivamente genere, stile e tono della sua scrittura al fine di riflettere le diverse epoche e correnti della storia della narrativa. L’impressione che se ne ricava, spiega Consonni,

è quella di una specie di autobiografia del Romanzo che, in una rete quasi sterminata di riferimenti, aspira ad abbracciare un’intera tradizione in tutte o quasi le sue manifestazioni, dall’antichità classica (Omero, Ovidio, Virgilio) alla modernità europea (Fielding, Sterne, George Eliot, T.S. Eliot, Joyce, Grass) fino alla contemporaneità degli Stati Uniti (Nabokov, Bellow, Salinger, Philip Roth) del mondo ispanoamericano (Márquez) e di quello russo e orientale (Tolstoj, Rushdie).<sup>69</sup>

Non va inoltre dimenticato che l’intera storia familiare della famiglia Stephanides è inserita all’interno di una cornice ambientata a Berlino poco dopo il crollo delle Torri Gemelle, nel 2001, data simbolo della fine del postmodernismo e della nascita di una nuova temperie culturale. È significativo, in questo senso, che il romanzo si concluda con la frase «thinking about what was next» (529): è un finale che da un lato manifesta la

---

<sup>67</sup> Stefania Consonni, *Come nasce un premio Pulitzer: Middlesex di Jeffrey Eugenides*, «Acoma», n. 32, 2006, p. 154.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 155.

volontà del protagonista di smetterla di rivangare il passato e di proiettarsi finalmente verso il proprio futuro, aprendosi alle novità che la vita gli propone; ma dall'altro dimostra anche la sincera curiosità dell'autore, che pubblica l'opera del 2002, verso ciò che di nuovo sta per arrivare in ambito letterario, e a cui anche lui col suo romanzo contribuisce a spianare la strada.

La ripartizione tra i diversi generi e le diverse fasi della letteratura occidentale nei quattro libri di cui si compone l'opera, però, non è davvero così netta. Ogni libro, anzi, ogni capitolo, contiene in effetti elementi riconducibili a più momenti della storia della *fiction* in prosa. È senz'altro possibile comunque dividere il romanzo in almeno due metà, ovvero i primi due libri, dove Cal è presente solo come voce narrante, e i secondi due, dove Cal non solo narra, ma agisce anche come personaggio vero e proprio. I primi due hanno un tono più mitico e fantastico, simile per certi versi al realismo magico sudamericano: ciò è dovuto al fatto che Cal tende a inventare e abbellire quello che non può davvero sapere, non avendo ovviamente assistito di persona agli avvenimenti accaduti prima della sua venuta al mondo. Gli ultimi due libri, in cui il narratore riporta sostanzialmente la propria autobiografia, sono molto più realistici. È interessante notare come Eugenides sfrutti gli stessi espedienti già impiegati nel Settecento da Lawrence Sterne in *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, non soltanto perché, come nell'opera dello scrittore irlandese, anche in *Middlesex* narratore e protagonista coincidono, ma soprattutto perché «Both novels take literally the idea that a person is made by things that happen before his or her birth»<sup>70</sup>: come Tristram, anche Cal racconta la propria vita a partire dal proprio concepimento, e l'*incipit* del romanzo settecentesco riportato più sotto, nel quale la voce narrante rimprovera il padre e la madre per la loro avventatezza nel metterlo al mondo, fa pensare a come Calliope avrebbe potuto rivolgere le stesse parole ai suoi genitori, che si sarebbero forse guardati bene dal riprodursi se fossero stati consapevoli delle conseguenze genetiche della loro unione:

I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me; had they duly consider'd how much depended upon what they were then doing; that not only the production of a rational Being was concerned in it, but that possibly the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast

---

<sup>70</sup> John Mullan, *Middlesex by Jeffrey Eugenides*, "The Guardian", November 11, 2011, <https://www.theguardian.com/books/2011/nov/11/jeffrey-eugenides-middlesex-book-club#:~:text=Middlesex%20owes%20a%20good%20deal,before%20his%20or%20her%20birth>.

of his mind; and, for aught they knew to the contrary, even the fortunes of his whole house might take their turn from the humours and dispositions which were then uppermost; had they duly weighed and considered all this, and proceeded accordingly, I am verily persuaded I should have made a quite different figure in the world, from that in which the reader is likely to see me.<sup>71</sup>

Come nel *Tristram Shandy*, infine, anche in *Middlesex* il narratore, dopo aver parlato del proprio concepimento come se vi avesse assistito, passa a descrivere in modo onnisciente fatti avvenuti molto tempo prima della sua nascita, fino a giungere al suo vero ingresso sulla scena soltanto a metà del libro.

Nel romanzo di Eugenides, inoltre, la narrazione tende a seguire un andamento circolare. Come già sottolineato anteriormente, per esempio, gli stessi personaggi e gli stessi elementi simbolici (come il gelso, la scatola contenente i bachi da seta o le coroncine tipiche delle nozze ortodosse) compaiono sia nel primo sia nell'ultimo capitolo, e per amplificare l'impressione che nel finale si vada a chiudere il cerchio, mentre le prime pagine presentano una nascita, le ultime contengono la descrizione di un funerale. Ma al di là di questo, comunque, sono molti gli eventi della storia che si ripetono a distanza di anni secondo una sorta di ciclicità. Le sommosse di Detroit degli anni Sessanta ricordano da vicino i disordini di Smirne di quarant'anni prima; da ragazzo, poi, Cal ha lo stesso volto di suo nonno da giovane – tanto che Desdemona, ormai anziana, lo confonde con lui (cfr. 524); in più, così come Lefty e Desdemona negli anni Venti erano fuggiti verso occidente per crearsi una nuova vita, allo stesso modo anche il loro nipote si rifugia più a ovest, dove comincia a costruirsi una nuova identità; da adulto finirà poi a Berlino, dove vivrà, come i suoi avi, da Greco in mezzo ai Turchi.

Tra i vari emblemi di circolarità disseminati qua e là tra le pagine del romanzo, uno dei principali è sicuramente l'uovo, icona di nascita, rinascita ed eterno ritorno di generazioni sempre nuove ma destinate a vivere una storia simile a quella di chi le ha precedute. L'immagine ricorre più volte in forme diverse: a comparire per prime sono le *silkworm eggs*, ovvero le uova dei bachi da seta allevati da Desdemona in una scatola di gelso; seguono anche le *red eggs* da mangiare tradizionalmente il giorno della Pasqua ortodossa, e il *primordial egg* dal quale Cal si sarebbe poi sviluppato come embrione umano. Un uovo compare addirittura nel titolo di un capitolo, ovvero *Ex Ovo Omnia*: l'espressione, tradotta in inglese da Calliope come «Everything comes out of an egg» (198), viene

---

<sup>71</sup> Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Dent, London 1898, pp. 5-6.

erroneamente attribuita a Ovidio e alla storia della creazione contenuta nelle *Metamorfosi*, secondo la quale, come spiega la giovane Callie ai compagni di classe, «Zeus liberated all living things from an egg» (210). Nel poema latino, in realtà, non c'è traccia di tale formula. Essa sarebbe piuttosto da attribuire a un medico inglese del XVII secolo, William Harvey, che inserì il motto nel frontespizio della prima edizione di una sua opera (*Exercitationes de generatione animalium*), convinto della tesi secondo la quale «ovum esse primordium commune omnibus animalibus»<sup>72</sup>. Eugenides, però, potrebbe aver mutuato questa frase, modificandola magari inconsapevolmente, di nuovo da *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, nel quale Sterne afferma, proprio all'inizio del romanzo, di voler cominciare la sua storia «as Horace says, *ab Ovo*»<sup>73</sup>, ovvero dalle origini. Nelle *Satire* di Orazio si ritrova in effetti il verso «ab ovo usque ad mala»<sup>74</sup>, che letteralmente significa “dall'uovo alla mela”, e visto che gli antichi romani erano soliti cominciare i loro banchetti con un uovo e terminarli con della frutta, il significato è ovviamente quello di “dal principio fino alla fine”.

Considerati i numerosissimi riferimenti letterari e la relativamente scarsa quantità di ricerche sull'argomento, soprattutto se comparata al numero ingente di studi relativi invece al suo trattamento di tematiche legate al *gender*, ha ragione Consonni a reputare *Middlesex*

un romanzo che è stato troppo elogiato quanto all'ambiziosa attualità dei temi e ai calchi stilistici più stucchevoli, e invece poco esaminato [...] dal punto di vista dei modelli letterari e delle strutture narrative più profonde.<sup>75</sup>

È un romanzo in cui, in effetti, molteplici *narrative threads* si intrecciano perfettamente a formare una trama complessa ma perfettamente filata. Calliope stessa rende evidente il paragone tra testo e *textum*, o tra racconto e filo di seta, tramite la digressione sulla leggendaria scoperta avvenuta nel III millennio a.C. della preziosa fibra tessile, che viene paragonata al proprio imminente percorso narrativo:

---

<sup>72</sup> “Omne vivum ex ovo”, *Treccani online*, <https://www.treccani.it/vocabolario/omne-vivum-ex-ovo/>

<sup>73</sup> Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 9.

<sup>74</sup> Quinto Orazio Flacco, *Satire*, Libro I, Satira 3, v. 6-7, in Orazio Flacco, *Le Satire. Le Epistole*, traduzione di Ettore Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1939, p. 28.

<sup>75</sup> Stefania Consonni, *Come nasce un premio Pulitzer*, cit., p. 153.

According to an ancient Chinese legend, one day in the year 2640 B.C., Princess Si Ling-chi was sitting under a mulberry tree when a silkworm cocoon fell into her teacup. When she tried to remove it, she noticed that the cocoon had begun to unravel in the hot liquid. She handed the loose end to her maidservant and told her to walk. The servant went out of the princess's chamber, and into the palace courtyard, and through the palace gates, and out of the Forbidden City, and into the countryside a half mile away before the cocoon ran out. [...] I feel a little like that Chinese princess, whose discovery gave Desdemona her livelihood. Like her I unravel my story, and the longer the thread, the less there is left to tell. Retrace the filament and you go back to the cocoon's beginning in a tiny knot, a first tentative loop. (63)

Il filo di seta rappresenta però anche il legame con le proprie origini; la metafora è resa evidente in particolare dal brano in cui Cal descrive l'usanza, diffusa ai primi del Novecento tra i passeggeri delle navi sul punto di salpare per l'America, di stringere fra le mani il capo di un filo, mentre familiari o amici a terra reggevano l'altro. Quando l'imbarcazione prendeva il largo, il laccio si tendeva sempre di più fino a spezzarsi, simboleggiando così il definitivo distacco dalla madre patria e dalle proprie radici.

It was the custom in those days for passengers leaving for America to bring balls of yarn on deck. Relatives on the pier held the loose ends. As the *Giulia* blew its horn and moved away from the dock, a few hundred strings of yarn stretched across the water. People shouted farewells, waved furiously, held up babies for last looks they wouldn't remember. Propellers churned; handkerchiefs fluttered, and, up on deck, the balls of yarn began to spin. Red, yellow, blue, green, they untangled toward the pier, slowly at first, one revolution every ten seconds, then faster and faster as the boat picked up speed. Passengers held the yarn as long as possible, maintaining the connection to the faces disappearing onshore. But finally, one by one, the balls ran out. The strings of yarn flew free, rising on the breeze. (64)

Per concludere, l'immagine del filo è legata inoltre alla vicenda personale del protagonista: greco come Teseo, che sconfisse il Minotauro e uscì dal labirinto grazie al gomitolino fornitogli da Arianna, anche Cal dipana per intero la propria intricata storia familiare e genetica per giungere nel finale a vincere la concezione di sé come essere mostruoso in quanto ibrido. Il filo di Desdemona attraversa quindi i limiti del tempo e dello spazio per rappresentare «both the narrative itself and the flawed genetic thread that links her to her grandchild Cal»<sup>76</sup>.

Esiste insomma un parallelo, o un intreccio, tra le avventure del soggetto, la sua natura biologica, le sue origini greche e il suo destino da narratore. Come spiega ancora Consonni, Eugenides riesce con maestria a

---

<sup>76</sup> Sarah Graham, "See synonyms at *MONSTER*", cit., p. 8.

Imbasti[re] un'equazione metaforica fra l'atto del concepimento (la fecondazione dell'uovo), il lavoro dei bachi da seta (che pure da uova nascono, per produrre il prezioso filato) e lo svolgersi del filo narrativo (il quale a propria volta genera il *textum* della scrittura).<sup>77</sup>

I *silkworm eggs* assumerebbero quindi un significato tanto embriologico quanto narrativo, da un lato come «principio di costituzione genetica dell'individuo»<sup>78</sup>, e dall'altro come «nucleo di formazione discorsiva del soggetto, seme del suo *textum* identitario»<sup>79</sup>.

Nelle ultime righe del romanzo *Cal*, osservando l'esterno della sua abitazione in Middlesex Road, nota che il gelso è ormai completamente spoglio («The mulberry tree had no leaves», 529). È ormai impossibile utilizzare l'albero per nutrire le larve di *Bombyx mori* («The most widely raised type of silkworm», 398) per cui, implicitamente, non ci saranno più uova né si produrrà più seta:

Mulberry leaves, which feed silk worms, grow both on Mount Olympus and in the garden of Cal's home in Middlesex, Detroit. At the novel's close, however, the mulberry tree in Middlesex is bare of leaves, suggesting that the link between the European legacy and America is finally broken: it is no longer possible to make threads of silk or, by implication, of narrative.<sup>80</sup>

La storia è finita, il destino del protagonista si è ormai compiuto e *Cal*, sbrogliata la matassa genetica e genealogica ereditata dalle generazioni passate, può finalmente guardare avanti.

### **III.3.3 In sei capitoli**

*The Marriage Plot* è suddiviso in sei lunghi capitoli non numerati, ciascuno contrassegnato da un titolo. Ogni capitolo segue le avventure di un personaggio in particolare, narrando le vicende prevalentemente dal suo punto di vista; per quanto in effetti sia sempre presente, in tutti i capitoli, una sorta di alternanza fra la prospettiva dei tre attanti (anzi, due: si avvicendano in realtà soprattutto le distinte visuali di Madeleine

---

<sup>77</sup> Stefania Consonni, *Come nasce un premio Pulitzer*, cit., p. 152.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Sarah Graham, "See synonyms at *MONSTER*", cit. p. 8



e di Mitchell), è vero che comunque ogni sezione ha un soggetto prevalente e il suo punto di vista è sempre quello che apre e chiude il capitolo. Si tratta di un modo di strutturare il romanzo che viola i principi della trama matrimoniale classica, compiuto consapevolmente da Eugenides al fine di svecchiare il genere; dice, infatti, l'autore: «I violated the principles of the marriage plot by telling the story from three points of view. Austen would never do that. The Henry James of *The Portrait of a Lady* wouldn't either»<sup>81</sup>.

Lo scrittore sostiene inoltre di non aver stabilito la struttura dell'opera a priori ma di esserci arrivato strada facendo; si dedicò dapprima alle pagine che vedevano Madeleine come protagonista assoluta, successivamente intercalò le sezioni focalizzate sull'eroina femminile con le parti relative alla storia di Mitchell, e solo alla fine aggiunse il capitolo che prevedeva Leonard come figura centrale:

I didn't decide on the structure so much as come to it little by little. I wrote the Madeleine sections first, at least the first 120 pages, and then went back and put in the Mitchell sections. I always knew that Leonard would come in later in the novel, and had that all set up.<sup>82</sup>

I sei capitoli risultano così disposti in modo chiastico in base al personaggio prevalente in ciascuno di essi: il primo capitolo, corrispondente alle prime centoventi pagine originarie da cui è partito l'intero romanzo, si concentra su Madeleine; il secondo su Mitchell; il terzo, che rappresenta il punto d'incontro centrale, è l'unico contenente dall'inizio alla fine solo ed esclusivamente il punto di vista di Leonard; il quarto dirige di nuovo la sua attenzione su Mitchell e il quinto su Madeleine. Vi è infine un ultimo capitolo, il sesto, molto più breve rispetto agli altri, che sembra fungere quasi da epilogo: Leonard è ormai sparito dall'azione, gli unici ad agire sulla scena sono Mitchell e Madeleine, e il punto di vista torna a essere quello di Mitchell, anche se poi, nel finale, è a Madeleine che spetta l'ultima parola: conferma così di essere lei la vera protagonista, ed è lei che il lettore si aspetta di veder crescere e maturare veramente nel suo futuro. I titoli dei sei capitoli sono, nell'ordine, *A Madman in Love*, *Pilgrims*, *Brilliant Move*, *Asleep in the Lord*, *And Sometimes They Were Very Sad* e *The Bachelorette's Survival Kit*. Fin da una loro prima superficiale analisi essi sembrano mettere in evidenza quelli che

---

<sup>81</sup> Adam Thirlwell, *In conversation: Adam Thirlwell meets Jeffrey Eugenides*, cit.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

sono i tre temi principali dell'opera, ovvero l'amore (come emerge da parole chiave quali "Love" e "Bachelorette"), la religione ("Pilgrims", "Lord") e la malattia mentale ("Madman", "Sad"). A conferma dell'importanza che i libri rivestono nella storia, inoltre, ben tre di essi sono in realtà delle citazioni letterarie, tratte in particolare dai *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes (*A Madman in Love*), dalle lettere di San Paolo (*Asleep in the Lord*) e da *Madeline* di Ludwig Bemelmans, un libro illustrato per bambini pubblicato nel 1939 (*And Sometimes They Were Very Sad*).

Nel primo capitolo, *A Madman in Love*, si racconta l'inizio della storia d'amore tra Madeleine e Leonard. Il termine "Madman" potrebbe fare riferimento a entrambi i personaggi: a Leonard per via del suo disturbo bipolare, che viene rivelato esattamente nelle ultime pagine di questa prima sezione, e a Madeleine più banalmente per il nome, spesso abbreviato da coloro che le si rivolgono in "Maddy" o "Mad". Sarebbe inoltre possibile sostenere che anche la giovane, a sua volta, sperimenta una sorta di follia, trasformandosi da *woman* a *madman* tanto per amore della letteratura (come una sorta di moderna Don Quijote, i troppi libri d'amore che legge le fanno perdere il senno tanto da convincersi di vivere in una *love story* romanzesca) quanto per amore di Leonard:

If there was one thing Madeleine Hanna was not, it was mentally unstable. That had been the script, anyway. But sometime after finding Billy Bainbridge in bed with two women, Madeleine had become aware of the capacity in herself for a helpless sadness not unlike clinical depression; and certainly in these last weeks, sobbing in her room over her breakup with Leonard, getting wasted and having sex with Thurston Meems, pinning her last hope on being accepted to a graduate school she wasn't even sure she wanted to attend, broken by love, by empty promiscuity, by self-doubt, Madeleine recognized that she and a mentally ill person were not necessarily mutually exclusive categories. A line from Barthes she remembered: *Every lover is mad, we are told. But can we imagine a madman in love?* (122)

Il secondo capitolo, *Pilgrims*, contiene sia il resoconto del viaggio per l'Europa compiuto da Mitchell in compagnia dell'amico Larry sia la descrizione dei primi mesi della convivenza di Madeleine e Leonard, ancora convalescente dopo il ricovero in psichiatria, in una piccola località del Massachusetts vicina a Pilgrim Lake. Il titolo in questo caso ha una funzione ironica, dato che il pellegrinaggio di Mitchell e Larry ha ben poco di spirituale (Larry, in particolare, sembra più interessato a flirtare con altre ragazze e ragazzi), mentre Madeleine e Leonard conducono una vita noiosa e sedentaria a poca distanza dal luogo dove hanno studiato. *Brilliant move* è, come si è detto, l'unico capitolo

del romanzo scritto dal punto di vista di Leonard. Alcuni critici sostengono che si tratti della parte migliore del romanzo, o per lo meno «la más agradable de leer por su frenetismo y entusiasmo enfrentado a la pasividad de Madeleine y Mitchell»<sup>83</sup>. Collocato significativamente al centro dell'opera (è preceduto da due capitoli e seguito da tre, ma poiché questi ultimi sono più brevi, occupa effettivamente le pagine centrali), è qui che avviene la proposta di nozze, che non nasce come scelta ponderata e condivisa bensì viene dettata da uno slancio improvviso dovuto a un delirio psicotico; non certo la migliore premessa per un matrimonio stabile:

Leonard took Madeleine's hands in his much bigger hands. He'd just figured out the solution to all his problems, romantic, financial, and strategic. One brilliant move deserved another. "Marry me," he said. (294)

L'«idea geniale» che precede la proposta di matrimonio in realtà tanto geniale non è, per cui anche in questo caso il titolo ha una sfumatura sarcastica: Leonard riduce drasticamente la dose di litio che assume fino a rientrare nella fase euforica del suo disturbo bipolare.

In *Asleep in the Lord* si recupera la prospettiva di Mitchell, giunto nel frattempo in India presso la Casa dei Morenti fondata da Madre Teresa. L'espressione «asleep in the Lord», che Mitchell legge in un cimitero su alcune lapidi, è ispirata a un brano della prima lettera di San Paolo ai Tessalonicesi, dove si legge: «For if we believe that Jesus died and rose again, even so God will bring with Him those who have fallen asleep in Jesus» (1 Ts 4, 14); i fedeli defunti, sarebbe a dire, sarebbero come addormentati in attesa della resurrezione. Nel caso di Mitchell, il titolo sembra fare riferimento alla sua pretesa di ottenere risposte da Dio senza tuttavia mai riceverle: per tutta la sua vita egli sembra restare in attesa di ricevere il dono della fede, passivamente, come se aspettasse un'illuminazione improvvisa in grado di risvegliarlo dal torpore, incapace di attivarsi per ricercare e trovare da solo un senso alla sua vita. Nemmeno l'esperienza in India sarà utile a questo scopo; davanti ai corpi dei morenti e degli «ultimi» prova solo un misto di compassione e disgusto, due emozioni ben distanti dal senso del divino dal quale avrebbe così tanto desiderato sentirsi pervaso:

---

<sup>83</sup> Verónica Enamorado Díaz, *Reseña - La trama nupcial, de Jeffrey Eugenides*, «Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria», n. 3, 15 mayo 2013, p. 20.

The bodies at the Home for Dying Destitutes, broken, diseased, were the bodies of Christ, divinity immanent in each one. What you were supposed to do here was to take this scripture literally. To believe it strongly and earnestly enough that, by some alchemy of the soul, it happened: you looked into a dying person's eyes and saw Christ looking back. This hadn't happened to Mitchell. (306)

Il capitolo seguente, *And Sometimes They Were Very Sad*, è narrato dal punto di vista di Madeleine. Il titolo è ispirato a un verso di *Madeline*, il primo di una serie di libri illustrati per bambini realizzati dallo scrittore e disegnatore austriaco Ludwig Bemelmans fra gli anni Trenta e Sessanta, che inizia in questo modo:

In an old house in Paris that was covered in vines  
lived twelve little girls in two straight lines.  
In two straight lines they broke their bread  
and brushed their teeth and went to bed.  
They smiled at the good and frowned at the bad  
and sometimes they were very sad.<sup>84</sup>

Il narratore descrive il poster di *Madeline* nella cameretta della protagonista quasi omonima, confessando così direttamente il debito letterario; è facile poi ricondurre il "they" del titolo alla coppia composta da Madeleine e Leonard, che considerate le manie depressive e le tendenze suicide manifestate dal giovane, non è certamente felice.

L'ultimo capitolo, *Bachelorette's Survival Kit*, è narrato dal punto di vista di Mitchell. Il kit di sopravvivenza per ragazze single, oltre a essere un regalo ricevuto da Madeleine dalla sorella quand'era adolescente, è Mitchell stesso: o almeno è così che il giovane si sente, pronto ad accorrere in soccorso della compagna di studi della quale è innamorato, non corrisposto, da sempre, non appena questa, dopo la burrascosa separazione dal marito, ha avuto bisogno di lui. Il titolo allude quindi alla presa di coscienza di Mitchell di rappresentare un facile ripiego e al conseguente rifiuto di iniziare una storia con Madeleine, consapevole che nessuno dei due ne sarebbe stato felice; ma anticipa anche come la ragazza, tornata nubile, abbia comunque tutti gli strumenti per risollevarsi.

Una delle peculiarità più notevoli della struttura del romanzo è la tendenza «to have the most important events in a novel happen in the literary past»<sup>85</sup>: in altri termini, una grande

---

<sup>84</sup> Ludwig Bemelmans, *Madeline*, Puffin Books, New York 2000, p. 3-8.

<sup>85</sup> Taylor Muller, *Contemporary Representations of Marriage in Literature and Pop Culture* (Doctoral Thesis), Texas Christian University, Department of English, 2014, p. 8.

quantità di avvenimenti hanno luogo *off-stage*, e vengono descritti a posteriori, sotto forma di ricordo o ricapitolazione delle ragioni che hanno spinto i personaggi a comportarsi in una certa maniera. In effetti, per esempio, i tre protagonisti vengono presentati sempre nello stesso modo, ovvero dapprima si descrive la loro condizione presente, dopodiché si apre un'ampia digressione sul loro passato. Come scrive Taylor Muller,

The novel opens with a short description of the beginning of Madeleine's graduation day, and then proceeds to look back to her last fallout with Mitchell, her collegiate dating history, her Semiotics class, and her relationship with Leonard. Similarly, when Mitchell's narrative begins, he accounts for his own academic and relationship experiences, reflecting on the previous four years of his life on the day of his graduation. In Leonard's single brief section of narration, he quickly recounts his initial diagnosis and lifelong struggle with manic depression before returning to his present "brilliant move," his decision to "take his destiny, in the form of his mental disorder, into his own hands."<sup>86</sup>

L'impressione è quella di trovarsi di fronte a una trama «that advances only to loop back»<sup>87</sup>. L'esempio più notevole di evento saliente avvenuto *off-stage* è ovviamente il matrimonio di Madeleine e Leonard. L'assenza di una vera e propria descrizione della cerimonia nuziale, in realtà, sarebbe perfettamente in linea con il genere del *marriage plot* tradizionale, tant'è che in effetti anche le opere di Jane Austen erano solite concludersi semplicemente, dopo la proposta di matrimonio, con «a brief or implied wedding»<sup>88</sup>; il romanzo di Eugenides però non finisce qui: anzi, prosegue ancora a lungo, addentrandosi nelle complicazioni che sorgono una volta finita la festa, nelle settimane e mesi successivi. La proposta di Leonard conclude solo il capitolo centrale a lui dedicato; la risposta di Madeleine viene lasciata intuire al lettore solo molte pagine dopo,

when Eugenides casually mentions Madeleine's "left hand - the one bearing the gold wedding band" (333). By this point the reader has skipped eight weeks into their marriage, about a year after Madeleine's graduation. Between the proposal and where the narration picks up again, there is no account of the wedding, or of the honeymoon, when "Leonard had been hospitalized... in Monte Carlo" (333).<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 10.

<sup>87</sup> Nat Segnit, *The Marriage Plot*, by Jeffrey Eugenides, cit.

<sup>88</sup> Taylor Muller, *Contemporary Representations of Marriage in Literature and Pop Culture*, cit., p. 11.

<sup>89</sup> Ivi, p. 10.

È solo a questo punto, dopo aver accennato al ricovero di Leonard nel reparto psichiatrico di un ospedale francese, che vengono forniti alcuni dettagli sul matrimonio e si raccontano, retrospettivamente, i fatti accaduti nei giorni seguenti. Tramite questo espediente narrativo,

Instead of presenting the reader with a present tense recounting of Madeleine's excitement during wedding and honeymoon, the novel gives her bleaker retelling of the ordeal with her knowledge of its eventual disintegration, contributing to its overall dismantling of the marriage plot.<sup>90</sup>

Se alcuni accadimenti vengono volutamente saltati e narrati solo tempo dopo il loro verificarsi, quando i personaggi ormai a una certa distanza temporale ed emotiva li possono interpretare alla luce anche degli avvenimenti successivi, altri eventi vengono descritti più volte, secondo punti di vista diversi. L'incontro fra Leonard e Mitchell alla festa, per esempio, viene descritto sia da Madeleine, alquanto sbrigativamente, sia da Mitchell, che invece si sofferma a riportare nel dettaglio il loro scambio di battute. Anche se in misura molto limitata, Eugenides aveva però sperimentato l'impiego di questa medesima modalità narrativa già in *Middlesex*; una novità assoluta di *The Marriage Plot* è invece il ricorso alle lettere. Sebbene anche le opere precedenti, come questa, fossero ambientate in un'epoca dove ancora si faceva uso abbastanza frequentemente di tale mezzo di comunicazione, è solo in questo, fra i suoi romanzi, che esso compare per la prima volta. Probabilmente non è un caso, data la tendenza delle trame matrimoniali ad assumere proprio la forma del romanzo epistolare o comunque a contenere molte lettere: una caratteristica dei romanzi di Jane Austen, per esempio, era il «frequent use of letters to bring plot-changing news»<sup>91</sup>. In *The Marriage Plot* le lettere sono quattro. Una *rejection letter* ricevuta da Madeleine da parte dell'Università di Yale, una scritta dalla madre di Mitchell, preoccupata per il figlio che girovaga per l'Eurasia, una di Madeleine indirizzata a Mitchell e una di Mitchell indirizzata a Madeleine. La loro presenza è da interpretare presumibilmente come un ulteriore stratagemma ideato da Eugenides al fine di emulare e al contempo superare i canoni del *marriage plot* classico: nessuna delle missive riportate determina infatti reali conseguenze nello snodarsi della trama. Tutte, anzi, sono pressoché inutili; arrivano in ritardo di mesi, non contengono informazioni

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 11.

<sup>91</sup> Ivi, p. 9.

rilevanti o addirittura, come nel caso della lettera di Mitchell a Madeleine, non giungono mai nemmeno a destinazione.

### III.4 Gli *incipit*

Eugenides è solito prestare molta cura alle pagine iniziali dei suoi romanzi. Scrive in genere veri e propri prologhi, o proemi, lunghi alcuni paragrafi, ben riconoscibili e separati del resto del primo capitolo. Anche la frase con cui il romanzo esordisce è sempre significativa e studiata per incidere nella memoria del lettore; è l'autore stesso a confermare di prestare particolare attenzione alla soglia d'ingresso ai suoi libri:

What I'm searching for with the first sentence is the entire book. They've come to me in different ways with the three books. And the process is not always the same, but finally there is a sentence that seems to suggest the entire narrative and the tone and the narrative strategy and everything all in one. That's when I know essentially that I have a book that I can write.<sup>92</sup>

Confrontando tra loro gli *incipit* dei tre romanzi si nota innanzitutto la propensione di Eugenides a voler sempre “cominciare dal principio”, a ribadire il concetto di “inizio”: *The Virgin Suicides* si apre «On the morning» (3), Cal Stephanides racconta la sua storia a partire da quando «I was born» (3), e il narratore de *La trama del matrimonio* dice di voler parlare, «To start with» (3), dei libri della protagonista, specificando inoltre poco più avanti che la scena descritta è ambientata «on the morning of her college graduation» (4).

#### III.4.1 *On the morning the last Lisbon daughter took her turn at suicide...*

Come, del resto, già il titolo, l'*incipit* di *The Virgin Suicides* anticipa fin da subito quello che succederà all'interno del romanzo:

---

<sup>92</sup> David Daley, *Jeffrey Eugenides: I don't know why Jodi Picoult is belly-aching*, «Salon», September 26, 2012, [https://www.salon.com/2012/09/26/jeffrey\\_eugenides\\_i\\_dont\\_know\\_why\\_jodi\\_picoult\\_is\\_belly\\_aching/](https://www.salon.com/2012/09/26/jeffrey_eugenides_i_dont_know_why_jodi_picoult_is_belly_aching/)

On the morning the last Lisbon daughter took her turn at suicide—it was Mary this time, and sleeping pills, like Therese—the two paramedics arrived at the house knowing exactly where the knife drawer was, and the gas oven, and the beam in the basement from which it was possible to tie a rope. (1)

Rispetto al titolo, dal quale l'autore riprende la parola "suicide", si specifica che le vergini che si suicidano sono sorelle, e sono le figlie dei coniugi Lisbon. È l'allitterazione "Last Lisbon" a richiamare particolarmente l'attenzione, sia perché ricorda l'allitterazione in L di un altro celeberrimo romanzo («*Lolita light of my life*»<sup>93</sup>, l'*incipit* di *Lolita* di Vladimir Nabokov – personaggio al quale Eugenides si ispira dichiaratamente per la costruzione di Lux Lisbon il cui nome, per altro, significa proprio "light" –, sia perché *last* è l'unico aggettivo qualificativo presente nelle prime righe, con il quale l'autore rimarca che le sorelle moriranno, dalla prima all'ultima, una dopo l'altra. Non rivela ancora quante siano, ma allude a cinque differenti strumenti di morte (pillole, coltelli, gas, corde: quattro, in effetti, ma si precisa che le pillole vengono usate da due sorelle diverse) che, stando alla «Chekhov's first rule of playwriting»<sup>94</sup>, i lettori vedranno certamente all'opera prima del finale («If there's a gun on the wall in act one, scene one, you must fire the gun by act three, scene two»<sup>95</sup>). Svela i nomi di due sorelle, ovvero Mary e Therese (alle quali poche righe più avanti si aggiungerà una terza, Cecilia), che si contrappongono parallelamente ai due uomini adulti, gli operatori sanitari, intervenuti inutilmente per cercare di salvarle. Nel secondo e terzo periodo che compongono il primo paragrafo si descrive il loro farsi strada, muniti dell'armamentario medico, attraverso una natura evidentemente ostile e quasi soprannaturale («the bushes that had grown monstrous», «the erupting lawn», 1), ma «tame and immaculate» (1) fino a poco tempo prima: immagine sia del vano tentativo da parte dell'uomo e della scienza di dominare la natura, sia del funesto passaggio dalla serenità dell'infanzia alle turbe dell'adolescenza, impossibile da tenere sotto controllo. È al termine di questo paragrafo di partenza che si introduce per la prima volta il numero tredici, il tradizionale "unlucky number" della cultura anglosassone, presagio di sventura ma anche simbolo dell'approssimarsi dell'età adolescenziale: tale cifra compare per ben tre volte nei quattro paragrafi iniziali, la prima a indicare la quantità di mesi trascorsi tra le morti della prima e dell'ultima sorella, poi

---

<sup>93</sup> Vladimir Nabokov, *Lolita*, Crest, Greenwich (CT) 1959, p. 3.

<sup>94</sup> Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, cit. 236.

<sup>95</sup> *Ibidem*.



l'età di Cecilia, e infine la data in cui viene scattata la foto catalogata dai narratori come "Exhibit #1", ovvero il tredici giugno.

Il secondo paragrafo è dedicato interamente alla descrizione del primo tentato suicidio di Cecilia in termini che rimandano tanto alla civiltà classica, pagana, quanto alla religione cristiana: la tredicenne si taglia le vene «like a Stoic» (1), ha gli occhi «possessed» (1) (poco più avanti il suo sguardo verrà definito «a spiritualist's gaze», 2) e stringe al petto un'immagine della «Virgin Mary» (2). Nonostante ciò, il corpo della ragazza, che nell'attesa della morte sembra aver trovato una pace e una serenità contrastanti con la frenesia e il terrore dei suoi soccorritori («frightened by her tranquillity», 2), è descritto con dettagli sensuali e quasi erotici: il suo piccolo corpo da bambina emana lo stesso odore di una «mature woman» (1) già in grado di procreare, l'acqua in cui è immersa (che, per via del sangue in essa diluito, è di colore rosa, mentre i suoi occhi sono gialli e le estremità blu: tre tonalità comunemente associate all'iconografia della Madonna) è «warm» (2), tiepida e accogliente, i suoi capelli sono «wet» (2), e il suo petto è «budding» (2), segnale al contempo di giovane età e fertilità. Il sangue stesso, in realtà, oltre a essere simbolo di morte violenta, è anche immagine di sessualità e fecondità, e nel processo di estetizzazione della morte di Cecilia diventa perfino un elemento di decoro, che va a screziare l'acqua e ad abbellire la scena, già simile, data la posizione della ragazza «afloat» (1) nella vasca da bagno, al famoso dipinto di Millais che ritrae Ophelia. I toni sacrali utilizzati nel descrivere l'adolescente in fin di vita contrastano con la prosaicità della realtà circostante, ovvero il comune arredo della stanza da bagno («the toilet bowl», «the bath mat», 2) e le attrezzature mediche come il «tourniquet» (2). In questo secondo paragrafo entrano in scena anche le figure genitoriali, Mrs. e Mr. Lisbon, la prima «screaming» (2) e il secondo presentato semplicemente come effettivo proprietario del rasoio con il quale la figlia si squarcia le vene: è quasi superfluo ribadire che la loro connotazione, fin da subito, è quasi esclusivamente negativa.

Il paragrafo successivo compie un nuovo passo indietro nel tempo, descrivendo fatti risalenti al giorno precedente al tentato suicidio. Benché sia giugno, le condizioni ambientali non sono particolarmente favorevoli: alghe rivoltanti intorbidiscono l'acqua del lago, e i colori dominanti sono scuri (si parla di «brown ubiquity», 2) poiché la città è invasa dalle *fish flies* che «rising in clouds from the algae in the polluted lake, they blacken windows, coat cars and streetlamps» (2) e oscurano qualsiasi fonte di luce. A

fornire testimonianza del bizzarro comportamento di Cecilia quel giorno è Mrs. Scheer, una vicina, che racconta ai narratori di aver visto la giovane accanto a una Ford Thunderbird vestita «in the antique wedding dress with the shorn hem she always wore» (2), a sua volta emblematica commistione di candore e corruzione. La giovane si era mostrata molto attratta dagli «ephemeral insects» (2) la cui breve vita consisteva semplicemente nel riprodursi e morire nell'arco di ventiquattr'ore, immedesimandosi in loro a tal punto da disegnare col dito, nello strato di artropodi rinsecchiti che ammantavano il parabrezza dell'automobile, le iniziali del proprio nome e cognome.

Il quarto e ultimo paragrafo che costituisce il prologo del romanzo introduce apertamente il narratore plurale, aprendosi con il pronome personale "We" come soggetto dell'azione. Il coro di narratori, la cui presenza era stata annunciata, nei paragrafi precedenti, da espressioni quali «in our opinion» (1), e «Mrs. Scheer [...] told us» (2), manifesta il proprio culto feticista nei confronti delle Lisbon e la volontà di ricostruire a distanza di anni la loro storia, per cercare di comprendere le ragioni dei loro suicidi: l'indagine risulterà però ancor più ingarbugliata e senza capo né coda di uno "gnommero" gaddiano, e l'impresa si rivelerà impossibile. I narratori, per esempio, dicono di voler ordinare i reperti cronologicamente; tuttavia, di fatto la narrazione finora non si è dipanata seguendo l'esatta successione temporale degli eventi, e dopo la *Exhibit #1* non verranno presentate al lettore le *Exhibit #2, #3, #4*, bensì altri reperti in una sequenza totalmente casuale. L'oggetto catalogato come "indizio numero 1" è una fotografia di casa Lisbon scattata il 13 giugno, pochi giorni prima del tracollo, da un'agente immobiliare dal cognome italiano, Ms. D'Angelo. La voce narrante anticipa che la casa, che al momento della foto è ancora in condizioni accettabili, presto assumerà un aspetto diroccato e inospitale, come riflesso esteriore del disagio e delle tensioni accumulate all'interno delle quattro mura. A una finestra si intravede un «blur» (3): è Mary, la seconda delle sorelle Lisbon. Il fatto che sia visibile solo come una macchia sfocata e indistinta è indicativo di come le ragazze siano destinate a restare per sempre impenetrabili, indecifrabili, misteriose. «Her head appears to be on fire but that is only a trick of the light» (3): è un'immagine ambigua che si potrebbe interpretare sia come presagio nefasto, sia come simbolo positivo di luminosità e passione, contrapposto alla freddezza materna e al grigiore generalizzato del quartiere. Tramite i nomi dei pochi personaggi introdotti in queste prime pagine, il lettore comprende la composizione sociale del quartiere in cui è ambientata l'opera; si tratta di

un'area residenziale di classe medio-borghese abitata per lo più da persone di origine non anglosassone: Scheer e D'Angelo sono infatti entrambi cognomi etnici, di origini rispettivamente tedesche e italiane. Per quanto riguarda i Lisbon, invece, non si conosce né è scontato ipotizzare la loro provenienza. Il cognome, che in realtà non è affatto diffuso, né negli Stati Uniti, né altrove, rimanda ovviamente al nome della capitale portoghese, suggerendo lontane radici europee e mediterranee se non addirittura precisamente iberiche. L'aspetto diafano delle ragazze non sembra confermare questa teoria, che trova però senz'altro riscontro nel rigido cattolicesimo inquisitorio della madre. Le origini della città portoghese parrebbero fenice, risalenti cioè all'epoca in cui i suoi fondatori mediorientali (provenienti all'incirca dalle stesse zone degli antenati di Eugenides) la battezzarono "Alis Ubbo", un'espressione dal significato di "porto sicuro", poi divenuta col passare dei secoli Olisipo o Ulyssipona, a causa anche della leggenda secondo la quale la città sarebbe stata fondata da Ulisse<sup>96</sup>. Alla luce di ciò, il cognome assume dunque anche un significato ironico nel romanzo, considerato che la famiglia rappresenta per le ragazze più una prigione che un porto sicuro, e che a differenza dell'eroe omerico è loro impedito e controllato qualsiasi movimento.

Dalla lettura attenta dei primi quattro paragrafi, che confermano la loro funzione di prologo e orientamento (ovvero quella parte che, secondo il sociolinguista William Labov, «serve a presentare i personaggi, gli ambienti, le situazioni, con maggiore o minore abbondanza di dettagli»<sup>97</sup>), è possibile quindi anche ricavare informazioni che riguardano l'aspetto tematico e stilistico dell'opera, e che troveranno poi conferma nei suoi sviluppi successivi: per esempio, la contrapposizione tra la natura sensuale e sessuale delle ragazze e la loro aura da creatura sacrificale; il confronto tra le diverse culture che compongono la società multietnica degli Stati Uniti; l'atmosfera gotica dei sobborghi cittadini, dall'aspetto patinato in superficie ma corrotto in profondità; l'oppressione esercitata dalla famiglia e dal credo religioso; il rapporto contrastante tra spiritualità e scienza, o tra natura e cultura, e la preoccupazione destata dal degrado sociale e ambientale. Dal punto di vista dello stile, il romanzo si contraddistingue da subito per l'utilizzo di un narratore plurale, per la costruzione di una struttura temporale peculiare (caratterizzata da continui salti in avanti e indietro), e per l'insistenza sull'inconoscibilità

---

<sup>96</sup> Cfr. "History of Lisbon", in *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/place/Lisbon/History>

<sup>97</sup> Franco Brioschi – Costanzo Di Girolamo – Massimo Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, cit., p. 140.

e irrisolvibilità del mistero alla base del giallo. Sul piano espressivo, oltre alla presenza di riferimenti classici e letterari in contrasto con elementi più pop, come la musica e la televisione, l'autore alterna il tono lirico e nostalgico (caratteristico della descrizione delle ragazze) al tono gotico e sublime nella raffigurazione della natura (per la quale usa aggettivi carichi di connotazioni), ricorrendo talvolta anche all'effetto di abbassamento prosaico con risultati ironici e grotteschi.

### **III.4.2 *I was born twice***

Il primo capitolo di *Middlesex*, dal titolo "The Silver Spoon", inizia con un vero e proprio prologo da poema eroico classico. Contiene infatti ambedue le componenti indispensabili di ciascun proemio epico che si rispetti: in primo luogo un'invocazione alla Musa (in genere proprio Calliope, la Musa della poesia epica), e secondariamente una protasi, ovvero un riassunto, in forma molto succinta, dei principali avvenimenti della storia.

L'*incipit* è infatti composto da ben quattro paragrafi, tre dei quali sono più corposi, mentre l'ultimo è costituito da una singola frase a effetto. La voce narrante comincia il suo racconto focalizzando subito l'attenzione su sé stessa. Alla stregua di Omero, che sceglieva come parola d'apertura per i suoi poemi epici un termine che rappresentasse il soggetto, il vero protagonista della propria opera (nell'*Iliade* era la Μῆνις, l'ira funesta del Pelide Achille; nell'*Odissea* era l'Ἄνδρα, l'uomo dal multiforme ingegno), Cal apre la narrazione dicendo "I", "io", per cui al lettore è chiaro fin da subito, fin dal titolo e dalla prima riga, chi sarà il protagonista e l'intersessuale della vicenda. Sembra inoltre cominciare, letteralmente, dal principio, raccontando la storia a partire dalla sua venuta al mondo; in realtà, come si comprenderà proseguendo nella lettura, l'inizio vero e proprio delle vicende è di gran lunga precedente. In effetti, poiché l'intero romanzo è giocato sul tema della duplicità, nonché dell'apparire ciò che non si è, è del tutto normale che l'*incipit* non sia altro che una falsa partenza, o che la nascita del protagonista nel 1960 sia solo uno dei possibili inizi della storia. L'altro, il secondo, sarà collocato nel capitolo successivo, quando comincerà la narrazione dell'intera saga familiare a partire dal lontano 1922. Secondo un articolo comparso su "l'Unità" il 23 maggio 2003 dal titolo *Il grande romanzo greco americano*, leggendo la frase d'apertura di *Middlesex*

la mente va al padre di tutti i romanzi che, d'un personaggio, ci narrano la storia fin dalla venuta al mondo, David Copperfield (dove Dickens inizia con quella sgrammaticatura intenzionale, «I'm born» anziché «I was born»<sup>98</sup>).

Ma oltre ai capisaldi del realismo inglese, tale esordio per certi versi richiama alla memoria anche la letteratura picaresca, in cui il personaggio principale racconta in prima persona le proprie sventure a partire proprio dal momento della sua nascita; «Kirkus Reviews» lo definisce, infatti, «A virtuosic combination of elegy, sociohistorical study, and picaresque adventure»<sup>99</sup>, anche se più che il *Lazarillo de Tormes* l'autore greco-americano potrebbe aver preso come modello opere eroicomiche quali *Tom Jones* di Henry Fielding, che è a sua volta, come Cal, un narratore interno ma «a focalizzazione zero, dotato di un'onniscienza olimpica e umoristica»<sup>100</sup>.

Il fatto che Cal dica di essere nato due volte determina inoltre una chiara contrapposizione con il romanzo precedente, il quale comincia invece presentando ben due decessi, avvenuti entrambi al secondo tentativo. Da subito il narratore fornisce inoltre le coordinate spazio-temporali entro le quali si colloca (almeno in parte) la vicenda, e anch'esse consentono di creare un parallelismo tra *Middlesex* e il suo predecessore: l'anno di nascita di Calliope è lo stesso di Cecilia Lisbon (e di Eugenides), il 1960, mentre l'anno della sua rinascita come maschio di nome Cal è invece lo stesso della morte delle sorelle, il 1974. Anche questo secondo romanzo è inoltre ambientato a Detroit, la quale però, a differenza della Waste Land descritta in *The Virgin Suicides*, in *Middlesex* è addirittura «smogless» (3).

Come già è stato fatto notare, a emergere fin dalle prime righe è una evidente propensione a ragionare secondo logiche strettamente binarie, che è costata a Eugenides una discreta mole di critiche. Più che ibrida, infatti, l'identità di genere del protagonista sembrerebbe rigidamente suddivisa in due fasi temporali successive: prima femminile e poi maschile, *tertium non datur*. Per di più, Cal sembra provare un certo imbarazzo per la sindrome da cui è affetto. Nell'*incipit* ne fornisce il nome scientifico, “5-alpha reductase deficiency”, cita i titoli di testi scientifici all'interno dei quali si potrebbero trovare degli studi su di

---

<sup>98</sup> Maria Serena Palieri, *Il grande romanzo greco americano*, “L'Unità”, 23 maggio 2003, [https://archivio.unita.news/assets/main/2003/05/23/page\\_027.pdf](https://archivio.unita.news/assets/main/2003/05/23/page_027.pdf)

<sup>99</sup> *A virtuosic combination of elegy, sociohistorical study, and picaresque adventure: altogether irresistible*, «Kirkus Reviews», May 19, 2010, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/jeffrey-eugenides/middlesex/>

<sup>100</sup> Stefania Consonni, *Come nasce un premio Pulitzer*, cit., p. 148.

essa, e la presenta, anche se al momento solo sinteticamente, come una disfunzione genetica inconsueta ma realmente esistente. Sottolinea, insomma, di essere una persona intersessuale vera, ben diversa dagli ermafroditi della letteratura e del mito. La sua condizione però suscita in lui un certo imbarazzo. Per esempio, nella foto riportata sul libro *Genetics and Heredity* egli compare con una «black box covering my eyes» (3); più avanti dirà poi di essere stato «ridiculed by classmates» (3) e trattato in generale come un fenomeno da baraccone: persino i dottori che lo avevano avuto in cura, affascinati dalla rarità del suo caso, lo avevano studiato con curiosità morbosa, lasciandogli l'impressione di essere stato «palpated» (3) e «guinea-pigged» (3).

Nel paragrafo successivo, il secondo, il narratore prosegue rivelando finalmente il proprio nome di battesimo. Qualora il fatto di chiamarsi Calliope Helen Stephanides non fosse sufficiente a fugare ogni dubbio sulle sue radici etniche, egli si descrive in aggiunta come un «rare attendant at the Greek Orthodox liturgy» (3) e paragona la propria esperienza di vita a quella del veggente Tiresia, celebre personaggio della mitologia ellenistica (ma a dire il vero anche della cultura occidentale in generale) che come lui era stato «first one thing and then the other» (3). Tiresia compare anche nell'*Odissea* e in alcune tragedie di Sofocle e di Euripide: una di queste, *Antigone*, viene messa in scena in *Middlesex* proprio nell'istituto superiore frequentato da Callie, che ha il perfetto *physique du rôle* per interpretare ovviamente il ruolo del mitico indovino.

My wild hair suggested clairvoyance. My stoop made me appear brittle with age. My half-changed voice had a disembodied, inspired quality. Tiresias had also been a woman, of course. But I didn't know that then. And it wasn't mentioned in the script.  
(331)

Eugenides ha dichiarato di essersi imbattuto in questo personaggio per la prima volta quando, a scuola, lesse le *Metamorfosi* di Ovidio. Il poema epico-mitologico latino esordiva con l'esametro «In nova fert animus mutatas dicere formas/corpora»<sup>101</sup> (vv. 1-2), verso col quale, come in una sorta di *Middlesex ante litteram*, il poeta di Sulmona si proponeva di raccontare principalmente storie di corpi e delle loro trasformazioni. A proposito di Tiresia, Ovidio scrive di come una volta il mitico vate avesse colpito con un bastone, per separarli, due serpenti che si accoppiavano; ciò causò l'ira di Venere, che per

---

<sup>101</sup> Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, UTET, Novara 2013, p. 41.

punizione lo trasformò in una donna. Sette anni più tardi, trovandosi di fronte alla stessa scena e colpendo nuovamente i due serpenti, tornò a essere uomo. Reso cieco poi da Giunone, venne infine dotato da Giove, come risarcimento per il danno subito, del potere della divinazione. È a partire dalla comparsa di Tiresia che il tono della narrazione, nel proemio di *Middlesex*, si fa veramente simile a quello di un poema epico, innalzandosi progressivamente fino a raggiungere il suo *climax* al termine del paragrafo successivo.

Il secondo paragrafo si conclude con la protasi, ovvero il riassunto di alcuni dei fatti salienti del racconto, che in questo caso sono episodi della vita di Calliope quali il suo inseguimento di un carro armato durante gli scontri di Detroit del 1967 («An army tank led me into urban battle once», 3), la storia d'amore con The Obscure Object («A redheaded girl from Grosse Pointe fell in love with me, not knowing what I was», 3) e il suo esibirsi nudo a pagamento in una sorta di *freak show* in un locale californiano («a swimming pool turned me into myth», 3). Si tratta, insomma, di un *incipit* che rivela già cosa succederà, «come se fosse all'opera una sorta di destino ineluttabile di cui veniamo messi a parte»<sup>102</sup>.

Nel terzo paragrafo Cal dice di avere ora quarantun anni e di sentirsi in procinto di una nuova rinascita. È infatti sul punto, pur non sapendolo ancora in questo momento, di superare tutte le insicurezze e accettarsi così com'è, vivendo da intersessuale con identità di genere ibrida; è anche però una rinascita a narratore, che sente il desiderio di parlare non solo della propria storia, ma di quella dell'intera famiglia, che essendo strettamente *inbred* (i nonni, oltre che fratello e sorella, erano anche cugini tra loro, per cui c'erano già stati episodi di incesto all'interno del clan Stephanides) è stata la causa principale del trasmettersi dell'allele difettoso. Anzi, in effetti, ciò che Cal vuole raccontare non è la storia della sua famiglia, bensì la storia del suo gene mutante, di come sia comparso e di come si sia trasmesso in modo latente, di generazione in generazione e saltando da un continente all'altro, fino a manifestarsi in lui. Ed è qui che comincia la parte più apertamente omerica della sezione introduttiva. Come da tradizione formulare tipica del genere epico, il narratore si rivolge infatti alla Musa ispiratrice, anche se in questo caso, chiamandosi Calliope e narrando la storia della sua vita in prima persona, la Musa alla quale si rivolge non è altri che se stesso: se il destino di intersessuale è scritto nei suoi

---

<sup>102</sup> Christian Raimo, *Al crocevia tra generi sessuali e narrativi*, “il manifesto”, 23 maggio 2003, <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2003029865>

cromosomi e nella storia genetica della sua famiglia, il futuro da narratore è infatti scritto nel suo nome, che coincide proprio con quello della Musa dell'epica. Ma anziché narrare di gesta gloriose e imprese eroiche, chiede alla dea, cioè a se stesso, di parlare di qualcosa di estremamente prosaico e microscopico, ovvero la sua composizione genetica. Costruisce l'invocazione con un'altisonante anafora di "sing how" e con un linguaggio poetico ricco di figure retoriche, quali la rima assonante («this roller-coaster ride of a single gene through time» (4), l'allitterazione («like a seed across the sea»), il parallelismo («the goats bleated and the olives dropped»), metafore («polluted pool», «industrial rains», «fertile soil of my mother's own midwestern womb») e similitudini («blew like a seed»), creando, tramite il contrasto tra il tenore elevato della scrittura e il suo contenuto ben poco sublime, un effetto marcatamente ironico che arriva al suo culmine quando, per identificare il luogo d'origine della sua mutazione cromosomica, il narratore scomoda addirittura il monte Olimpo («Sing how it bloomed two and a half centuries ago on the slopes of Mount Olympus», 4): chiarirà solo poco più avanti che non si tratta però della celebre vetta sulla quale dimoravano gli dèi, bensì di un'altura omonima turca nota anche col nome di Uludag, più modesta e popolata per lo più da pastori e capre.

Così come poco prima aveva riassunto brevemente la propria vita, ora riassume invece il percorso del gene mutante, dalla sua prima comparsa fino alla sua piena manifestazione esteriore. L'alterazione del DNA, dice Cal, «bloomed two and a half centuries ago» (4), e più avanti spiegherà che «the gene first appeared in my bloodline sometime around 1750, in the body of one Penelope Evangelatos, my great-grandmother to the ninth power» (71): è stato quindi necessario il succedersi di ben nove generazioni, tre volte tre, affinché quella mutazione si manifestasse; ma alla fine, dopo innumerevoli peripezie e l'intervento della Provvidenza stessa (sotto forma di massacro perpetrato dai Turchi e infrazione del tabù dell'incesto), il gene «fell to earth» (4). L'espressione è un rimando a John Milton, che nel suo poema epico *Paradise Lost*, dopo avere a sua volta invocato la Musa («Sing heavenly Muse»<sup>103</sup>), parla della caduta dei nostri "grand parents", Adamo ed Eva, da uno stato di grazia (come quello vissuto dai fratelli Stephanides nella bucolica Bithynios) a una condizione più infausta e mortale, a causa della trasgressione di un divieto divino:

---

<sup>103</sup> John Milton, *Paradise Lost*, I, 6.



[...] say first what cause  
Mov'd our Grand Parents in that happy State,  
Favour'd of Heav'n so highly, to fall off  
From their Creator, and transgress his Will  
For one restraint, Lords of the World besides?<sup>104</sup>

Conclude con una battuta di spirito incolpando la genetica anche del proprio stile declamatorio, “omerico”, come se l’averne parenti greci portasse automaticamente chiunque a verseggiare come un aedo.

Qui finisce il proemio vero e proprio; il resto del primo capitolo, che ha una funzione quasi esclusivamente introduttiva, contiene però a sua volta diversi elementi interessanti. Separato dal proemio da un breve spazio, il resto del primo capitolo racconta un episodio precedente di tre mesi alla nascita del protagonista, ovvero la predizione del suo sesso da parte di Desdemona tramite l’utilizzo di un cucchiaino d’argento. Secondo il magico utensile il nascituro sarebbe stato un maschio; ma Milton è sicuro che le arti divinatorie della madre abbiano stavolta mancato il bersaglio, poiché convinto dell’efficacia delle indicazioni pseudo-scientifiche seguite da lui e dalla moglie per riuscire a concepire una figlia femmina. Il dissidio tra Milton e Desdemona da un lato serve a far emergere il conflitto tra la generazione più anziana, ancora fiduciosa nei metodi tradizionali, e i loro figli o nipoti più giovani, che confidano al contrario nella scienza e nel progresso; ma mostra anche come in effetti avessero sia torto sia ragione entrambi, ancora inconsapevoli del fatto che il nuovo membro della famiglia avrebbe compreso in sé entrambe le possibili opzioni di genere.

Con la descrizione del rituale di Desdemona Cal non solo comincia il suo racconto *in medias res* per poi ripartire dall’antefatto nei capitoli successivi, come spesso accade nei poemi epici, ma riesce anche a costruire la storia in modo tale che, col finale, essa si chiuda circolarmente, a ulteriore dimostrazione di come la vita per il narratore non sia altro che un eterno ripetersi ciclico delle medesime esperienze, vissute magari secondo un punto di vista diverso. Anche se al posto dei festeggiamenti in vista di una nascita c’è la celebrazione di un funerale (quello di Milton), nell’ultimo capitolo ricompaiono infatti tutti gli elementi simbolici ed esoterici presenti nel primo, come il *mulberry tree*, la *silkworm box* contenente i ricordi del Vecchio Mondo e le *wedding crowns* di corda; e

---

<sup>104</sup> Ivi, I, 28-32.

ricompare perfino Desdemona, che a lungo era stata lasciata in disparte («I allowed Desdemona to slip out of my narrative because, to be honest, in the dramatic years of my transformation, she slipped out of my attention most of the time», 521-22). Ormai molto anziana e bramosa di morire come la Sibilla del *Satyricon* di Petronio, la nonna del protagonista ricorderà l'episodio del cucchiaino d'argento narrato nel primo capitolo e confesserà al nipote di aver sempre saputo la verità su di lui, fin da prima che nascesse.

### **III.4.3 To start with, look at all the books.**

La più importante informazione da conoscere sulla protagonista prima ancora di approcciarsi alla sua storia, secondo il narratore di *The Marriage Plot*, sono i libri che possiede. Segue un lungo elenco di testi di narrativa che suggerisce, come del resto già avevano fatto il titolo e l'epigrafe di La Rochefoucauld, che i romanzi e la lettura avranno un'importanza fondamentale nella storia e una grande influenza sulle vite dei personaggi. Più che un elenco di opere in effetti si tratta in realtà di una lista di autori:

There were her Edith Wharton novels, arranged not by title but date of publication; there was the complete Modern Library set of Henry James, [...] a lot of Dickens, a smidgen of Trollope, along with good helpings of Austen, George Eliot, and the redoubtable Brontë sisters. There were a whole lot of black-and-white New Directions paperbacks, mostly poetry by people like H.D. or Denise Levertov. There were the Colette novels she read on the sly. (3)

È una collezione a partire dalla quale un lettore informato può dedurre già molto riguardo allo sviluppo della trama. Edith Wharton, la prima scrittrice che viene nominata, è celebre per opere quali *The Age of Innocence* e *Ethan Frome*, che descrivono triangoli amorosi; il secondo autore menzionato è Henry James, al cui *The Portrait of a Lady* Eugenides ha detto più volte di essersi ispirato apertamente; seguono Dickens e Trollope, due tra le maggiori firme dell'epoca vittoriana; Jane Austen fu colei che perfezionò, come si è detto, lo schema tradizionale del romanzo matrimoniale; George Eliot raccontò, nell'opera considerata il suo capolavoro (*Middlemarch*), la storia di una donna amante dei libri che si sposa con un uomo apparentemente geniale ma il cui matrimonio finisce per naufragare, mentre le sorelle Brontë idearono storie d'amore che coinvolgevano anche personaggi fuori di senno, come Bertha in *Jane Eyre* o Heathcliff in *Wuthering Heights*. Se davvero,

come implica La Rochefoucauld, il modo in cui sentiamo parlare dell'amore influenza il modo in cui lo viviamo poi, chiunque possieda questi libri, condizionato dall'idea di coppia che essi proiettano, quasi per certo si innamorerà e si sposerà con la persona sbagliata, la quale probabilmente si rivelerà folle, e sarà quindi portata a iniziare una relazione, forse clandestina, con un terzo soggetto. L'intera trama del romanzo di Eugenides, in sostanza, si potrebbe intuire da una rapida occhiata al comodino della sua protagonista.

Anche gli altri due personaggi principali vengono descritti attraverso i libri che leggono, che sono lo strumento con cui essi imparano a interpretare il mondo e gli eventi. Al momento della partenza per il suo viaggio verso oriente, Mitchell infila in valigia una serie piuttosto variegata di tomi:

When it came time to winnow the stack of reading material, he'd failed to be stringent, bringing with him a cache that included *The Imitation of Christ*, *The Confessions* of St. Augustine, Saint Teresa's *Interior Castle*, Merton's *Seeds of Contemplation*, Tolstoy's *A Confession and Other Religious Writings*, and a sizeable paperback of Pynchon's *V.*, along with a hardback edition of *God Biology: Toward a Theistic Understanding of Evolution*. Finally, before leaving New York, Mitchell picked up a copy of *A Moveable Feast* at St. Mark's Bookshop. (140)

Leonard invece, durante una conversazione con Madeleine, cita un lungo elenco di scrittori, tutti parte del bagaglio culturale dell'autore e canone di riferimento anche di molti suoi contemporanei.

Il fatto di cominciare il proprio romanzo con l'elenco di libri presenti nella stanza di Madeleine serve inoltre a Eugenides per richiamare l'attenzione del lettore sul territorio in cui intende muoversi, svelando quali sono i precedenti e da quali opere ha, almeno parzialmente, preso ispirazione. Ciò si riallaccia al concetto postmoderno secondo il quale sarebbe impossibile narrare qualcosa di veramente nuovo e originale, in quanto ogni storia è già stata raccontata; o almeno, questa è l'opinione di Umberto Eco, uno dei maggiori teorici del postmodernismo italiano, che in *Postille a "Il nome della rosa"* scrive: «Ho riscoperto così ciò che gli scrittori hanno sempre saputo (e che tante volte ci hanno detto): i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata»<sup>105</sup>. L'affermazione è la stessa che viene sostenuta, in un ovvio omaggio all'inventore della

---

<sup>105</sup> Umberto Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, cit., p. 600.

semiotica, da un compagno di corso di Madeleine, un certo Thurston Meems, che proprio durante una lezione di Semiotics 211 sentenzia: «Books aren't about "real life". Books are about other books» (28). *The Marriage Plot* è «flamboyantly a book about books, many of which are themselves about other books»<sup>106</sup>; la scommessa di Eugenides, tuttavia, è quella di riuscire a scrivere un romanzo che sia al contempo “about other books” e “about real life”, seguendo e modernizzando i canoni di una convenzione letteraria dalle caratteristiche ben precise e tanto percorsa nella storia della letteratura da risultare quasi usurata dal tempo, ma per raccontare una storia verosimile, con personaggi realistici e dotati di profondità: «not only as pastiche or irony, but as something as full of life as those books on Madeleine's shelf»<sup>107</sup>.

Dopo questa sorta di premessa iniziale, con la quale Eugenides prepara il lettore confessando quali sono i vari libri che l'hanno ispirato e che sono anche parte del *background* della protagonista, ha inizio la storia vera e propria. Nel prosieguo del primo capitolo, vengono fornite le prime coordinate spazio-temporali della storia («Early June, Providence, Rhode Island» e «the morning of her college graduation», 4) e si introducono nuovi personaggi: i genitori di Madeleine (Alton e Phyllida), Leonard (del quale si rivela solo il nome, e il fatto che lui e la ragazza «[had] broken up three weeks ago», 12) e Mitchell, «the kind of smart, sane, parent-pleasing boy she should fall in love with [and] that she would never fall in love with» (15). Ciò che si descrive è, in sintesi, l'incontro fra Madeleine e i genitori, giunti dal New Jersey per assistere alla cerimonia di laurea della figlia; quest'ultima si dimostra piuttosto insofferente, un po' perché ancora in *hangover* dopo i bagordi della sera precedente, un po' perché molto abbattuta in seguito alla rottura col fidanzato, Leonard, e un po' perché Mitchell la accusa di usarlo approfittando dei sentimenti che lui prova per lei. La prima sezione del capitolo iniziale si conclude con Madeleine che in preda allo sconforto alza gli occhi al cielo: «as she looked up at the storm clouds massing over downtown like more bad things to come, she asked herself why everyone was being so mean to her» (19).

La storia però, secondo Eugenides, in realtà ha un altro *incipit*, oltre a quello che è appena stato analizzato; a parere dell'autore, in effetti, «the first sentence of this book is really

---

<sup>106</sup> Sharon Marcus, *The Euphoria of Influence*, cit.

<sup>107</sup> Tim Adams, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides – review*, “The Guardian”, September 30, 2011, <https://www.theguardian.com/books/2011/sep/30/marriage-plot-jeffrey-eugenides-review>

on page 19»<sup>108</sup>, e consiste nella frase iniziale della seconda sezione di cui è composto il primo capitolo, ovvero: «Madeleine's love troubles had begun at a time when the French theory she was reading deconstructed the very notion of love» (19). È questa contraddizione a rappresentare il fulcro del romanzo: nel momento in cui la protagonista comincia contemporaneamente a frequentare tanto l'università quanto i compagni di corso, ella si trova nella situazione paradossale di provare sentimenti proprio mentre la teoria letteraria che va per la maggiore sembra negarne l'esistenza. Questo secondo *incipit* fu in effetti il primo che Eugenides scrisse, salvo poi ritenere opportuno aggiungere una sezione precedente per spiegare chi fosse Madeleine e come la sua concezione dell'amore fosse ben lontana dal decostruzionismo postmoderno: «Once I wrote that sentence, [...] I had to go back and create the first 20 pages to get to that point»<sup>109</sup>.

Anche il finale del romanzo merita di essere sottoposto a una disamina approfondita; l'opera, infatti, si conclude con la parola «Yes» (406), pronunciata da Madeleine in risposta a una richiesta di Mitchell. Si tratta di una conclusione che «both meets and undercuts the required conclusion of a proper marriage plot»<sup>110</sup>: il «sì» di Madeleine non viene formulato in replica a un'offerta di matrimonio, né tantomeno è un «sì, lo voglio» proferito all'altare; è semplicemente la sua risposta alla «literary question» (406) di Mitchell, che le chiede:

From the books you read for your thesis, and for your article—the Austen and the James and everything—was there any novel where the heroine gets married to the wrong guy and then realizes it, and then the other suitor shows up, some guy who's always been in love with her, and then they get together, but finally the second suitor realizes that the last thing the woman needs is to get married again, that she's got more important things to do with her life? And so finally the guy doesn't propose at all, even though he still loves her? [...] Do you think that would be good? As an ending? (406)

La domanda di Mitchell è in sostanza l'esatto contrario di una proposta di matrimonio; è un incoraggiamento alla libertà e all'indipendenza, un'esortazione alla ragazza che ama affinché persegua le sue ambizioni accademiche; accettando l'invito dell'amico, Madeleine finalmente antepone per la prima volta sé stessa e i propri desideri a quell'ansia di trovare un partner che le è stata inculcata dalla famiglia, dalla società e dalla maggior

---

<sup>108</sup> David Daley, *Jeffrey Eugenides: I don't know why Jodi Picoult is belly-aching*, cit.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> Marshall Boswell, *The Rival Lover*, cit., p. 514.

parte dei libri che ha letto, e scarta l'idea del matrimonio in favore della propria realizzazione personale:

Her story does not culminate in marriage and the loss of her identity; rather, it ends with her independence. No longer a “Victorian heroine,” she is free now to go to Columbia where she will become a “Victorianist” – that is, a resistant reader who nevertheless maintains her love of the literature she interrogates. Like the novel she inhabits, she will both uphold and update a patriarchal tradition.<sup>111</sup>

Ovviamente lo “yes” finale rimanda anche a un altro caposaldo del Novecento letterario che si conclude con la stessa espressione di assenso, ovvero *Ulysses* di James Joyce, autore che più volte Eugenides ha citato come suo nume tutelare. Il celebre soliloquio di Molly Bloom che chiude il romanzo del 1922 finisce appunto con la frase «yes I said yes I will Yes»<sup>112</sup>; Molly, descritta come una donna vitale, energica, passionale e spesso infedele al marito, ricorda nel dormiveglia il momento della sua proposta di matrimonio e ripete quella che era stata la sua risposta, da interpretare forse come una rinnovata promessa a impegnarsi e a essergli devota. In effetti gli “yes” contenuti nel monologo sono molto numerosi, e sembrano raggiungere nel finale una sorta di climax col quale Molly gioisce del proprio corpo, della vita e dell'amore. Di nuovo, Eugenides riesce a fondere, in una parola sola, più concetti contemporaneamente: allude sia alle sperimentazioni moderniste sia al più classico romanzo ottocentesco, e fa affiorare, nel personaggio di Madeleine, sfumature da eroina tanto vittoriana quanto avanguardista. Sarebbe interessante anche confrontare fra loro le parole finali dei tre romanzi nel complesso, ovvero, in ordine di pubblicazione, “together”, “next”, e “yes”. Eugenides ha ammesso di essere particolarmente attento ai termini che utilizza in chiusura dei suoi libri («Obviously, when you're ending a book you're extremely conscious about the words you're choosing»<sup>113</sup>) ma di non avere in effetti mai pensato che i tre *explicit* si potessero in qualche modo mettere in relazione: «I've never thought of them forming a little trio that way, a rather optimistic trio as you repeat them to me»<sup>114</sup>. Se letti insieme, i tre vocaboli suonano come un invito ad avere tutto sommato fiducia nel futuro, ventilando anche, nel caso di Madeleine, la possibilità di una nuova unione.

---

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> James Joyce, *Ulysses*, Egoist Press, London 1922, p. 276.

<sup>113</sup> David Daley, *Jeffrey Eugenides: I don't know why Jodi Picoult is belly-aching*, cit.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

## IV. Analisi del testo

Le soglie vanno attraversate, se non altro per scoprire se ciò che promettono corrisponde effettivamente a quello che si trova una volta superata la facciata. E ciò che si trova al di là dello strato più superficiale del paratesto è per l'appunto il testo, del quale si intendono analizzare, seguendo i principi narratologici più diffusi, la gestione di tempi e spazi, il sistema dei personaggi, il narratore e il genere. Il testo narrativo non è altro infatti che un insieme di enunciati tra loro interconnessi («una serie più o meno lunga di enunciati verbali più o meno provvisti di significato»<sup>1</sup>) tramite i quali vengono descritti una serie di atti e avvenimenti che compongono una storia. Le azioni si verificano in un determinato *setting* spazio-temporale e vengono narrate secondo un certo ordine, compiute da un certo numero di attanti e riportate da una voce narrante secondo un determinato punto di vista, che tende a focalizzarsi su alcuni temi, o ad attingere a un particolare immaginario, o ancora a utilizzare forme stilistiche che permettono di avvicinare il testo a uno o più generi letterari differenti.

### IV.1 I tempi

La tessitura temporale dei testi in esame non è mai lineare: in *The Virgin Suicides* il racconto parte letteralmente dalla fine, in *Middlesex* la narrazione comincia, come nei poemi omerici, *in medias res*, e anche se in *The Marriage Plot* la storia prende avvio effettivamente dal principio i continui salti in avanti, sovrapposizioni e riavvolgimenti fanno sì che anche in questo caso la gestione del tempo non sia affatto convenzionale. Al fine di analizzare il modo in cui Eugenides maneggia la complessa articolazione temporale del testo è opportuno servirsi dei principi narratologici, introdotti dai formalisti russi agli inizi del secolo scorso, di *fabula* e intreccio: la prima consiste nell'insieme degli avvenimenti che rappresentano il soggetto dell'opera, mentre il secondo è la rappresentazione narrativa degli stessi eventi così come è voluta dall'autore. A livello della *fabula*, quindi, gli eventi sono disposti secondo la loro successione logica e

---

<sup>1</sup> Valentina Sestini, *Between Intertextuality and Paratextuality*, cit.

cronologica, mentre sul piano dell'intreccio essi possono subire diverse manipolazioni rispetto alla successione temporale, al fine di ottenere particolari effetti narrativi<sup>2</sup>.

Anche la storia e la cronaca sembrano inoltre irrompere nelle vite dei personaggi e influenzare in qualche modo le esistenze dei singoli. Nei primi due romanzi in particolare le date scelte sono spesso simboliche e storicamente significative; nell'ultimo le date sono a loro volta significative e simboliche per l'autore, ma a un livello più personale e privato.

#### ***IV.1.1 1973 - 1993***

Nel caso di *The Virgin Suicides*, tra *fabula* e intreccio non vi è, come si è già potuto osservare tramite l'analisi dell'*incipit*, alcuna corrispondenza: il fatto posto in apertura dall'autore, che costituisce quindi il primo avvenimento narrato dall'intreccio, è addirittura l'evento finale della *fabula* (la morte dell'ultima delle cinque sorelle). La struttura cronologica del testo è inoltre ulteriormente complicata dalla convergenza di due assi temporali, ovvero quello della storia («in cui si svolgono gli avvenimenti raccontati»<sup>3</sup>) e quello del racconto (o della narrazione, «durante il quale si svolge l'atto di enunciazione»<sup>4</sup>), tra i quali sono messe in atto diverse sfasature che comportano a loro volta fenomeni di prolessi, analepsi e raddoppio. Il piano della narrazione corrisponde all'epoca in cui i narratori, ormai divenuti uomini ma ragazzini ai tempi delle vicende, si intrufolano a distanza di anni nella casa sull'albero da dove erano soliti spiare le Lisbon e dove ora conservano le cinque scatole, una per ciascuna sorella, che contengono i cimeli raccolti nel corso del tempo come testimoni, parziali, della storia della sfortunata famiglia. Il tempo della narrazione, che occupa una durata imprecisata, è collocato nei primissimi anni Novanta, lo stesso periodo della stesura e della pubblicazione dell'opera. Non si sa quasi nulla di quello che succede nei decenni trascorsi dalla morte ragazze agli anni in cui si riuniscono di nuovo i loro antichi ammiratori, se non l'inevitabile processo d'invecchiamento che ha investito questi ultimi; c'è insomma un'ellissi di circa un ventennio, secondo un procedimento che vedremo ripetersi quasi identicamente anche in *Middlesex*. Il tempo della storia si situa invece un paio di decenni prima, negli anni

---

<sup>2</sup> Cfr. Andrea Bernardelli – Remo Ceserani, *Il testo narrativo*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 244.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



Settanta, e ha una durata corrispondente all'incirca a dodici o tredici mesi, dalla metà di giugno alla metà di luglio dell'anno seguente. L'autore non specifica esplicitamente l'anno esatto in cui si svolgono gli eventi, ma alcuni indizi permettono di dedurre che questi abbiano luogo tra il 1973 e il 1974 (curiosamente, di nuovo, è anche lo stesso periodo in cui sono ambientati alcuni degli avvenimenti *clou* di *Middlesex*, in parte ambientato per di più anche nello stesso quartiere): come rileva Dustin R. Iler, «we know that it is 1973 because Mr. Lisbon, the girls' father, insists that he wants the Tigers to trade their relief pitcher Bob Miller, who played for Detroit only in 1973»<sup>5</sup>; in più, a proposito di una foto scattata il 13 ottobre (data che contiene, di nuovo, il numero della malasorte), Eugenides specifica che quel giorno era «the opening of the World Series» (85), e «the only World Series of the 1970s that began on October 13 took place in 1973»<sup>6</sup>. La data ovviamente non è stata scelta in maniera casuale. In *1973 Nervous Breakdown: Watergate, Warhol, and the Birth of Post-Sixties America*, Andreas Killen descrive quel particolare momento storico come «a cultural watershed, a moment of major realignments and shifts in American politics, culture, and society»<sup>7</sup>, sostenendo addirittura che si trattò dell'anno che pose veramente fine alla cultura degli anni Sessanta. Fu in effetti un'annata densa di eventi significativi, anticipatori dell'evento culminante che avrebbe marcato, nel 1974, una vera svolta nella storia degli Stati Uniti, ovvero le dimissioni del presidente Richard Nixon. A gennaio, mentre si concludeva il processo Roe vs. Wade, la cui storica sentenza sancì per le donne americane il diritto all'interruzione di gravidanza, e mentre centinaia di Nativi Americani si preparavano a occupare la cittadina di Wounded Knee (già teatro del massacro di una tribù Lakota a fine Ottocento) per richiamare l'attenzione del Governo sulla questione delle comunità indiane (occupazione che si sarebbe conclusa con nuovi scontri a fuoco, morti e regolamenti di conti), Nixon giurava per il suo secondo mandato e Henry Kissinger (il suo Segretario di Stato) firmava gli accordi di Parigi

---

<sup>5</sup> Dustin R. Iler, *Suicide and the afterlife of the Cold War: accident, intentionality, and periodicity in Paul Auster's Leviathan and Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «MFS Modern Fiction Studies», vol. 63, n. 4, Winter 2017, p. 746.

<sup>6</sup> Ivi, p. 747.

<sup>7</sup> Andreas Killen, *1973 Nervous Breakdown: Watergate, Warhol, and the Birth of Post-Sixties America*, in Jonathan Yardley, *From Vietnam to the energy crisis, we're all still living with the legacy of a particularly anxious year*, «The Washington Post», April 30, 2006, <https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/2006/04/30/from-vietnam-to-the-energy-crisis-were-all-still-living-with-the-legacy-of-a-particularly-anxious-year-span-classbankheadfrom-vietnam-to-the-energy-crisis-were-all-still-living-with-the-legacy-of-a-particularly-anxious-year-span/c96bdc80-5c73-4e45-aa73-e88a7db52c15/>

ponendo formalmente fine all'intervento militare statunitense in Vietnam; con l'avanzare dei mesi, poi, mentre a Detroit la famiglia Lisbon precipitava rapidamente verso il baratro, anche la sorte di Nixon, sul quale si addensavano sempre maggiori sospetti, cominciò ad apparire inevitabilmente segnata, soprattutto quando, nel luglio del 1973, il Presidente rifiutò di rilasciare ai procuratori registrazioni e documenti rilevanti in un evidente tentativo di insabbiamento.

C'è chi sostiene che una caratteristica della narrativa degli anni Novanta sia l'emergere di un «reflective and retrospective mood»<sup>8</sup>, dimostrato da testi quali *American Pastoral* di Philip Roth e *Underworld* di Don DeLillo (entrambi pubblicati nel 1997) che in effetti contengono analisi retrospettive sui decenni precedenti della storia americana; anche i protagonisti di *The Virgin Suicides*, benché all'apparenza vivano in una sorta di bolla, un piccolo microcosmo suburbano impermeabile al mondo esterno, sono in realtà profondamente segnati dagli avvenimenti storici recenti. Anche se, concretamente, non è presente alcun riferimento diretto agli scandali che in quel periodo coinvolgono la Casa Bianca, i narratori nominano, ai margini, eventi legati alla Seconda Guerra Mondiale e alla Guerra Fredda, ai disordini sociali legati al razzismo e alla generale crisi economica e politica degli anni Settanta, nonché alla «unsustainability of suburban living [...] in the nineties»<sup>9</sup>. Per esempio, ai lettori viene rivelato che Mr. Buell, uno dei vicini di casa delle sorelle Lisbon, «had been a pilot in the Second World War» (16), e altri momenti chiave dell'intervento statunitense nel secondo conflitto mondiale vengono richiamati tramite similitudine, come quando il terreno perfettamente livellato di un cimitero ricorda al signor Lisbon «photographs of Hiroshima» (34), oppure quando gli uomini del quartiere che si affaccendano attorno alla ringhiera sulla quale era rimasta trafitta Cecilia vengono descritti «bent over like Marines hoisting the flag on Iwo Jima» (50), suggerendo un legame fra dramma familiare e tragedia storica. Mrs. Lisbon, poi, «kept an abundant supply of canned goods downstairs, as well as fresh water and other preparations against nuclear attack. They had a kind of bomb shelter downstairs, apparently» (158), un segnale abbastanza rivelatore del timore della borghesia americana di un tracollo della Guerra Fredda. La guerra e le ansie per il futuro sembrano inizialmente riguardare soltanto i padri, ma non i figli, i quali addirittura non hanno mai conosciuto il lutto:

---

<sup>8</sup> Dustin R. Iler, *Suicide and the afterlife of the Cold War*, cit., p. 755.

<sup>9</sup> Keith Wilhite, *Face the house: suburban domesticity and nation as home in The Virgin Suicides*, «MFS Modern Fiction Studies», vol. 61, n. 1, Spring 2015, p. 2.

There had never been a funeral in our town before, at least not during our lifetimes. The majority of dying had happened during the Second World War when we didn't exist and our fathers were impossibly skinny young men in black-and-white photographs—dads on jungle airstrips, dads with pimples and tattoos, dads with pinups, dads who wrote love letters to the girls who would become our mothers, dads inspired by K rations, loneliness and glandular riot in malarial air into poetic reveries that ceased entirely once they got back home. Now our dads were middle-aged, with paunches, and shins rubbed hairless from years of wearing pants, but they were still a long way from death. Their own parents, who spoke foreign languages and lived in converted attics like buzzards, had the finest medical care available and were threatening to live on until the next century. (32)

In realtà, però, l'apparente spensieratezza delle generazioni più giovani si rivela illusoria nel giro di breve tempo; le sorelle Lisbon (le uniche che non tentano di reprimere i traumi passati né di fingere che i problemi sociali non le tocchino o non esistano; come si evince dal suo diario, per esempio, Cecilia era preoccupata per la sorte degli Indiani d'America) con il loro suicidio squarciano il velo e tutti, compresi i loro coetanei, diventano più angosciati e più consapevoli del disagio. Poco dopo la morte delle ragazze,

A spill at the River Rouge Plant increased phosphates in the lake, producing a scum of algae so thick it clogged outboard engines. Our beautiful lake began to look like a lily pond, carpeted with an undulating foam. Fishermen tossed rocks from the bank, knocking holes to lower their lines through. The swamp smell that arose was outrageous amid the genteel mansions of the automotive families and the green elevated paddle tennis courts and the graduation parties held under illuminated tents. Debutantes cried over the misfortune of coming out in a season everyone would remember for its bad smell. (229)

Con gli anni le cose non fanno altro che peggiorare, tanto che, negli anni Novanta, i ragazzi (ormai adulti) non possono più nemmeno organizzare grigliate in giardino: «With the elms gone, too, only the runt replacements remain. And us. We aren't even allowed to barbecue any longer (city air-pollution ordinance)» (240). Consapevolezza e angoscia, quindi, non hanno portato all'azione, e il sacrificio delle Lisbon non ha sortito alcun effetto concreto.

Per quanto apparentemente sospeso in una atmosfera senza tempo, *The Virgin Suicides* si segnala insomma per la grande attenzione da parte dell'autore per il contesto storico: a preoccupare lo scrittore sembrano essere soprattutto l'inquinamento e i disordini sociali dovuti al razzismo e al disagio crescente delle classi più deboli, uniti all'indifferenza apatica della maggior parte della popolazione "privilegiata" che sembra quasi rifiutarsi di

vedere chiaramente le cose come stanno. Il fatto che le adolescenti che rappresentavano il futuro e la speranza (nonché le uniche che sembravano avere a cuore la natura e il rapporto con il prossimo) si tolgano la vita dimostra come il pessimismo di Eugenides, in questa fase, sia totale. Il suo giudizio generale sull'epoca e sulla società è negativo, e la situazione pare nel complesso irrecuperabile: non esistono soluzioni alla rovina a cui la famiglia e il mondo sembrano essere destinati.

Considerate inoltre le età delle sorelle Lisbon nel 1973 («The Lisbon girls were thirteen (Cecilia), and fourteen (Lux), and fifteen (Bonnie), and sixteen (Mary), and seventeen (Therese)», 5), i loro anni di nascita si collocano tutti presumibilmente nella seconda metà degli anni Cinquanta, dal 1955-56 al 1959-60 (l'ultima nata, Cecilia, avrebbe quindi la stessa età di Eugenides e, come lui, scrive – benché si tratti solo di un diario). Tutte e cinque le ragazze si suicidano in estate, tra giugno e luglio. La scelta della stagione estiva è importante, dato che l'atto estremo di rifiuto della vita contrasta apertamente con il momento dell'anno in cui la natura dovrebbe essere all'apice del suo splendore, e giugno era tradizionalmente il mese dei festeggiamenti (e dei rituali) estivi, dedicati al sole e alla fertilità. Ma la natura è in effetti ben lungi dal mostrarsi rigogliosa e feconda: al contrario, è spenta e malata, e anzi sembra già un cadavere in putrefazione, tanto che il sacrificio delle ragazze, più che la celebrazione di un sacrificio propiziatorio o di un rito di ringraziamento per i doni ricevuti dalla terra, sembra piuttosto una dichiarazione di fallimento: il pianeta non si risana e qualsiasi sforzo è inutile per riportare prosperità nella Waste Land. Eugenides comunica quasi sempre la data esatta del decesso di ciascuna sorella: il primo tentativo di suicidio di Cecilia avviene il 16 giugno 1973 (a quasi un anno preciso dall'arresto, avvenuto il 17 giugno 1972, dei cinque infiltrati negli uffici del Comitato Nazionale Democratico a Washington, l'evento che diede inizio allo scandalo Watergate), e il secondo, quello definitivo, tre settimane dopo, il 9 luglio. Lux, Therese e Bonnie si uccidono a loro volta il 16 giugno, la stessa data scelta in origine dalla loro sorella minore, ma del 1974. Mary, che come Cecilia l'anno precedente, al primo tentativo fallisce, ci riprova poi qualche tempo dopo: non è dato sapere quando, ma «It was full-fledged summer once again, over a year from the time Cecilia had slit her wrists» (229). È probabile che Mary si uccida il 9 luglio nell'anniversario della morte di Cecilia, ma l'autore non ce lo dice apertamente: predilige di nuovo l'indeterminatezza, il non detto,

l'allusione priva di certezze, evitando di dare ai lettori la soddisfazione di chiudere il cerchio.

#### **IV.1.2 1922 - 2001**

A differenza di quanto accade in *The Virgin Suicides*, dove l'autore non specifica le coordinate cronologiche della vicenda e lascia al lettore il compito di risalirvi tramite vaghi indizi, in *Middlesex* le date hanno un'importanza rilevante; il lasso temporale entro il quale si sviluppa la storia della nascita, crescita e rinascita del protagonista viene esplicitato fin dalla prima riga (1960-1974) e certi eventi storici, chiaramente identificabili da parte del pubblico (non solo americano), giocano un ruolo fondamentale nell'evolversi della trama: senza la contesa fra Greci e Turchi, per esempio, Desdemona e Lefty non si sarebbero visti costretti a fuggire dal loro paese e probabilmente non si sarebbero mai sposati; anni dopo, senza le rivolte di Detroit, il locale di Milton non sarebbe andato a fuoco e lui non avrebbe mai potuto usare i soldi dell'assicurazione per acquistare una villa in Middlesex Road.

Come la storia che vede protagoniste le sorelle Lisbon, però, anche la saga della famiglia Stephanides è strutturata su due distinti livelli temporali, ovvero il piano della storia e quello della narrazione. Il narratore, infatti, presente come personaggio su entrambi i livelli, porta avanti contemporaneamente il racconto degli eventi passati, avvenuti tra il 1922 e il 1974, e il racconto del presente, ovvero ciò che egli vive nell'anno in cui narra, il 2001. Anche in *Middlesex* il passato è narrato quindi in forma di reminiscenza, che però non dipende, come accade invece in *The Virgin Suicides*, dalla memoria collettiva di un gruppo di uomini, bensì si basa sul ricordo, e talvolta sulla fantasia, di una persona sola. E mentre le voci narranti del primo romanzo si trovavano spesso ad ammettere di non sapere, di avere dimenticato, di doversi necessariamente mantenere sul vago per mancanza di informazioni, il narratore di *Middlesex* «has detailed knowledge of events that he did not witness, presenting the thoughts and emotions as well as the actions of the two preceding generations of his family»<sup>10</sup>.

I due livelli temporali sui quali è costruita l'opera differiscono anche da un altro punto di vista: sul piano della narrazione, che coincide con il presente di Cal, *fabula* e intreccio

---

<sup>10</sup> Sarah Graham, "See synonyms at MONSTER", cit., p. 4.

coincidono, per cui gli eventi vengono riportati secondo la loro successione cronologica; sul piano della storia, al contrario, seppur la voce narrante proceda grossomodo ordinatamente partendo dagli eventi più remoti fino ad arrivare ai tempi più recenti, *flashback* e *flashforward* sono molto più frequenti. In genere, è il narratore stesso che richiama l'attenzione sull'imminente analessi; per esempio, dopo aver descritto nel primo capitolo il proprio concepimento, avvisa i lettori che «now, having been born, I'm going to rewind the film» (20), tornando al punto «where the film unspools, back at the beginning... In the late summer of 1922» (20) e paragonando ovviamente il salto all'indietro di diversi decenni con il riavvolgimento del nastro di una videocassetta. Sono però presenti anche svariati casi di prolessi: nel bel mezzo della cronaca sull'incendio di Smirne, per esempio, il narratore anticipa come, per via dell'esperienza traumatica, anche negli anni a venire Desdemona avrebbe sempre avuto paura del fuoco, riportando un episodio avvenuto più di quarant'anni dopo rispetto alla guerra greco-turca:

And then, suddenly, all the fires on the hillside form one great wall of fire stretching across the city and—it's inevitable now—start moving down toward them. (And now I remember something else: my father, Milton Stephanides, in robe and slippers, bending over to light a fire on Christmas morning. Only once a year did the need to dispose of a mountain of wrapping paper and cardboard packaging overrule Desdemona's objections to using our fireplace. "Ma," Milton would warn her, "I'm going to burn up some of this garbage now." To which Desdemona would cry, "Mana!" and grab her cane. At the hearth, my father would pull a long match from the hexagonal box. But Desdemona would already be moving away, heading for the safety of the kitchen, where the oven was electric. "Your yia yia doesn't like fires," my father would tell us. And, lighting the match, he would hold it to paper covered with elves and Santas as flames leapt up, and we ignorant, American children went crazy throwing paper, boxes, and ribbons into the blaze). (57)

Alcuni avvenimenti vengono inoltre ripetuti più volte, narrati secondo altri punti di vista, con nuove sfumature e maggiori o minori dettagli. Gli eventi relativi al concepimento di Calliope il giorno della Pasqua Ortodossa del 1959, per esempio, vengono riportati sia nel primo capitolo del *Book One, The Silver Spoon*, sia nell'ultimo capitolo del *Book Two, Ex Ovo Omnia*; in entrambi i casi, anche se nel secondo libro in forma più succinta, viene ritratto Milton mentre, giocando col primogenito a rompere le tradizionali uova tinte di rosso (il colore del sangue di Christ Pantocrator), ne prende in mano una pronunciando la faticosa frase «This looks like a good one» (15, 219), ma viene interrotto dalla moglie per

concepire quella che, secondo i loro calcoli pseudoscientifici, avrebbe dovuto essere una bambina.

Un altro punto di contatto fra *Middlesex* e *The Virgin Suicides* è la presenza di un *gap* temporale, ovvero un arco di tempo con un'estensione compresa tra i venti e i trent'anni durante i quali sembra non essere accaduto nulla che sia degno di essere raccontato. Nel romanzo d'esordio c'è un salto dal 1974, l'anno dei suicidi, al 1993, l'anno in cui i ragazzi del quartiere cercano di narrare la loro storia, e pare che negli anni Ottanta non sia successo nulla di rilevante se non il loro progressivo invecchiare, ingrassare e perdere i capelli; nella seconda opera di Eugenides il divario ha addirittura una durata di ventisette anni, dal 1974 al 2001. Nel periodo compreso tra l'adolescenza e la maturità, ovvero tra i quattordici e i quarantuno anni, Cal racconta di aver trascorso una vita nell'ombra «wandering in the maze [...], shut away from sight. And from love, too» (107); dice di essere stato «closeted at work, revealing myself only to a few friends» (107), e di avere rinunciato a vivere storie d'amore per timore del rifiuto: «When I meet someone I like and who seems to like me, I retreat» (107). L'atteggiamento ritroso di Cal ha fatto storcere il naso alla critica legata agli ambienti queer e LGBTQIA+, che l'hanno interpretato come un evidente segnale di imbarazzo per la propria intersessualità e come un'ulteriore dimostrazione che sotto sotto, secondo Eugenides, si tratti di una condizione della quale sarebbe naturale avere vergogna. Come spiega, di nuovo, Sarah Graham,

The faltering in Cal's story beyond the age of fourteen associates his later life with invisibility and difficulty: having detailed the lives of his ancestors, he falls into silence as his adulthood begins, suggesting that it – or more, accurately, its intersexual aspect – is unspeakable.<sup>11</sup>

È anche vero, però, che non si tratta dell'unica ellissi esistente nella storia; il fatto è che le varie epoche sono raccontate tutte con velocità diverse: su alcune il narratore sembra accelerare, finendo per trascurare numerosi dettagli, e su altre si sofferma invece con maggiore attenzione. I primi centosettant'anni dopo la comparsa del gene mutante, per esempio, vengono degnati soltanto di una brevissima menzione *en passant*:

the gene first appeared in my bloodline sometime around 1750, in the body of one Penelope Evangelatos, my great-grandmother to the ninth power. She passed it on to

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 9.

her son Petras, who passed it on to his two daughters, who passed it on to three of their five children, and so on and so on. (71)

Il narratore omette anche il periodo corrispondente all'infanzia e alla prima adolescenza di Milton e Tessie, così come affretta il passo sugli anni di Callie da bambina, decelerando talvolta solo per raccontarne alcuni episodi. In generale, poi, il ritmo della narrazione procede più incalzante nel riferire i fatti riguardanti le generazioni precedenti, mentre rallenta sull'adolescenza del protagonista, dedicando molto spazio in particolare all'epoca successiva al trasferimento della famiglia nella casa di Middlesex Road.

La storia racchiusa nel libro si estende, come si è detto, su un arco temporale compreso tra il 1922 e il 2001. Il 1922 è un anno simbolico per diverse ragioni. Innanzitutto, è l'anno dell'evento che la storiografia greca definisce “Η Καταστροφή”, ovvero “La Catastrofe” per antonomasia: si tratta ovviamente del rogo della città di Smirne avvenuto il 13 settembre, che, oltre a rappresentare una tragedia umanitaria, si rivelò anche un vero e proprio spartiacque per le vicende storiche della regione. Il dramma, descritto anche da Ernest Hemingway nel breve racconto del 1930 dal titolo *On the Quai at Smyrna*, suggellò la fine della guerra greco-turca e la disfatta della Grecia nel conflitto, nonché il definitivo tramonto della “Megale Idea”, ovvero il progetto, nato in seguito alla sconfitta dell'Impero Ottomano nella Prima guerra mondiale, di riunire sotto una stessa bandiera tutti i territori storicamente abitati da popolazioni ellenofone. Il recupero, per quanto parziale, dei territori perduti dell'antico Impero Bizantino, quali le città della costa egea (come Smirne) o la regione del Ponto sul Mar Nero, avrebbe infatti consentito la formazione di una nuova, unica Grande Nazione Ellenica. A tal fine, i Greci avevano cominciato a inviare truppe in vari centri della Turchia, destando il malcontento della popolazione musulmana, che cominciò a organizzare la resistenza e a sferrare le prime rappresaglie. Nel 1922, grazie anche all'appoggio della Russia, i Turchi contrattaccarono pesantemente, procedendo in modo sistematico alla persecuzione delle popolazioni di religione non islamica presenti sul territorio. Molti greci e armeni si riversarono nella città portuale di Smirne nel tentativo di fuggire su una nave, come fanno, in *Middlesex*, Desdemona e Lefty. E benché il Presidente turco Mustafà Kemal avesse vietato al suo esercito di recare danno ai civili, generali e soldati ignorarono queste indicazioni e attuarono un autentico massacro. Nel caos, la città venne distrutta dalle fiamme; per alcuni fu un incidente, per altri fu responsabilità dell'esercito turco, altri ancora accusarono



dell'incendio i Greci stessi e il loro presunto utilizzo della tattica della terra bruciata. A farne le spese furono comunque soltanto i quartieri greci e armeni, mentre quelli turchi restarono per lo più indenni. Nel rogo della città si consumò quindi l'inizio della completa turchizzazione della città e la fine della secolare convivenza delle diverse nazionalità nei territori di dominazione ottomana. L'evento viene narrato nel romanzo sotto forma di cronaca, tant'è che diversi paragrafi cominciano comunicando la data esatta del verificarsi di determinati avvenimenti: «On September 6, 1922» (43), «By September 7, 1922» (53), «On September 8, 1922» (53), per finire con «1 a.m., Wednesday, September 13, 1922. Lefty and Desdemona have been in the city seven nights now. The smell of jasmine has turned to kerosene» (55). Il narratore assume il punto di vista di diversi personaggi, riportando la loro esperienza soggettiva. Tra le più toccanti è opportuno menzionare la vicenda del Dr. Philobosian; convinto di essere al sicuro dalle persecuzioni grazie a una lettera del sultano a cui aveva prestato servizio e che gli garantiva protezione, rientrando in casa dopo un giro di perlustrazione trova l'intera famiglia trucidata dai Turchi:

Dr. Philobosian took a step and slipped, then noticed a trail of blood leading down the hallway. He followed the trail into the master bedroom, where he found his two daughters. They were both naked, lying on their backs. Three of their four breasts had been cut off. Rose's hand reached out toward her sister as though to adjust the silver ribbon across her forehead. (60-61)

La portata della tragedia è tale che per una volta Eugenides rinuncia al suo consueto tono ironico e descrive i fatti nella loro oggettiva drammaticità:

On one side a man jumped into the water, trying to drown himself; on the other, a woman was giving birth, as her husband shielded her with his coat. "*Kaymaste! Kaymaste!*" people shouted. "We're burning! We're burning!" [...] In the hideous water, bodies floated past. Some were alive, calling out. A searchlight revealed a boy halfway up the anchor chain of a battleship. Sailors dumped oil on him and he slipped back into the water. On the deck of the Jean Bart, the three new French citizens looked back at the burning city, ablaze from end to end. The fire would continue for the next three days, the flames visible for fifty miles. At sea, sailors would mistake the rising smoke for a gigantic mountain range. [...] Admiral Mark Bristol of the U.S. Navy, concerned about damage to American-Turkish relations, cabled a press release in which he stated that "it is impossible to estimate the number of deaths due to killings, fire, and execution, but the total probably does not exceed 2,000." The American consul, George Horton, had a larger estimate. Of the 400,000 Ottoman Christians in Smyrna before the fire, 190,000 were unaccounted for by October 1. Horton halved that number and estimated the dead at 100,000. (59-62)

È tuttavia interessante notare come, anche in questo caso, il narratore non rinunci a stabilire un parallelismo tra l'espandersi del rogo, che avanza di scintilla in scintilla, e il trasmettersi dei geni nel passaggio di generazione in generazione: «Like a million fireflies, sparks fly across the dark city, inseminating every place they land with a germ of fire». (55). L'intento è ovviamente quello di preannunciare come la trasmissione del materiale genetico anomalo dei suoi antenati avrebbe avuto nel giro di pochi decenni un effetto altrettanto imprevedibile e, per certi aspetti, altrettanto devastante.

Il 1922 è però considerato un *annus mirabilis* anche per una seconda ragione, ovvero in quanto data della pubblicazione di due testi simbolo del Modernismo letterario: *The Waste Land* di T.S. Eliot e *Ulysses* di James Joyce. Il primo, già nume tutelare implicito dell'opera d'esordio di Jeffrey Eugenides, viene citato esplicitamente in *Middlesex*, dove si riporta la celebre «stanza» (49) della terza parte del poemetto (*The Fire Sermon*) in cui compare «Mr. Eugenides, the Smyrna merchant» (50). Il secondo, invece, viene evocato molto più velatamente: tuttavia, anche la storia degli antenati di Cal, e di Cal stesso, è una sorta di «Odissea moderna» quanto quella di Leopold Bloom (come viene rilevato da svariate recensioni che spiegano come «Callie recounts the odyssey of her grandparents' emigration from what is now Turkey to America»<sup>12</sup>, ma anche che quella di Calliope è «a cross-country odyssey of self-discovery, by the end of which she will have become Cal»<sup>13</sup>); in aggiunta, per sua stessa ammissione, Eugenides ama molto il romanziere di Dublino, tanto da considerare *A Portrait of the Artist as a Young Man* come uno dei libri che principalmente lo motivarono da giovane a intraprendere la carriera di scrittore<sup>14</sup> e da essersi «set on Stephen Dedalus mode, right down to [his] eyewear[,] before he even stepped onto a college green»<sup>15</sup>.

Come il 1922, anche il 2001, ovvero l'anno in cui la vicenda di Cal si conclude, è emblematico sia dal punto di vista storico sia dal punto di vista letterario. Da un lato è la data di una nuova ecatombe divenuta simbolo dell'incoltabilità del divario tra Oriente e Occidente (che viene peraltro menzionata nel testo, benché avvenuta pochissimo tempo

---

<sup>12</sup> Geraldine Bedell, *He's not like other girls*, "The Guardian", October 6, 2002, <https://www.theguardian.com/books/2002/oct/06/fiction.impacprize>

<sup>13</sup> Jeff Turrentine, *She's come undone*, "Los Angeles Times", September 1, 2002, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-sep-01-bk-turrentine1-story.html>

<sup>14</sup> Cfr. *The books that cursed Jeffrey Eugenides to become a writer*, «CBC», October 10, 2017, <https://www.cbc.ca/books/the-books-that-cursed-jeffrey-eugenides-to-become-a-writer-1.4341582>

<sup>15</sup> Rachel Collins, *Through Gendered Eyes: Jeffrey Eugenides's Middlesex*, «Library Journal», vol. 127, n.2, July 2002.

prima della sua pubblicazione: Cal dice infatti che suo padre, Milton, morì «before missile shields and global warming and September 11 and a second President with only one vowel in his name», 512); dall'altro, nell'ambito della letteratura e delle arti, è il momento spartiacque che ha determinato l'avvio di una nuova fase, con l'avvento di un'epoca "transmoderna" che comprende e trascende le età precedenti, Modernismo e Postmodernismo, e le cui parole chiave sembrano essere fluidità e diversità<sup>16</sup>.

Oltre al 1922 e al 2001, altre due date chiave del romanzo di Eugenides sono senza dubbio il 1960 e il 1974. La prima corrisponde all'anno di nascita sia di Cal, che viene al mondo l'8 gennaio, sia di Eugenides stesso, che nasce a sua volta l'8 ma del mese di marzo. La coincidenza rientra nella tendenza di Eugenides a mettere in atto una sorta di gioco di «rispecchiamenti sul piano intra ed extradiegetico»<sup>17</sup>, lasciando il lettore col sospetto che l'autore in realtà stia parlando di sé, ed esortandolo a cercare di capire fino a che punto egli abbia preso ispirazione dalla propria vita e cosa invece abbia inventato. Il 1974 è invece significativo per una serie di altri fattori. Pietra miliare nella storia degli Stati Uniti, e scelto infatti anche come *setting in time* del romanzo precedente, l'anno in cui le sorelle Lisbon si suicidano e Callie scopre di essere biologicamente di sesso maschile è lo stesso dello scandalo Watergate e della decisione di Nixon di rassegnare le dimissioni. Anzi, mentre l'ultima delle Lisbon muore circa un mese prima della *resignation* del Presidente, la scoperta di Callie, e la sua conseguente rinascita, si verificano proprio lo stesso giorno, il 9 agosto del 1974. Esiste evidentemente una simmetria quindi, secondo Eugenides, tra la storia del Paese e le vicende personali dei suoi personaggi: il 1974 sembra essere da diversi punti di vista un anno cupo, di profonda crisi, dalla quale a partire dal 9 agosto sembra però possibile riemergere e iniziare un percorso verso una maggiore consapevolezza. L'autore si diverte a mostrare come lo scandalo Watergate avesse influenzato l'immaginario generale della popolazione americana, al punto che, nel leggere l'*Iliade*, Calliope afferma che «The pouting of Achilles in his tent [...] reminded me of the President's refusal to hand over the tapes» (322); traccia inoltre delle analogie fra il comportamento dei suoi personaggi e quello di Nixon: come l'ex Presidente, anche Callie sembra sviluppare una certa abilità nel mentire e nel negare l'evidenza anche a se stessa («That summer – while the President's lies were also getting more elaborate – I

---

<sup>16</sup> Cfr. Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernity: A New Paradigm*, «Transmodernity», May 9, 2017, <http://transmodern-theory.blogspot.com/>

<sup>17</sup> Stefania Consonni, *Come nasce un premio Pulitzer*, cit., p. 146.

started faking my period. With Nixonian cunning, Calliope unwrapped and flushed away a flotilla of unused Tampax», 361), mentre suo padre Milton, fervente repubblicano, rivede nei maneggi di «Tricky Dicky» (362) la stessa tendenza a condurre affari di dubbia onestà che gli aveva permesso di fare carriera nell'ambito della ristorazione:

My father's identification with Nixon only grew stronger as the President's troubles mounted. In the long-haired war protesters Milton saw his own shaggy, condemnatory son. Now, in the Watergate scandal, my father recognized his own dubious behavior during the riots. He thought the break-in was a mistake, but also believed that it was no big deal. "You don't think the Democrats aren't doing the same thing?" (362)

Le *riots* a cui fa riferimento sono, ovviamente, gli scontri di Detroit del 1967. L'ennesimo evento storico determinante per la vita dei membri della famiglia Stephanides ha luogo, infatti, esattamente a metà tra la nascita di Calliope nel 1960 e la sua rinascita del 1974. Già in *The Virgin Suicides*, come si è visto, erano presenti allusioni a queste rivolte, tramite vaghi riferimenti a un recente passato nel corso del quale si vedevano carrarmati percorrere le strade dei quartieri residenziali della città. In *Middlesex* il resoconto di quei giorni si fa più dettagliato, tanto che ad essi viene dedicato un intero capitolo (*Opa!*, il secondo del *Book Three*). Da decenni ormai a Detroit si andavano accumulando situazioni sempre più insostenibili e montava il risentimento della popolazione afroamericana nei confronti dei bianchi. Alla base delle tensioni c'era la questione abitativa: quando un nero acquistava una casa, l'intero quartiere si svalutava, e i bianchi che vi risiedevano erano soliti per protesta organizzare picchetti, infrangere finestre, appiccare incendi e attaccare i nuovi vicini. Un ulteriore motivo di disagio era la composizione delle forze di polizia della città: mentre una quantità considerevole di abitanti della Motor City era di colore, soprattutto dopo le ondate di immigrati che si riversarono nella città a partire dagli anni Venti, la quasi totalità dei poliziotti erano bianchi (Eugenides stesso definisce le forze dell'ordine di Detroit «all-white», 236), e spesso brutali nei confronti degli afroamericani. Insomma, sul finire degli anni Sessanta, la città era una polveriera: «Detroit, in the stifling summer of 1967, is bracing for race riots» (236). La goccia che fece traboccare il vaso fu una retata della polizia in un *blind pig*, un locale frequentato per lo più da gente di colore. I contrasti delle forze dell'ordine con clienti e passanti si trasformarono in una rivolta che durò per cinque giorni (dal 23 al 28 luglio), durante la quale si verificarono saccheggi, scontri a fuoco, violenze e distruzione. Eugenides racconta come la famiglia Stephanides

cerchi di mettersi al sicuro ai piani superiori della propria villetta («we took a suitcase full of food up to the attic and stayed there for three days, watching the city burn on my grandparents' small black-and-white», 239), sperando di evitare gli abusi di coloro che, sfilando per strada, sfasciavano qualsiasi cosa appartenesse ai bianchi, e restando aggiornati sul conteggio delle vittime seguendo giornalmente i notiziari televisivi:

We watched the death toll rise. Day 1: Deaths—15. Injuries—500. Stores looted—1,000. Fires—800. Day 2: Deaths—27. Injuries—700. Stores looted—1,500. Fires—1,000. Day 3: Deaths—36. Injuries—1,000. Stores looted—1,700. Fires—1,163. (241)

Desdemona, ancorata al passato e alle proprie origini greche, collega naturalmente il disastro che si consuma per le strade della città in cui abita all'esperienza traumatica vissuta decenni prima a Smirne: «Oh my God! Is like Smyrna! Look at the *mavros*! Like the Turks they are burning everything!» (240). Per il narratore invece, americano di terza generazione e ormai completamente assimilato, quella che si para davanti ai suoi occhi «was nothing less than a guerrilla uprising. The Second American Revolution» (248). Per sedare la rivolta il governo si trovò addirittura costretto a inviare l'esercito (ragione per la quale Callie vede, spiando dalla propria finestra, «a tank rolling by our front lawn», 242). La descrizione dei disordini di quei giorni ricorda da vicino la narrazione degli scontri avvenuti a Newark contenuta in *American Pastoral* di Philip Roth. Una parte rilevante di questo romanzo, pubblicato nel 1997, è infatti dedicata alle lotte razziali che sconvolsero il capoluogo del New Jersey tra il 12 e il 15 luglio del 1967, circa una settimana prima dell'esplosione delle Detroit Riots. Eugenides omaggia indirettamente il suo precursore (anche *American Pastoral* è, infatti, un romanzo familiare che ha diversi aspetti in comune con le opere sia dello scrittore greco-americano sia del suo amico e contemporaneo Jonathan Franzen) ricordando che, prima che nella sua città, «riots had broken out in Newark recently» (236).

I tumulti che agitano Detroit, Newark e diverse altre città degli Stati Uniti negli anni Sessanta non sono che l'espressione di una società divisa in due fazioni, neri e bianchi (ma anche *lower-middle class* e *upper-middle class*, una coppia di categorie che si può comunque sovrapporre quasi completamente a quella su base razziale), e della difficoltà di trovare un equilibrio, un'armonia derivante dall'unione pacifica tra le parti. Il romanzo è ricco di riferimenti a molteplici eventi storici, principalmente sommosse e guerre civili,

derivanti dallo scontro fra due culture diverse: oltre al già citato genocidio greco e armeno da parte degli Ottomani, vissuto in prima persona dalla prima generazione di Stephanides, negli anni Cinquanta Milton combatterà nella guerra di Corea; o meglio, parteciperà a quella che il Presidente Truman, per non perdere il favore dell'opinione pubblica, preferì chiamare "police action", ma che fu sostanzialmente un conflitto di posizione lungo il Trentottesimo Parallelo (cioè il confine lungo il quale i Coreani, per la maggior parte contrari all'operazione, videro dividere il loro Paese in due diversi blocchi di influenza dopo la Seconda guerra mondiale) che proseguì fino all'armistizio del 1953. Negli anni della sua infanzia e adolescenza Calliope assisterà invece, da parte sua, sia alle rivolte di Detroit, sia alle liti tra parenti e amici di famiglia a proposito dell'invasione turca di Cipro del 1974. La questione, in effetti, era piuttosto delicata perché la maggior parte dei Greci di seconda e terza generazione, per quanto nati in America, provavano ancora una profonda avversione nei confronti dei Turchi; ed è vero che l'isola di Cipro, indipendente dal 1959, per quanto geograficamente vicina alla Turchia, era da sempre stata più vicina ai Balcani dal punto di vista culturale e linguistico. Tuttavia, all'epoca dei fatti, in Grecia vigeva il regime fascista dei colonnelli, che di punto in bianco rimpiazzarono il Presidente della Repubblica di Cipro con un dittatore nazionalista, provocando la Turchia, che intervenne militarmente con quella che il governo definì una "operazione di pace" che di pacifico però aveva ben poco. Per porre fine alle atrocità da entrambe le parti si provvide a dividere l'isola in due parti, una più piccola al nord controllata dal governo turco e il resto in mano alla popolazione greco-cipriota. La capitale, Nicosia, venne a sua volta divisa da un muro, che si erge tutt'oggi rendendo Cipro l'unico stato europeo ancora disunito. La spartizione del Paese viene narrata da Eugenides nei seguenti termini:

A month after the invasion, just as the UN was about to conclude a peace negotiation, the Turkish Army had launched another attack. This time the Turks claimed a large portion of the island. Now barbed wire was going up. Guard towers were being erected. Cyprus was being cut in half like Berlin, like Korea, like all the other places in the world that were no longer one thing or the other. (362)

È evidente come ogni membro della famiglia Stephanides, in diverse fasi della propria vita, si trovi nel bel mezzo di eventi che sottolineano gli effetti devastanti dell'inconciliabilità tra due distinte fazioni: Greci e Turchi, bianchi e neri, blocco occidentale e blocco sovietico, est e ovest. L'idea è che non solo si ripresentino

periodicamente le stesse situazioni e gli stessi avvenimenti attraverso le varie generazioni del clan familiare, ma che perfino gli eventi storici continuino a ripetersi ciclicamente senza giungere mai a una reale risoluzione del problema.

Il protagonista sembra però finalmente interrompere il ciclo infinito di contrasti tra parti opposte; la sua affermazione secondo la quale «I happen not to be a political person. I don't like groups» (106) non è da leggere come una rinuncia alla militanza, bensì come una dichiarazione di consapevolezza di come ogni gruppo abbia la tendenza a diventare una fazione contrapposta ad altre, un ulteriore elemento di differenza e separazione anziché di coesione e accordo. È molto significativo che scelga da adulto di vivere nella Berlino ormai riunificata, che fa da prodromo alla sua decisione di vivere non più come individuo incerto fra due metà, ma come soggetto che le abbraccia entrambe: «This once-divided city reminds me of myself. My struggle for unification, for *Einheit*. Coming from a city still cut in half by racial hatred, I feel hopeful here in Berlin» (106).

Ma durante la permanenza a Berlino, Cal non solo riesce a superare il conflitto interiore fra i suoi lati maschili e femminili, bensì sembra finalmente venire a patti col proprio essere in parte greco e in parte americano, consapevole che ogni creatura al mondo è fatta di innumerevoli sfumature:

Stephanides, an American, grandchild of Greeks, admires this Turkish immigrant to Germany, this *Gastarbeiter*, as he bakes bread on Hauptstrasse here in the year 2001. We're all made up of many parts, other halves. Not just me. (440)

Al di là di quelli già analizzati, nel libro vengono menzionati anche molti altri eventi storici che fanno prepotentemente irruzione nelle vite dei personaggi, e che presentano al lettore «a kaleidoscopic revision of twentieth-century U.S. history»<sup>18</sup>. Per esempio, la Grande Depressione:

On Thursday, October 24, 1929, on Wall Street in New York City, men in finely tailored suits began jumping from the windows of the city's famous skyscrapers. Their lemming-like despair seemed far away from Hurlbut Street, but little by little the dark cloud passed over the nation, moving in the opposite direction to the weather, until it reached the Midwest. The Depression made itself known to Lefty by a growing number of empty barstools. (135).

---

<sup>18</sup> Francisco Collado-Rodríguez, *Of Self and Country: U.S. Politics, Cultural Hybridity, and Ambivalent Identity in Jeffrey Eugenides's Middlesex*, «International Fiction Review», vol. 33, n. 1-2, January 1, 2006, p. 73.

Ma anche il Proibizionismo (Zizmo gestisce un traffico illegale di alcolici), la Seconda guerra mondiale (durante la quale Milton, ufficiale della Marina, rischia seriamente la vita) e il movimento della Controcultura (al quale Chapter Eleven aderisce durante gli anni del college, forse superficialmente, facendosi crescere i capelli e cominciando a suonare la chitarra, a meditare e ad assumere LSD).

Alcuni personaggi sembrano inoltre dotati di un talento alla Forrest Gump nell'incontrare personaggi chiave della storia americana; di tanto in tanto, fra una pagina e l'altra, «Historical figures pop up – [from] Henry Ford to Michael Dukakis – alongside cultural icons like Diego Rivera and Olga Korbut»<sup>19</sup>. Desdemona, per esempio, vende la propria chioma

to a wigmaker who made five separate wigs out of it, one of which, she claimed, was later bought by Betty Ford, post White House and rehab, so that we got to see it on television once, during Richard Nixon's funeral, my grandmother's hair, sitting on the ex-President's wife's head. (82)

È sempre la nonna del protagonista poi che, lungo un tragitto in autobus, incrocia «a Mexican artist named Diego Rivera [who] was working on his own new commission: a mural depicting the new mythology of the automobile industry» (140), e finisce quasi per caso a lavorare come tessitrice presso la sede della Nation of Islam (la setta islamica militante fondata a Detroit nel 1930 con l'obiettivo di creare negli USA una nazione esclusivamente nera e filo-islamica), della quale conosce niente meno che il suo fondatore, W.D. Fard. L'ideatore della NOI fu una figura piuttosto controversa: il suo vero nome non è mai stato chiaro, così come non c'è mai stata certezza né sulla sua provenienza, né sulle circostanze della sua improvvisa e misteriosa scomparsa; la teoria ufficiale degli adepti è che si sia imbarcato sulla "Mother Plane", un oggetto volante non identificato descritto secondo loro persino nella Bibbia, e che sia ancora vivente. In *Middlesex* Eugenides si diverte a interrompere la verosimiglianza del racconto storico attribuendogli un'identità incredibile, ovvero quella del nonno materno di Calliope, Jimmy Zizmo, con una normalizzazione del dato fantastico che determina un effetto riconducibile al realismo magico. Questa surreale mescolanza di personaggi storici,

---

<sup>19</sup> Deborah Hornblow, *The journey of a single gene; when Callie grows up to be Cal*, «Hartford Courant», September 22, 2002, p. 2.



elementi inverosimili e storia familiare verrà negli anni successivi ripresa, per esempio, da Junot Diaz nel suo capolavoro, a sua volta premio Pulitzer, *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*, i cui protagonisti, nel corso di tre generazioni, hanno a che fare con i più disparati personaggi del mondo della politica, dell'intrattenimento e della criminalità dominicana dell'epoca del dittatore Trujillo.

Nell'ultima pagina, infine, così come ha superato le contrapposizioni fra i sessi e fra Vecchio e Nuovo Mondo, Cal riesce addirittura a oltrepassare la dicotomia tra passato e presente. Conscio di come le fattezze del suo volto ricordino sia quelle della bambina che era un tempo, sia quelle del nonno "bizantino", mentre osserva il mondo dalla porta di casa perde la concezione del tempo, e in poche righe che ricordano quasi l'inizio di *Burnt Norton*, il primo dei *Four Quartets* di T.S. Eliot («Time present and time past/Are both perhaps present in time future,/And time future contained in time past»<sup>20</sup>, vv. 1-3), Cal si perde tra la gioia del presente per aver fatto ritorno a casa, il dolore per la perdita del padre e per un passato che non avrebbe più fatto ritorno, e la speranza in un futuro migliore:

The mulberry tree had no leaves. The wind swept over the crusted snow into my Byzantine face, which was the face of my grandfather and of the American girl I had once been. I stood in the door for an hour, maybe two. I lost track after a while, happy to be home, weeping for my father, and thinking about what was next. (529)

#### **IV.1.3 1982 - 1983**

La storia narrata in *The Marriage Plot* ha inizio nel giungo del 1982 e si conclude poco più di un anno dopo, nell'agosto del 1983. Si raccontano tuttavia anche fatti risalenti a periodi anteriori: ogni capitolo contiene infatti numerosi *flashback* riguardanti il passato dei personaggi, e la vicenda narrata sembra continuamente cercare di proseguire in ordine cronologico salvo poi compiere un salto all'indietro di diversi mesi o anni, per poi procedere di nuovo. Come riassume perfettamente Sharon Marcus nella sua recensione per Public Books, «Even as the plot moves forward, it's almost always moving back, then forward again, circling in on itself»<sup>21</sup>. Si consideri, per esempio, la seconda sezione del

---

<sup>20</sup> T.S. Eliot, *Four Quartets*, in *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p. 94.

<sup>21</sup> Sharon Marcus, *The Euphoria of Influence*, cit.

libro, *Pilgrims*: dopo aver raccontato l'arrivo e i primi giorni di Mitchell in Europa (a Parigi) sul finire di agosto dell'anno 1982, si retrocede di qualche mese per descrivere gli svariati lavoretti saltuari svolti dal ragazzo per guadagnare il necessario per partire; si passa poi al 1974, nel giorno del quattordicesimo compleanno di Madeleine, e infine si torna all'estate del 1982. Nel primo capitolo il fenomeno è ancora più lampante: la sezione inizia e finisce nello stesso giorno di giugno (anzi, nel giro di una mattinata, tra le 7:30 e le 10), dunque il centinaio di pagine circa da cui è costituito fa avanzare la vicenda narrata soltanto di poche ore; tuttavia, tramite analepsi, veniamo a conoscenza di fatti risalenti a settimane, mesi e anni prima:

We learn about Madeleine's past boyfriends, sit through a semiotics class about deconstruction, and see Mitchell enjoy one brief but shining Thanksgiving holiday with the Hannas. [...] We witness Madeleine and Leonard's first date (a Fellini film) and their breakup (Madeleine throws Roland Barthes's "A Lover's Discourse" at Leonard's head).<sup>22</sup>

In sostanza si ricostruiscono, in retrospettiva, l'intera esperienza di Madeleine al college, le sue frequentazioni e la sua storia con Leonard, fino ad arrivare nuovamente al giorno della sua laurea (che il narratore riproduce con una dovizia di dettagli tale da fornire addirittura «block-by-block directions to the grungy coffee shop where Madeleine and her parents get bagels»<sup>23</sup>) e alla scoperta da parte della protagonista del ricovero psichiatrico dell'ex fidanzato. Dall'analisi temporale del primo capitolo il lettore potrebbe quasi pensare che i fatti del romanzo si svolgano in un'unica giornata: se così fosse stato, si sarebbe trattato dell'ennesima strizzata d'occhio a *Ulysses* di James Joyce, le cui vicende si dipanano interamente in un singolo giorno, e per di più, come in *The Marriage Plot*, di giugno (il 16). A partire dal capitolo seguente però, come si è visto, il tempo compie un salto in avanti di qualche settimana, e al termine del romanzo saranno trascorsi, dal suo inizio, circa 14 mesi. I destini incrociati di Madeleine, Leonard e Mitchell sembrano quindi avere una cadenza differente: dopo la prima parte dedicata alla protagonista femminile, durante la quale come si è visto si impiegano più di cento pagine per descrivere il trascorrere di un paio d'ore, il ritmo del romanzo sembra accelerare e i

---

<sup>22</sup> Amanda Katz, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides*, "The Boston Globe", October 14, 2011, <https://www.bostonglobe.com/arts/books/2011/10/14/the-marriage-plot-jeffrey-eugenides/UWJ9snKvKu057XOSv3c7uO/story.html>

<sup>23</sup> *Ibidem*.

capitoli si fanno progressivamente più corti. A complicare ulteriormente la struttura cronologica del romanzo sono inoltre i numerosi fenomeni di “sovrapposizione temporale” tra una sezione e l’altra: poiché ogni capitolo è narrato secondo la visuale di un soggetto diverso, l’autore

inquadra le stesse scene e i precedenti che le hanno motivate prima dal punto di vista di un personaggio, poi dalla prospettiva di un altro. Così, solo progressivamente il lettore si accorge di essere già stato tra le pareti di una stanza dove impara a riorientarsi, riconosce quella festa, quel divano dove ora si svolge una conversazione che è la stessa di qualche pagina indietro, ma l’ascolto della quale ci suona del tutto diverso, perché a restituircela è un altro personaggio.<sup>24</sup>

Svariati fatti sono quindi narrati più volte in modalità differenti, più brevemente o con maggiore profondità, e vengono interpretati in maniera diversa a seconda del personaggio che racconta e delle informazioni a sua disposizione. In questo modo, come emerge da un’intervista a Eugenides rilasciata a “The Guardian”, «the reader has to keep revising what they thought was true; and also, and most movingly, the reader watches a character not know something that the reader does know»<sup>25</sup>.

Contrariamente a quanto accade in *The Virgin Suicides* e *Middlesex*, ambientati entrambi nei primi anni Settanta, le vicende di *The Marriage Plot* hanno luogo all’inizio del decennio successivo. La ragione principale per la quale l’autore sceglie «moneymaking eighties» (24) come *setting in time* per il suo terzo romanzo è per lo più di natura biografica; si tratta infatti di un’epoca che Eugenides sa delineare con una certa facilità, avendola vissuta e riuscendo a rievocarla in forma ben definita nella propria memoria: «Avevo ricordi personali di quel periodo quando studiavo proprio alla Brown e quindi ho potuto essere accurato nei dettagli»<sup>26</sup>. Non si ricorre, tuttavia, a un grande utilizzo di riferimenti agli avvenimenti storici di maggior rilievo di quegli anni; gli unici a essere menzionati sono il *royal wedding*, celebrato nel 1981, che unì «Prince Charles to his Princess Di» (35), nonché una visita di Desmond Tutu all’università frequentata dai personaggi «for an anti-apartheid rally» (29), giusto poco prima che l’arcivescovo vincessesse, nel 1984, il Nobel per la Pace. In più, si allude alla prima guerra del Libano, che vide scontrarsi Israele al Paese dei cedri fra il 1982 e il 1985; ospite in casa di Madeleine

---

<sup>24</sup> Francesca Borrelli, *Triangolo amoroso su sfondo Ivy League*, cit., p. 13.

<sup>25</sup> Adam Thirlwell, *In conversation: Adam Thirlwell meets Jeffrey Eugenides*, cit.

<sup>26</sup> Manuela Crassi, *Eravamo tre amici al campus*, cit.

e dei suoi genitori nei tesi momenti immediatamente successivi alla rottura definitiva con Leonard, Mitchell dice infatti di sentirsi come Philip Habib, il diplomatico statunitense inviato in Medio Oriente con l'incarico di cercare di porre fine al conflitto e di negoziare una pace tra i capi delle fazioni opposte:

Keeping Alton company during the cocktail hour, Mitchell watched Habib meeting with Yassir Arafat, or Hafez al-Assad, or Menachem Begin, going back and forth, bringing messages, cajoling, goading, threatening, flattering, and trying to keep full-scale war from breaking out. After his second gin and tonic Mitchell was inspired to draw comparisons. Barricaded in her bedroom, Madeleine was like a PLO faction hiding out in Beirut, emerging every so often to lob a bomb down the stairs. Alton and Phyllida, occupying the rest of the house, were like the Israelis, unrelenting and better armed, seeking to extend a protectorate over Lebanon and make Madeleine's decisions for her. (399)

Su un giornale che Mitchell sfoglia in Grecia, invece, compaiono fotografie del Primo Ministro Andreas Papandreu (in carica dal 1981 al 1989), «a riot at Athens University, police firing tear gas, and an unbelievably wrinkled woman whom the photo caption identified, impossibly, as Melina Mercouri» (209), ovvero la prima donna greca a diventare ministra della cultura, negli stessi anni del governo socialista di Papandreu. Anche se i rimandi alla storia degli anni Ottanta sono veramente molto limitati, diversi particolari contribuiscono comunque a rendere in modo piuttosto vivido l'atmosfera di quel periodo, a partire dalla moda e dagli *outfits* dei personaggi (Madeleine per esempio indossa un vestito «with a bib collar», 65, molto in voga all'epoca), passando per la musica e i riferimenti culturali (la protagonista a un certo punto adotta un «Annie Lennox look», 40, che tutti sembrano apprezzare, dato che, ai tempi, «androgyny was just the thing», 40), fino ad arrivare alla politica: l'età reaganiana è giusto al suo inizio, e i personaggi di età più avanzata sembrano essere ferventi sostenitori del Presidente (la madre di Mitchell scrive, in una lettera al figlio, «Thank God for Ronald Reagan», 211) mentre i giovani ne sono decisamente meno entusiasti (durante una festa universitaria, come addobbo, viene utilizzato «a Halloween skeleton [...] kneeling before a life-size cutout of Ronald Reagan, as if going down on him. Near the president's beaming face someone had scrawled: "I've got a stiffy!"», 85). E infine, uno dei prodotti più caratteristici delle università degli anni Ottanta: il decostruzionismo. «Eugenides sa restituire fedelmente, per averlo lui stesso vissuto, il clima di una università americana al

tempo della moda decostruzionista»<sup>27</sup>. In particolare, sembra saper riprodurre perfettamente il disorientamento di chi ancora prediligeva un approccio alla letteratura più classico, e si trovava a scontrarsi con i compagni di corso più radicali:

Abby's boyfriend, Whitney, materialized at their kitchen table, reading something called *Of Grammatology*. When Madeleine asked what the book was about, she was given to understand by Whitney that the idea of a book being "about" something was exactly what this book was against, and that, if it was "about" anything, then it was about the need to stop thinking of books as being about things. (23)

Rispetto ai romanzi precedenti, insomma, in *The Marriage Plot* la storia sembra irrompere meno nelle vite dei personaggi. A differenza della storia letteraria e dell'ambiente accademico degli anni Ottanta, che vengono ricostruiti fedelmente, l'attualità di quel periodo non sembra avere un'influenza particolare sulla trama, e benché alcuni dei principali avvenimenti storici del periodo rimangano comunque sullo sfondo, pare che l'autore, e i personaggi, vi prestino comunque scarsa attenzione. Rispetto a *The Virgin Suicides* e a *Middlesex*, poi, si allude certamente meno alla questione del razzismo, anche se il fatto che l'ambiente accademico descritto sia molto elitario e popolato esclusivamente da bianchi fornisce uno spunto su cui riflettere, e forse conta come denuncia già di per sé.

Allo stesso tempo, però, la terza pubblicazione di Eugenides condivide con molti dei più importanti romanzi realisti (*Middlemarch*, *Great Expectations*, *Vanity Fair*) il fatto di essere, come questi, «set thirty years before [it was] written, and just before a major technological change»<sup>28</sup>. Per diversi aspetti, la vicenda narrata in *The Marriage Plot* sembra infatti appartenere a un'epoca assai distante da quella attuale: «no computers or cell phones, lots of typed and handwritten letters»<sup>29</sup>; tuttavia, altri elementi appaiono «discouragingly familiar[:] Greeks are protesting, unemployment is high»<sup>30</sup>, e Madeleine e i suoi compagni si laureano in un momento di grave crisi, «in the midst of a moribund

---

<sup>27</sup> Francesca Borrelli, *Triangolo amoroso su sfondo Ivy League*, cit., p. 13.

<sup>28</sup> Sharon Marcus, *The Euphoria of Influence*, cit.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

economy that has no use for them»<sup>31</sup>. Anche se non si occupa strettamente di attualità, quindi, cosa che sarebbe piuttosto complessa per Eugenides considerato la quantità di anni di cui necessita per scrivere un libro, egli riesce comunque a rendere il suo testo estremamente contemporaneo, facilitando l'immedesimazione dei lettori nelle vicende di personaggi vissuti in un'altra epoca così come in *Middlesex* riusciva a fare in modo che il pubblico, di qualunque genere, si identificasse con un individuo intersex.

Per concludere, quindi, la struttura cronologica del romanzo, anche se all'apparenza relativamente semplice, in realtà «è straordinariamente complessa, uno zig-zag vertiginoso fra presente, passato e trapassato»<sup>32</sup> che mantiene stretti legami con il mondo attuale benché si trovi a distanza di trent'anni da quello rappresentato, e che si concentra per di più su «un momento personale altrettanto tipico nelle vite dei protagonisti: la fine del college, il passaggio critico fra l'essere giovani e l'essere adulti»<sup>33</sup>.

## IV.2 I luoghi

Eugenides modifica per certi versi diametralmente, nel corso della sua carriera da romanziere, il modo in cui rappresenta i luoghi. Si passa infatti, per così dire, dal massimo della chiusura al massimo dell'estensione: in *The Virgin Suicides* l'intera vicenda si svolge fra le quattro ristrette mura di una singola abitazione situata nella periferia borghese di una città che, sebbene innominata, è indubitabilmente il capoluogo del Michigan (dove le industrie e la cattiva gestione delle risorse hanno reso l'aria irrespirabile quanto quella delle stanze perennemente sigillate delle cinque adolescenti Lisbon). *Middlesex* ha invece un respiro molto più ampio, e i suoi confini abbracciano Oriente e Occidente; non a caso, il romanzo si apre e si conclude in due città simbolo dell'incontro fra i due mondi, ovvero Smirne e Berlino: l'intento è infatti dimostrare come due identità contrapposte possano convivere pacificamente e addirittura convergere in un'identità sola. In *The Marriage Plot* i confini sono altrettanto estesi; ma il baricentro, il

---

<sup>31</sup> Ron Charles, *Ron Charles reviews The Marriage Plot, by Jeffrey Eugenides*, "The Washington Post", October 11, 2011, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/ron-charles-reviews-the-marriage-plot-by-jeffrey-eugenides/2011/10/05/gIQA4KhZdL\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/ron-charles-reviews-the-marriage-plot-by-jeffrey-eugenides/2011/10/05/gIQA4KhZdL_story.html)

<sup>32</sup> Paolo Giordano, *Lui, lei, lui: il triangolo freddo di Eugenides*, "Corriere della sera", 13 ottobre 2011, [https://www.corriere.it/cultura/libri/11\\_ottobre\\_13/eugenides-trama-del-matrimonio\\_834c8d54-f599-11e0-9479-439a0eb41067.shtml](https://www.corriere.it/cultura/libri/11_ottobre_13/eugenides-trama-del-matrimonio_834c8d54-f599-11e0-9479-439a0eb41067.shtml)

<sup>33</sup> *Ibidem*.

punto verso il quale le linee della vita dei personaggi sembrano convergere è sempre la casa della famiglia d'origine, quasi si volesse mostrare che innumerevoli vagabondaggi e divagazioni non possono che portare, alla fine, a tornare indietro. Ciò che però al contrario si mantiene sempre uguale, da un romanzo all'altro, è il rilievo fondamentale accordato ai luoghi d'origine dell'autore e in generale ai centri legati in qualche modo alla sua biografia: la città di Detroit e il quartiere di Grosse Pointe in particolare, ma anche Providence, dove si svolge il fulcro dell'azione dell'ultimo romanzo e dove Eugenides trascorse gli anni cruciali dell'università. Come in tutti i *family novel*, poi, anche in ciascuno dei tre libri analizzati le case assumono una valenza metaforica, assurgono a simboli delle famiglie stesse e, cambiando nel tempo proprio come i personaggi (e proprio come se avessero vita propria), riflettono le condizioni economiche, sociali e psicologiche degli individui che le abitano.

#### ***IV.2.1 Grosse Pointe, Detroit, Michigan.***

In *The Virgin Suicides* Eugenides non lascia al lettore il compito di risalire, tramite indizi, soltanto al *setting in time* degli avvenimenti; anche la collocazione geografica, infatti, viene mantenuta sul vago, benché diversi dettagli la rendano facilmente intuibile. I fatti narrati hanno luogo nel Midwest, e in particolare nella città capoluogo del Michigan, Detroit, entro i confini del quartiere residenziale medioborghese di Grosse Pointe, che si affaccia sul lago St. Clair. Per la precisione, dal punto di vista sia geografico sia amministrativo, Grosse Pointe consta di

five adjacent municipalities on the eastern edge of Detroit with a combined population of (at present) about 46,000 – Grosse Pointe Park, Grosse Point, Grosse Pointe Farms, Grosse Pointe Shores (formerly Grosse Pointe Township), and Grosse Pointe Woods; the designation ‘Grosse Pointe,’ however, is generally used to refer to the five municipalities collectively.<sup>34</sup>

Nessuna delle località menzionate compare esplicitamente tra le pagine del testo, ma diverse tracce disseminate al loro interno conducono a circoscrivere i limiti entro i quali

---

<sup>34</sup> Brian Jansen, ‘*Oddly Shaped Emptinesses*’: *Capital, the Eerie, and the Place(less)ness of Detroit in Jeffrey Eugenides’s Virgin Suicides*, «Comparative American Studies. An International Journal», vol. 16, n. 3-4, 2019, p. 12.

si muovono i personaggi senza particolari dubbi: vengono nominate, per esempio, la chiesa cattolica di St. Paul on the Lake (dove la famiglia Lisbon al completo si reca ogni domenica mattina), la Jefferson Avenue, che costeggia il lago, e la E Jefferson, che passa di fianco al War Memorial (percorse dai ragazzi mentre si dirigono verso l'abitazione delle cinque sorelle, la sera del ballo scolastico), ma anche la piccola isoletta lacustre di Belle Isle, teatro di una grottesca gita in famiglia. I narratori citano, inoltre, alcuni eventi significativi della storia della città, come la Devil's Night, l'usanza regionale secondo la quale, la notte precedente a Halloween, era comune organizzare scherzi pesanti e commettere piccoli atti di vandalismo, che divennero però col passare degli anni crimini sempre più gravi, come veri e propri incendi dolosi. L'apice si raggiunse l'anno in cui «801 fires [were] set around the city» (226): occorre precisare, tuttavia, che legare il suicidio delle Lisbon, come fanno i narratori, al degrado cittadino dimostrato, tra gli altri, anche da questo avvenimento, è un'incongruenza temporale, in quanto il fatto avvenne solo nel 1984. Detroit è però, di certo, tristemente più nota per le Race Riots, «when tanks had appeared at the end of our block and National Guardsmen had parachuted into our back yards» (119): furono cinque giorni di rivolte violente da parte della popolazione afroamericana della città che ebbero luogo nell'estate del 1967, e che si conclusero con la morte di quarantatré persone e più di settemila arresti.

Le problematiche razziali che da sempre dilanano la Motor City, tuttavia, nel romanzo vengono lasciate sullo sfondo, e la voce narrante vi accenna solo tramite sottili allusioni, come se fossero un trauma che si preferisce rimuovere anziché affrontare. Il sobborgo dove vivono i protagonisti di *The Virgin Suicides* potrebbe inizialmente sembrare, a un occhio superficiale, un luogo estremamente ordinato e pacifico:

The identical lawns down the block were empty. Someone was barbecuing somewhere. Behind Joe Larson's house we could hear a birdie being batted back and forth, endlessly, by the two greatest badminton players in the world. (30-31)

Un porto sicuro dove, come si è già scritto, la gente pare addirittura non morire mai:

Only one cemetery existed in our suburb, a drowsy field owned by various denominations over the years [...]. With its leaning headstones, its red gravel drive in the shape of a horseshoe, and its many trees nourished by well-fed carcasses, the cemetery had filled up long ago in the time of the last deaths. (33)



Quartieri residenziali come questo cominciarono a svilupparsi in America in seguito alla Seconda guerra mondiale, quando «returning war veterans, like the narrators' fathers, found federal programs in place to help them settle into their newfound suburban way of life»<sup>35</sup>. Le aree suburbane, lontane dal frastuono, dall'inquinamento e dal crimine che caratterizzavano il centro cittadino, rappresentavano «a safe haven for families»<sup>36</sup>, una sorta di nuova Terra Promessa nella quale portare finalmente a compimento il sogno americano: «settling down, in peace and freedom and cooperation»<sup>37</sup>. Ma se da un lato i sobborghi assumono l'aspetto di un moderno *locus amoenus* dove «the plots of similar or identical houses, the carefully trimmed lawns, the charcoal grills, the swimming pools, the alleyways and the double garages are a reification of the middle class American Dream»<sup>38</sup>, allo stesso tempo, e per le medesime ragioni, «the suburbs are also a nightmare of conformism – the end of human individuality, the epitome of a soulless noman's land»<sup>39</sup>; e dopo il suicidio delle sorelle Lisbon, che già avevano sofferto sulla loro pelle il disagio derivante dalla soppressione della propria libertà individuale e unicità, anche i narratori aprono finalmente gli occhi sulla monotonia del loro quartiere:

We got to see how truly unimaginative our suburb was, everything laid out on a grid whose bland uniformity the trees had hidden, and the old ruses of differentiated architectural styles lost their power to make us feel unique. The Kriegers' Tudor, the Buells' French colonial, the Bucks' imitation Frank Lloyd Wright—all just baking roofs. (237)

C'è un altro problema, però, al di là della cancellazione di ogni differenza e della conseguente piattezza mortale di questi spazi.

A lungo concepiti come luoghi senza storia, «a place without a past»<sup>40</sup> dove poter dimenticare e ricominciare da zero la propria vita, trasformandola in un idillio privo di qualsiasi genere di conflitto, i territori suburbani nascondono sotto la loro leziosa (e

---

<sup>35</sup> Keith Wilhite, *Face the house*, cit, p. 8.

<sup>36</sup> Michael Madsen, "All that we see or seem / Is but a dream within a dream": Freud's *The Uncanny* and the Destruction of the Suburban Ideal in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*, «American Studies in Scandinavia», vol. 40, n. 1-2, 200, p. 15.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Martin Heusser, *Et in arcadia ego: the pastoral aesthetics of suburbia in Jeffrey Eugenides' The Virgin Suicides*, «SPELL: Swiss papers in English language and literature», n. 20, 2007, p. 177.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Martin Dines, *Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «Journal of American Studies», vol. 46, n. 4, 2012, p. 962.

artificiosa) superficie una «dark underbelly»<sup>41</sup> fatta di traumi, rancori e malesseri repressi, che tendono naturalmente a riemergere per costringere al confronto coloro che li rifuggono. Ben prima che le Lisbon richiamino platealmente l'attenzione sul disagio che dilaga sotterraneo, esso trovava comunque il modo di manifestarsi, sotto forma di inquinamento, aria irrespirabile, alghe mortifere, odore nauseabondo, insetti infestanti, malattie degli alberi. La rapida trasformazione del quartiere da Eden a Waste Land viene evidenziata nell'adattamento cinematografico di Sofia Coppola dalla storpiatura del toponimo, che da Grosse Pointe (ovvero "Punta Larga", nome conferito dagli esploratori francesi, i primi a colonizzare la zona, presumibilmente per l'ampiezza del promontorio aggettante sul lago) diventa Gross Point, assumendo letteralmente il significato di "Posto Ripugnante".

Sono soprattutto le *fish-flies*, che proliferano e deturpano ogni spazio come una piaga biblica, a confermare «the commonplace that the calm exterior conformity of the suburbs is just a façade which hides nests of depravity»<sup>42</sup>. Il motivo degli insetti ricorre tra l'altro anche in una pellicola di David Lynch uscita non molti anni prima rispetto a *The Virgin Suicides*, ossia *Blue Velvet* (1986), la cui sequenza iniziale, che mostra l'atmosfera quasi idilliaca della cittadina di Lumberton, si conclude inquadrando proprio un minaccioso brulichio di formiche. Queste infestazioni ovviamente servono, in entrambi i casi, a sottolineare come non sia nemmeno necessario scavare troppo sotto la superficie per comprendere come quel mondo sia «plagued, diseased and dying»<sup>43</sup>, contraddicendo «its inhabitants' apparent belief that they live in an immortal and pristine world»<sup>44</sup>.

Per quanto all'apparenza pacifico e sereno, il quartiere segue in realtà lo stesso cammino in direzione dello sfacelo compiuto come si vedrà anche da casa Lisbon: è infatti a sua volta afflitto da un fetore pestilenziale, quasi fosse una carcassa in avanzato stato di putrefazione (come la casa, del resto, della quale si mette sovente in evidenza l'odore sempre più sgradevole: «the smell of trapped beaver», 160, «partly bad breath, cheese, milk, tongue film, but also the singed smell of drilled teeth», 160). Pare insomma che secondo l'autore, a essere giunta alla resa dei conti non sia solo la famiglia tradizionale; con la rappresentazione dell'ambiente così malsano egli da un lato denuncia le

---

<sup>41</sup> Michael Madsen, "All that we see or seem / Is but a dream within a dream", cit., p. 23.

<sup>42</sup> Martin Dines, *Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, cit., p. 965.

<sup>43</sup> Ivi, p. 966.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

problematiche legate alla contaminazione della natura e invita l'umanità a svegliarsi prima che sia troppo tardi (invece di fingere di non accorgersi di nulla come fanno i vicini dei Lisbon), dall'altro sembra volerci dire che forse il tempo è già scaduto e che la collettività, si intenda la borghesia di Detroit o l'occidente intero, è già giunta alla sua fine.

Eppure, tra i residenti di Grosse Pointe, sembra sempre prevalere la tendenza vivere *in denial* e a ignorare l'infezione che si espande sotto la crosta, nascondendola o fingendo semplicemente che non esista: dopo la morte delle Lisbon, l'argomento «became almost taboo» (239), e per non rovinare il *mood* positivo del quartiere, quel «tony suburb known more for debutante parties than for funerals of debutante-aged girls» (92), la notizia non viene nemmeno diffusa dal giornale locale:

Mr. Baubee, editor of the local paper, continued to defend his decision against reporting on a personal tragedy such as suicide. Instead, he chose to investigate the controversy over the new guardrails obscuring our lakefront [...]. The “Welcome, Neighbor” section continued to feature newcomers attracted by our town’s greenness and quiet, its breathtaking verandas—a cousin of Winston Churchill at his home on Windmill Pointe Boulevard, looking too thin to be related to the Prime Minister; Mrs. Shed Turner, the first white woman ever to penetrate the jungles of Papua New Guinea, holding in her lap what appeared to be a shrunken head, though the caption identified the blur as “her Yorkie, William the Conqueror. (89)

L'intro di *Blue Velvet* citata poco sopra, tra l'altro, contiene anche un altro elemento che permette di accostare il film al romanzo di Eugenides. Comincia, infatti, inquadrando una staccionata, simbolo (forse ancor più di tosaerba, barbecue e innaffiatoio) dei sobborghi stessi, in quanto segnale di delimitazione della proprietà privata e quindi della realizzazione del sogno di conquista e appropriazione del territorio: «the fence [...] typically delineates the borders between domestic properties or between private lawns and public sidewalks»<sup>45</sup>. Ma è proprio su una staccionata che Cecilia si impala, a dimostrazione di come sogno e incubo siano in fondo due facce della stessa medaglia.

Lo steccato che separa dal suolo pubblico lo spazio di proprietà della famiglia serve idealmente anche come linea di demarcazione tra il quartiere periferico e il centro della città. Eppure, nonostante Detroit appaia lontana e gli abitanti di Grosse Pointe accennino ad essa come «the impoverished city we never visited» (31), le due realtà sono fra loro in

---

<sup>45</sup> Keith Wilhite, *Face the house*, cit, p. 4.

un rapporto di profonda interconnessione: in lontananza si riescono infatti a scorgere «distant factories» (31) e «slums» (31); per le vie del sobborgo ogni tanto si sentono rumori smorzati come «an indecipherable backward-playing tape of city life, cries and shouts, the barking of a chained dog, car horns, the voices of girls calling out numbers in an obscure tenacious game» (31), e riecheggiano talvolta anche suoni più minacciosi: «Occasionally we heard gunshots coming from the ghetto, but our fathers insisted it was only cars backfiring» (32).

Ciò che viene taciuto, ma è sotteso, è che al di là dei confini sicuri del quartiere di periferia, l'intera Detroit è considerata un immenso ghetto, e che la separazione tra *suburbs* e *downtown*, nel caso di questa città, corrisponde a una divisione tra bianchi e neri. Grosse Pointe, infatti, «a “Waspy, old-money” east-side suburb of Detroit»<sup>46</sup>, era nato proprio dal desiderio della popolazione bianca, più facoltosa, di sfuggire dalle zone centrali percepite come sempre più degradate, pericolose e violente, abitate principalmente dalla popolazione più povera di origine afroamericana. Sul blog *Electric Literature*, Arvind Dilawar riporta i dati ricavati da uno studio di Mark Binelli (*Detroit City Is the Place to Be: The Afterlife of an American Metropolis*, Picador, New York 2013), secondo il quale, nell'epoca intorno alla quale si dipanano i fatti, «Grosse Pointe was home to just two Black people»<sup>47</sup>; forse anche perché, secondo quanto scrive Eugenides, per scoraggiare chiunque non avesse la pelle chiara dal trasferirsi in quella zona, erano stati messi in atto certi piccoli accorgimenti: «The ghost in the window of the costume shop, for instance, had an awfully pointed, hooded head, and the restaurant, without explanation, took fried chicken off its menu» (95). Insomma, al di là delle problematiche ambientali, il quartiere sembra piagato anche da tendenze razziste, più o meno celate o più o meno sottili, e in genere travestite da semplice desiderio di decoro e sicurezza, come testimoniano le parole di una cittadina che si fa chiamare con lo pseudonimo di Mrs. I. Dew Hopewell: «You can't just stand by and let your neighborhood go down the toilet [...]. We're good people around here» (90). Una minima quota di personaggi afroamericani è comunque presente, ma è composta esclusivamente da *maids* o *bartenders* al servizio dei bianchi, che finito il loro orario di lavoro prendono l'autobus per tornare a casa nei quartieri deteriorati più a nord, tra la Eight Mile Road e Mack

---

<sup>46</sup> Arvind Dilawar, *What “The Virgin Suicides” Tells Us About White Flight From Detroit*, cit.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

Avenue (esisteva addirittura un insulto razzista coniato nientemeno che dai membri del Dipartimento di Polizia di Grosse Pointe per designare i lavoratori di colore presenti nella loro zona: «NOMAD: Nigger on Mack After Dark»<sup>48</sup>).

La storia della famiglia Lisbon, tuttavia, mostra come il razzismo si possa anche ritorcere contro coloro che vivono in una costante paura del diverso; come scrive ancora Arvind Dilawar,

The Lisbons had presumably also arrived in Grosse Pointe for similar reasons: fleeing what they saw as the violence of Black Detroit. But in order to safeguard their five daughters—the protection of white women from the supposed predation of Black men being a recurring trope in white supremacist propaganda—the Lisbons took their segregation one step further, shutting out not only the Black city, but the white suburbs, too.<sup>49</sup>

Il sequestro delle figlie da parte dei genitori rifletterebbe, quindi, «the self-destructive mentality of white flight»<sup>50</sup>. Il risultato di questa eccessiva precauzione nei confronti delle potenziali minacce esterne sarà, come si è visto, una tragedia: da un lato cinque suicidi, dall'altro la decadenza di un'intera città.

Un'ulteriore conseguenza di questo atteggiamento è che, a differenza dei due romanzi che Eugenides pubblicherà successivamente, *The Virgin Suicides* è molto più claustrofobico. Il microcosmo già ristretto del quartiere di Grosse Pointe, infatti, per le protagoniste è ancora più limitato, anche semplicemente per il fatto che «Other than to school or church the Lisbon girls never went anywhere» (85); lo stratagemma di ambientare la maggior parte delle vicissitudini che coinvolgono la famiglia Lisbon tra le quattro mura domestiche ha lo scopo di suscitare nel lettore la stessa sensazione di claustrofobia e soffocamento provato dalle protagoniste, anche perché, a partire da un certo punto della vicenda, è loro impedito perfino di uscire dalla loro abitazione. Questa famigerata casa è descritta, inizialmente, come una «comfortable suburban home» (3) a due piani (anche se, fin dalle prime pagine, sembra stare un po' stretta ai suoi abitanti, tanto che Mr. Lisbon pensava di venderla poiché convinto che «his large family had long outgrown [it]», 3). Possiede un *front porch* cui si accende salendo pochi gradini; al piano terra si trovano un salotto dalle pareti arancioni (arredato con un divano in pelle marrone, un tavolino da

---

<sup>48</sup> *Ibidem.*

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibidem.*

caffè e un televisore), la cucina e il bagno, mentre al piano superiore, cui si accede tramite una rampa di scale, ci sono, oltre al bagno utilizzato dalle ragazze, ben quattro camere da letto: tre per le sorelle, che (tranne Cecilia, che ne ha una tutta per sé) a coppie condividono la stanza («Bonnie shared with Mary, Therese with Lux», 42), e una *master bedroom* della quale non sappiamo nulla. La villetta possiede inoltre un seminterrato e un giardino, ed è parzialmente adombrata da un grande olmo. Il suo progressivo decadimento trasformerà l'abitazione della famiglia Lisbon in un territorio oscuro e inaccessibile, un castello di reclusione, in putrefazione. La casa in cui la famiglia vive, infatti, dopo la morte della prima figlia comincia un processo di irrefrenabile deterioramento:

The house receded behind its mists of youth being choked off, and even our own parents began to mention how dim and unhealthy the place looked. Raccoons were attracted by its miasmic vapors at night, and it wasn't unusual to find a dead one squashed by a car as it had tried to make its getaway from the Lisbons' trash cans. (140)

Finisce poi per collassare del tutto in seguito al suicidio anche dell'ultima sorella e il successivo abbandono da parte della coppia di genitori («The Lisbon house was empty. It looked even more run-down than ever and seemed to have collapsed from the inside, like a lung», 235), riflettendo così la rovina definitiva della famiglia.

Salta all'occhio, per concludere, la «hyperspecificity»<sup>51</sup> adottata dallo scrittore nel descrivere ogni stanza «in pixelated detail»<sup>52</sup>, mediante l'uso di elenchi di immagini contrastanti, non convenzionali, e soprattutto capaci di risvegliare tutti e cinque i sensi. Si tratta, in altri termini, di descrizioni iperrealiste, secondo la definizione di Jean Baudrillard secondo la quale l'iperrealismo sarebbe

the meticulous reduplication of the real, preferably through another, reproductive medium, such as photography. From medium to medium, the real is volatilized, becoming an allegory of death. But it is also, in a sense, reinforced through its own destruction. It becomes reality for its own sake, the fetishism of the lost object.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Emma Cline, "The Virgin Suicides" *Still Holds the Mysteries of Adolescence*, «The New Yorker», October 2, 2018, <https://www.newyorker.com/books/second-read/the-virgin-suicides-still-holds-the-mysteries-of-adolescence>

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Polity Press, Cambridge 2001, p. 144-145.

Lo stesso stile era stato utilizzato, un paio d'anni prima, anche da Bret Easton Ellis, che in *American Psycho* (1991) inseriva lunghe, nauseanti liste di marchi e prodotti come critica al consumismo capitalista della società postmoderna.

Si veda per esempio come i narratori descrivono il bagno delle Lisbon:

If he hadn't been a priest and had looked, he would have seen the throne-like toilet [...], the bathtub they used as a couch, filling it with pillows so that two sisters could luxuriate while another curled her hair. He would have seen the radiator stacked with glasses and Coke cans, the clamshell soap dish employed, in a pinch, as an ashtray. (47-48).

Oppure il contenuto di una delle camere da letto delle ragazze:

crumpled panties, [...] stuffed animals hugged to death by the passion of the girls, [...] a crucifix draped with a brassiere, [and] the effluvia of so many young girls becoming women together in the same cramped space. (7).

Per finire con il seminterrato, mai sgomberato dai resti della festa organizzata poco prima che Cecilia decidesse di buttarsi dalla finestra:

the room was just as we had left it: Cecilia's party had never been cleaned up. The paper tablecloth, spotted with mice droppings, still covered the card table. A brownish scum of punch lay caked in the cut-glass bowl, sprinkled with flies. The sherbet had melted long ago, but a ladle still protruded from the gummy silt, and cups, gray with dust and cobwebs, remained neatly stacked in front. A profusion of withered balloons hung from the ceiling on thin ribbons. The domino game still called for a three or a seven. [...] The room's changes—water bugs adhering to walls, one bobbing dead mouse—only heightened what hadn't changed. If we half closed our eyes and held our noses, we could trick ourselves into thinking the party was still going on. (208-09)

Gli oggetti descritti potrebbero rientrare nelle categorie di “oggetti desueti” identificati da Francesco Orlando nel suo saggio *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, in quanto presentano le stesse tre caratteristiche costanti: «una sintattica, che coincide con la forma dell'elenco; e due tematiche, cioè la consistenza materiale degli elementi elencati (cose, oggetti, luoghi concreti, non entità astratte) e il connotato dell'inutilità, della vetustà, della desuetudine appunto»<sup>54</sup>. Come i rifiuti, non fanno altro che segnalare il riemergere di ciò che viene represso, l'involontario riaffiorare in superficie di ciò che si

---

<sup>54</sup> Niccolò Scaffai, *Oggetti da romanzo, un libro della vita*, «Alias», 5 aprile 2015, <https://ilmanifesto.it/oggetti-da-romanzo-un-libro-della-vita>

vorrebbe forzatamente dimenticare. Gli orsacchiotti asfissati dagli abbracci e l'intimo appeso al crocifisso (che rimandano al tema della compenetrazione fra giovinezza, sensualità e morte già anticipato perfettamente dal titolo), così come i resti decomposti della festa dell'anno prima, rappresentano un *memento mori* e rammentano la caducità umana alla comunità che sembrava aver cancellato la morte, dimostrando come il tempo imponga inevitabilmente le sue tracce su ogni cosa.

#### **IV.2.2 Bithynios, Detroit, Berlino (e le altre)**

A differenza di *The Virgin Suicides*, che era quasi claustrofobico tanto era il senso di costrizione trasmesso dal *setting in place* limitato a un'unica, piccola villetta del quartiere di Grosse Pointe, *Middlesex*, al contrario, aspira a essere un vero e proprio "romanzo mondo" tanto nel senso letterario (quale «oper[a] che esprim[e] l'epica nella modernità, compless[a], infinit[a], digressiv[a], allegoric[a], polisemic[a] e apert[a]»<sup>55</sup>) quanto nel senso geografico del termine. La storia si snoda attraverso tre continenti, da «the slope of Mount Olympus in Asia Minor» (20) fino alla West Coast statunitense, per poi concludersi in Europa, a Berlino. La capitale tedesca, dove termina il racconto, è simbolo della separazione (prima) e della fusione (poi) tra est e ovest, esattamente come lo era stata un tempo Smirne; nell'odierna Izmir, però, che fu prima un crogiolo di popoli e poi intransigentemente monoculturale, divisione e unione si verificarono in ordine inverso. Il concetto di ciclicità e circolarità sembra quindi riflettersi, oltre che nel tempo, anche nello spazio: il romanzo comincia con un movimento da Oriente a Occidente, ovvero dalla Turchia ellenofona alla costa Est degli Stati Uniti; anni dopo, Cal inizialmente ripropone lo stesso spostamento in direzione ovest fuggendo da New York verso la California, e dopo invece chiude il cerchio emigrando di nuovo a est, in una città gremita di immigrati turchi:

Once again, in Berlin, a Stephanides lives among the Turks. I feel comfortable here in Schoneberg. The Turkish shops along Hauptstrasse are like those my father used to take me to. The food is the same, the dried figs, the halvah, the stuffed grape leaves. The faces are the same, too, seamed, dark-eyed, significantly boned. Despite

---

<sup>55</sup> AAVV, *Scrittore totale e opera mondo*, «Il Post», 29 marzo 2012, <https://www.ilpost.it/host/2012/03/29/scrittore-totale-opera-mondo/>



family history, I feel drawn to Turkey. I'd like to work in the embassy in Istanbul. I've put in a request to be transferred there. It would bring me full circle. (440)

Il protagonista arriva a toccare entrambi i limiti dell'occidente e dell'oriente: da un lato San Francisco e dall'altro il Giappone, che è il Paese da cui proviene la donna di cui si innamora. Alla fine, però, decide di stabilirsi nel cuore del continente europeo, nella metropoli che è sintesi di est e ovest ed esattamente a metà strada fra i due estremi.

Tra i centri dell'Asia Minore che vengono citati nel romanzo, i più importanti sono senz'altro Bithynios e Smirne. Bithynios è un «mountain village where cousins sometimes married third cousins and everyone was somehow related» (39), che conta «nearly hundred citizens» (35) e che è nato completamente dalla fantasia dell'autore. Il nome rimanda ovviamente alla provincia romana della Bitinia, che si estendeva nella parte nord-occidentale della regione denominata un tempo Anatolia, rivolta verso il Mar Nero. Come Macondo (e già in *The Virgin Suicides* era possibile stabilire dei legami tra il quartiere in cui era ambientato il romanzo e il villaggio colombiano nato dalla penna di García Márquez), anche Bithynios assume i tratti di un luogo mitico, originario, punto di partenza per lo sviluppo delle diverse generazioni successive; la vita degli Stephanides nel piccolo borgo di montagna «forms something of “a golden past, untouched by modernity and materialism”»<sup>56</sup> e nel ricordo di Desdemona ha il valore del *locus amoenus* ideale, non tanto perché effettivamente perfetto e idilliaco, ma perché è il posto dove la donna ha trascorso serena la sua giovinezza, quasi «cut off from historical time»<sup>57</sup>, prima di macchiarsi del peccato di incesto e sposarsi col fratello. Come l'Arcadia della poesia bucolica, anch'esso incarna «the idea of pastoral innocence: Bithynios, with fewer than a hundred inhabitants (some, admittedly, inbred), belonged to a forgotten, unadulterated world»<sup>58</sup>.

La fuga della giovane coppia da Bithynios in seguito alla violazione di un tabù non fa che porre ulteriormente in rilievo la simbologia edenica del piccolo borgo dell'Asia Minore: come scrive Shostak, «[w]hen they come down the mountain to Smyrna [...] they fall into history»<sup>59</sup>, quali due Adamo ed Eva piombati nel ventesimo secolo. Il fatto poi

---

<sup>56</sup> Charlotta Elmgren, *The Chronotope of Immigration in Jeffrey Eugenides' Middlesex* (Bachelor Thesis), Stockholm University, Faculty of Humanities, Department of English, Spring 2011, p. 6.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Daniel Soar, *Small Crocus, Big Kick*, «London Review of Books», vol. 24, n. 19, October 3, 2002, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v24/n19/daniel-soar/small-crocus-big-kick>

<sup>59</sup> Debrah Shostak, «Theory Uncompromised by Practicality», cit., p. 394.

che il villaggio sorga su un'altura, lungo un versante del monte Olimpo (e non importa che si tratti in realtà della «Anatolian mountain the Greeks call Olympus and the Turks Uludag, just like the soft drink», 425) sottolinea invece la sua aura mitologica o epica. Anche la città di Smirne subisce un processo di mitizzazione, dovuto principalmente all'entità della tragedia che la colpisce e al fatto di non esistere più, o perlomeno non come prima: «the finest city in Asia» (52), come la definisce Strabone, «disappeared, once and for all, in 1922» (50): Smirne è infatti una città «nata greca, distrutta e bruciata, per rinascere turca»<sup>60</sup>, col nome di Izmir. Per fornire una descrizione dell'antico porto sul Mar Egeo il narratore scomoda, di nuovo, T.S. Eliot, sostenendo che i pochi versi recitati da Tiresia in *The Fire Sermon* siano sufficienti a restituire la ricchezza, la sensualità e la natura multi-etnica della città:

Smyrna endures today in a few *rebetika* songs and a stanza from *The Waste Land*:  
*Mr. Eugenides, the Smyrna merchant*  
*Unshaven, with a pocketful of currants*  
*C.i.f. London: documents at sight,*  
*Asked me in demotic French*  
*To luncheon at the Cannon Street Hotel*  
*Followed by a weekend at the Metropole.*  
 Everything you need to know about Smyrna is contained in that. The merchant is rich, and so was Smyrna. His proposal was seductive, and so was Smyrna, the most cosmopolitan city in the Near East. Among its reputed founders were, first, the Amazons (which goes nicely with my theme), and second, Tantalus himself. Homer was born there, and Aristotle Onassis. In Smyrna, East and West, opera and *politakia*, violin and *zourna*, piano and *daouli* blended as tastefully as did the rose petals and honey in the local pastries. (50).

Il carattere leggendario del grande centro urbano deriva anche dal fatto di aver preso il nome da un personaggio della mitologia greca, dalla cui unione col padre sarebbe nato Adone:

Adonis is the product of incestuous relations between Theias and his daughter Smyrna, whose name is given to the besieged city from which Lefty and Desdemona escape, underlining the connections between them.<sup>61</sup>

La relazione incestuosa alla base del mito di Smirne lega con forza ancora maggiore il destino degli Stephanides a quello della città; l'incendio, per esempio, fa rinascere a

---

<sup>60</sup> Vittorio Macioce, *Gli dei dell'Olimpo emigrano a Detroit*, "Il Giornale", 23 maggio 2002, p. 31.

<sup>61</sup> Sarah Graham, "See synonyms at MONSTER", cit. p. 6.

nuova vita Lefty e Desdemona, non più fratello e sorella ma marito e moglie: «the tragedy [...] wipes away their past and demands they transform themselves»<sup>62</sup>. Inoltre, il tradimento dello spirito originario della città, ovvero il suo passaggio dall'essere una «city that was no place exactly, that was part of no country because it was all countries» (54) all'essere una località rigidamente turca («now if you go there you'll see modern high-rises, amnesiac boulevards, teeming sweatshops, a NATO headquarters, and a sign that says Izmir», 54) ricorda come anche il protagonista cercherà per diversi anni di adottare un'identità esclusivamente maschile, invece di abbracciare la propria diversità. Si tratta ovviamente anche di una prefigurazione della città di Berlino, la quale però come si è visto sembra subire il processo inverso, da metropoli rigorosamente divisa in due parti a capitale finalmente riunita e cosmopolita. La decisione di Eugenides di cominciare la sua storia a partire dalla “Catastrofe” del porto sul Mar Egeo è dovuta anche al fatto che, a suo dire, in un romanzo che ha per protagonisti degli immigrati ellenici sia inevitabile parlarne, considerato come «Greek-Americans are obsessed with the burning of Smyrna»<sup>63</sup>. Desdemona, in effetti, resta traumatizzata a tal punto da vedere un ripetersi della tragedia ad ogni scintilla, ad ogni tumulto scoppiato per strada, e sogna di trasferirsi un giorno a New Smyrna Beach, quasi come se nella località marittima della Florida potesse ritrovare i fasti dell'antica *polis* che diede i natali a Omero (ne resterà delusa, ma finirà per accontentarsi: «It didn't look like Smyrna at all, but at least it was sunny, and there were fruit stands», 207).

Le tre città statunitensi che compaiono nel romanzo sono invece New York, Detroit e San Francisco. Il primo impatto con New York avviene mentre i migranti si trovano ancora sulla nave, e la loro impressione iniziale, per nulla errata, è che la metropoli abbia una conformazione molto diversa da quella a cui erano abituati; a differenza di Bursa, il centro abitato più vicino a Bithynios, che da secoli aveva lo stesso aspetto («a holy city, necropolis of the Ottomans and center of the silk trade, its quiet, declining streets abloom with minarets and cypress trees», 21), a New York non si intravedono cupole e minareti, bensì moderni e scintillanti edifici geometrici svettanti verso il cielo:

---

<sup>62</sup> Julie Wheelwright, *Middlesex*, by Jeffrey Eugenides, «Independent», October 19, 2002, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/middlesex-by-jeffrey-eugenides-128315.html>

<sup>63</sup> Laura Miller, *Sex, fate, and Zeus and Hera's kinkiest argument*, cit.

In the distance, lit by the rising sun, was the skyline of New York. It wasn't the right shape for a city—no domes, no minarets—and it took them a minute to process the tall geometric forms. Mist curled off the bay. A million pink windowpanes glittered. (76).

La Statua della Libertà sembra a suo modo dare il benvenuto ai nuovi arrivati, che si sentono assicurati dalle sue fattezze: veste una tunica «like a classical Greek» (76), ed è di sesso femminile, accendendo in Desdemona la speranza che «Maybe here people won't be killing each other every single day» (76); d'altro canto, tuttavia, avendo appena vissuto il dramma dell'incendio, i due novelli sposi guardano con un certo sospetto la torcia che la statua sorregge («I've seen enough torches to last the rest of my life," said Lefty», 76) e che non sembra preannunciare nulla di buono. Il passaggio da Ellis Island si rivela poi piuttosto traumatico soprattutto per Desdemona, che fin da subito mostra di essere, nella coppia, quella meno incline all'assimilazione e all'adozione di un nuovo stile di vita («I don't want to look like an *Amerikanidha*», 82). Gli Stati Uniti richiedevano infatti agli stranieri che giungevano sul loro territorio in cerca di fortuna di abbandonare i loro antichi costumi e abbracciare totalmente l'*American way of life*: «In 1820, John Quincy Adams demanded that immigrants "cast off the European skin, never to resume it. [...] They must look forward to their prosperity rather than backward to their ancestors"»<sup>64</sup>. Il personale addetto alla selezione dei migranti, infatti, non esita a tagliare le trecce delle donne greche («As part of the makeover, the YWCA ladies had cut off Desdemona's immigrant braids», 82) e le costringe a gettare via i bachi da seta importati dalla Turchia, poiché «silkworm eggs appeared on a list of parasites» (82). Desdemona percepisce come una violenza la forzatura a rinunciare a delle parti così caratteristiche di sé: come il filo che si strappa al salpare della nave, anche il taglio di capelli e la soppressione dei bachi evidenziano il definitivo distacco dalla terra d'origine, la cancellazione della propria vecchia identità e l'inizio del processo di trasformazione in qualcosa di nuovo. La città di New York viene descritta comunque soltanto di passaggio, attraverso gli occhi attoniti degli immigrati che la valutano ancora in base ai criteri di analisi e interpretazione a cui si affidavano nel Vecchio Mondo: «Lefty had mistaken a pillared bank for the Parthenon, and thought he was in Athens again» (82-83). Qualche decennio più tardi, anche Calliope visiterà la

---

<sup>64</sup> Lindsey McDonald, "The matter with us," he said, "is you": Racism, Riots, and Radical Religion in Jeffrey Eugenides' *Middlesex*, «POMPA: Publications of the Mississippi Philological Association», vol. 30, 2013, p. 139.

Grande Mela, accompagnata dai genitori, per farsi esaminare dal Dr. Luce. Di nuovo, però, la permanenza sarà breve, e non permetterà ai tre di farsi un'idea generale della città (quando un dottore chiederà alla protagonista se New York le era piaciuta, la sua risposta sarà «I've hardly seen it», 420). L'unico sito d'interesse turistico visitato da Callie sarà di fatto la New York Public Library, sulla Fifth Avenue: un altro edificio dall'architettura vagamente greca, neoclassica (con i caratteristici «bright banners hanging from the tympanum», 432), che diventa teatro di una tragedia: la parola *Monster*, che Calliope legge sul dizionario tra i sinonimi di *Hermaphrodite*, si impossessa della sua mente e la tormenta, quasi come una creatura demoniaca che la insegue giù per le scale: «the synonym pursued her. All the way out the door and down the steps between the stone lions, Webster's Dictionary kept calling after her, *Monster, Monster!*» (432).

Il vero centro nevralgico ai fini dello sviluppo della trama, però, è la città di Detroit. La scelta deriva sicuramente anche dall'affetto che l'autore prova nei confronti della città che l'ha visto crescere, e che ha avuto una storia piuttosto tormentata:

I do have a perverse love for my hometown, and I think Detroit as a setting is really rich material. It's this great industrial city that has decayed. It produced Motown, Madonna and now Eminem, but it's also been destroyed by racism. All these things that are in Detroit seem central to the American experience to me.<sup>65</sup>

Se in *The Virgin Suicides* Eugenides non rivelava mai esattamente al lettore la località esatta della sua ambientazione, lasciandogli intuire solo per vaghi riferimenti che si trattava della Motor City, in *Middlesex* il capoluogo del Michigan viene nominato fin dalla prima riga; anzi, il titolo stesso deriva proprio dal nome di un viale del quartiere di Grosse Pointe. Con la stessa propensione genealogica che lo spinge a scavare nel proprio passato, il narratore descrive la città a partire dalle sue origini, quando

the city was just a piece of stolen Indian land located on the strait from which it got its name, a fort fought over by the British and French until, wearing them out, it fell into the hands of the Americans. (79)

Prima di Smirne, tra l'altro, anche Detroit aveva subito un gravissimo incendio che l'aveva praticamente rasa al suolo («in 1805, the city had burned to the ground, the timber

---

<sup>65</sup> Laura Miller, *Sex, fate, and Zeus and Hera's kinkiest argument*, cit.

houses and ribbon farms of the settlement founded by Cadillac in 1701 going up in the span of three hours», 80); a testimoniare l'evento è il motto della città, stampato al centro della sua bandiera: "Speramus meliora; resurget cineribus" (tradotto da Eugenides in inglese come «We hope for better things; it will rise from the ashes», 80). Per la sua ricostruzione, Augustus B. Woodward aveva redatto un progetto in base al quale Detroit avrebbe assunto l'aspetto di

an urban Arcadia of interlocking hexagons. Each wheel was to be separate yet united, in accordance with the young nation's federalism, as well as classically symmetrical, in accordance with Jeffersonian aesthetics. (80)

Già da ben prima dell'avvento del motore e dell'apertura della fabbrica della Ford, quindi, «Detroit was made of wheels» (79). Il piano urbanistico di Woodward, tuttavia, non giunse mai a totale compimento; da un certo punto di vista, però, queste "wheels" non fecero altro che mutare a loro volta la loro forma, trasformandosi da linee guida per un nuovo progetto di città a vere e proprie ruote e ingranaggi:

By 1900 Detroit was the leading manufacturer of carriages and wagons. By 1922, when my grandparents arrived, Detroit made other spinning things, too: marine engines, bicycles, hand-rolled cigars. And yes, finally: cars. (81)

Il narratore apre inoltre una finestra su una Detroit che da tempo non esiste più: Hastings Street, dove Desdemona deve recarsi per il suo primo e unico colloquio di lavoro, venne infatti demolita negli anni Cinquanta per fare spazio all'Interstatale 375, costruita tra il 1959 e il 1964. Hastings Street era all'epoca l'arteria principale del cosiddetto Black Bottom, ovvero il quartiere afroamericano di Detroit. L'area, sorta inizialmente come «a center of Eastern European Jewish settlement»<sup>66</sup>, era andata man mano deteriorandosi e ben presto

the wooden frame houses built side by side, some without indoor plumbing, became packed with African Americans from the South, come to work in the auto factories. Restrictive housing covenants prohibited them from living in most other parts of the city.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> "Black Bottom Neighborhood", *Detroit Historical Society*, <https://detroithistorical.org/learn/encyclopedia-of-detroit/black-bottom-neighborhood>

<sup>67</sup> *Ibidem*.

In *Middlesex* la voce narrante descrive perfettamente le condizioni in cui versava il ghetto negli anni Trenta, quando la Grande Depressione colpì questa zona ancor più di tutte le altre e la maggior parte dei suoi abitanti, qualunque fosse la loro professione, erano disoccupati:

The gloom of front porches and apartments without electricity seeped out into the streets, and the thundercloud of poverty that hung over the neighborhood directed attention downward toward the clarity of forlorn, shadowless objects: red bricks crumbling off a stoop, piles of trash and ham bones, used tires, crushed pinwheels from last year's fair, someone's old lost shoe. [...] Now in the alleys she saw men washing themselves at open faucets. Half-dressed women jutted out hips on second-story porches. Desdemona looked in awe and terror at all the faces filling the windows, all the bodies filling the streets, nearly a half million people squeezed into twenty-five square blocks. (141)

La descrizione del Black Bottom consente allo scrittore di introdurre anche in questo libro il tema del razzismo, come già aveva fatto più velatamente in *The Virgin Suicides*. Data l'aspirazione globale del romanzo, oggetto di critica non è però soltanto la discriminazione esercitata dai bianchi nei confronti della popolazione di colore, bensì qualsiasi forma di odio razziale. Prima di parlare delle condizioni del ghetto afroamericano, infatti, Eugenides dedica svariate pagine a illustrare il trattamento riservato agli immigrati europei presso la Ford Factory, e in particolare l'abitudine dei funzionari del Ford Sociological Department di recarsi periodicamente e senza alcun preavviso presso le case degli operai della fabbrica, al fine di valutarne ordine, pulizia, condizioni di igiene e salute degli abitanti. Nel romanzo si evidenzia il generale senso di superiorità culturale degli americani e la loro totale mancanza di rispetto per la dignità personale degli immigrati, ai quali rivolgono domande imbarazzanti permettendosi addirittura di frugare qua e là:

"How often do you bathe, Mr. Stephanides?" the tall one asked. "Every day, sir." "How often do you brush your teeth?" "Every day, sir." "What do you use?" "Baking soda." Now the short one was climbing the stairs. He invaded my grandparents' bedroom and inspected the linens. He stepped into the bathroom and examined the toilet seat. "From now on, use this," the tall one said. "It's a dentifrice. Here's a new toothbrush." Disconcerted, my grandfather took the items. "We come from Bursa," he explained. "It's a big city." "Brush along the gum lines. Up on the bottoms and down on the tops. Two minutes morning and night. Let's see. Give it a try." [...] The short one now reappeared from upstairs. He flipped open his pad and began: "Item one. Garbage can in kitchen has no lid. Item two. Housefly on kitchen table. Item three. Too much garlic in food. Causes indigestion." (101-102)

Eppure, benché gli Stephanides fossero stati in prima persona vittime di discriminazione sulla base della propria provenienza geografica e della loro religione (non solo in America, ma fin dai tempi in cui vivevano nella Turchia musulmana), a loro volta si rendono colpevoli di razzismo nei confronti della popolazione di colore. Desdemona, per esempio, li designa sempre in greco col termine dispregiativo “*mavros*”, e ha una concezione molto stereotipata degli afroamericani come gruppo etnico primitivo, scarsamente civilizzato e violento; si chiede per esempio: «Why do they have so many children? What’s the matter with these people? The *mavro* women should nurse their babies longer. Somebody should tell them» (141); oppure: «Always laughing, these *mavros*. Laughing, laughing, as though everything is funny. What is so funny, tell me?» (142). Come osserva Lindsey McDonald,

Desdemona instinctively equates dark coloring with danger. Her fears trace back to her home country, where dark-skinned Muslim Turks menaced the Greek Orthodox community. As a result, Desdemona views all Muslims as vicious monsters. In Orientalism, Said argues that Westerners unfairly depict Muslims and anyone of Arab descent as villains. Desdemona certainly has a similar opinion of Islam, placing any Arab or Muslim under the umbrella of evil. Because Desdemona associates evil with dark skin, she also harbors great trepidation toward the black community, and believes every dark skinned person possesses the same wicked traits as the Turks.<sup>68</sup>

Ciò non toglie che nel momento del bisogno, quando avrà urgenza di trovare lavoro, anche Desdemona si troverà costretta a ingoiare il rospo e ad ammettere davanti alla datrice di lavoro afroamericana di non essere poi così diversa da quei popoli di religione islamica che tanto disprezza, siano essi turchi o “*mavros*”:

“We got a problem. What you is?” “I’m Greek.” “Greek, huh. That’s a kind of white, isn’t it? You born in Greece?” “No. From Turkey. We come from Turkey. My husband and me, too.” “Turkey! Why didn’t you say so? Turkey’s a Muslim country. You a Muslim?” “No, Greek. Greek Church.” “But you born in Turkey.” “*Ne.*” “What?” “Yes.” “And your people come from Turkey?” “Yes.” “So you probably mixed up a little bit, right? You not all white.” Desdemona hesitated. [...] “But what you is? Greek, Turkish, or what?” Again Desdemona hesitated. She thought about her children. She imagined coming home to them without any food. And then she swallowed hard. “Everybody mixed. Turks, Greeks, same same.” (144-45).

---

<sup>68</sup> Lindsey McDonald, “*The matter with us*,” *he said*, “*is you*”, cit., p. 142.



Si tratta forse della prima volta, nel romanzo, in cui si allude al fatto che essere “mixed up a little bit” (in questo caso dal punto di vista etnico) non sia necessariamente una disgrazia bensì possa rappresentare anche un vantaggio.

Anche le generazioni successive ereditano la medesima tendenza a essere al contempo carnefici e vittime di razzismo. Le loro origini mediterranee, per esempio, costituiscono un grave svantaggio nel momento in cui Milton e Tessie decidono di acquistare casa nel quartiere medio-alto borghese di Grosse Pointe; come già si è spiegato nel capitolo dedicato all’analisi di *The Virgin Suicides*, fino agli anni Settanta gli agenti immobiliari del capoluogo del Michigan facevano uso, in forma non ufficiale, di un sistema di punti che venivano assegnati ai potenziali acquirenti in base alla loro provenienza, alla professione svolta, alla religione praticata e così via, impedendo di fatto l’acquisto di immobili a determinati gruppi etnici (cercando però di mascherare la loro attitudine discriminatoria facendosi schermo con espressioni quali «“community standards” and selling to “the right sort of people.”», 256). Nel caso degli Stephanides, il *realtor* si convince a vendere loro la casa in Middlesex Road per la semplice ragione che, date le particolarità della struttura, non l’avrebbe probabilmente venduta a nessun altro («Look at this house! Who’s going to buy it if not an Italian or a Greek. I’ll never be able to sell it. Never!», 256). Callie, dal canto suo, a scuola si sente emarginata da parte di un gruppo di compagne di estrazione sociale più alta, che discriminano chi, come Calliope, è americano come loro ma da qualche generazione in meno, scordandosi il fatto che, in realtà, pure loro a ben guardare non erano native, e anche i loro antenati erano giunti nel Nuovo Mondo dall’Europa come tanti altri:

Until we came to Baker & Inglis my friends and I had always felt completely American. But now the Bracelets’ upturned noses suggested that there was another America to which we could never gain admittance. All of a sudden America wasn’t about hamburgers and hot rods anymore. It was about the Mayflower and Plymouth Rock. It was about something that had happened for two minutes four hundred years ago, instead of everything that had happened since. (298-99)

L’idea secondo la quale esista una sorta di gerarchia fra i vari gruppi etnici in base alla quale gli individui caucasici di origine anglosassone godrebbero di una incontestabile superiorità sembra piuttosto radicata nella società americana, così come la concezione razzista secondo la quale qualsiasi bianco, anche se di origine mediterranea o est-europea, avrebbe comunque dei privilegi rispetto a un nero. Già negli anni Venti e Trenta la Ford

Factory riservava il lavoro più faticoso e pericoloso, quello nella *foundry*, agli operai di colore; negli anni Sessanta, nel periodo delle proteste e delle rivendicazioni da parte della popolazione afroamericana dei propri diritti civili, persino molti presunti progressisti (come i parenti di Calliope) si dichiaravano perfettamente favorevoli all'integrazione dei neri, a patto però che abbandonassero i loro usi, costumi, perfino tratti linguistici e somatici e si trasformassero, sostanzialmente, in bianchi: «We were ready to accept the Negroes. We weren't prejudiced against them. We wanted to include them in our society if they would only act normal!» (240). La discriminazione di cui gli afroamericani sono oggetto è la causa scatenante dell'odio razziale nei confronti dei loro carnefici bianchi, che li porta negli anni Trenta a unirsi alla Nation of Islam di Fard (il quale nei suoi sermoni definiva la razza caucasica come «BORN OF LIES. BORN OF HOMICIDE. A RACE OF BLUE-EYED DEVILS», 55), e negli anni Sessanta a organizzare una rivolta che avrebbe causato decine di morti e migliaia di feriti. L'obiettivo era la vendetta nei confronti dei bianchi in generale; lo spiega a Milton uno dei clienti abituali della Zebra Room, afroamericano, appena prima che il locale venga distrutto da una molotov: «“The matter with us is you.”» (246); per quanto immigrato di seconda generazione, quindi, anche Milton è un nemico, perché bianco e dotato di privilegi negati a certi settori della popolazione.

Tornando all'analisi degli spazi, è evidente, ed è già stato rilevato, che le città in cui Cal vive nel corso delle diverse fasi della sua vita riflettono i diversi livelli di consapevolezza che il personaggio raggiunge col passare degli anni. Nasce e cresce a Detroit, città divisa; ma prima di trasferirsi da adulto a Berlino, città unificata, vive per un lungo periodo di tempo, da adolescente, a San Francisco. La città californiana non è stata scelta aleatoriamente, e a differenza delle altre città americane ritratte in precedenza, Detroit e New York, viene descritta in termini piuttosto positivi: la prima impressione di Cal, per esempio, è che i suoi colori predominanti siano «pink and white» (462), che le conferiscono il piacevole aspetto di «a wedding cake arrayed on hills» (462). Inoltre, anche se secondo l'immaginario comune Detroit sarebbe una città prevalentemente industriale e grigia, il primo aggettivo col quale viene presentata fin da subito è “remarkably smogless”, dotata quindi di una luce che ne evidenzia con ancora maggiore nitore i contrasti; a San Francisco, invece, «Every morning a great wall of fog descends

upon the city» (468): la foschia rende sfocati i contorni, e l'umidità favorisce la rinascita e la metamorfosi. Spiega Cal:

The fog of San Francisco, that cold, identity-cleansing mist that rolls over the city every day, explains better than anything else why that city is what it is. After the Second World War, San Francisco was the main point of reentry for sailors returning from the Pacific. Out at sea, many of these sailors had picked up amatory habits that were frowned upon back on dry land. So these sailors stayed in San Francisco, growing in number and attracting others, until the city became the gay capital, the homosexual *Hauptstadt*. (Further evidence of life's unpredictability: the Castro is a direct outcome of the military-industrial complex.) It was the fog that appealed to those sailors because it lent the city the shifting, anonymous feeling of the sea, and in such anonymity personal change was that much easier. (468-69)

Tutte le città descritte in *Middlesex* sono esempi di ciò che Bachtin definisce “cronotopi letterari”. Il termine “cronotopo”, mutuato dalla fisica, si riferisce a «the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature»<sup>69</sup>, e indica il modo in cui nei testi narrativi la rappresentazione degli spazi e dei loro mutamenti venga utilizzata per rendere manifesto lo scorrere del tempo e i passaggi da un'epoca all'altra. In altri termini, è il modo in cui il tempo «becomes artistically visible»<sup>70</sup>, mentre lo spazio «becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history»<sup>71</sup>. Detroit, San Francisco e Berlino sarebbero quindi cronotopi che evidenziano sia il moto di transizione da un periodo storico a un altro, sia il cambiamento nella concezione di sé vissuto dal protagonista. Al di là delle città, però, restringendo il campo di focalizzazione, anche le case in cui vive la famiglia Stephanides nel corso delle tre generazioni sono importanti cronotopi che mostrano il progressivo livello di integrazione e assimilazione alla cultura americana raggiunto da chi le abita. È inevitabile, infatti, che all'interno di un'opera che tratta, fra gli altri, anche del tema dell'immigrazione e dell'essere a metà fra due culture, la casa assuma «the symbolic value of settlement, of being resident in the host country – of being “at home”»<sup>72</sup>. Anche in questo caso, mentre in *The Virgin Suicides* predomina l'indeterminatezza, in *Middlesex* il narratore è talmente accurato nel fornire dettagli che comunica non solo il quartiere, ma addirittura la via e il numero civico delle varie residenze della famiglia. La prima casa in

---

<sup>69</sup> Charlotta Elmgren, *The Chronotope of Immigration in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, cit., p. 1.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Ivi, p. 2.

cui Desdemona e Lefty si trasferiscono non appena arrivati a Detroit si trova infatti al numero 3467 di Hurlbut Street (114) nel quartiere denominato East Village, «a quiet neighborhood of single-family homes, shaded by cathedral elms» (88). L'abitazione, dove la coppia convive con la cugina Sourmelina e il marito, viene descritta come «a modest, two-story building of root-beer-colored brick» (88), ed essendo tuttora esistente è possibile verificare come quello sia effettivamente l'aspetto della casa che si trova a quell'indirizzo, per quanto al momento, a causa del passare degli anni, sia piuttosto malridotta. Come scrive Charlotta Elmgren, «this house could be said to represent a *chronotope of not yet belonging*, of striving, hoping and of feelings of uncertainty about the future; of being, in a sense, both spiritually and materially “on hold.”»<sup>73</sup>. È infatti un domicilio transitorio in cui Desdemona e Lefty, pur essendo negli Stati Uniti, continuano a vivere quasi come facevano un tempo a Bithynios, e che da un lato si configura come un porto sicuro in cui rifugiarsi per non soccombere al peso dell'assimilazione forzata imposta dagli americani, dall'altro li frena e impedisce loro di integrarsi completamente. La cugina Sourmelina che li ospita, per esempio, rappresenta «a little piece of Bithynios still intact» (90); per di più, come in Grecia, le stanze dell'abitazione vengono in un certo senso ripartite in base al genere sessuale dei suoi residenti: «The house was sex-segregated like the houses in the *patridha*, the old country, men in the *sala*, women in the kitchen» (92). Desdemona, che resta chiusa in casa per la maggior parte del tempo, è quindi il personaggio che rimane più ostinatamente ancorato al proprio passato:

[She] rarely ventures outside the house, not wanting to be reminded of the distance to her origins, but instead spends her time inside, remembering Bithynios. [...] As in Bithynios, Desdemona stays inside the house, clinging to the past and shutting out both the world outside and the progression of historical time, thus resisting assimilation.<sup>74</sup>

Lefty, al contrario, per lavoro si reca ogni giorno in fabbrica e la sera frequenta la Ford English School; impara la lingua e aderisce sempre più ai costumi del Nuovo Mondo. Tra i due sposi si produce così una frattura, che si riflette, di nuovo, in una rigida divisione degli spazi domestici, stavolta in senso verticale:

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 8.

<sup>74</sup> Ivi, p. 9.

It is upstairs that Desdemona and Sourmelina raise their children, where Milton and Theodora grow up together “in the traditional Stephanides way,” and it is downstairs in the basement that Lefty conducts his shady bar business, exiled from his family.<sup>75</sup>

La casa in cui vivrà inizialmente la prima generazione di Stephanides nata su suolo americano, ovvero la coppia formata da Milton e Tessie, si trova invece in Seminole Street, nel cosiddetto Indian Village. Il quartiere è ubicato «just twelve blocks west of Hurlbut, but it was a different world altogether» (204), e perlomeno all'apparenza sembrerebbe abitato da persone più benestanti rispetto all'East Side di Detroit; è infatti disseminato da villette dotate di «big yards, important walkways, picturesquely oxidizing cupolas, lawn jockeys (whose days were numbered), and burglar alarms (whose popularity was only just beginning», 204): una zona insomma occupata da famiglie abbastanza facoltose, anche se la tendenza a ostentare il proprio benessere e a difendere ciò che è di loro proprietà rivela un probabile passato di indigenza al quale ovviamente non desiderano fare ritorno. Il villaggio si estende su un territorio delimitato da quattro vie: Burns, Iroquois, Seminole e Adams; pur essendo denominato Indian Village, quindi, soltanto due delle sue strade hanno il nome di tribù native: come scrive Eugenides, «even in Indian Village the White Man had taken half the names» (204), alludendo al fatto che, per quanto i discendenti dei primi pionieri anglosassoni avessero col tempo arrogato a sé il marchio di purosangue americani, quasi nessuno, negli Stati Uniti, potesse davvero vantare di esserlo, ad esclusione dei Nativi derubati dai bianchi delle loro terre (e in fondo in fondo, per quanto si sforzino di dimenticarlo, tutti quanti ne sono consapevoli; compresa Aunt Zoë, che comprende e giustifica gli atti di chi, dopo anni di prevaricazione, ruba ai ricchi bianchi, perché del resto loro per primi si erano macchiati della stessa colpa: «This whole country is stolen», 241). Si tratta quindi di un quartiere che di nuovo si caratterizza per essere diviso a metà tra chi appartiene all'America più pura e chi sgomita per cercare di farne parte. Simbolicamente, è un luogo in cui vive chi vuole più di ciò che ha, chi desidera apparire diverso da ciò che realmente è e rivendicare uno *status* che non è il proprio, sfoggiando «stately houses built in eclectic styles» (204), dallo stile Tudor al Provenzale, presumibilmente senza avere effettivamente origini inglesi e nemmeno europee. Secondo Elmgren, la casa di Seminole Street corrisponde al

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 10.

cronotopo «of wanting more»<sup>76</sup>; è quindi a sua volta, come quella di Hurlbut Street, un domicilio transitorio, dove la famiglia vive in attesa che si compia il processo di totale inclusione e accettazione all'interno della società statunitense. Milton e Tessie sono profondamente assimilazionisti, e lo dimostrano perfino le loro scelte nell'ambito dell'arredamento: la loro camera da letto è «furnished entirely in Early American reproductions» che offrono loro «connection (at discount prices) with the country's founding myths» (235); tra i pezzi forti comprende per esempio una testiera «“made from “pure cherrywood,” as Milton likes to say, just like the little tree George Washington chopped down» (235). Figli di immigrati, essi cercano in questo modo di adeguarsi il più possibile all'ideale americano, allontanandosi però al tempo stesso dalle loro radici (Milton, per esempio, nonostante gli sforzi della madre, non imparerà mai il greco). Gli anziani genitori, come un contenuto represso che si cerca invano di espellere dalla coscienza, vengono ospitati nell'attico, dove vengono stipati insieme ai loro vecchi mobili tradizionali: «the leather ottoman, the brass coffee table, and Lefty's rebetika records» (209).

L'ultimo luogo di residenza della famiglia Stephanides è la casa di Middlesex Road, per la quale Eugenides si ispira alle due ville in cui egli stesso visse per alcuni anni durante la sua adolescenza, prima al numero 567 e poi al 741<sup>77</sup>. Come scrive Elmgren, «The image of this house keeps bringing back the reflection of the Bithynios house»<sup>78</sup>: entrambe, infatti, si sviluppano prevalentemente in orizzontale, hanno come colori predominanti il giallo delle pareti esterne e il rosso delle tegole, e sono ombreggiate da alberi di gelso. L'illusione, per Milton e Tessie, è che essa possa diventare «the place for a new harmony, a reinstated idyll, a belonging once again»<sup>79</sup>; la realtà, però, è che la villa da loro acquistata è molto diversa rispetto alle altre case del quartiere («Did anybody ever live in a house as strange? As sci-fi? As futuristic and outdated at the same time?», 258) e, di fatto, l'unico motivo per il quale riescono ad aggiudicarsela è che nessun “americano vero” se la sarebbe comprata. Paradossalmente, dunque, una volta approdati nel quartiere altoborghese che dovrebbe simboleggiare la loro completa assimilazione, gli Stephanides

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 12.

<sup>77</sup> Cfr. Katie Doelle, *Historical Architecture of Grosse Pointe – Welcome to Middlesex, the most interesting street in Grosse Pointe?*, «katiendoelle.com», May 12, 2015, <https://katiendoelle.com/historical-architecture-of-grosse-pointe-welcome-to-middlesex-the-most-interesting-street-in-grosse-pointe/>

<sup>78</sup> Charlotta Elmgren, *The Chronotope of Immigration in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, cit., p. 16.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

si trovano a vivere nella casa che «stands out rather overtly [...] against the more conventional neighboring houses»<sup>80</sup> e che li rende inevitabilmente diversi dagli altri. Benché col trascorrere del tempo si noti un progressivo miglioramento nei luoghi di residenza degli Stephanides, l'inclusione nel tessuto sociale della classe media americana non avviene mai in maniera completa; qualcosa sembra sempre stonare: la villa di Grosse Pointe, per esempio, doveva essere il coronamento dell'avvenuta definitiva americanizzazione della famiglia; eppure, sebbene inserita in un contesto evidentemente medio-altoborghese, attira l'attenzione su di sé proprio perché palesemente diversa rispetto alle altre abitazioni del quartiere: proprio come i suoi inquilini, che per quanto si sforzino di celarlo, a differenza della stragrande maggioranza dei loro vicini sono discendenti di immigrati, e sono quindi portatori di un difetto etnico che rende impossibile, per loro, una totale integrazione.

Eppure, quella casa è lì, «in all its stubborn insistence on openness and tolerance»<sup>81</sup>, a rappresentare da un lato l'ostinato desiderio di assimilazione a tutti i costi di Milton e dall'altro, con la sua totale assenza di porte («[The architect] hadn't believed in doors. The concept of the door, of this thing that swung one way or the other, was outmoded. So on Middlesex we didn't have doors», 258), la vocazione di Calliope verso un nuovo modo di vivere. Essa incarna quindi il cronotopo della «newness»<sup>82</sup> e del diritto a essere diversi. Le sembrano talvolta addirittura riflettere anche lo stato d'animo dei loro abitanti; la villa in Middlesex Road, per esempio, è particolarmente cupa dopo la morte di Milton:

Middlesex, too, was in mourning. The mirror in the den was covered by a black cloth. There were black streamers on the sliding doors. All the old immigrant touches. Aside from that, the house seemed unnaturally still and dim. As always, the enormous windows brought the outdoors in, so that it was winter in the living room; snow lay all around us. (521)

Anche se perfino l'intera città di Detroit in realtà, con le sue «condemned houses, many burned» (517) e i suoi «vacant lots, gray and frozen» (517), si intona perfettamente con l'umore di Cal in seguito alla morte di suo padre, e allevia il dolore del protagonista «making it seem like a general state of affairs» (517).

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> Ivi, p. 17.

<sup>82</sup> Ivi, p. 18.

In generale, ogni abitazione sembra in qualche modo rispecchiare la personalità di chi la abita; così, come già evidenziato, Desdemona e Lefty decorano le loro stanze con un arredamento ancora in stile greco, a differenza di Milton e Tessie, che si circondano di «colonial furniture» (529), e anche le poche indicazioni relative all'appartamento in cui vive Cal a Berlino sono comunque significative: l'alloggio si trova infatti allo stesso indirizzo in cui aveva vissuto anni prima un'icona dell'androginità e dell'ambiguità sessuale quale David Bowie, e in un quartiere abitato per lo più non da nativi tedeschi bensì da immigrati provenienti dalla Turchia, proprio come gli antenati di Cal, il quale infatti li dice di sentirsi particolarmente a proprio agio: «I feel comfortable here in Schoneberg» (440).

Elencare e analizzare a uno a uno tutti i luoghi frequentati dai personaggi del romanzo sarebbe veramente un lavoro eccessivo. Gli spazi che fanno da sfondo ai vari episodi che compongono la storia sono molto numerosi e variano ovviamente a seconda dei capitoli, riflettendo le epoche della loro ambientazione. Per esempio, lo *speakeasy* di Lefty e il teatro di *vaudeville* frequentato dalla prima generazione di Stephanides sono caratteristici degli anni Venti e Trenta, e lasciano spazio nei decenni successivi alla catena di fast food Hercules Hot-Dogs di Milton e al cinema dove Tessie segue i videogiornali che diffondono le notizie dal fronte. Spesso, inoltre, i locali pubblici tra i quali si muovono i personaggi sembrano a loro volta aderire a stereotipi di razza e genere e confermare il principio aristotelico secondo il quale «one and the same color cannot be white and black. Nor can the same one action be good and bad»<sup>83</sup>. Esistono bar e pub destinati a una clientela di bianchi e altri riservati ai neri, così come nel locale notturno in cui lavora Cal c'è una netta distinzione tra i *freak* che si esibiscono e i normali *voyeur* che si godono lo spettacolo. Perfino le istituzioni culturali più autorevoli come la scuola (la prestigiosa Baker & Inglis) e la biblioteca (la New York Public Library) non fanno altro che perpetuare in Calliope l'impressione di essere diversa, rimarcando come la sua provenienza geografica la renda inferiore rispetto a chi è americano da prima di lei, e come la sua peculiarità genetica la renda addirittura mostruosa rispetto a chi è inequivocabilmente uomo o donna. In questo mondo fatto di barriere e limiti categorici, l'unica eccezione sembra essere davvero la casa di Middlesex, che non ha porte, forse anche come prefigurazione di Berlino, che non ha muri.

---

<sup>83</sup> Francisco Collado-Rodríguez, *Of Self and Country*, cit., p. 72.



### ***IV.2.3 Dalla Brown all'India, e ritorno***

Dal punto di vista spaziale, anche la storia di *The Marriage Plot*, come quella di *Middlesex*, si estende su un territorio molto vasto, che comprende addirittura quattro continenti. Per quanto la maggior parte dell'opera sia ambientata fra le due coste statunitensi, una cospicua quantità di avvenimenti (compresi veri e propri momenti chiave ai fini dello sviluppo della trama, come il viaggio di nozze di Madeleine e Leonard o il pellegrinaggio di nove mesi di Mitchell in seguito alla sua laurea) ha luogo in Europa, Asia e addirittura Africa. Negli Stati Uniti, le principali ambientazioni sono tre: Providence, Cape Cod e Prettybrook, New Jersey. Queste sono perlomeno le tre località tra le quali si sposta la coppia formata da Madeleine e Leonard, che si conoscono all'università, convivono per qualche mese nel piccolo borgo affacciato sull'Atlantico dove si trova il laboratorio presso il quale Leonard svolge la sua ricerca e infine si trasferiscono per necessità nella casa dei genitori di Madeleine. Nell'elezione del *setting in place* Eugenides manifesta la stessa attenzione per i toponimi caratteristica dei romanzi vittoriani: Providence, capoluogo del Rhode Island, è la città dove tutti e tre i protagonisti abitano durante gli anni del college: benché ciascuno segua un indirizzo di studi diverso, essi frequentano tutti la prestigiosa Brown University, e vivono in appartamenti condivisi con altri studenti. La scelta di ambientare parte del romanzo in questi luoghi è senz'altro dovuto, almeno in parte, al fatto che l'autore potesse facilmente attingere dettagli e atmosfere dalla propria memoria, essendosi laureato presso la stessa università; la città poi, oltre ad avere un nome piuttosto evocativo, che richiama alla mente il concetto di destino o entità superiore che interviene nelle vite degli uomini per portare a compimento i propri piani imperscrutabili, è anche la terra che diede i natali a H.P. Lovecraft; Madeleine abita sulla stretta strada della villetta che ispirò il racconto *The Shunned House*, in Benefit Street (per la precisione in «a Neo-Romanesque castle called the Narragansett that wrapped around the plunging corner of Benefit Street and Church Street», 7). Si tratta sicuramente di una cittadina carica di contrasti, con un centro storico pittoresco e un'università rinomata, ma con gravi problemi di criminalità e inquinamento.

Providence was a corrupt town, crime-ridden and mob-controlled, but up on College Hill this was hard to see. The sketchy downtown and dying or dead textile mills lay below, in the grim distance. Here the narrow streets, many of them cobblestone, climbed past mansions or snaked around Puritan graveyards full of headstones as narrow as heaven's door, streets with names like Prospect, Benevolent, Hope, and Meeting, all of them feeding into the arboreous campus at the top. (9-10)

Un'aura gotica sembra circondare il capoluogo del Rhode Island, dove si snodano viuzze «like those in a Charles Addams cartoon or a Lovecraft story» (4), più adatte a fare da sfondo a un racconto dell'orrore piuttosto che a una *love story*. In effetti, a causa anche del maltempo, nel giorno delle lauree «the sense of bad luck [...] hung over everything» (67), e ha tutta l'aria di un cattivo presagio. Di recente, tra l'altro, Providence ha fatto da sfondo anche al secondo romanzo della scrittrice Mona Awad, ovvero *Bunny*, un horror le cui vicende coinvolgono un gruppo di studentesse iscritte alla prestigiosa “Warren University” (pseudonimo dietro al quale non è difficile identificare la Brown, dove ha studiato anche Awad). L'autrice conferma, a proposito della cittadina dove trascorse gli anni del college, le stesse impressioni di Jeffrey Eugenides, tanto da utilizzare gli stessi aggettivi che compaiono nella descrizione contenuta in *The Marriage Plot*; dichiara infatti per «Lit Hub»: «This is a very strange city that feels very corrupt and [...] it's a really disturbing place to live»<sup>84</sup>. Approfondisce ulteriormente il discorso tramite il blog «Electric Literature», sottolineando a sua volta l'evidente divario sociale che separa nettamente, come già aveva fatto notare Eugenides, la parte privilegiata e la parte povera della cittadinanza:

Probably one genuine experience of horror that I had [...] was my surprise at how sketchy Providence was. [...] The houses are stately, even in their ruin. It's a stunning place. I can see why H.P. Lovecraft was so inspired by it and had such a profound creative relationship with it. But it's also kind of creepy. There's a real divide between the Ivy bubble of Brown and RISD, and then the town beyond that. That took me by surprise, a little, even though it is a lot better than it used to be. It was kind of scary.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Mona Awad on the Creepiness of Cliques and College Towns, «Literary Hub», June 18, 2019, <https://lithub.com/mona-awad-on-the-creepiness-of-cliques-and-college-towns/> trascrizione dell'episodio 115: Mona Awad (BUNNY) & Rebecca Godfrey's THE TORN SKIRT, podcast «So many damn books», Apple podcast, June 11, 2019, <https://podcasts.apple.com/us/podcast/115-mona-awad-bunny-rebecca-godfreys-the-torn-skirt/id931442125?i=1000441109236>

<sup>85</sup> Deirdre Coyle, “Bunny” Shows MFA Programs for the Dark Horror They Truly Are, «Electric Literature», September 11, 2019, <https://electricliterature.com/bunny-shows-mfa-programs-for-the-dark-horror-they-truly-are/>

Cape Cod è invece un lungo promontorio del Massachusetts, una penisola a forma di uncino che si protende nell'Oceano Atlantico e che fu il luogo dove sbarcarono i primi Padri Pellegrini nel 1620 (ragione per cui il lago vicino al laboratorio di Leonard prende il nome di Pilgrim Lake). Anche se fu uno dei primi insediamenti inglesi sul suolo americano, questo territorio rimase sempre poco urbanizzato e la sua bellezza paesaggistica pressoché inalterata, benché punteggiato qua e là dalle strutture di lusso per turisti o dalle dimore di pochi benestanti residenti; per Madeleine e Leonard, incapaci di integrarsi al resto della popolazione («The things she liked about Pilgrim Lake [...] – the landscape, the exclusive atmosphere – didn't compensate for the unpleasantness of the social environment. As the months passed, she didn't really make any friends», 339-340), Cape Cod si trasforma in un luogo di noia e isolamento, e più la natura e il cielo ingrigniscono con l'approssimarsi dell'inverno, più sembrano accordarsi ai sentimenti malinconici dei personaggi:

In September, when Madeleine and Leonard were newly arrived at Pilgrim Lake, the dune grass was a lovely shade of light green. It waved and bent as if the landscape were a painted Japanese screen. Saltwater rivulets trickled through the marshes, and scrub pines clustered together in discreet groves. The world reduced itself, here, to basic constituents—sand, sea, sky—keeping trees and flower species to a minimum. As the summer people left and the weather turned colder, the purity of the landscape only increased. The dunes turned a shade of gray that matched the sky. The days grew noticeably shorter. It was the perfect environment for depression. (247)

L'ultima cittadina nella quale la coppia si trasferisce è Prettybrook, New Jersey. Si tratta di una località immaginaria, poiché non esiste in realtà nel Garden State nessun centro abitato con questa denominazione (anche se esistono un Pretty Brook Tennis Club e una Pretty Brook Road a Princeton, presso la cui università Eugenides ha lavorato come professore per alcuni anni). Il nome, dal significato letterale di “bel ruscello”, richiama alla mente l'immagine di un *locus amoenus* rinfrescato dalle chiare, fresche e dolci acque petrarchesche; considerato che si trova in New Jersey, uno Stato di certo più celebre per le sue «oil refineries» (331) che per il suo paesaggio (quando Madeleine cerca di convincere Leonard del fatto che anche lì esistano dei bei posti, lui risponde sardonico «Legend has it», 370), è del tutto lecito supporre che l'autore abbia inventato il toponimo con un intento ironico, derisorio. Nonostante la città appaia esteriormente «hopelessly quaint» (404), con la caratteristica «town square and statue of Washington crossing the

Delaware» (404) e attraversata da «a series of leafy streets» (404), come nel sobborgo di Detroit descritto in *The Virgin Suicides* la superficie quasi perfetta nasconde una realtà di rovina e decadimento. La casa dei genitori di Madeleine, per esempio, sembra spaziosa e dotata di un ampio giardino; tuttavia,

inside, everything was tasteful and half falling apart. The Oriental carpets had stains. The brick-red kitchen linoleum was thirty years old. When Mitchell used the powder room, he saw that the toilet paper dispenser had been repaired with Scotch tape. So had the peeling wallpaper in the hallway. Mitchell had encountered shabby gentility before, but here was Wasp thrift in its purest form. The plaster ceilings sagged alarmingly. Vestigial burglar alarms sprouted from the walls. The knob-and-tube wiring sent flames out of the lighting sockets when you unplugged anything. (74)

Anche se all'apparenza è graziosa e confortevole, al suo interno sta letteralmente crollando a pezzi, proprio come il matrimonio di Madeleine e Leonard, e forse come Madeleine stessa.

Mitchell invece segue un percorso diverso rispetto a quello della coppia di amici. Dopo la laurea conseguita a Providence decide infatti di compiere un viaggio di ben nove mesi, dirigendosi verso oriente. La sua meta finale è Calcutta, in India; prima di raggiungerla, però, visita svariate città dell'Europa e del Nord Africa: nell'ordine, Parigi, Dublino, Barcellona, Jerez, Ronda, Siviglia, Algeciras, Gibilterra, Tangeri, Tetuan, Chefchaouen, Losanna, Lucerna, Venezia, Brindisi e Atene. La maggior parte di queste viene descritta molto brevemente e per stereotipi; l'impressione che Mitchell ricava dell'Europa in generale è che sia piena di chiese («This was Europe and there were churches everywhere», 201), in Irlanda «it rained all the time» (203), in Marocco si fuma e si beve tè alla menta («Mitchell and Larry spent the next days gloriously stoned [...], listening to the muezzins' emotional cries, and dr[inking] bright green glasses of mint tea in the town square», 205-206), e Venezia è cara (i due amici sono «unable to afford a gondola», 206). Il luogo descritto con maggiori dettagli è Atene, probabilmente per il legame che l'autore sente per la terra d'origine della propria famiglia, che è anche la terra d'origine della famiglia di Mitchell. Il personaggio, tuttavia, vede la Grecia come un Paese estraneo, talmente distante da se stesso e dal suo stile di vita da risultare ai suoi occhi addirittura più simile al Medio Oriente che all'Occidente cui teoricamente dovrebbe appartenere.

They [...] found a room in a hotel not far from Syntagma Square. Gazing from the balcony of this hotel, Mitchell had a revelation. Greece wasn't part of Europe. It was the Middle East. Flat-roofed gray high-rises like the one he was in extended all the way to the hazy horizon. Steel girders protruded from the roofs and exteriors, making the buildings look barbed, bristling against the acrid atmosphere. He might have been in Beirut. The thick smog was mixed with tear gas on a daily basis as police battled protesters down in the streets. [...] Among the anarchists and yellow-toothed poets in the bar across from his hotel, or the gorilla-necked cabdrivers who drove him around, or the entitled Orthodox priests he saw on the streets and in the smoky chapels, Mitchell had never felt more American in his life. (208-209)

Come accade nel romanzo precedente a Calliope Stephanides, che nonostante i nonni greci si sente una «American girl»<sup>86</sup> al punto da rendersi conto della propria etnicità soltanto al liceo quando viene emarginata dalle compagne di scuola puramente anglosassoni, allo stesso modo anche Mitchell prova poca affinità nei confronti della terra da cui provenivano i suoi avi, e nonostante gli sforzi fatica ad acclimatarsi e perfino ad abituarsi alla cucina locale (cfr. 209).

*The Marriage Plot* è inoltre il primo romanzo di Jeffrey Eugenides dove la città di Detroit non ha un ruolo centrale; lo scrittore, tuttavia, sembra non voler recidere totalmente il legame con essa, e finisce con l'ambientare, comunque, qualche pagina nel capoluogo del Michigan. Infatti, ciascuno dei tre protagonisti proviene da una città degli Stati Uniti diversa: Madeleine è nata a New London, Connecticut e cresciuta a Prettybrook, New Jersey; Leonard è di Portland, Oregon, della quale nel romanzo si descrive praticamente soltanto la pioggerellina costante («Portland's constant drizzle», 236); Mitchell, invece, è proprio di Detroit. L'autore non fornisce particolari dettagli nemmeno sulla Motor City, che non è teatro di nessuna azione in particolare, se non della breve esperienza del giovane studente di Religious Studies come tassista; è dalla sua prospettiva che il lettore vede scorrere davanti ai suoi occhi alcuni dei principali punti d'interesse della città:

Outside, the neon signs of Greektown were just coming on. Otherwise, downtown Detroit was empty, just this little block-long glow, and, across Woodward, a night game getting under way at Tiger Stadium. On the warm summer evening breeze Mitchell could smell the river. (149)

Il fatto che Mitchell e Eugenides provengano entrambi dalla stessa «desperate Detroit» (144) rende sempre più evidente l'identificazione dell'autore col suo personaggio, che

---

<sup>86</sup> Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, cit., p. 529.

come lui è di origini greche, è interessato alla letteratura (in Irlanda «Mitchell made Larry visit the Joyce shrines», 203) e compie la stessa esperienza di viaggio in India:

Anch'io sono andato in India, ma non dopo la laurea: mentre ero al college ho sentito l'esigenza di partire e di avventurarmi in mondi che non avevo mai visto. Così, ho interrotto gli studi e ho comprato il biglietto aereo. Era la prima volta che scoprivo una cultura diversa da quella occidentale. E sono rimasto sorpreso dal numero di cattolici che ho incontrato in quel melting pot religioso.<sup>87</sup>

Come ammette Eugenides stesso, infatti, «con *The Marriage Plot*, mi sono finalmente allontanato da Detroit, ma resto ancorato alla mia esperienza personale»<sup>88</sup>: attinge quindi a piene mani dai ricordi degli anni dell'università, trascorsi alla Brown, mescolandoli al proprio vissuto familiare.

Simile a *Middlesex* per l'estensione del territorio percorso dai personaggi, *The Marriage Plot* condivide col romanzo vincitore del Pulitzer anche la funzione simbolica che viene attribuita a case e appartamenti. Lo conferma, ancora una volta, proprio Eugenides, nell'intervista rilasciata a Jérémy Potier:

All of my books are about houses, on some level, not just *The Virgin Suicides* but *Middlesex*, too, and also *The Marriage Plot*. Houses are the stages where human life is acted out. When I'm writing something, I always have in mind a particular house or apartment, so that I can see where the characters are, and how they move around in it.<sup>89</sup>

Le case in cui vivono i vari personaggi rappresentano quindi la loro personalità, la loro psiche, e in parte anche le condizioni della società di cui fanno parte. Il testo si apre proprio con la descrizione della stanza dell'appartamento condiviso in cui vive Madeleine, ricolma di romanzi d'amore che sono sicuramente buoni indicatori dei gusti e delle aspirazioni della ragazza, e si è già sottolineato il significato metaforico della villetta di Prettybrook dove vivono gli Hannah, che sembra si stia gradualmente disintegrando al suo interno pur mantenendo una facciata perfettamente signorile; anche il monolocale di Leonard però fornisce svariati indizi sulla psicologia del soggetto che vi abita:

---

<sup>87</sup> Angelo Sica, *Jeffrey Eugenides: "Perché il matrimonio funziona, ci vuole un po' di Eminem, molta pazienza e una 500"*, «Flair», dicembre 2011, p. 181.

<sup>88</sup> Paolo Mastrolilli, *Eugenides, oggi come nell'800, parlami d'amore Madeleine*, cit., p. 37.

<sup>89</sup> Jérémy Potier, *An Interview with Jeffrey Eugenides*, cit., p. 8.

Leonard Bankhead had a studio apartment on the third floor of a low-rent student building. The halls were full of bikes and junk mail. Stickers decorated the other tenants' doors: a fluorescent marijuana leaf, a silk-screen Blondie. Leonard's door, however, was as blank as the apartment inside. In the middle of the room, a twin mattress lay beside a plastic milk crate supporting a reading lamp. There was no desk, no bookcase, not even a table, only the nasty couch, with a typewriter on another milk crate in front of it. There was nothing on the walls but bits of masking tape and, in one corner, a small portrait of Leonard, done in pencil. [...] There was a tiny kitchen where Leonard brewed and reheated the gallon of coffee he drank every day. A big greasy wok sat on the stove. The most Leonard did in the way of preparing a meal, however, was to pour Grape Nuts into the wok. With raisins. Raisins satisfied his fruit requirement. The apartment had a message. The message said: I am an orphan. (60)

A giudicare dalla desolazione delle sue stanze, Leonard appare sicuramente diverso rispetto ai suoi coetanei; la sua casa è vuota così come la sua vita è priva di affetti («Sometimes, the emptiness of the apartment made Madeleine want to cry for all it suggested about Leonard's aloneness in the world», 166), e nemmeno lui sembra avere particolarmente a cuore la cura di sé stesso. L'unica che sembra preoccuparsi per lui è Madeleine, che non resiste all'impulso di innaffiare le piantine agonizzanti e addirittura si mette, un giorno, a fare le pulizie, quasi volesse aiutare il fidanzato a rimettere ordine nella propria vita, a cominciare dal suo appartamento.

After three days, unable to bear the filth a minute longer, she broke down and began cleaning. [...] She mopped the floor, dumping buckets of black water down the toilet. She went through seven rolls of paper towels, wiping crud off the bathroom floor. She threw out the mildewed shower curtain and bought a new one, bright pink for revenge. She tossed everything from the refrigerator and scrubbed the shelves. After stripping Leonard's mattress, she balled up the sheets, intending to drop them off at the corner laundry, but instead threw them in a trash can behind the building, replacing them with her own. She hung curtains in the windows and bought a paper shade for the bare bulb hanging from the ceiling. (166-167)

È inoltre significativa la scelta di Madeleine (una scelta obbligata, in realtà, date le circostanze), di ritornare a vivere nella casa dei genitori in seguito ai problemi di salute di Leonard. Tale iniziativa, mal tollerata da Leonard, che infatti nel giro di breve tempo sparisce nel nulla, è interpretabile come una sorta di involuzione, un ritorno all'infanzia; invece che una coppia adulta, i due sembrano tornare bambini, ancora bisognosi dell'assistenza dei genitori: «If moving back in with her parents didn't feel regressive enough already, waking up in her old bedroom, surrounded by the storybook wallpaper,

completed the process» (333). Considerato che, al di là del contenuto letterale e “romantico”, il ruolo dominante rivestito da tematiche letterarie permetterebbe di leggere le avventure sentimentali e accademiche dei protagonisti come metafora della situazione degli scrittori, sempre meno inclini alla sperimentazione e all’avanguardia, alle soglie del nuovo millennio, tale rientro presso la casa natale potrebbe rappresentare simbolicamente o il ripiegamento all’interno delle mura domestiche che caratterizza come si è visto un gran numero di autori attivi negli anni successivi all’attentato alle Twin Towers, oppure un percorso a ritroso del romanzo di famiglia verso le proprie origini, ovvero verso il *family novel* realista ottocentesco. Il desiderio di Madeleine di andarsene, da sola, lasciandosi alle spalle la casa dei genitori e perdendo ogni contatto con Leonard, corrisponderebbe quindi all’esigenza degli scrittori contemporanei di inventarsi un nuovo modo di esprimersi, alternativo tanto al realismo quanto alla sperimentazione postmoderna, ma al tempo stesso consapevole delle peculiarità di entrambi.

Un’altra *location* che i personaggi del romanzo si trovano a visitare con una certa frequenza è l’ospedale. Colpisce molto la differenza fra gli ospedali occidentali, siano essi americani o francesi, nei cui reparti psichiatrici finisce più volte ricoverato Leonard, e la Casa dei Morenti di Kalighat, dove Mitchell presta servizio per tre settimane cercando di fornire, pur con mezzi di fortuna, le migliori cure possibili ai pazienti terminali colpiti dalle più disparate malattie. Le strutture che ospitano Leonard sono sempre moderne, sorvegliate, e le stanze in cui viene alloggiato sono singole e attrezzate in modo tale da non fornire alcuno strumento col quale togliersi la vita. Il personale è perfettamente addestrato, i medicinali sono adeguati e i servizi a disposizione sono numerosi e ben organizzati: «a series of daily activities, therapy, group therapy, crafts class, more group therapy, gym, before visiting hours in the afternoon» (252). Le stanze dell’ospedale fondato da Madre Teresa di Calcutta sono praticamente l’opposto: i pazienti sono stipati tutti insieme in uno spazio buio e semi-sotterraneo, «the only light issuing from street-level windows high in the exterior wall, through which the legs of passing pedestrians could be seen» (308); lo staff è composto per la maggior parte da volontari come Mitchell, ovvero senza nessuna reale esperienza o conoscenza in ambito sanitario, mentre medicine e attrezzature sono estremamente carenti e inadeguate:

There was way too much of a few things (like gauze bandages and, for some reason, mouthwash) and scant wide-spectrum antibiotics like tetracycline. Some



organizations shipped medicines days before their expiration dates, claiming deductions on their tax returns. Many of the drugs treated conditions prevalent in affluent countries, such as hypertension or diabetes, while offering no help against common Indian maladies like tuberculosis, malaria, or trachoma. There was little in the way of painkillers—no morphine, no opiate derivatives. Just paracetamol from Germany, aspirin from the Netherlands, and cough suppressant from Liechtenstein. “Here’s something,” the doctor said, squinting at a green bottle. “Vitamin E. Good for the skin and libido. Just what these gents need.” (307-308)

Nonostante i mondi contrapposti, però, Mitchell e Leonard sembrano compiere un percorso per certi aspetti simile: una discesa nell’inferno della malattia fisica per l’uno e negli abissi della malattia mentale per l’altro, entrambe ugualmente incurabili.

### **IV.3 I personaggi**

Nella tecnica di costruzione dei personaggi è evidente come Eugenides metta in atto un progressivo processo di riduzione (dal punto di vista quantitativo) e approfondimento (qualitativo). Nel suo primo libro i personaggi sono numerosissimi e non tutti hanno una funzione chiara, se non quella di semplice voce in un elenco; molti poi, compresi i protagonisti, non hanno nemmeno una personalità definita. In *Middlesex* il numero di attanti è certamente considerevole, ma a ognuno di essi è comunque attribuito un ruolo e un carattere specifico, mentre in *The Marriage Plot* si arriva a poggiare l’intera vicenda sulle spalle di soli tre personaggi, la cui psicologia viene scandagliata a fondo fin negli anfratti più oscuri.

#### ***IV.3.1 Un’intera comunità di estranei***

Sebbene il loro raggio d’azione sia piuttosto ristretto, il numero di attori (alcuni dei quali, in realtà, semplici comparse) che il lettore vede muoversi tra le pagine di *The Virgin Suicides* è decisamente cospicuo, tanto da suscitare disorientamento per il suo apparire quasi infinito: ogni pochi paragrafi sembra comparire un nuovo testimone, un ex vicino di cui fino alla riga precedente si ignorava l’esistenza, un compagno di scuola il cui nome non era mai stato menzionato prima e del quale non si sentirà parlare mai più. Questa grande quantità di figuranti serve a ritrarre il microcosmo di Grosse Pointe, che a

giudicare dai nomi (o meglio, dai cognomi) sembra composto da una comunità di provenienza etnica piuttosto varia. I cognomi anglosassoni sono molto numerosi (Parkie Denton, Joe Hill Conley, Diana Porter, Lucy Brock, Julie Freeman, Mrs Beards, Mr Hutch, Mr Peters, Mr Buck, Father Moody), ma tra gli abitanti del quartiere ci sono anche diverse persone di origine italiana (Dominic Palazzolo, Paul Baldino, Ms. Carmina D'Angelo, Mrs. Zaretti), tedesca (Mrs. Scheer, il Dr. Hornicker, il Dr. Timmermann, Mr. Hessen, Mr. Krieger), polacca (gli Stamarowski), e francese (Trip Fontaine, Woody Clabault). Da segnalare sono inoltre un personaggio spagnolo, il Señor Lorca (la cui funzione è presumibilmente quella di omaggio letterario al celebre poeta e drammaturgo fucilato dai franchisti, date anche le diverse somiglianze esistenti fra il soggetto di una delle sue tragedie più note, *La casa de Bernarda Alba*, e la trama del romanzo), nonché l'anziana Mrs. Karafilis, di origine greco-turca, come l'autore, e anticipazione di uno dei personaggi chiave di *Middlesex*, ovvero Desdemona Stephanides, la nonna del protagonista. Come lei, infatti, anche la signora Karafilis era sfuggita da giovane al massacro perpetrato dagli ottomani ai danni della popolazione ellenica, aveva trascorso il resto della vita a provare nostalgia per la sua vecchia patria (tanto che, come Desdemona, arreda la propria casa «to resemble Asia Minor», 166, dando spazio addirittura a scatole decorate contenenti «silkworms», 166, che saranno un motivo ricorrente nel romanzo del 2002), ed esprimeva costantemente il desiderio di morire. Forse è proprio per questo che l'anziana riesce a entrare in sintonia con le giovani Lisbon, con le quali sembra comunicare quasi telepaticamente tanto da sapere della loro morte già da prima che le diano la notizia: «On the day she heard about the girls' new incarceration, she jerked her head up, nodded, didn't smile. But had known already, it seemed» (168).

Oltre a Mrs. Karafilis, anche gli altri residenti di Grosse Pointe di radici non-anglosassoni vengono spesso caratterizzati da attributi etnici stereotipati: i membri di una famiglia tedesca, per esempio, «As usual they wore their Alpine hats, [...] while their schnauzer sniffed at the end of his leash. (52-53), mentre i Baldino, italiani, non si sforzano certo di far passare inosservato il loro legame con la malavita:

Paul Baldino had the gangster gut and hit-man face of his father, Sammy "the Shark" Baldino, and of all the men who entered and exited the big Baldino house with the two lions carved in stone beside the front steps. He moved with the sluggish swagger of urban predators who smelled of cologne and had manicured nails. We were frightened of him, and of his imposing doughy cousins, Rico Manollo and Vince

Fusilli, and not only because his house appeared in the paper every so often, or because of the bulletproof black limousines that glided up the circular drive ringed with laurel trees imported from Italy, but because of the dark circles under his eyes and his mammoth hips and his brightly polished black shoes which he wore even playing baseball. (8-9)

Come già detto, fra i residenti di Grosse Pointe non figura alcun *black american*, e i pochi che compaiono sono parte del personale di servizio dei facoltosi professionisti bianchi, per lo più «lawyers, doctors, and mortgage bankers» (50), che abitano nella zona.

Negli anni in cui si svolge la vicenda narrata, infatti, era ancora in vigore una sorta di norma segreta nota col nome di “Grosse Pointe Point System”, in base alla quale sostanzialmente si impediva agli afroamericani, agli orientali e alle persone provenienti dalle regioni mediterranee dell’Europa di trasferirsi a vivere nel quartiere. Il sistema, del quale gli aspiranti residenti erano all’oscuro, funzionava in questo modo: dopo aver individuato il potenziale acquirente di un’abitazione, l’agente immobiliare doveva contattare un investigatore privato affinché indagasse di nascosto sul suo livello di “americanizzazione” in base a dati quali colore della pelle, modo di vestire, religione, livello d’istruzione, correttezza grammaticale nell’uso della lingua, accento più o meno marcato. È facile intuire, quindi, come a seconda dell’etnia di provenienza si partisse più o meno svantaggiati:

The screening process was not required for persons of Northern European ancestry, e.g., Anglo-Saxons, Germans, French, Scandinavians, etc. Out of a maximum 100 points, Poles had to score 55 to pass, Southern Europeans 65, and Jews 85. Negroes and Orientals were not eligible for consideration, their disqualification being automatic.<sup>90</sup>

I Lisbon, come già è stato accennato, non hanno un passato etnico chiaro. Le ragazze vengono paragonate a «pioneer women» (114), la casa in cui vivono è arredata con «stark colonial furniture» (22) e alle pareti della sala da pranzo è appeso un dipinto raffigurante «Pilgrims plucking a turkey» (22); tuttavia, il rigido cattolicesimo dei membri della famiglia non combacia con le loro presunte origini anglosassoni, e il loro stesso cognome sembra suggerire radici europee meridionali. L’arredamento coloniale sarebbe quindi un goffo tentativo di compensazione, legato all’ansia dei genitori di nascondere la propria

---

<sup>90</sup> William Thompson, *The Grosse Pointe Gross Point System*, «History News Network», 2003, <https://historynewsnetwork.org/article/1547>

vera natura allo scopo di meglio integrarsi tra gli abitanti del quartiere. Lo stesso fenomeno si verificherà, tra l'altro, anche nella casa dei genitori di Calliope nel romanzo che Eugenides scriverà successivamente: la casa di *Middlesex* sarà infatti, a sua volta, in stile coloniale, conforme al gusto dei padroni di casa Milton e Tessie, di origine greca ma strenui assimilazionisti. Ma è inutile negare la difficoltà di abbandonare il passato per adattarsi alla vita dei sobborghi americani: «the abandonment of European ties in exchange for a deracinated suburban home cannot but produce trauma»<sup>91</sup>.

Tra gli ammiratori delle Lisbon, coloro che vediamo maggiormente agire sulla scena sono solo una decina di ragazzi, benché i narratori lascino intuire che il loro numero sia in realtà di gran lunga superiore. I più importanti ai fini della narrazione sono: Dominic Palazzolo e Paul Baldino (il primo ispira a Cecilia l'idea del suicidio, il secondo la trova nella vasca coi polsi tagliati); Chase Buell, Tom Faheem, Buzz Romano e Peter Sissen, ovvero coloro che, alla fine del libro, trovano le loro coetanee morte nel seminterrato; e infine i quattro che le accompagnano al ballo della scuola, cioè Parkie Denton, Kevin Head, Joe Hill Conley e Trip Fontaine. Al di là del nome, al lettore non vengono forniti particolari dettagli su nessuno di loro, con l'unica eccezione di quest'ultimo. Egli è infatti l'oggetto del desiderio di quasi tutte le sue compagne di scuola, e perfino le loro madri hanno un debole per lui:

The girls spoke only of Trip, Trip, that was the whole conversation, and when he was chosen “Best-looking,” “Best dressed,” “Best Personality,” and “Best Athlete” (even though none of us had voted for him out of spite and he wasn't even that coordinated), we realized the extent of the girls' infatuation. Even our own mothers spoke of his good looks, inviting him to stay for dinner, disregarding his longish oily hair. (69)

La famiglia da cui proviene fa da contraltare a quella delle Lisbon, dato che il giovane non ha né fratelli o sorelle, né una madre, e convive col padre col quale ha un rapporto di condivisione tale che i due sembrano quasi una coppia di amici. Carismatico e sicuro di sé, Trip tende a comportarsi da vero *tombreur de femmes*, ma commette l'errore di infrangere, come fosse stato quello di una ragazzina qualsiasi, anche il cuore di Lux Lisbon. Trip, che spicca nel gruppo dei suoi coetanei, non poteva infatti che fare coppia con la più seducente delle sorelle; i due vengono addirittura nominati insieme re e regina

---

<sup>91</sup> Martin Dines, *Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides' s The Virgin Suicides*, cit., p. 972.

del ballo scolastico, ma nel giro di poche ore, subito dopo aver consumato un rapporto sessuale, lui la abbandona senza dare spiegazioni. Se ne pentirà amaramente: non dimenticherà mai la ragazza e, persino nel centro di recupero per tossicodipendenti dove passerà la sua vita adulta, continuerà a pensare ossessivamente a lei: «Even years later, Trip [...] would only tell us, “I’ve never gotten over that girl, man. Never.”» (71).

Le protagoniste assolute sono ovviamente le Lisbon. Come eroine, però, sono piuttosto particolari, dato che si caratterizzano principalmente per la loro assenza e inafferrabilità: la più piccola di loro, Cecilia, muore subito; le più grandi, recluse dai genitori, praticamente abbandonano a metà del libro una scena che già comunque avevano calcato poco. Di rado le sentiamo parlare (i dialoghi, in generale, sono ridotti all’osso), e la loro descrizione fisica, molto sommaria, è sempre filtrata attraverso lo sguardo dei narratori, che le idealizzano e le confondono tra di loro. Secondo alcuni critici, infatti, «il vero protagonista [della storia] è il gruppo, l’unione di tutte loro»<sup>92</sup>, che si muovono come «an amorphous and interchangeable mass of five blonde girls»<sup>93</sup>. A sostenere questo punto di vista è l’autore stesso, che in un’intervista, quando gli viene chiesta un’opinione sul cast del film tratto dal suo libro e in particolare sulla scelta di Kirsten Dunst per il ruolo di Lux, risponde:

With a book like this no one should really play the characters, because the girls are seen at such a distance. [...] They don’t really exist as an exact entity. The way to do it would be to have different actresses playing the girls at different times, depending on who’s talking about them... That would be too avant-garde, but closer to the spirit of how I wrote the book. They are five copies of the same girl, or living myths, like the Kennedys. Sometimes they are five adjacent solitudes with cartoon-like personal quirks, like a bleak sibling version of the Spice Girls (the pretty one, the smart one, the weird one).<sup>94</sup>

In effetti, ciascuna sorella si distingue dalle altre forse solo per un paio di caratteristiche fisiche o caratteriali: Therese è la più robusta ed è appassionata di scienza; Bonnie è la più alta e pallida, ed è la più devota del gruppo; Mary ha i capelli di un biondo leggermente più scuro, Cecilia si interessa di spiritualità, oroscopi ed esoterismo, e Lux è semplicemente la più bella e la più impertinente di tutte (cfr. 23-24). È sicuramente

---

<sup>92</sup> Clara Zangrandi, *Le vergini suicide di Jeffrey Eugenides (Mondadori)*, «Scritti da voi. Esercizi di stile», <http://www.gabrieleametrano.com/scrittidaivoi/le-vergini-suicide-di-jeffrey-eugenides-mondadori/>

<sup>93</sup> Emma Cline, *The Virgin Suicides Still Holds the Mysteries of Adolescence*, cit.

<sup>94</sup> Owen Myers, *Jeffrey Eugenides’ Virgin Suicides*, cit.

quest'ultima a emergere, differenziandosi dalle altre già dal nome che porta, non direttamente riconducibile a nessun personaggio biblico o santo del calendario cristiano. Considerato che, secondo la critica onomastica, gli scrittori hanno sempre scelto i nomi letterari con grandissima attenzione («Essi devono “star bene” al personaggio rappresentato, devono raffigurarlo in modo conforme al significato ed all'importanza che gli competono, [e] possiedono un particolare “potenziale espressivo”»<sup>95</sup>), è difficile pensare che Eugenides rappresenti un'eccezione, anche perché il modo in cui egli battezza le sue eroine pare, al contrario, carico di connotazioni: Mary si chiama ovviamente come la Vergine per eccellenza, e guarda caso è la più compita e composta delle sorelle. Cecilia e Therese possiedono il nome di due importanti martiri della tradizione cattolica: Santa Cecilia (che significa “cieca”, attributo associato alla preveggenza) e Santa Teresa (invocata a protezione dalle malattie infettive). Bonnie è il diminutivo di Bonaventure (è la ragazza stessa in un'occasione a presentarsi così), anch'esso di origine agiografica e dal significato benaugurale di “buona fortuna”, che suona quasi sarcastico data la situazione. Infine, Lux: non è dato sapere se, come nel caso di Bonnie, sia un soprannome, ottenuto presumibilmente dal nome Lucy, oppure se si tratti dell'effettivo nome proprio della ragazza, ispirato magari al verso biblico latino “Fiat Lux”. Esso evoca, inoltre, la parola “luxury”, che oggi è sì sinonimo di sfarzo, opulenza, ma in passato lo era anche di “lechery” e “lust”. In ogni caso, sia il significato del suo nome, che richiama alla mente un'immagine di lucentezza e di sensualità, sia la descrizione di diversi atteggiamenti assunti dal personaggio, non possono non far pensare a Lolita, luce della vita di Humbert Humbert, l'uomo ossessionato da lei. Come la dodicenne di Nabokov, anche Lux è «a shiny object of the voyeuristic male desire»<sup>96</sup>, il sole attorno al quale ruotano le vite dei narratori. È estremamente precoce (fuma già da un paio d'anni all'epoca delle vicende, e ne ha da poco compiuti quattordici), infantile e seducente, imperfetta ma irresistibile agli occhi degli uomini che la osservano e che non riescono a esimersi dal fantasticare su di lei. Secondo i narratori, Lux «radiated health and mischief» (24), era «the most naked person with clothes on [they] had ever seen» (75), e quando giocherellava in classe con la gonna in tartan dell'uniforme scolastica «one bored hand fiddl[ed] with the silver kilt

---

<sup>95</sup> Friedhelm Debus, *Funzioni Dei Nomi Letterari*, «Il Nome nel Testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», vol. II-III, 2000-2001, p. 242.

<sup>96</sup> Clare M. Nee, *Sensationalism of Trauma in American Film and Literature*, «Inquiries Journal», vol. 13, n. 2, 2021, <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1879/sensationalism-of-trauma-in-american-film-and-literature>

pin, undoing it, leaving the folds unfastened on her bare knees, about to fall open any minute, but never, never...» (182). Come Lolita, insomma, la penultima delle Lisbon è una sorta di *nymphet*, un'entità dalla natura duplice composta da un misto «of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity»<sup>97</sup>, e risalta fra le altre come un «little deafly demon among the wholesome children»<sup>98</sup>.

Sui genitori delle ragazze ai lettori è dato sapere, forse, ancora meno che su chiunque altro. Non a caso, a differenza di tutte le altre stanze della casa, la *master bedroom* non viene mai descritta dai narratori, quasi fosse impenetrabile. La mancanza di empatia e di comunicazione non contraddistingue infatti solo i rapporti di vicinato; anche i membri della famiglia Lisbon, pur essendo consanguinei, sembrano estranei gli uni agli altri. I dialoghi fra i personaggi sono grossomodo inesistenti o comunque ridotti all'osso, e tanto la madre quanto il padre affermano di non conoscere bene le proprie figlie (il signor Lisbon «had the feeling that he didn't know who she was, that children were only strangers you agreed to live with», 56, mentre sua moglie sostiene che «Once they're out of you, they're different», 138). Il livello di incomprensione è tale che Mrs. Lisbon, nel corso della festa messa a punto per Cecilia, fraintende completamente lo stato d'animo della figlia sul punto di suicidarsi, convinta che «she was having a nice time» (43). Anche il modo in cui vengono ritratti il signor e la signora Lisbon è piuttosto interessante. La madre, in particolare, è fredda e distante; il suo sguardo è «icy, spectral and unknowable» (234), possiede «brutally cut steel-wool hair [,] librarian's glasses» (5), ed emana una temibile «queenly iciness» (6). Di salda fede cattolica, oscilla tra le due immagini contrapposte dell'esecutrice della volontà divina (al punto che un giorno, aprendo la porta, «behind her, music filtered out, full of reverberating organs and seraphic harps», 130) e al tempo stesso dell'aguzzina infernale («One week, on the front porch, Mrs. Lisbon set off tiny smoke bombs that gave off a sulfurous stench», 140), simile per la sua severità incomprensibile alla strega cattiva o alla matrigna delle fiabe. Per via della sua intransigenza religiosa Mrs. Lisbon ricorda anche la madre di Carrie nell'omonimo romanzo di Stephen King pubblicato nel 1974. Come la signora Lisbon, che desidererebbe che le proprie figlie non crescessero mai (di nessuna di loro possiede foto in cui abbiano più di dodici anni) e teme il loro sviluppo e le inevitabili conseguenze della

---

<sup>97</sup> Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit., p. 43.

<sup>98</sup> Ivi, p. 19.

loro crescita (non permette quindi loro di truccarsi né di rendersi in alcun modo desiderabili agli occhi di possibili corteggiatori, e vieta ovviamente qualsiasi contatto con i coetanei), anche Margaret White, l'ultracattolica genitrice della celebre ragazzina dallo sguardo di Satana,

does not choose to control [her daughter] in sophisticated ways like gaslighting, manipulation, or even reverse psychology. Oh no. She goes full balls-to-the-wall with crazy-aggressive, in-your-face religious abuse. From teaching her to have shame about her body (dirty pillows, anyone?) to keeping her away from a normal teenage life.<sup>99</sup>

A sua volta poi Margaret impone alla figlia restrizioni severe, la tiene spesso rinchiusa (in un "prayer closet") e cerca di reprimere in ogni modo, ritenendolo peccaminoso, qualsiasi normale impulso vagamente sessuale ella manifesti.

La figura paterna, che in *Carrie* manca, in *The Virgin Suicides* è invece presente; a differenza della moglie, però, Mr. Lisbon è un personaggio palesemente debole e privo di qualsivoglia autorità. Ciò si manifesta anche nel suo aspetto fisico («he was thin, boyish, stunned by his own gray hair», 6) e persino nella sua voce, acuta come quella di un ragazzino, o di una donna: «He had a high voice [;] we could easily imagine the sound of his girlish weeping» (5). È totalmente succube della moglie alla quale non ha mai il coraggio di opporsi, e solo dopo il divorzio riesce ad ammettere che «he had long harbored doubts about his wife's strictness» (20). Nemmeno tra marito e moglie, quindi, sembra esserci un rapporto e una comunicazione fruttuosa. Solo le sorelle sono invece talmente legate fra loro da vivere – e morire – quasi in simbiosi, come fossero una sola creatura («Cecilia writes of her sisters and herself as a single entity», 38). Ci provano, in realtà, a stabilire connessioni con l'esterno, ma qualsiasi loro sforzo è inutile: sia perché la madre tarpa loro le ali, sia perché vicini e coetanei sono a loro volta troppo superficiali e ottusi per comprendere le loro esigenze. Lux, per esempio, cerca di sfogare il suo desiderio di creare legami e relazioni al di fuori della famiglia tramite il sesso, ma vede fallire ogni suo tentativo: gli uomini con cui si unisce restano anonimi e «faceless» (140), e non c'è la possibilità di formare nessuna nuova coppia o nucleo familiare sano.

---

<sup>99</sup> Rea Frey, *The Most Memorable "Mother Villains" in Literature*, «CrimeReads», August 21, 2018, <https://crimereads.com/the-most-memorable-mother-villains-in-literature/>



Come in ogni *family novel* che si rispetti, poi, anche in *The Virgin Suicides* vengono descritti piccoli rituali e cerimoniali domestici; la loro quantità è tuttavia molto ridotta e la maggior parte di essi ha un esito del tutto fallimentare, a dimostrazione, ancora una volta, di come la famiglia Lisbon sia disunita e destinata a sgretolarsi. I sette componenti del clan familiare, per esempio, non vengono mai ritratti nell'atto di mangiare a tavola tutti insieme; anzi, col tempo i genitori smettono addirittura di provvedere all'alimentazione delle figlie e in generale non badano più al soddisfacimento dei loro bisogni primari: da un'ispezione della casa ormai abbandonata emergono resti di cibi in scatola e lattine, «as though Mrs. Lisbon had stopped cooking for the girls and they lived by foraging» (142), e nessuno più fa le pulizie, si occupa delle piccole riparazioni casalinghe o nemmeno accende il riscaldamento:

The smell of wet plaster, drains clogged with the endless tangle of the girls' hair, mildewed cabinets, leaking pipes. [...] Chairs were missing arms or legs, as though the Lisbons had been using them for firewood (203).

Neppure il Natale viene festeggiato come si deve («The Lisbons put up no lights until after Christmas [...]. It was only in January, after Mr. Lisbon had been out of work a week, that he came out to string lights», 161-162), e l'unico ricevimento organizzato si conclude nel disastro, col suicidio della figlia più piccola. È significativo che tra le cerimonie familiari presentate non ci siano battesimi o matrimoni, bensì funerali, anch'essi piuttosto problematici: uno sciopero del personale dei cimiteri impedisce la sepoltura dei corpi per diversi mesi, e alla fine, all'estremo saluto, non si presenta nessuno: «No one attended the final mass burial of the Lisbon girls other than Mr. and Mrs. Lisbon» (233).

Per quanto sembrano svolgere il ruolo degli antagonisti, dietro la severità dei genitori si celano in realtà delle intenzioni positive: una su tutte, il desiderio di proteggere le figlie e di salvarle da tutto ciò che essi considerano una minaccia alla loro integrità, fisica e morale. Impareranno poi a loro spese che problemi e pericoli non si superano semplicemente evitando di affrontarli, anzi: esattamente come i traumi non elaborati (la probabile immigrazione da un Paese straniero, l'adolescenza, la morte), essi tendono a ripresentarsi con forza ancora maggiore, come l'apparecchio per i denti dimenticato da un ragazzino nel seminterrato dei Lisbon, che il padrone di casa butta nel wc e che

continua ostinatamente a tornare a galla («The retainer, jostled in the surge, disappeared down the porcelain throat, and, when waters abated, floated triumphantly, mockingly, out», 57). Insomma, anche se non sono certamente dei modelli positivi, la loro unica colpa in realtà è stata quella di voler troppo rigidamente aderire al modello di vita imposto dal quartiere, basato sull'ostentazione di una perfezione, una sicurezza e una moralità del tutto fittizie. È la società di Grosse Pointe, in generale, la vera antagonista; una comunità tanto insensibile e ostile al diverso da persistere nel nascondere la polvere sotto il tappeto, prendendosi gioco di un suicidio di massa organizzando feste e inscenando finte morti tra le risate generali (al grido di «You don't understand me, [...] I'm a teenager. I've got problems!», 232). Oltre alle Lisbon, l'unico personaggio consapevole dell'inquietante e irreversibile declino della società in cui vive è Mrs. Karafilis, che dal suo esilio volontario nella stanzetta addobbata con finti filari di vite non ha mai ceduto all'insistente pretesa del mondo circostante di adeguarsi a esso e agli standard della borghesia americana; la sua visione non è offuscata dal fumo venduto dai sostenitori dell'*American Way of Life*, e riesce a vedere chiaramente la stessa realtà che angoscia le Lisbon: tutta la nazione, e forse tutto l'Occidente, «had [...] been dying for years» (169).

Nonostante la grande quantità di personaggi, come in diversi altri romanzi pubblicati intorno alla metà degli anni Novanta (si pensi a *American Pastoral* di Philip Roth o *We Were the Mulvaney* di Joyce Carol Oates) al centro della narrazione vi è un unico clan familiare, quello dei Lisbon. Con l'esclusione della complessa articolazione genealogica, comunque, Jeffrey Eugenides impiega pressoché tutti i principali elementi caratterizzanti del *family novel* fin dalla sua opera d'esordio. Dal punto di vista stilistico, l'opera presenta ancora tratti sperimentali dovuti presumibilmente all'influenza esercitata su Eugenides dai testi della corrente postmoderna che aveva imperversato nei decenni precedenti e che proprio in quegli anni iniziava a dare segni di esaurimento. Come si è visto, la storia è infatti narrata da un narratore plurale, estremamente insolito e inaffidabile, che conosce la vicenda solo in parte e la ricostruisce in modo frammentario, giungendo a una conclusione che non offre alcuna soluzione o risposta al mistero alla base della trama; è inoltre un'opera ancora intrisa di atmosfere e dettagli quasi soprannaturali e inspiegabili, che la avvicinano più ai testi del realismo magico sudamericano che ai grandi romanzi realisti ottocenteschi. Si avverte però in essa la stessa tendenza, che si riscontra in varie altre pubblicazioni della stessa epoca (per esempio, di nuovo, in *American Pastoral*), alla

«rievocazione nostalgica di un “bel tempo andato” da contrapporre ai falsi valori del presente»<sup>100</sup>, o in altri termini al confronto «tra un mondo favoloso e sentimentale, disperso nei meandri della storia [...], e una realtà inaridita o mascherata dietro falsi miti»<sup>101</sup>. Il gruppo di uomini che racconta lo svolgersi degli eventi guarda infatti con rimpianto a un passato in cui addirittura la morte sembrava non esistere e lo scorrere inesorabile del tempo non sortiva alcun effetto: tutte e cinque le sorelle Lisbon erano ancora in vita e loro stessi, i narratori, erano giovanotti in forma e con tutti i capelli in testa. Nel presente, al contrario, tutto è alla deriva. È impossibile stabilire se i disastri naturali che si abbattano sulla città in cui è ambientata la vicenda come vere e proprie piaghe bibliche fungano da riflesso della crisi e della immensa sventura che colpisce la famiglia protagonista, o se sia l'ineluttabile sgretolamento della famiglia da interpretare quale simbolo di come il mondo intero si stia avviando verso la fine; quel che è certo è che tutto accade nel disinteresse generale: a nessuno, se non alle cinque sorelle Lisbon, sembra importare nulla dell'abbattimento degli alberi, così come nessuno sembra far caso ai miasmi insopportabili che infestano il vicinato, o al frastuono dei colpi d'arma da fuoco proveniente dal sobborgo a maggioranza afroamericana, a pochi isolati più in là. Il contesto sociale ritratto da Eugenides è dunque estremamente superficiale e chiuso in sé stesso, composto da individui immersi fino al collo in problematiche razziali e ambientali che si rifiutano di vedere, e totalmente privi di empatia nei confronti dei loro simili. Il giorno in cui la prima delle Lisbon tenta il suicidio, per esempio, nessuno se ne accorge, e il solito tran tran del quartiere procede del tutto inalterato. Senza contare che, dopo la morte delle ultime quattro sorelle, ciascuna delle quali pone fine alla propria esistenza togliendosi in qualche modo il respiro (chi col gas di scarico dell'automobile, chi con la testa nel forno, chi per strozzamento, chi ingollando pasticche), alcuni vicini di casa «came up with the ingenious solution of making the theme of their daughter Alice's debutante party “Asphyxiation”» (229).

---

<sup>100</sup> Luca Briasco, *Americana*, cit., p. 34.

<sup>101</sup> Ivi, p. 36.

### IV.3.2 Tre generazioni di Stephanides

Mentre i personaggi di *The Virgin Suicides* «often seemed to be caryatids: beautiful and fascinating to behold but cold to the touch»<sup>102</sup>, chiunque figuri in *Middlesex* è, al contrario, «vibrantly alive»<sup>103</sup>:

As Cal Stephanides, the 41-year-old narrator, unravels his amazing history, we come to know his brother, parents, grandparents, aunts, uncles and teenage crushes just as we have come to know our own.<sup>104</sup>

Una ulteriore differenza che distingue i personaggi del primo romanzo pubblicato da Eugenides dai protagonisti del secondo risiede nei loro nomi e cognomi, e in ciò che essi implicano. Lisbon, come si è visto, è un cognome misterioso, del quale è difficile rintracciare le radici e il significato; Stephanides, al contrario, ha origini molto più evidenti: è ovviamente greco, e rimanda al cognome dell'autore, Eugenides, anche per via dell'identica desinenza. Rimanda inoltre alla *stephana*, ovvero la corona nuziale caratteristica dei matrimoni ortodossi e che viene nominata anche nel testo, poiché viene indossata da Desdemona e Lefty durante la celebrazione delle loro nozze sulla nave («For *Stephana*, my grandparents had wedding crowns woven with rope», 68). È importante che il protagonista erediti lo stesso cognome di entrambi i suoi nonni, dato che proprio questo loro matrimonio sarà la causa di una condizione genetica determinante per la sua vita. Si tratta inoltre di una parola che sembra derivare dal verbo greco στέφειν (*stéphein*), che ha il significato di “incoronare” ma anche di “circondare, racchiudere in un cerchio”, e che suggerisce di nuovo l'idea che lo scorrere delle generazioni della famiglia Stephanides sarà caratterizzato da corsi e ricorsi, eterni ritorni ed eventi che continuano a ripresentarsi ciclicamente.

Quasi tutti i membri della famiglia Stephanides sono «characters that leave one life and embark on another»<sup>105</sup>, cambiando residenza, nazionalità, lavoro, aspetto e genere sessuale. Come si è visto, le generazioni di Stephanides coinvolte nella saga scritta da Jeffrey Eugenides sono tre. La prima comprende i nonni del narratore, ovvero Desdemona

---

<sup>102</sup> Jeff Turrentine, *She's come undone*, cit.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Anne Stephenson, *Greek tragedy with comic touch*, “USA Today”, September 9, 2002, [https://web.archive.org/web/20040716072443/http://www.usatoday.com/life/books/reviews/2002-09-09-eugenides-middlesex\\_x.htm](https://web.archive.org/web/20040716072443/http://www.usatoday.com/life/books/reviews/2002-09-09-eugenides-middlesex_x.htm)

e Lefty. Desdemona ha lo stesso nome della sposa di Othello, e come l'eroina della tragedia shakespeariana (peraltro ambientata a Cipro, che all'epoca però era ancora dominio veneziano) contrae un matrimonio contrario ai dettami della morale e della società. Anche a causa della fissazione per la purezza e la castità inculcate dalla madre («To have good silk, you have to be pure», 22), è profondamente tormentata dall'idea di aver commesso un grave peccato e dalle sue conseguenze; crede fermamente nell'esistenza del Fato ed è ossessionata dalla convinzione che prima o poi il destino la punirà per le sue colpe. Passa la vita a immaginare disgrazie abbattersi su di lei e sulla propria famiglia, e in vecchiaia sarà afflitta da acciacchi di apparentemente impossibile identificazione generati dall'ansia e da un inesauribile desiderio di attenzioni e conferme. Come il personaggio di Mrs. Karafilis in *The Virgin Suicide*, sembra possedere dei doni quasi magici, divinatori, che derivano dalla sua connessione speciale e sempre viva con la propria terra. È talmente legata alle sue radici da non imparare mai l'inglese correttamente e da vivere isolata dal mondo esterno creandosi una piccola Bithynios nella propria stanza, circondandosi di mobili tradizionali e cimeli del Vecchio Mondo come l'inseparabile *silkworm box*.

Il vero nome di Lefty, invece, è Eleutherios, che è legato etimologicamente al concetto di ἐλευθερία, ossia di "libertà". Il significato della radice greca, così come la sua abbreviazione in "lefty" (che rimanda a un vocabolo inglese che ha a che fare col progressismo e l'apertura al nuovo e al diverso), invitano il lettore a interpretare il personaggio in senso quasi diametralmente opposto rispetto alla sorella; a differenza di Desdemona, infatti, è più incline a pensare che non tutto sia predeterminato dal Fato, bensì che il libero arbitrio esista e che tutti abbiano la *chance* di rimettersi in gioco e di sfidare la sorte nel tentativo di realizzarsi. Da sempre attratto dallo stile di vita americano (fin dai tempi in cui vive ancora in Asia Minore ascolta musica jazz e si veste all'occidentale), riesce con un certo successo a integrarsi nel *melting pot* americano, perdendo però gradualmente il legame quasi simbiotico che aveva stretto con la moglie/sorella.

Alla seconda generazione di Stephanides appartengono invece i genitori di Calliope, ovvero Milton e Tessie. I nomi coi quali si fanno chiamare, che sono in realtà la versione abbreviata e americanizzata degli ellenici Miltiades e Theodora, rivelano fin da subito la loro attitudine completamente assimilazionista. Tessie è figlia di Sourmelina, che da

donna moderna e anticonformista qual era aveva deciso di battezzare l'erede in onore di Teodora di Bisanzio. Quest'ultima era stata una figura di spicco nell'Impero romano d'Oriente del VI secolo: dopo una vita avventurosa e indipendente, trascorsa in parte anche a fare l'attrice, la donna incontrò l'imperatore Giustiniano; i due si sposarono per amore, e Teodora ispirò al marito svariate leggi a favore delle donne e dei loro diritti. Tessie, in realtà, non è così all'altezza del nome che porta, ed è sicuramente molto meno ribelle rispetto sia all'omonima imperatrice, sia alla madre; è però molto devota alla famiglia, e accetta il cambiamento di Calliope in Cal senza particolari resistenze.

Allo stesso modo, anche il nome di Miltiades (conferito in omaggio del generale ateniese che contribuì alla vittoria dei Greci sui Persiani nella battaglia di Maratona del 490 a.C.) non calza esattamente a pennello al suo proprietario, che infatti lo inglesizza adottando il soprannome di Milton, come l'autore del *Paradise Lost*. Al di là del nome e delle simpatie repubblicane (che in ogni caso hanno, per ciascuno, un senso completamente diverso: John Milton era antimonarchico, Milton Stephanides è sostenitore di Nixon) i due non hanno però molto in comune. Il padre di Callie ha una mentalità imprenditoriale e ben poco poetica, non imparerà mai il greco e non sentirà mai alcun legame con le proprie radici balcaniche, tanto da prorompere, durante una lite tra compatrioti, in uno stizzito «To hell with the Greeks» (363), come se lui non facesse parte della medesima categoria. Come un autentico *self made man*, insegue il sogno americano e a suo modo lo raggiunge, riuscendo a elevare le condizioni economiche e sociali della propria famiglia; muore in un incidente automobilistico mentre attraversa ad alta velocità un ponte, metafora di passaggio e trasformazione, nell'estremo tentativo di recuperare dei soldi che gli erano stati sottratti con l'inganno: una dipartita che simboleggia al contempo i pericoli implicati dagli eccessi dell'avidità capitalista e l'impossibilità, per un immigrato di seconda generazione, di reinventare a tal punto sé stesso da realizzare pienamente l'*American Dream*.

L'ultima generazione di Stephanides è composta da Chapter Eleven e Calliope. Chapter Eleven è un personaggio del quale il narratore non rivela mai il nome reale, circostanza che si potrebbe interpretare da un lato come segno da parte di Calliope di scarsa stima per il fratello, dall'altro come desiderio di proteggere la sua identità, dati i problemi legali ed economici che questi deve affrontare. A detta di Eugenides, il significato dello pseudonimo "Chapter Eleven" «is the question I get asked most often by readers of the

book»<sup>106</sup>; fa riferimento a «something known in U.S. tax law as Chapter 11»<sup>107</sup>, ovvero in sostanza alla principale norma del codice federale degli Stati Uniti che regola fallimenti e bancarotta: dopo la morte del padre, infatti, sarà proprio il primogenito a ereditare la sua attività, salvo poi «ran it into the ground in less than five years» (512). Anche Chapter Eleven, quindi, è un personaggio che non ce la fa, che resta incagliato fra i gangli dell'economia capitalista e non riesce a riemergere, né a conquistare il suo posto nella società americana.

Il nome completo del protagonista, battezzato quando ancora tutti lo credevano di sesso femminile, è Calliope Helen Stephanides; diventerà poi Cal quando deciderà di vivere come individuo di genere maschile, utilizzando l'appellativo col quale parenti e amici già lo chiamavano, a volte, alternandolo a Callie e sottolineando così la sua natura intrinsecamente ambigua. Come già rilevato, il protagonista e narratore si chiama come la Musa della poesia epica; il fatto poi che il suo secondo nome sia Helen, come la più bella tra le donne del mito, ha una funzione evidentemente ironica, dato che si addice senz'altro poco a questo personaggio: se non altro, perché non è donna. È un individuo affetto da disturbo da deficit dell'enzima 5-alfa reduttasi, che lo rende di fatto un intersessuale: una persona con fenotipo femminile alla nascita che si trasforma in fenotipo maschile, quasi a sorpresa, durante la pubertà: «it is almost certainly the most dramatic manifestation of intersexuality, since “5-alpha” appears to cause female children to make a sudden transformation to male at puberty»<sup>108</sup>. Al termine intersex, tuttavia, il narratore preferisce sempre utilizzare la parola *hermaphrodite*; scrive per esempio: «Like most hermaphrodites but by no means all, I can't have children» (106), oppure «The most famous hermaphrodite in history? Me?» (107), rendendosi, in questo modo, l'unico personaggio direttamente collegato al mito dell'intera vicenda. Sebbene sia, infatti, possibile avvicinare metaforicamente a figure ed episodi mitologici anche altri soggetti al centro della storia (quali ad esempio Desdemona e Lefty, che commettono incesto come Edipo e Giocasta, o meglio ancora come Zeus ed Era, che erano fratello e sorella), il paragone con le creature più grottesche e mostruose del mito viene riservato a lui solo: oltre al dio Ermafrodito stesso, egli viene infatti associato come si è visto anche a Tiresia

---

<sup>106</sup> Q&A With Jeffery Eugenides, «Oprah.com», <https://www.oprah.com/oprahbookclub/middlesex-qa>

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Sarah Graham, “See synonyms at MONSTER”, cit., p. 4-5.

(«another example of hybridity represented as punishment»<sup>109</sup>) e al Minotauro, segregato all'interno di un labirinto per la via della sua natura ibrida e malvagia. Anche Cal viene rappresentato come «closeted» (107) e «wandering in the maze» (107); la sua connessione al mitico mostro cretese non è che l'inizio del suo processo di «enfreakment»<sup>110</sup>: anche il Minotauro, infatti, in quanto figlio di una donna (Pasifae) e di un toro, potrebbe essere reputato una sorta di fenomeno da baraccone, considerato che

hybrid freaks, such as those who seemed to combine human and animal traits, were often explained by stories which linked their freakishness to the circumstances of their conception. Thus, a freak known as the “Lion Woman” was accompanied by a spiel which explained that her mother was attacked by lions which were then killed by her father; John Merrick (known as the “Elephant Man”) attributed his condition to his mother being knocked down by an elephant at a circus just before he was born.<sup>111</sup>

Il concepimento simultaneo di Milton e Tessie dopo che i loro genitori avevano visto uno spettacolo di *vaudeville* con protagonista un attore vestito da Minotauro («an actor wearing a papier-mache bull's head», 108) sarebbe così una sorta di prefigurazione del futuro del protagonista, che dopo essere stato letteralmente definito «a fucking freak» (476) da parte di due molestatore, esibirà il proprio corpo non conforme, celando il proprio volto, in un sordido night club californiano.

Tra gli altri membri della famiglia Stephanides degni di nota è bene nominare Sourmelina e Jimmy Zizmo, genitori di Tessie, nonni materni di Calliope, e a loro volta maestri di trasformismo. I due improbabili coniugi sono infatti esempi di «characters who cross boundaries of sexuality and race»<sup>112</sup>: Sourmelina è lesbica, ed è uno dei pochi personaggi dalla sessualità differente disseminati qua e là tra le pagine del libro (tra gli altri, solo Calliope e i suoi colleghi “performer” del Sixty-Niners). Proveniente a sua volta da Bithynios (è cugina di Desdemona e Lefty), sembra però trovarsi molto più a suo agio negli Stati Uniti, dove sfoggia abiti e acconciature all'ultima moda e pur essendo sposata a un uomo può inanellare di nascosto una conquista femminile dietro l'altra tra i banchi della chiesa. A differenza di Desdemona, abbraccia completamente la cultura americana, grata della libertà della quale sente finalmente di poter godere e che nel suo Paese le

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 6.

<sup>110</sup> Ivi, p. 11.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Ivi, p. 4.



veniva negata («To get out of that country, Des, I would have married a cripple», 90); Jimmy Zizmo è invece un personaggio tanto ambiguo da risultare misterioso, o addirittura indecifrabile. Come dice il narratore, «Jimmy Zizmo was so many things I don't know where to begin» (88): le sue origini sono fumose, e anche il suo nome è evidentemente falso: pare sia originario del Ponto (una regione della Turchia prevalentemente abitata da popolazioni islamiche) e che il suo cognome per intero sia Zisimopoulos, ma è difficile credere che il suo nome sia veramente Jimmy; dapprima gestisce un traffico illegale di alcolici tra Stati Uniti e Canada, poi sparisce e ricompare nelle vesti del leader religioso Fard, facendo credere a tutti, grazie alla sua carnagione scura, di essere mulatto e musulmano. Zismo ha la funzione di rappresentare il lato negativo del talento trasformista necessario per emergere come *self made man*, ma nemmeno la sua astuzia camaleontica sembra funzionare davvero, e anch'egli finirà prima braccato dalla polizia, e poi dimenticato.

Al di là dei familiari, gli altri personaggi del romanzo si possono invece dividere in tre diversi sottogruppi: afroamericani, medici, interessi amorosi del protagonista. Tale suddivisione rende a sua volta evidenti alcuni dei motivi principali del romanzo, che dipendono tutti dal macro-tema più generale della metamorfosi: il razzismo, l'intersessualità, la crescita e la costruzione della propria identità. Il loro intersecarsi mostra come i temi della discriminazione su base etnica e della discriminazione su base sessuale siano profondamente interconnessi, e come la riflessione sulla peculiare sessualità del protagonista possa fornire l'occasione per riflettere su cosa significhi sentirsi *in the middle* in senso più generale, e su come «belonging is an achievement at several levels»<sup>113</sup>.

Per quanto riguarda i personaggi afroamericani, a differenza di *The Virgin Suicides*, dove essi figuravano esclusivamente come ombre e passanti di cui si percepiva l'esistenza senza che avessero però alcun ruolo effettivo nella trama, in *Middlesex* la loro presenza si fa più concreta. Fin dall'inizio, tuttavia, risulta evidente come il processo di integrazione, per i neri, sia ancora più complesso che per gli immigrati dalla pelle bianca: come si è visto, a loro vengono riservati i lavori più pesanti e i quartieri in peggiori condizioni; sono inoltre esclusi dalla cerimonia del *melting pot*, che prevedeva che gli

---

<sup>113</sup> Rowan Roux, *Monstrous Hermaphrodites: Jeffrey Eugenides's Middlesex, the intersexed individual and the Bildungsroman*, «Inter-Disciplinary Press», Oxford 2013, p. 9.

studenti della Ford English School, «wearing clothing from their native countries[,] descended into a large “American Melting Pot” and emerged wearing homogenous suits and waving American flags»<sup>114</sup> (a differenza di siriani, italiani, polacchi, norvegesi, palestinesi, greci e in generale di tutte quelle persone con un tono cutaneo tendenzialmente più tenue). Anche nell’esclusiva scuola privata frequentata da Callie, la Baker & Inglis, ci sono solo “ethnic girls” dalla pelle chiara ma non studentesse afroamericane:

Reetika Churaswami, with her enormous yellow eyes and sparrow’s waist; and Joanne Maria Barbara Peracchio, with her corrected clubfoot and (it must be admitted) John Birch Society affiliation; Norma Abdow, whose father had gone away on the Haj and never come back; Tina Kubek, who was Czech by blood; and Linda Ramirez, half Spanish, half Filipina, who was standing still, waiting for her glasses to unfog. (298)

Quasi tutte, peraltro, sono portatrici di qualche difetto fisico o mancanza, come se la perfezione fosse una prerogativa riservata alle compagne di radici anglosassoni. Queste ultime «embod[y] an America that Callie can never attain»<sup>115</sup>: il colorito olivastro di Callie tradisce subito le sue origini mediterranee, mentre le sue compagne, con il loro incarnato roseo, sembrano addirittura «to agree with the American landscape, [their] pumpkin hair, [their] apple cider skin» (382). Essere di sangue misto, o discendenti di immigrati, equivale insomma ad essere imperfetti; come le larve di *Bombyx mori*, la più comune specie di bachi da seta, che nel corso dei secoli e in seguito all’esportazione dall’Asia verso l’occidente «have degenerated, and the adults do not fly» (398), allo stesso modo anche l’immigrazione

produces not healthy metamorphosis but a monster, cast out from its “natural state”; and the monstrous—the hybrid, bred within alien circumstances—is representable only as the grotesque.<sup>116</sup>

L’ossessione di Desdemona per la purezza, menzionata più sopra, non ha quindi nessun senso, perché il suo sangue greco è già, per gli Stati Uniti, un agente sufficientemente contaminante. Tuttavia, se essere caucasico ma “etnico” comporta già delle carenze e dei

---

<sup>114</sup> “Melting Pot Ceremony at Ford English School, July 4, 1917”, *The Henry Ford*, cit.

<sup>115</sup> Debrah Shostak, “*Theory Uncompromised by Practicality*”, cit., p. 398.

<sup>116</sup> Ivi, p. 393.

difetti, avere la pelle nera significa addirittura essere considerato inesistente, e vedersi completamente precluso l'accesso a tutte le opportunità di metamorfosi e miglioramento che *the land of dreams* potrebbe offrire. Gli unici due personaggi afroamericani di un certo rilievo, ovvero Sister Wanda e Marius Wyxzewixard Challouehliczilczese Grimes, sono descritti in modo piuttosto grottesco: la prima ha una parlata ridicola, il secondo un nome impronunciabile. Entrambi sono in qualche modo coinvolti nella lotta per i propri diritti e cercano di migliorare le condizioni di vita proprie e della loro gente, la prima lavorando per la Nation of Islam, e il secondo partecipando alle rivolte del 1967. Dopo questa data, però, i personaggi di colore sembrano scomparire dal testo. Scrive infatti Tessa Roynon nell'articolo *Ovid, Race and Identity*:

While Eugenides (momentarily) implies that in the 1930s-1960s there were significant commonalities between Greek immigrants and black Americans, all of whom were trying to change their lives for the better, the novel ultimately drops or forgets about the black cause. Discomfortingly, it therefore implies that transformation, in all the virtuoso Ovidian resonances with which Eugenides imbues it, is a viable process for everyone and everything in America except for black people.<sup>117</sup>

Il protagonista e narratore, Cal, è forse suo malgrado il personaggio che meglio incarna l'idea secondo la quale il cambiamento, e il miglioramento delle proprie condizioni, sia effettivamente possibile ma soltanto per chi ha la pelle chiara: nel finale, egli descrive i propri connotati come simili tanto a quelli bizantini del nonno quanto a quelli della ragazzina americana che era un tempo; ed entrambi, tanto l'immigrato maschio quanto l'adolescente nata a Detroit, sono bianchi.

Tra gli amici e i compagni di scuola di Callie che hanno un ruolo determinante nella sua formazione e nel suo processo di metamorfosi i più significativi sono Celementine Stark e The Obscure Object. La prima è la vicina di casa preadolescente che propone a Calliope di «practice kissing» (264), riservando ovviamente alla protagonista la parte dell'uomo («You're the man», 265) e favorendo il risveglio dei suoi istinti sessuali fino a quel momento sopiti. Successivamente, sarà ancora con Clementine che Callie darà metaforicamente avvio alla propria transizione fisica da bambina a adolescente intersessuale riproducendo inconsapevolmente, durante uno scherzo in piscina, la scena

---

<sup>117</sup> Tessa Roynon, *Ovid, Race and Identity in E. L. Doctorow's Ragtime (1975) and Jeffrey Eugenides's Middlesex (2002)*, «International Journal of the Classical Tradition», vol. 26, n. 4, 2019, p. 382.

mitica dell'incontro fra Ermafrodito e la ninfa Salmace; «In this modern retelling of the episode, Clementine has the role of Salmacis, the aggressive nymph who tried to violate Hermaphroditus, who is obviously played by Callie»<sup>118</sup>: secondo il racconto classico tradizionale, i corpi di Salmace ed Ermafrodito si sarebbero così fusi in uno solo con caratteristiche sia maschili sia femminili; a ciò allude Eugenides descrivendo la scena dei giochi fra le due adolescenti, così convulsi da rendere impossibile riuscire a distinguere tra loro i vari arti:

I fall between her legs, I fall on top of her, we sink... and then we're twirling, spinning in the water, me on top, then her, then me, and giggling, and making bird cries. Steam envelops us, cloaks us; light sparkles on the agitated water; and we keep spinning, so that at some point I'm not sure which hands are mine, which legs. (266)

Lo stesso episodio mitologico verrà peraltro narrato, in seguito, anche dal proprietario del 69ers di San Francisco per introdurre l'entrata in scena di Cal, che si esibirà proprio come "the god Hermaphroditus":

Once upon a time in ancient Greece, there was an enchanted pool. This pool was sacred to Salmacis, the water nymph. And one day Hermaphroditus, a beautiful boy, went swimming there. [...] Salmacis looked upon the handsome boy and her lust was kindled. She swam nearer to get a closer look. [...] The water nymph tried to control herself. But the boy's beauty was too much for her. Looking was not enough. Salmacis swam nearer and nearer. And then, overpowered by desire, she caught the boy from behind, wrapping her arms around him. [...] Hermaphroditus struggled to free himself from the tenacious grip of the water nymph, ladies and gentlemen. But Salmacis was too strong. So unbridled was her lust that the two became one. Their bodies fused, male into female, female into male. (490-91)

Dopo il precoce apprendistato erotico con Clementine, Callie prova la prima vera e propria infatuazione adolescenziale per una compagna di classe della quale non rivela mai il nome riferendosi a lei solo con lo pseudonimo di ispirazione cinematografica di "Obscure Object". Il nome è ovviamente ispirato al film del 1977 *Cet obscur objet du désir*, il cui regista, Luis Buñuel, aveva deciso di far interpretare il ruolo della protagonista a due attrici diverse alternativamente, ovvero Carole Bouquet e Ángela Molina, al fine di comunicare il disorientamento e la confusione mentale che la donna suscitava nei suoi ammiratori. La storia narrata in *Middlesex* in realtà è ambientata qualche anno prima

---

<sup>118</sup> Nicola Leporini, "The fantastic underwater life all around me", cit., p. 191.

dell'uscita del film, tant'è che il narratore si sente quasi costretto a spiegare questo pseudonimo raccontando come anni dopo, quando vide effettivamente la pellicola in un locale di Madrid, si fosse ritrovato a pensare a lei e soprattutto a come lui si sentiva un tempo in sua compagnia. In realtà anche nel delineare questo personaggio Eugenides trae ispirazione dalla propria esperienza personale, modellando il soggetto su una ex compagna di università (successivamente identificata in Evonne Levy, attualmente professoressa di storia dell'arte presso l'università di Toronto) della quale lo scrittore si era invaghito:

Both the Obscure Object's character and the events surrounding her are entirely invented, Eugenides says, but the term is from life. When he was an undergraduate at Brown University he and Rick Moody found the same girl attractive, and would say to each other, for example: "Oh, I saw the Obscure Object today." On the day he finished the manuscript of *Middlesex*, he says, he went to have dinner at the American Academy in Berlin. There was a woman there he vaguely recognised. Sure enough, she was the Obscure Object. Makes you wonder about fate.<sup>119</sup>

Il personaggio è inoltre costruito sull'evidente falsariga di Lux Lisbon (ha perfino un gruppo di amiche che vengono paragonate a «a throng of naiads», 282, ovvero alle stesse creature alle quali i narratori di *The Virgin Suicides* accostavano le cinque sorelle) oltre che, ovviamente, anche di Lolita. L'età è in effetti la medesima, così come l'aspetto fisico imperfetto ma florido e l'attitudine seducente: anche l'Oscuro Oggetto infatti, come le precorritrici, ha i capelli chiari e la carnagione diafana, indossa l'uniforme scolastica in modo tale da mettere in mostra le gambe, e fuma accanitamente. Lei e Chapter Eleven sono gli unici personaggi di cui il lettore non conosce il nome; in questo caso, probabilmente, non solo per proteggere la sua identità dalle inevitabili dicerie e pettegolezzi (l'omosessualità era malvista alla Baker & Inglis, dove vigeva una morale «militantly heterosexual. [...] Any girl suspected of being attracted to girls was gossiped about, victimized, and shunned», 327), ma anche perché si tratta, probabilmente, dell'unico personaggio di cui Calliope non riesce mai a interpretare i pensieri. Il narratore onnisciente che riesce a leggere la mente di antenati vissuti cent'anni prima fallisce infatti nel tentativo di comprendere sentimenti e intenzioni dell'amica del cuore, il cui

---

<sup>119</sup> Geraldine Bedell, *He's not like other girls*, cit.

comportamento resta sempre ambiguo e misterioso, oscuro appunto: «Her inner life remains as remote to the reader as it is to the utterly beguiled teenage Callie»<sup>120</sup>.

Se con Clementine sorgono in Calliope i primi sospetti riguardo la propria sessualità e con The Obscure Object ne ha la conferma, con Julie Kikuchi il protagonista raggiungerà finalmente la piena consapevolezza e maturazione. La fotografa nippoamericana che Cal incontra a Berlino ha infatti un'etnia e una sessualità ambigue come le sue (lei stessa dice di aver spesso rappresentato “the last stop” per molte persone: «Asian chicks are the last stop. If a guy's in the closet, he goes for an Asian because their bodies are more like boys'», 184). Come il cognome Stephanides, greco, rima con Eugenides, allo stesso modo il cognome giapponese della donna che fa innamorare Cal, Kikuchi, rima con quello della moglie dello scrittore, Yamauchi, rimarcando di nuovo il continuo gioco di specchi tra realtà e finzione.

Ad avere un'importanza fondamentale nello sviluppo dell'identità di Calliope è inoltre Dr. Luce, un luminare della sessuologia che, dopo averla sottoposta a visite invasive e colloqui psicologici imbarazzanti, stabilisce che il sesso più appropriato per la paziente sarebbe quello femminile, raccomandandole un'operazione alla quale lei decide di sottrarsi. Anche questo medico si ispira a un personaggio realmente esistente: si tratta di John Money, uno psicologo specializzato nella ricerca nell'ambito dell'identità di genere che lavorava presso la Johns Hopkins University e che fu il principale responsabile delle sofferenze del giovane David Reimer. Il caso, risalente agli anni Settanta (la stessa epoca in cui Eugenides ambienta *Middlesex*), si impose all'attenzione dei media solo negli anni Novanta, proprio mentre l'autore stava scrivendo il libro. Come riporta Nathan Carlin nel saggio dal titolo *Middlesex: A Pastoral Theological Reading*,

As an infant, Reimer suffered a botched circumcision, and his parents, with the help of Money and other health professionals, raised him as a girl, based on Money's theory that gender identity is a social construction and that any human being, regardless of sex, can be raised either as a boy or a girl (see, e.g., Money and Ehrhardt 1972). Health professionals did not inform Reimer of his condition until puberty. Reimer then rejected the feminine identity that he was given, assumed a male identity, later married a woman, and finally committed suicide. The case was a complete failure.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> John Mullan, *Middlesex by Jeffrey Eugenides*, cit.

<sup>121</sup> Nathan Carlin, *Middlesex: A Pastoral Theological Reading*, «Pastoral Psychology», vol. 63, 2014, p. 568.

Luce non è nemmeno l'unico esemplare di pessimo dottore presente nel romanzo. Per esempio, per quanto non si possa descrivere come un personaggio completamente negativo, anche il Dr. Philobosian, l'anziano medico di fiducia armeno della famiglia Stephanides, è completamente inaffidabile: è proprio lui a sbagliare il sesso del protagonista nel momento della sua nascita perché distratto da un'infermiera prorompente («Dr. Phil looked up. [...] Nurse Rosalee blushed. “Beautiful,” Dr. Philobosian said, meaning me but looking at his assistant. “A beautiful, healthy girl.”», 216), e viene spesso ritratto nell'atto di bere troppo («The doctor laughed, enjoying himself, sipping more wine», 116). In diversi capitoli figurano inoltre altri medici incompetenti, a partire dagli specialisti menzionati in prima pagina dai quali Calliope si sente «palpated» (3) e «guinea-pigged» (3), passando per comparse come Dr. Tuttlesworth, Dr. Katz e «The unfortunately named Dr. Cold» (273) che visitano a più riprese Desdemona senza riuscire a capire di quale malattia soffra; per non parlare poi di Uncle Pete, «the closest thing to a doctor we had in the house» (7), che, pur essendo un semplice chiropratico, si improvvisa esperto in ginecologia e suggerisce a Milton un metodo del tutto privo di fondamento che l'avrebbe portato, a suo avviso, a concepire una figlia femmina. Milton, peraltro, per via della sua fede cieca nella scienza, non dubita per un secondo delle parole del sedicente medico, a differenza di Desdemona, che si affida esclusivamente alla preghiera e al volere del destino. Cal, dal canto suo, mantiene un atteggiamento abbastanza disincantato nei confronti di entrambe le opposte visioni del mondo, e dalla sua storia e dalle sue parole emerge piuttosto una grande fiducia nella potenzialità del singolo di ricostruirsi e di ripartire: nel finale, si dichiara del tutto proiettato in «what was next» (529), e sebbene né la scienza né la religione siano in grado di prevedere il suo futuro, egli ormai sa di avere la capacità di adattarsi e trasformare la sua vita per il meglio.

Il romanzo è inoltre a sua volta scandito dalla descrizione di una serie di cerimonie e rituali condivisi; questi raduni familiari svolgono, come si è visto, la funzione di ribadire e ricreare ogni volta un senso di unione e fraternità fra i vari componenti della famiglia, o come spiega, ancora una volta, Emanuele Canzaniello, tali incontri «“rappresentano” l'origine della famiglia, la mostrano ogni volta ad ogni membro del clan e rafforzano in ognuno la consapevolezza di essere parte di quella comunità»<sup>122</sup>. I pranzi e le cene organizzate dagli Stephanides fra parenti e amici dovrebbero contribuire ad alimentare il

---

<sup>122</sup> Emanuele Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, cit., p. 94.

loro senso di appartenenza alla collettività di immigrati greco-americani; per questo uomini e donne sono in genere sempre in stanze separate, come secondo i costumi della madre patria, i piatti che vengono offerti sono pietanze tradizionali come «*pastitsio, moussaka and galactoboureko*» (98), e si discute animatamente della situazione politica dei Balcani.

Nel corso di rituali e cerimonie, però, pare che spesso ci sia qualcosa che non funzioni come previsto. Il matrimonio tra Lefty e Desdemona, per esempio, avviene a bordo di una nave:

The ceremony took place on deck. In lieu of a wedding dress, Desdemona wore a borrowed silk shawl over her head. Captain Kontoulis loaned Lefty a necktie spotted with gravy stains. "Keep your coat buttoned and nobody will notice," he said. For *Stephana*, my grandparents had wedding crowns woven with rope. Flowers weren't available at sea and so the *koumbaros*, a guy named Pelos serving as best man, switched the king's hempen crown to the queen's head, the queen's to the king's, and back again. (68)

I festeggiamenti di Milton e Chapter Eleven per la Pasqua ortodossa, poi, vengono interrotti da Tessie che chiama il marito con sé per concepire quella che dovrebbe essere la loro figlia femmina; nel bel mezzo della cerimonia per il proprio battesimo, la piccola Calliope addirittura «pissed on a priest» (222), e durante il funerale di Milton è Cal, che tutti avevano sempre considerato una ragazza, a rimanere a casa, per seguire l'antica tradizione greca secondo la quale nel corso delle celebrazioni funebri un uomo doveva occuparsi di bloccare la porta dell'abitazione del defunto affinché il suo spirito non tornasse indietro.

Ma il sentirsi fuori posto, la confusione dei ruoli, l'essere contemporaneamente due cose diverse, sembrano essere in realtà il *fil rouge* che percorre l'intero romanzo. Sono infatti aspetti che contraddistinguono non solo le abitazioni dei personaggi e i rituali o le cerimonie domestiche a cui essi prendono parte, bensì anche loro stessi e le relazioni che stabiliscono gli uni con gli altri. I rapporti di coppia, per esempio, sono spesso disfunzionali: l'intera vicenda prende avvio in effetti proprio dall'iniziativa poco avveduta di Desdemona e Lefty di unirsi in matrimonio, e fare figli, pur essendo fratello e sorella. Ma gli esemplari di coppie non bene assortite sono assai numerosi: Milton e Tessie sono cugini, Sourmelina pur essendo lesbica è sposata con un uomo (Jimmy



Zizmo) che abbandona lei e la figlia scomparendo nel nulla per anni salvo poi ricomparire a Detroit nelle vesti di un santone religioso, e Calliope intrattiene rapporti di diverso tipo con individui di entrambi i sessi senza svelare però mai a nessuno la sua vera natura di intersessuale. Quindi, per quanto rispetto al romanzo precedente i ruoli del padre e della madre vengano rappresentati in maniera più classica (in genere, è sempre l'uomo che lavora e si occupa del mantenimento del clan, mentre alla donna spettano la cura della casa e della prole), in realtà i nuclei familiari da loro formati sono convenzionali solo in apparenza. Così facendo, Eugenides sembra voler smascherare la falsità e l'ipocrisia che si celano dietro al concetto di "famiglia tradizionale" (persino il sacerdote, Father Mike, è sposato con una donna che non ama e che alla fine pretenderà il divorzio), e cerca di invitare i lettori, proponendo figure anticonformiste e gruppi parentali che di ortodosso hanno solo la fede religiosa, a uscire dalla ristretta logica binaria della coppia (eterosessuale e bianca) come modello di vita a cui aspirare.

Anche *Middlesex* presenta inoltre il classico *topos* del conflitto intergenerazionale, che assume principalmente la forma del contrasto tra religione e scienza. Desdemona è fortemente credente, anche se la sua devozione in realtà si confonde spesso col pensiero magico. Si affida infatti a pratiche divinatorie, come l'utilizzo di un cucchiaino d'argento fatto oscillare alla maniera di un pendolo sul ventre di una donna incinta per prevedere il sesso del nascituro, con assoluta sicurezza nel loro funzionamento, quasi si trattasse di metodi validi quanto un'ecografia (e colleziona in effetti ben «twenty-three correct guesses», 5). Suo figlio Milton, al contrario, è decisamente più scettico. Non frequenta gli ambienti ecclesiastici, nei confronti dei quali è anzi piuttosto critico; rifiuta di riparare la chiesetta di Bithynios come sua madre lo prega di fare (Desdemona aveva infatti fatto voto a St. Christofer che se suo figlio fosse tornato vivo dalla guerra, egli avrebbe rimesso a nuovo la cappella a lui dedicata nel suo villaggio), e dichiara di avere fiducia solo nella scienza, anche se, privo di studi specifici, finisce per fidarsi di teorie di esperti improvvisati e dalle basi scientifiche molto poco solide. Col passaggio alla generazione successiva, quella di Chapter Eleven e di Calliope, prende forma invece un nuovo tipo di conflitto intergenerazionale, di carattere più politico. Entrambi aderiscono a movimenti di protesta e gruppi legati alla controcultura degli anni Sessanta e Settanta; tuttavia, il narratore sembra deridere le scelte del fratello maggiore, descrivendole più come un cambio di *look* che come l'adesione a un nuovo modello di vita:

when he returned home from college after his freshman year my brother had become another person. He'd grown his hair out (not as long as mine, but still). He'd started learning the guitar. Perched on his nose was a pair of granny glasses and instead of straight-legs he now wore faded bell-bottom jeans. The members of my family have always had a knack for self-transformation. [...] Chapter Eleven, up at college, went from science geek to John Lennon look-alike. He bought a motorcycle. He started meditating. He claimed to understand *2001: A Space Odyssey*, even the ending. (312)

Il cambiamento radicale di Chapter Eleven sembra dovuto soprattutto al desiderio alquanto superficiale di seguire la moda del periodo, «the imperatives of that decade» (474), tant'è che trascorsa questa fase accetta la proposta del padre di prendere in mano le redini dell'impero alimentare da lui fondato; pure in questa impresa, però, si rivela poco serio, per nulla capace di dedicarsi a un impegno fino in fondo, e ciò lo condurrà, come dice il suo nome stesso, al fallimento. Cal, dal canto suo, è costretto a condurre uno stile di vita alternativo per questioni innate, genetiche; la scoperta della sua natura e la conseguente decisione di scappare di casa e cominciare a vivere la propria vita nei panni di uomo, che sente più congeniali, lo portano ovviamente ad affrontare un'esperienza di rottura con le proprie radici e con il proprio passato molto più profonda. Al tempo stesso, essendo contemporaneamente creatura divina (come il Dio Ermafrodito) e caso clinico (alla cui analisi sono dedicati articoli su riviste medico-scientifiche) senza che nessuna delle due definizioni lo identifichi appieno, il suo personaggio incarna anche la risoluzione del conflitto tra fede e scienza che divideva nonni e genitori, transcendendo entrambe le loro posizioni e giungendo così a un superamento dei loro contrasti.

Benché il peccato ancestrale commesso dai nonni (ovvero l'incesto, ma anche l'abbandono della propria terra d'origine per cercare fortuna in un Paese straniero) penda come una spada di Damocle sul capo di tutti i membri della famiglia, condannando ciascuno di loro a non sentirsi mai omologato, bensì sempre differente, incompleto, in imbarazzo per la propria evidente diversità (etnica o sessuale) nonostante gli sforzi compiuti per assimilarsi e confondersi con gli altri, tramite le vicende del personaggio di Calliope Eugenides esprime comunque una certa fiducia nelle possibilità del singolo di “salvarsi”, sfruttando la propria alterità rispetto alla norma e scommettendo sul proprio destino. Pare però che ciò possa avvenire soltanto slegandosi dalla famiglia d'origine e dal luogo di provenienza: Chapter Eleven, che cerca anche se con scarsa convinzione di

seguire le orme del padre, finisce in rovina; Cal, abbandonando il nido e puntando tutto su sé stesso e sulle sue risorse, diventa un individuo realizzato e trova un proprio equilibrio, se non addirittura una certa felicità. Le parti dedicate alla vita di Cal da adulto, a Berlino, sono ambientate pochi mesi dopo l'attentato alle Torri Gemelle. Il tono è senza dubbio più pacato rispetto alle vette epiche e ironiche raggiunte nei capitoli riguardanti la storia dei suoi antenati o della sua infanzia e adolescenza, riflettendo così da un lato la riservatezza del personaggio, e dall'altro il ripiegamento sul sé e sul privato caratteristico di quell'epoca e di quel mondo ormai «pervaso dal senso della fine»<sup>123</sup>. Ciononostante, rispetto a *The Virgin Suicides*, si nota nel finale di *Middlesex* uno slancio vagamente più ottimista: il protagonista trova infatti la pace e giunge alla completa accettazione di sé grazie alla relazione con una donna. Pare dunque che l'autore voglia suggerire che, anche in mezzo al disastro, vada comunque mantenuta la speranza che nasca qualcosa di nuovo e inatteso, perché c'è sempre la possibilità di ricostruire dalle macerie. Sembra inoltre tornare a provare fiducia nel rapporto di coppia, per quanto lievemente anticonvenzionale; le posizioni dell'autore sembrano insomma tornare a essere ancora vicine alle ideologie tradizionali, anche se nascoste dietro la superficie postmoderna.

#### **IV.3.3 Lui, lei, l'altro**

Se in *The Virgin Suicides* l'impegno dell'autore si concentra in particolare sulla creazione della voce narrante e in *Middlesex* sulla trama, nel terzo romanzo, a dispetto del titolo, al centro dell'attenzione non è tanto il *plot* quanto piuttosto il sistema dei personaggi. Eugenides stesso lo conferma in un'intervista rilasciata per «Salon», in cui dichiara:

I really did want to spend maximum time with a minimum small cast of characters with *The Marriage Plot* because it was something I hadn't done before and felt I had the facility to try to do after writing the first two books.<sup>124</sup>

L'intera impalcatura del romanzo si regge in effetti sul triangolo amoroso costituito dai tre, benché raramente essi si trovino in scena allo stesso tempo (di fatto, non appaiono quasi mai tutti e tre insieme), e spesso anzi «imbochchino lunghe tangenziali in cui

---

<sup>123</sup> Francesco de Cristofaro, *Controcanto epico*, cit., p. 76.

<sup>124</sup> David Daley, *Jeffrey Eugenides: I don't know why Jodi Picoult is belly-aching*, cit.

compaiono soli»<sup>125</sup>. Seguendo la stessa tendenza, già adottata nei romanzi precedenti, di utilizzare nomi particolarmente evocativi, cuciti addosso ai soggetti che li portano, Eugenides battezza i suoi personaggi con «odd Pynchonian near-aptonym[s]»<sup>126</sup>. L'eroina femminile, per esempio, si chiama Madeleine Hannah. Madeleine è «an English major from a prosperous WASP family with a nice home in the suitably twee-sounding town of Prettybrook, New Jersey»<sup>127</sup>. Il suo nome rimanda ovviamente a Proust, «specifically the petite madeleine that, when dipped into a cup of tea, catalyzes his narrator's memory and launches the great labor that will produce *A la recherche du temps perdu*»<sup>128</sup>; richiama però anche il titolo di un libro per l'infanzia scritto da Ludwig Bemelmans, *Madeline*, al quale la giovane, appassionata lettrice fin da piccola, è molto affezionata. In generale, comunque, è un nome “letterario”: non a caso, ci viene introdotta inizialmente proprio a partire dalla composizione della sua libreria, e dai suoi gusti in fatto di narrativa. Eugenides sembra associare questo personaggio alle protagoniste dei romanzi realisti ottocenteschi, «particularly female heroines in marriage plot novels»<sup>129</sup>: per esempio, come Isabel Archer di *The Portrait of a Lady*,

Madeleine rejected the advances of another man and chose an illusion of a relationship that was ostensibly creative and elitist for her, while in fact it was based on naive attraction on her part and on deception and efforts to keep up appearances on the man's part. Both protagonists end up in a similar way: rejecting the men who really love them and setting off for a journey that seems to be a great unknown.<sup>130</sup>

La giovane al vertice del triangolo amoroso descritto in *The Marriage Plot* è stata tuttavia oggetto di un certo numero di critiche da parte di svariati recensori che non la reputano all'altezza del titolo di “eroina”, bensì al contrario la considerano «as a relatively flat, antifeminist creation»<sup>131</sup>. Innanzitutto, per la maggior parte del romanzo, più che agire sembra semplicemente subire le scelte degli altri e reagire alle loro azioni. Come scrive William Deresiewicz, «her character is almost wholly reactive; even the ways she

<sup>125</sup> Francesca Borrelli, *Triangolo amoroso su sfondo Ivy League*, cit., p. 13.

<sup>126</sup> Nat Segnit, *The Marriage Plot*, by Jeffrey Eugenides, cit.

<sup>127</sup> James Lasdun, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides – review*, “The Guardian”, October 15, 2011, <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/12/marriage-plot-jeffrey-eugenides-review>

<sup>128</sup> Marshall Boswell, *The Rival Lover*, cit., p. 506.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Anna Głąb, *The Other as Text: The Ethics of Love in Jeffrey Eugenides's The Marriage Plot*, «Renascence», vol. 68, n. 4, January 2016, p. 279.

<sup>131</sup> Taylor Muller, *Contemporary Representations of Marriage in Literature and Pop Culture*, cit., p. 19.

resolves her relationships with Leonard and Mitchell are reactive»<sup>132</sup>; in entrambi i casi, infatti, sono gli uomini che decidono le sorti del rapporto fra lei e loro: Leonard chiedendole il divorzio e Mitchell rinunciando alla possibilità di cominciare una storia con lei affinché possa coronare le proprie aspirazioni accademiche. In aggiunta, la ragazza sembra fondare la propria intera identità sulla ricerca di un partner: la storia dei suoi anni al college, che viene ricostruita in seguito alla descrizione della sua biblioteca composta quasi esclusivamente da romanzi d'amore, non è che il racconto di un susseguirsi di relazioni più o meno fallimentari con diversi compagni di corso, fino ad arrivare a Leonard. Ciò spinge Ilana Teitelbaum ad affermare piuttosto duramente che «[Madeleine's] entire character arc consists of romantic deliberations, sex in various positions, and codependency»<sup>133</sup>; in effetti, però, è vero che al di là delle sue ansie legate alla storia con Leonard al lettore è dato sapere poco circa i pensieri di Madeleine su qualsiasi altro tema, inclusi argomenti che a detta del narratore le starebbero particolarmente a cuore (non si conosceranno mai, per esempio, i suoi “Thoughts on the Marriage Plot”, nonostante si tratti del titolo della sua tesi e di una tematica decisamente in linea con il romanzo di cui è protagonista). Per di più pare costantemente insicura, perennemente in attesa che un uomo giunga al suo soccorso. Quando le viene richiesto di parlare in classe, durante una lezione di Semiotica, «she fell silent, the blood beating in her ears» (27), salvo poi sentirsi sollevata quando Leonard interviene «to her rescue» (27); successivamente, quando si trova costretta a vivere con i suoi genitori, supplica invece Mitchell di restare a farle compagnia: «She looked up at him, frowning her brow adorably, and said, “Don't go. You have to save me from my parents.”» (394). Per finire, sembra non avere alcuna amicizia significativa con altre donne (prova quasi fastidio per le due coinquiline) e si preoccupa in maniera eccessiva del proprio aspetto fisico. Scrive Alex Haydn-Williams su «Varsity»:

The encoded male gaze goes deeper. When these women look at their own bodies, they only see their desirability, as if they were looking from male eyes. Good luck trying to figure out the mechanics of «her breasts, of which she was normally proud, had withdrawn into themselves, as if depressed,» or the emotional truth in «Am I

---

<sup>132</sup> William Deresiewicz, *Jeffrey Eugenides on Liberal Arts Graduates in Love*, “The New York Times”, October 14, 2011, <https://www.nytimes.com/2011/10/16/books/review/the-marriage-plot-by-jeffrey-eugenides-book-review.html>

<sup>133</sup> Ilana Teitelbaum, *Please, Just Get Married Already: The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides*, «Huffpost», December 27, 2011, [https://www.huffpost.com/entry/please-just-get-married-a\\_b\\_1170397](https://www.huffpost.com/entry/please-just-get-married-a_b_1170397)

not getting asked out because I'm fat, or am I fat because I'm not getting asked out?»<sup>134</sup>

Da un certo punto di vista, considerato che Eugenides associa evidentemente questo personaggio a un'eroina da romanzo vittoriano, è quasi scontato che la ragazza non si identifichi in una paladina del femminismo:

Madeleine reads like a Victorian heroine. She is preoccupied with class-related manners and conventions; she is, through most of the novel, largely disinterested in the physical aspect of sex despite her preoccupation with romantic love; she feels—and probably is—intellectually inferior to both of her male love objects; she is, despite being an English major surrounded constantly by the works of writers who suffered mental turbulence, mainly alarmed, nervous and squeamish about the actual workings of a bipolar mind... and so on. But here is a crucial difference: we do not, as readers, judge Victorian heroines negatively for being Victorian heroines, because what else were they supposed to be? They were products of their time, as are we all.<sup>135</sup>

Madeleine Hanna, tuttavia, non vive nel diciannovesimo secolo; nasce nel 1960, frequenta l'università negli anni Ottanta ed è un prodotto della fantasia dell'autore che scrive nei primi anni Duemila: è quindi quasi impossibile non giudicarla negativamente per via del suo modo di pensare. Stando alla recensione di *The Marriage Plot* riportata dal magazine online «The Rumpus», l'arco narrativo seguito da questo personaggio risulta in effetti piuttosto banale, se non addirittura usurato:

The idea that the “resolution,” for a female character, could be divorce (though Eugenides makes it a sanitary annulment instead, even) and going off to graduate school for a career—instead of marrying the “safe” male choice—would have been interesting fodder around the onset of Second Wave feminism. Here, post-Third Wave, it seems, at the very most, a given. [...] It's been more than sixty years since the idea of a woman's emancipation outside of marriage was anything resembling a “new” one in literature. [...] This novel is beautifully written and developed, and its concept is a subtle and compelling one, but it seems to belong already—ahead of itself—to “history.” It is the retelling our mothers' generation needed, not our daughters'.<sup>136</sup>

Occorre comunque riconoscere che, almeno nel finale, Madeleine decide (anche se sempre grazie all'incoraggiamento altrui) di pensare a sé, di impegnarsi a conseguire i

---

<sup>134</sup> Alex Haydn-Williams, *A dream projected: reading Eugenides, Franzen and Foster Wallace*, cit.

<sup>135</sup> Gina Frangello, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides*, cit.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

propri obiettivi e a costruirsi una carriera in modo autonomo, lasciando perdere quell'ansia di accasarsi inculcata dalle letture e dai modelli familiari. Per certi versi si potrebbe considerare una precorritrice di quelle "unlikeable women" tanto diffuse nella fiction contemporanea, ovvero «women who, in some ways, step outside of the boundaries of good womanhood»<sup>137</sup>, e si concede il diritto di preferire la carriera e la vita da nubile a un matrimonio infelice.

Leonard, al contrario, sembra sempre in grado di dare un'ottima prima impressione di sé. È uno studente di biologia al quale però interessano gli argomenti più disparati, è dotato di grande carisma, «brilliant and historically hilarious» (107), pressoché irresistibile al genere femminile ma anche, purtroppo, bipolare e fortemente autodistruttivo. Anche nel suo caso, nome e cognome sono stati scelti con cura dall'autore: "Leonard" rimanda a Leonardo Da Vinci, il genio per eccellenza, mentre "Bankhead" sembra alludere alla tendenza a pensare troppo e a fare conto eccessivamente sulla propria testa, sebbene turbata dalla malattia mentale: «Leonard's surname suggests that he, to his detriment, puts too much value on the quality of his mind, [...] has a compulsive and unhealthy relationship with [his] own thinking»<sup>138</sup>. Anche se Eugenides nega, sono molti i critici che hanno ravvisato in questo personaggio una notevole somiglianza con lo scrittore suo contemporaneo David Foster Wallace, che morì improvvisamente proprio negli anni in cui l'autore lavorava su *The Marriage Plot*. Come l'autore di *Infinite Jest*, anche Leonard è solito indossare una bandana, consuma tabacco da masticare, ha interessi che spaziano dalla scienza alla filosofia e alla letteratura, ed è divorato dalla depressione. Secondo Eugenides, tuttavia,

anyone who reads Leonard's character and thinks it connects with David Foster Wallace's life is mistaken. The bandana that Leonard wears, I put that on him because of Axl Rose, the singer from Guns N' Roses. There are some things in Leonard that are reminiscent of Wallace, like Leonard putting the tobacco tin in his boot; Wallace used to put his tobacco tin in his sock. But the totalities of the two characters are completely different. Leonard's parents are divorced, Wallace's were not; Leonard is from Portland, Wallace was not; Leonard grew up very poor, Wallace did not; Leonard is a biologist, Wallace was not; Leonard gets married at 22, Wallace did not;

---

<sup>137</sup> Anne Helen Petersen, *Too Fat, Too Slutty, Too Loud. The Rise and Reign of the Unruly Woman*, Penguin Random House, New York 2017, p. X.

<sup>138</sup> Marshall Boswell, *The Rival Lover*, cit., p. 510.

Wallace was a writer with depression, a very different disease to manic depression. I could go on and on. If you look at the two of them, they are not very alike.<sup>139</sup>

Le parole dell'autore non risultano però particolarmente convincenti; Axl Rose e i Guns N' Roses non vengono mai menzionati nel libro, e la band si costituì solo diversi anni dopo le vicende narrate; ci sono inoltre anche altri, più sottili indizi che suggeriscono l'esistenza di una "parentela" tra Leonard e Wallace: il narratore a un certo punto descrive una fotografia nella quale il giovane biologo compare «standing in a snowy field, wearing a comically tall stocking cap» (92); più o meno la stessa posa del romanziere morto nel 2008 nella fotografia che compare sull'edizione *hardcover* di *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. In più, anche il linguaggio dei due sembra molto simile; come nota Marshall Boswell in *The Rival Lover: David Foster Wallace and the Anxiety of Influence in Jeffrey Eugenides's The Marriage Plot*,

Leonard also speaks a very Wallaceesque language – sometimes directly. As the blog McNally Jackson Bookmongers reported, Eugenides assigns Leonard a line of dialogue drawn directly from Frank Bruni's 1996 profile of Wallace published in The New York Times Magazine. In the profile's opening sequence, Wallace suffers a bout of the jitters on his way to give a reading in New York and turns to a companion in his cab to ask, «Do you have my saliva?... Somebody took my saliva, because I don't have it» (39). Similarly, as Leonard and Madeleine approach a lab where Leonard will finish out a yearlong fellowship, Leonard asks, «Who took my saliva?... Do you have my saliva? Because I can't find mine right now».<sup>140</sup>

In aggiunta, quando Leonard si rende conto di una caratteristica cruciale della depressione, ovvero che «The smarter you were, the worse it was» (254), sembra riprendere direttamente «the narrator of *Infinite Jest's* similar realization that “it is statistically easier for low-IQ people to kick an addiction than it is for high-IQ people”» (203); per non parlare delle ricerche ossessive di Leonard sulle proprietà dei medicinali che gli vengono prescritti, che ricordano da vicino le varie liste dettagliate di farmaci presenti in *Infinite Jest*. È infine significativo che il giovane confronti il possibile significato dell'aggettivo derivante dal suo cognome, ovvero Bankheadian, con una serie di altri aggettivi derivati da cognomi di scrittori famosi, come Joycean, Shakespearean,

---

<sup>139</sup> J.P.O, *A conversation about The Marriage Plot*, “The Economist”, November 25, 2011, <https://www.economist.com/prospero/2011/11/25/a-conversation-about-the-marriage-plot>

<sup>140</sup> Marshall Boswell, *The Rival Lover*, cit., p. 501.



Faulknerian, Pynchonesque, Nabokovian, eccetera: «not surprisingly, this list reads like a genealogy of Wallace's artistic forebears»<sup>141</sup>.

Il terzo vertice del triangolo è occupato da Mitchell. «Mitchell, well-behaved and presentable, plays the Mr Knightley role: patiently besotted with Madeleine, who flirts with him occasionally but prefers to think of him as her treasured friend»<sup>142</sup>. Anche il suo nome, come quello di Madeleine e Leonard, sottolinea la sua cultura, la sua intelligenza e il suo amore per il sapere e per i libri. Anzi, il suo cognome: Grammaticus, un cognome greco assai poco diffuso, «translates loosely to “one skilled at letters”»<sup>143</sup>; come l'autore del romanzo, è di origine ellenica, è cresciuto a Grosse Pointe, e una volta terminato il suo percorso di studi alla Brown intraprende un lungo viaggio per l'Europa e l'Asia che lo conduce a lavorare come volontario a Calcutta presso la Casa per i Morenti di Madre Teresa. L'identificazione fra i due sembrerebbe evidente, eppure anche in questo caso Eugenides nega; sostiene infatti che «fiction-writing draws on personal memories and autobiographical detail all the time»<sup>144</sup>, e che, per quanto alcune caratteristiche di Mitchell e certi eventi della sua vita permettano di assimilarlo assai facilmente a lui, lo scrittore si sente in realtà «equally Madeleine and Leonard, or nearly so»<sup>145</sup>. Mitchell e Madeleine, in effetti, sono personaggi piuttosto simili (entrambi hanno un retroterra familiare sicuro e *middle-class* e interessi umanistici, ed entrambi sono innamorati di persone che non ricambiano, o non come essi vorrebbero) e sembrano inoltre rappresentare, o rivivere almeno in parte, le stesse esperienze vissute dall'autore negli anni del college (come la frequenza ai corsi di Semiotica e Teologia, o il viaggio in India). Leonard, però, pare in realtà l'esatto contrario di Mitchell; oltre al fatto che i loro indirizzi di studio sono diametralmente opposti (Leonard è un uomo di scienza, mentre Mitchell è appassionato di letteratura, filosofia e storia delle religioni), la principale differenza tra i due sta nella loro personalità: «Mitchell was the kind of smart, sane, parent-pleasing boy she should fall in love with and marry» (15), mentre Leonard è sì geniale e carismatico, ma è anche estremamente instabile, e la sua malattia mentale preoccupa molto i genitori di Madeleine.

---

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> James Lasdun, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides – review*, cit.

<sup>143</sup> Marshall Boswell, *The Rival Lover*, cit., p. 506.

<sup>144</sup> Adam Thirlwell, *In conversation: Adam Thirlwell meets Jeffrey Eugenides*, cit.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

L'immedesimazione di Mitchell con Eugenides e di Leonard con Wallace, «far from being the product of lazy characterization»<sup>146</sup>, si potrebbe in effetti considerare una delle chiavi di lettura del libro. In questo modo, infatti, il romanzo si potrebbe leggere sia come una raffigurazione della gioventù dell'autore e delle rivalità che talvolta emergono fra giovani scrittori, sia come una sorta di triangolo letterario in cui «Eugenides and Wallace square off as rivals for the reader's affection»<sup>147</sup>. Oppure, più che come gli autori in sé, i due personaggi andrebbero identificati come rappresentanti di due diversi modelli narrativi: la contrapposizione fra Leonard e Mitchell nel cuore di Madeleine rifletterebe, cioè, la dicotomia, che imperversava all'epoca nelle università, fra Postmodernismo e Realismo, fra avanguardia e tradizione letteraria. Madeleine, che conosce Leonard proprio durante le lezioni di Semiotica, si lascia inizialmente affascinare dalla sua vulcanicità imprevedibile, così come inizia ad apprezzare i testi di Barthes; alla lunga, tuttavia, capisce che entrambi sono per lei troppo complessi da gestire. Il classico romanzo ottocentesco però, dopo le letture sperimentali portate a termine durante il corso, risulta un po' noioso e stantio; per non parlare di Mitchell, dopo aver avuto a che fare con Leonard. La soluzione sarà aprirsi una terza via, diversa, che comprenda e superi entrambi: decide di specializzarsi in Studi Vittoriani, ma analizzando i testi da una prospettiva nuova, femminista e post-strutturalista. E decide di lasciar perdere entrambi i *suitors*, rendendosi finalmente conto che «she's got more important things to do with her life» (406).

Oltre ai tre protagonisti, altri personaggi che hanno un ruolo di rilievo sono i membri delle loro famiglie. Se in *Middlesex* l'autore racconta le vicende di ben tre generazioni della stessa famiglia, nel suo terzo e (per ora) ultimo romanzo, *The Marriage Plot*, a tornare sotto i riflettori è di nuovo la famiglia mononucleare, come in *The Virgin Suicides*; in questo caso, tuttavia, i nuclei familiari al centro della narrazione sono almeno tre, ovvero tanti quanti sono i personaggi principali della storia. In effetti, anzi, sarebbe opportuno aggiungerne almeno un quarto: uno spazio rilevante viene infatti riservato anche alla famiglia di Alwyn, la sorella della protagonista, che ha un figlio in fasce ed è già prossima alla separazione dal marito. I quattro modelli di nuclei parentali proposti si potrebbero dividere in due categorie: due funzionali e due disfunzionali. Le due famiglie "funzionali"

---

<sup>146</sup> Marshall Boswell, *The Rival Lover*, cit., p. 500.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

sono quella dei genitori di Madeleine e quella dei genitori di Mitchell, mentre le due famiglie “disfunzionali” sono quella dei genitori di Leonard e quella di Alwyn. Le prime due sono molto simili, ed entrambe ricordano da vicino la famiglia di Calliope ritratta in *Middlesex*; si tratta infatti di esemplari di medio-alta borghesia conservatrice: nel caso degli Hannah, il padre è preside di un college del New Jersey, poco amato dagli studenti per via delle sue posizioni poco progressiste (era «a Republican who supported the war in Vietnam» (332), e in seguito a degli scontri con gli studenti del college di cui è direttore, questi gli conferiscono il soprannome di «Hiroshima Hanna», 332); la madre «is a homemaker who wants Madeleine to achieve more professionally than she did herself»<sup>148</sup>, è piuttosto attenta alle convenzioni sociali (indossa «conservative clothes [,] the clothes of a philanthropist or lady ambassador» (10), e «had never been at a loss for words or shy about a point of etiquette» (11) e non lavora, ma da giovane aveva perseguito per qualche tempo la carriera d’attrice, lasciandola perdere per sposarsi e prendersi cura del marito e delle figlie («Phyllida never went back to L.A. She got married instead. “And had you two,” she told her daughters», 32). Ricordano il padre e la madre delle sorelle Bennet in *Pride and Prejudice* di Jane Austen: la madre è più petulante e inopportuna, costantemente preoccupata per la situazione sentimentale delle figlie; il padre è più ironico e distaccato, nonché leggermente insofferente alla moglie:

You had to stay alert around Phyllida. Here she was, ostensibly talking about Richard the Lionhearted’s petite kidney, and already she’d managed to move the subject to Madeleine’s new boyfriend, Leonard (whom Phyllida and Alton hadn’t met), and to Cape Cod (where Madeleine had announced plans to cohabitate with him). On a normal day, when her brain was working, Madeleine would have been able to keep one step ahead of Phyllida, but this morning the best she could manage was to let the words float past her. Fortunately, Alton changed the subject. “So, where do you recommend for breakfast?” (9)

Sui Grammaticus si hanno meno informazioni, per quanto già dal cognome sia piuttosto evidente che si tratti di una famiglia di immigrati greci presumibilmente di seconda generazione; i genitori di Mitchell sono infatti una coppia greco-americana di Detroit che richiama alla memoria quella formata da Milton e Tessie in *Middlesex*; Dean in particolare, ovvero il padre del giovane studente di Religious Studies, come Milton non

---

<sup>148</sup> Alix Ohlin, *Reader, You Married Him: Male Writers, Female Readers, and The Marriage Plot*, «Los Angeles Review of Books», February 7, 2013, <https://lareviewofbooks.org/article/reader-you-married-him-male-writers-female-readers-and-the-marriage-plot/>

solo è figlio di immigrati greci («Mitchell's grandparents, great-aunts, and great-uncles conversed in Greek», 145), ma è anche un veterano della Seconda Guerra Mondiale ed è di ideali profondamente repubblicani: «he'd never wanted Mitchell to go to college in the East and be ruined by liberals» (117), e protesta col figlio che vuole compiere un viaggio in India per via del fatto che quel Paese è «one of the so-called 'nonaligned' nations. [...] It means they don't want to choose between the U.S. of A. and Russia. They think Russia and America are moral equivalents» (146); lo provoca consigliandogli di visitare la Siberia («Why don't you visit one of those gulags they've got over there in the Evil Empire?», 147) e resta scandalizzato dal suo scarso interesse per l'ammontare dello stipendio da insegnante che sarà destinato a guadagnare: «He thinks this is a minor detail. Salary range. Minor» (147). Infine, come Milton, anche Dean sembra aver tagliato i ponti con la terra d'origine dei propri antenati, e quando apprende che il figlio farà tappa in Grecia, si assicura che egli comunichi a «all those socialists over there, "Thank God for Ronald Reagan"» (211). In generale però, a modo loro, sono genitori apprensivi, che si preoccupano per il futuro di Mitchell e per i bisogni pratici che potrebbe avere nell'immediato durante il suo viaggio; la madre, Lillian, è particolarmente ansiosa all'idea che il figlio possa contrarre qualche malattia («"What happens if you get sick?" Lillian said. "I won't get sick." "How do you know you won't get sick?"», 147), e col marito decide di attivare una MasterCard per venire incontro a qualsiasi sua necessità, nonostante le resistenze di Mitchell:

Dean and Lillian had insisted on giving him something for emergencies. Mitchell knew, however, that using a credit card would create a running balance of filial obligation, which he would then need to pay off in monthly or weekly telephone calls home. The MasterCard was like a tracking device. Only after resisting Dean's pressure for a solid month had Mitchell given in and accepted the card, but his plan was never to use it. (151-152)

I due nuclei familiari disfunzionali invece, sono piuttosto diversi tra loro. I Bankhead sono simili per certi versi alla famiglia ritratta in *The Virgin Suicides*. Come Ronald Lisbon, anche il padre di Leonard, Frank, è una figura debole; in questo caso, anzi, quasi completamente assente: vive in Olanda, ad Antwerp, con una nuova compagna, e si limita a telefonare al figlio una volta, dopo aver saputo del suo ricovero, senza però manifestare particolare preoccupazione («Frank told Leonard three separate times to "hang in

there.”», 255). La madre, Rita, come Mrs. Lisbon è invece distante ma tirannica, e causa profondi disordini mentali e disturbi depressivi nel figlio che tenta il suicidio più volte. È fredda e anaffettiva, e probabilmente gravata dallo stesso disturbo mentale del figlio; non riconosce i suoi successi e lo rimprovera per gli episodi maniacali dai quali è periodicamente affetto: quando viene a sapere che il figlio è stato ammesso alla Brown, si lamenta poiché «It’s not Harvard [...] Nobody’s heard of it», 244, e quando Leonard viene ricoverato in ospedale gli telefona al solo scopo di farlo sentire in colpa per una malattia per la quale il ragazzo, di fatto, non ha nessuna vera responsabilità («What am I going to do with you, Leonard? What? Just tell me. [...] What’s the matter with you, Leonard? [...] You still act like a big baby whenever you get sick», 255-256). Il distacco col quale trattano il figlio ricorda in questo caso il rapporto esistente tra i Lisbon e le loro cinque figlie in *The Virgin Suicides*, e non a caso anche Leonard ha tendenze suicide che gli psichiatri cercano di contenere con elevate dosi di medicinali.

Il nucleo formato invece da Alwyn con il marito Blake e il figlioletto Richard è in crisi per ragioni legate forse all’insoddisfazione (e all’immaturità) della sorella di Madeleine, che da giovane sembrava ribelle e anticonformista ma che in realtà, come Chapter Eleven in *Middlesex*, aveva solo seguito la moda del periodo («her sister’s iconoclasm and liberationist commitments had just been part of a trend», 184), e alla fine torna a vivere nella cittadina dove aveva sempre vissuto con un uomo per il quale non prova nemmeno troppa stima:

When it turned out that Alwyn wasn’t going to spend her life riding on the back of Grimm’s motorcycle, when Grimm left her in a campground in Montana without even saying goodbye, Alwyn called home to ask Phyllida to wire money for a plane ticket to Newark, and, a day and a half later, she moved back into her old bedroom in Prettybrook. She spent the next two years (while Madeleine was finishing high school) working a series of service jobs and going to community college, studying graphic design. [...] Once again, Alwyn adapted to her surroundings. She hung out at the local pub, the Apothecary, with friends of hers who hadn’t managed to get out of Prettybrook, either, all of them reverting to the scruffy, preppy clothes they’d worn in high school, cords, crew necks, L.L.Bean moccasins. One night at the Apothecary she’d met Blake Higgins, a reasonably nice-looking, medium-dumb guy who’d gone to Babson and lived in Boston, and soon Alwyn started visiting him up there, and dressing the way Blake, or Blake’s family, liked her to, fancier, more expensively, wearing blouses or dresses from Gucci or Oscar de la Renta, preparing herself to be somebody’s wife. (185)

Alwyn, ha un ruolo simile a quello di Chapter Eleven in *Middlesex*; a sua volta rappresenta infatti un modello negativo, l'esempio di un fallimento che Madeleine vorrebbe evitare: dopo una vita da ribelle, si sposa e fa un figlio con un uomo che non ama per semplici ragioni di convenienza e rispettabilità sociale, col pieno appoggio dei genitori che contribuiscono economicamente al mantenimento della sua famiglia.

Forse perché sotto l'influenza esercitata dai libri che ha letto o dai prototipi familiari che da sempre la spingono verso quella direzione, Madeleine sembra provare per tutto il romanzo un profondo desiderio di trovare a sua volta un compagno e formarsi una famiglia propria; tuttavia, magari illusa appunto dalle grandi storie d'amore narrate nei suoi romanzi preferiti, non è per nulla soddisfatta dai modelli di coppia che le vengono proposti dalla realtà; non vuole né finire come la madre, che per devozione nei confronti di figlie e marito rinuncia ai propri sogni e al proprio lavoro («Her mother's life was the great counterexample. It represented the injustice Madeleine's life would rectify», 32), né come la sorella, che aveva cercato di fondare la propria identità personale sull'essere moglie e madre «and now this attempt to form a cohesive self was coming apart, too, apparently» (185). In realtà, nonostante la scarsa ammirazione che evidentemente prova per la sorella, il destino di Madeleine è, in parte, simile: a sua volta si rifugerà dai genitori dopo aver lasciato il marito. Scontrandosi con la realtà, dovrà arrendersi all'insostenibilità del suo matrimonio, concedendosi di uscire dal percorso che si era prestabilita per aprirsi così altre, più promettenti, porte.

Quasi tutti i personaggi che popolano le pagine di *The Marriage Plot*, comunque, appartengono alla medesima classe sociale; con poche differenze, sono tutti rappresentanti di una medio-alta borghesia occidentale. A differenza di quanto accade nei due romanzi precedenti, infatti, qui Eugenides sembra voler concedere poco spazio alle minoranze: non viene menzionato nessun personaggio non bianco (al di là dei pazienti dell'Ospedale di Calcutta, ovviamente), e l'unico non eterosessuale è Larry, l'amico col quale Mitchell parte per il viaggio in Europa e Asia, che rivela il proprio orientamento pochi mesi dopo la partenza suscitando in Mitchell un notevole imbarazzo al pensiero di aver dormito con lui (cfr 297).

Anche in *The Marriage Plot*, poi, le famiglie dei protagonisti sono ritratte nell'atto di celebrare una serie di riti e cerimonie. In realtà, anzi, la narrazione sembra soffermarsi soprattutto su come questi rituali domestici vengano celebrati dalla famiglia di Madeleine,

il che spiega come sia naturale che la giovane consideri così importante la creazione di un proprio nucleo familiare ai fini della propria realizzazione: non ha fatto altro che vedere questo modello ripetersi davanti ai suoi occhi per tutta la sua vita. Cionondimeno, la ragazza sembra sempre in qualche modo impaziente di liberarsi dall'incombenza di trascorrere il tempo con i genitori e la sorella: alla proclamazione della sua laurea, per esempio, non partecipa per stare con Leonard, e a Natale, benché la festa fosse «always a big deal at the Hannas. They had no fewer than three trees, decorated in different themes, and [...] a hundred and fifty guests» (352), resta con i parenti solo per un paio di giorni, per evitare che Leonard, che l'accompagna, perda il suo equilibrio psicofisico già notevolmente precario. L'esempio più eclatante, comunque, è proprio il suo matrimonio: benché venga nominato fin dal titolo (e nell'edizione americana dell'opera a sottolinearne l'importanza è anche l'immagine di copertina, che consiste appunto nel disegno di una fede nuziale), una descrizione vera e propria dell'evento non trova mai spazio tra le pagine del libro. Il lettore è al corrente del fatto che le nozze vengano celebrate, perché vede il prima (la proposta di matrimonio) e il dopo (la luna di miele), ma non ha alcuna informazione sul rito in sé. Poco tempo dopo, tra l'altro, l'unione viene annullata, e tutto torna come se niente fosse successo. Come spiega il padre di Madeleine:

“An annulment is a lot simpler than a divorce [...]. It represents a voiding of the marriage. It's as though the marriage never was. With an annulment, you're not a divorcée. It's as though you never were married. (398)

Sebbene l'opera non si concluda con il classico finale fiabesco “e vissero per sempre felici e contenti”, l'impressione però è che essa termini comunque con un *happy ending*. Già in *Middlesex* l'autore sembrava voler comunicare quanto a suo parere avesse maggiore importanza la realizzazione di sé e delle proprie aspirazioni rispetto al desiderio di compiacere i propri familiari; se nel secondo romanzo, però, lo scrittore fa sì che alla fine il protagonista intersessuale riesca ad accettare pienamente sé stesso e ad avere una vita soddisfacente soltanto grazie all'incontro con una donna, in *The Marriage Plot* la posizione di Eugenides si fa ancora più radicale: non è affatto nella coppia che i personaggi del libro incontrano la felicità, anzi, tanto le relazioni romantiche quanto i legami familiari rappresentano piuttosto un impedimento, un ostacolo verso la piena

indipendenza, e sembra in qualche modo necessario slegarsene, o disfarsene, per raggiungere il successo.

Eugenides mostra infatti ben poca fiducia nelle relazioni fra i personaggi, che si tratti di scambi tra membri della stessa famiglia o di rapporti amorosi. Le madri sono sempre ingombranti e i padri molto poco presenti, validi talvolta come aiuto pratico ma in genere per nulla affettuosi, comprensivi o aperti all'ascolto. Le amicizie sono sempre superficiali; di fatto pare che Madeleine non abbia amiche donne e praticamente le uniche persone con le quali si relaziona al di fuori della sua famiglia sono i suoi aspiranti pretendenti; lo stesso vale anche per Leonard e Mitchell: il primo ha molti conoscenti che lo ammirano per via della sua personalità brillante, ma nessuno che si presti davvero ad aiutarlo nel momento del bisogno; il secondo sembra effettivamente avere un buon amico, Larry, col quale parte per l'Asia: anche questo rapporto però si deteriora, perché Larry sembra molto più interessato a divertirsi e fare nuove conoscenze piuttosto che a vivere un'esperienza spirituale insieme al compagno di viaggio. Le coppie poi, come si è visto, non funzionano quasi mai. Il loro mancato funzionamento, tuttavia, è positivo, poiché consente agli individui di concentrarsi solo su sé stessi e raggiungere così i propri obiettivi di vita, che si tratti di studio, di carriera o di salute mentale. Dato che, come spiega Eugenides stesso in un'intervista rilasciata a «Flair», «il matrimonio non è solo una mappa dei sentimenti, ma anche della trasformazione di una società»<sup>149</sup> (dalle unioni miste, ad esempio, si misura l'integrazione fra etnie e culture differenti), il fatto che nel mondo da lui ritratto nessuno si sposi più ma al contrario preferisca perseguire le proprie aspirazioni personali dimostra come a suo parere la società sia divenuta sempre più individualista. Fin da *The Virgin Suicides* era chiaro come secondo Eugenides esistesse qualcosa nella collettività che evidentemente non funzionava: al di là della tossicità delle dinamiche familiari, persino i rapporti di buon vicinato erano solo una maschera, e nessuno poteva dire di conoscere gli altri per davvero. Dal romanzo seguente, *Middlesex*, comincia a prendere forma l'idea, poi ulteriormente sostenuta in *The Marriage Plot*, che l'individuo debba di conseguenza decidersi ad agire per sé, evitando di limitarsi a reagire o a subire le scelte degli altri.

---

<sup>149</sup> Angelo Sica, *Jeffrey Eugenides: "Perché il matrimonio funzioni, ci vuole un po' di Eminem, molta pazienza e una 500"*, cit., p. 181.



Come in *The Virgin Suicides* e *Middlesex*, per finire, anche in *The Marriage Plot* fanno la loro comparsa un gran numero di dottori e psichiatri. Come già si è fatto notare nel paragrafo dedicato ai luoghi, esiste una sorta di parallelismo tra ospedali e medici indiani e statunitensi: in India il personale composto per lo più da volontari dimostra senza dubbio più umanità, ma meno preparazione, rispetto allo staff medico americano; negli Stati Uniti i dottori dei vari reparti si caratterizzano per un'efficienza di gran lunga superiore, ma sono decisamente più freddi e distaccati. Nessuno dei due sistemi sembra funzionare: ai malati indiani servono medicinali, macchinari e un'assistenza adeguata che non possono ricevere dai pochi medici e dalle suore e ragazzini che li aiutano (il che porta un paziente a lamentarsi: «My condition requires weekly dialysis. I have been trying to tell the sisters this, but they don't understand. Stupid village girls!», 311); ai pazienti psichiatrici americani sarebbero probabilmente utili un po' più di empatia e vicinanza umana, e invece chi li cura si limita a imbottirli di pillole al solo scopo di mantenerli in vita, senza nemmeno chiedersi come:

Dr. Shieu's number one priority was to keep her patients alive. Her second priority was to get them well enough to leave the hospital before their insurance benefits ran out in thirty days. Her pursuit of these objectives (which ironically mimicked the tunnel vision of mania itself) led to a strong reliance on drug therapy. She automatically placed schizophrenic patients on Thorazine, a drug people likened to a "chemical lobotomy." Everyone else received sedatives and mood stabilizers. Leonard spent his morning therapy sessions with the psychiatric resident discussing all the stuff he, Leonard, was on. How was he "tolerating" the valium? Was it making him nauseated? Constipated? Yes. Thorazine could cause tardive dyskinesia (repetitive motions, often involving the mouth and lips), but this was often temporary. The resident prescribed additional medications to counteract Leonard's side effects and, without asking him how he was feeling, sent him on his way. The clinical psychologist, Wendy Neuman, was at least interested in Leonard's emotional history, but he saw her only for group therapy. (252-253)

#### **IV.4 I narratori**

##### ***IV.4.1 Il noi narrante***

«I seem drawn to impossible narrative voices for some reason»<sup>150</sup>, confessa Eugenides, che infatti sceglie ogni volta, per ciascuno dei suoi libri, un narratore molto particolare e

---

<sup>150</sup> Laura Miller, *Sex, fate, and Zeus and Hera's kinkiest argument*, cit.

sempre diverso. Nel caso di *The Virgin Suicides* si tratta addirittura di un gruppo di narratori, una sorta di voce corale, collettiva, proveniente da un gruppo di ragazzi coetanei delle Lisbon. Il romanzo è quindi un esempio lampante di “we narration”, categoria nella quale rientrano quei «testi narrativi finzionali in cui l’“io narrante” diviene un “noi narrante” e racconta servendosi della prima persona plurale»<sup>151</sup>.

Sebbene si tratti di un espediente inconsueto, l’utilizzo del narratore corale o collettivo si ritrova anche in altri testi, appartenenti ad autori di epoche e addirittura nazionalità diverse, e tuttavia dotati di caratteristiche simili al testo di Eugenides; si tratta, in particolare, di *A Rose for Emily* (1930) di William Faulkner e *Queremos tanto a Glenda* (1980) di Julio Cortázar. Il primo, in particolare, è considerato il vero e proprio «Urtext and point of reference for modern American writers experimenting with this narrative voice»<sup>152</sup>, e condivide con *The Virgin Suicides* la rappresentazione di una casa misteriosa abitata prevalentemente da donne che vengono spiate maniacalmente dal resto della comunità, nonché la collocazione simultanea del gruppo di narratori su due piani temporali diversi, il passato e il presente<sup>153</sup>. Ciò che invece accomuna la pubblicazione d’esordio di Eugenides con il racconto dell’autore argentino è l’idea dell’ossessione di un gruppo di ammiratori nei confronti di un «unattainable, even obscure, object of desire, whom they would never be directly acquainted with»<sup>154</sup>.

Molti critici e recensori hanno riconosciuto nel “we narrator” di Eugenides una sorta di versione contemporanea del coro greco, anche se l’autore nega di essersi lasciato ispirare dalla letteratura classica nella stesura di questo libro e afferma che tra il coro greco e il narratore collettivo del suo romanzo esistono alcune differenze: prima fra tutte, «the traditional Greek chorus stays apart from the action, but the boys in *The Virgin Suicides* meddle in the action quite a bit»<sup>155</sup>. La sovrapposizione tra le due voci deriverebbe quindi

---

<sup>151</sup> Jan Alber – Stefan Iversen – Henrik Skov Nielsen – Brian Richardson, *Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici*, «Enthymema», vol. XXIV, 2019, p. 232.

<sup>152</sup> Ruth Maxey, *The Rise of the “We” Narrator in Modern American Fiction*, «European Journal of American studies», vol. 10, n. 2, Summer 2015, p. 3.

<sup>153</sup> Cfr. Debra Shostak, “*A story we could live with*”: narrative voice, the reader, and Jeffrey Eugenides’s *The Virgin Suicides*, «MFS Modern Fiction Studies», vol. 55, n. 4, Winter 2009, p. 811.

<sup>154</sup> Bilyana Vanyova Kostova, *Working Through Collective Trauma: Metafiction, Intertextuality, and the Need for Externalization and Relativization of Trauma in The Virgin Suicides*, «Estudios Ingleses de la Universidad Complutense», vol. 21, 2013, p. 78.

<sup>155</sup> Bram van Moorhem, *The Novel As a Mental Picture of Its Era*, cit.

semplicemente da un equivoco dovuto all'esoticità del suo cognome: «if my name hadn't been Eugenides, people wouldn't have called the narrator a Greek chorus»<sup>156</sup>.

Ad ogni modo, il coro de *Le Vergini Suicide* è, stando alle definizioni della critica strutturalista, un narratore omodiegetico, allodiegetico ed autodiegetico nello stesso tempo. È omodiegetico in quanto, per usare la definizione di Genette, è «presente come personaggio dell'azione»<sup>157</sup> (altri critici sembrano invece preferire le espressioni “narratore rappresentato” o “testimone”)<sup>158</sup>; ma è anche contemporaneamente autodiegetico e allodiegetico, poiché racconta sia la propria storia (ovvero la raccolta e l'analisi di reperti e testimonianze al fine di risolvere il mistero delle Lisbon) sia quella delle sfortunate sorelle<sup>159</sup>, ponendosi cioè da quel punto di vista che Sharon Harrigan su «Lit Hub» definisce «the “bystander” perspective»<sup>160</sup>.

Si tratta chiaramente di narratori non onniscienti, che anzi più volte sottolineano il proprio non conoscere, non ricordare e non comprendere i fatti della vicenda che narrano: si dichiarano, per esempio, «not sure about the order» (191) in cui vengono riprodotte le canzoni che le Lisbon e i coetanei utilizzano per dialogare fra di loro; quando le ragazze si mostrano alla finestra per l'ultima volta, non capiscono se Mary «blew us a kiss, or wiped her mouth» (199); e nemmeno il resto del vicinato sembra avere le idee molto più chiare, tant'è che, quando viene chiesto a due signore del quartiere quale fosse stata la reazione di Mrs. Lisbon nel ricevere in regalo una torta il giorno del funerale di Cecilia,

One of them indignantly recalls that Mrs. Lisbon just took the cake and put it in the refrigerator without offering them a piece, while the other claims that she invited them to have a piece each and graciously thanked them.<sup>161</sup>

I numerosi dubbi non impediscono tuttavia alla voce narrante di raccontare la storia con una sorprendente abbondanza di dettagli, quasi volesse dimostrare la propria fedeltà al

---

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> Andrea Bernardelli – Remo Ceserani, *Il testo narrativo*, cit., p. 77.

<sup>158</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>159</sup> Cfr. Franco Brioschi – Costanzo Di Girolamo – Massimo Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, cit., p. 179.

<sup>160</sup> Sharon Harrigan, *Changing Me to We: We Should All Try Writing in the First Person Plural*, «Literary Hub», June 12, 2020, <https://lithub.com/changing-me-to-we-we-should-all-try-writing-in-the-first-person-plural/>

<sup>161</sup> Louise Wandland, “*We Couldn't Fathom Them at All*”. *The Complex Representation of Femininity in Jeffrey Eugenides' The Virgin Suicides* (Master Thesis), Halmstad University, School of Humanities, 2011, p. 11.

vero tramite una scrupolosa attenzione ai particolari. In realtà, il risultato è praticamente l'opposto: «as these details accumulated [...] they obscure the larger picture»<sup>162</sup>, e allontanano sempre di più il *focus* da ciò che si vorrebbe conoscere davvero; l'effetto che si ottiene è rappresentato metaforicamente all'interno della storia da un episodio in particolare: quando i ragazzi puntano il telescopio di uno di loro verso casa Lisbon nel tentativo di captare da vicino qualche immagine delle loro coetanee rinchiusse lì dentro, essi restano molto delusi da ciò che la lente restituisce al loro sguardo: «it brought us so close we couldn't see a thing» (198).

Non sono però solamente le lacune e le contraddizioni a rendere il coro piuttosto inaffidabile come narratore, bensì anche la tendenza a trasfigurare le Lisbon nella loro memoria, idealizzandole e riducendole a mero oggetto del loro desiderio ossessivo. A parere di alcuni, infatti, questo branco di narratori uomini rappresenterebbe la cosiddetta “male gaze”, ovvero la prospettiva maschile sulla donna; secondo certe letture, anzi, «the male gaze is not merely the structure of *The Virgin Suicides*, but ultimately its subject. *The Virgin Suicides*, as it turns out, is a novel-length critique of the way men look at women»<sup>163</sup>, e la ragione per cui il modo in cui questi uomini guardano la loro controparte femminile viene criticato è che la loro è una visione sempre parziale e sessualizzata.

La stessa approssimazione nel delineare le caratteristiche fisiche e caratteriali delle cinque sorelle si ritrova però in realtà anche nella descrizione del gruppo di ragazzi, le cui singole personalità vengono sempre tratteggiate con contorni piuttosto imprecisi. È infatti impossibile stabilire esattamente a chi corrisponda questo “we”, determinare cioè chi siano i componenti dell'insieme di narratori e da quanti membri esso sia costituito. Secondo Shostak, l'uso del pronome “we” «asserts a fusion within the social group that implies the effacement of the speakers' individuality and prepares for their perception of the Lisbon sisters also as de-individualized»<sup>164</sup>; coloro che narrano la storia coinciderebbero quindi con «the unthinking, conforming masses»<sup>165</sup>, ovvero l'intera

---

<sup>162</sup> Emma Cline, *The Virgin Suicides Still Holds the Mysteries of Adolescence*, cit.

<sup>163</sup> Emily Temple, *Does The Virgin Suicides Hold Up 25 Years Later? Rereading Jeffrey Eugenides's Debut Novel in 2018*, «Literary Hub», March 19, 2018, <https://lithub.com/does-the-virgin-suicides-hold-up-25-years-later/#:~:text=Eugenides%20might%20be%20able%20to,novel%20more%20than%20holds%20up>.

<sup>164</sup> Debra Shostak, “*A story we could live with*”, cit., p. 819.

<sup>165</sup> Bilyana Vanyova Kostova, *Collective Suffering, Uncertainty and Trauma in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides: Of Bystanders, Perpetrators and Victims*, «Atlantis», vol. 35, n. 2, December 2013, p. 49.

comunità suburbana che cancella l'individualità e reprime ogni differenza in nome di un apparentemente rassicurante conformismo.

È possibile però ritenere anche che questa voce collettiva incredibilmente in grado di «ricordare in maniera univoca e senza sfumature personali [e] di maturare le medesime considerazioni circa il suicidio delle sorelle Lisbon»<sup>166</sup> voglia rimarcare come, essendo adolescenti all'epoca dei fatti, i narratori siano ancora legati al periodo in cui «they weren't yet fully formed as individuals, when experience was communal, shared and puzzled over together»<sup>167</sup>; e sottolinea anche come, nonostante i loro «thinning hair and soft bellies» (243), essi non abbiano mai superato davvero il trauma subito in gioventù e siano ancora paradossalmente bloccati nel tempo in quell'*annus terribilis* i cui eventi scioccanti hanno impedito loro di crescere e maturare. Lo *storytelling* assolverebbe quindi alla funzione terapeutica della rielaborazione del trauma collettivo, e il romanzo sarebbe la rappresentazione dell'irresistibile impulso umano a raccontare storie al fine di riflettere sul senso degli eventi: il critico Nicholas Frangipane scrive, infatti, che «*The Virgin Suicides* demonstrates that stories might not be able to convey truthful explanations of human behavior, but we still have a need to tell them»<sup>168</sup>. Uno stratagemma, quello del narratore adulto che racconta fatti sconvolgenti risalenti alla propria adolescenza e tuttora rilevanti sul suo presente, simile a quello utilizzato più volte da molti altri autori contemporanei (come King e Lansdale) e che verrà tra l'altro riutilizzato anche da Eugenides stesso in *Middlesex*; ciò che differenzia *The Virgin Suicides*, ovviamente, è il fatto che in questo caso a narrare non è il singolo, ma un'intera generazione.

Nell'impiego della prima persona plurale alcuni ravvisano invece un intento elegiaco, come se la voce provenisse da un corteo di prefiche dedite al pianto e alla commemorazione dei morti<sup>169</sup>; nel caso di *The Virgin Suicides*, il lutto non sarebbe solo per le sorelle, ma in generale per la fine di un'era, e di una forse illusoria età dell'innocenza. Forse è anche per questo che l'uso del *we narrator* vede un notevole aumento dopo l'11 settembre 2001, «a national tragedy which resulted in a greater need

---

<sup>166</sup> Jan Alber – Stefan Iversen – Henrik Skov Nielsen – Brian Richardson, *Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici*, cit., p. 234.

<sup>167</sup> *The Virgin Suicides* by Jeffrey Eugenides. *The Complete Review's Review*, «Complete Review», <https://www.complete-review.com/reviews/popus/eugenj2.htm>

<sup>168</sup> Nicholas Frangipane, *Joyful Solipsism: Implied Multiple Narratives in the Contemporary Novel*, in *Multiple Narratives, Versions and Truth in the Contemporary Novel*, Palgrave Pivot, London 2019, p. 81.

<sup>169</sup> Cfr. Ruth Maxey, *The Rise of the "We" Narrator in Modern American Fiction*, cit., p. 11-12.

for collective belonging and a reversion to the politics of *e pluribus unum*»<sup>170</sup>. L'uso della voce plurale è divenuto infatti negli ultimi vent'anni sempre più diffuso anche nel linguaggio politico, si pensi all'abbondante uso di “we”, “our” e “us”, «in opposition to a shadowy “they”»<sup>171</sup>, nei discorsi successivi all'attentato contro le Twin Towers da parte dell'allora presidente Bush, oppure al motto democratico “Yes We Can”, che dimostrano «the necessity of both reflecting and bringing into being a national collectivity – an “imagined community” [...] – for 21st century America»<sup>172</sup>.

È impossibile, tuttavia, affermare che il “noi narrante” di Eugenides assolva alla funzione di restaurare l'unione all'interno della collettività; infatti, oltre ad avere un genere ben definito (maschile), «it is also raced and classed»<sup>173</sup>: i suoi componenti affermano infatti di avere «pink faces» (209) e di vivere lontano dal ghetto afroamericano. È un “we” perennemente contrapposto a un “them”, che siano le ragazze, i cittadini di colore o il mondo adulto, e che non fa altro che rimarcare le profonde fratture esistenti nella società occidentale.

#### ***IV.4.2 L'io onnisciente***

L'identificazione della giusta voce narrante per la storia che voleva raccontare è stata, per Jeffrey Eugenides, un processo lungo e complesso, nonché uno dei motivi principali per i quali la stesura dell'opera gli richiese così tanto tempo. Come dichiara in effetti in un'intervista, «That's what gave me such trouble and why it took me so long to write the damn book at first. It took me two years to get this first-person omniscient narrator»<sup>174</sup>. Il narratore per il quale opta alla fine è però perfettamente adatto al romanzo, del quale riflette il *leitmotiv* della mescolanza: è una voce ibrida che contiene in sé più voci, più punti di vista contrapposti. Per utilizzare la terminologia narratologica introdotta da Genette, si tratta infatti di un narratore contemporaneamente eterodiegetico, ovvero onnisciente e assente come personaggio dell'azione, ma anche omodiegetico e presente all'interno della storia (lo si potrebbe anzi definire autodiegetico, essendo per parte del

---

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> *Ibidem.*

<sup>172</sup> *Ibidem.*

<sup>173</sup> Ivi, p. 6.

<sup>174</sup> Laura Miller, *Sex, fate, and Zeus and Hera's kinkiest argument*, cit.

romanzo addirittura il protagonista). È piuttosto raro, in letteratura, incontrare un narratore onnisciente che parli alla prima persona singolare: in genere l'onniscienza è riservata a voci narranti estranee ai fatti riportati, che vengono esposti rigorosamente in terza persona. Fin da subito tuttavia Eugenides, da sempre attratto dai narratori insoliti, era sicuro di volerne uno che raccontasse gli eventi in prima persona:

I was sure I needed a first-person narrator for many reasons. I wanted the story of Calliope's transformation to be intimate. I also wanted to avoid - and this is a very practical writerly point - to avoid the pronominal problem with he/she that we're having in this interview. I wanted it to be "I". And the point is also that we're all an I before we're a he or a she.<sup>175</sup>

Si tratta quindi di un espediente dovuto alla volontà di fare in modo che i lettori si sentissero più vicini e partecipi alla storia di Calliope, ma legato anche all'esigenza tecnica di evitare il problema della scelta fra pronomi maschili e femminili nonché all'intenzione di manifestare la propria ideologia secondo la quale ciascun essere umano è sostanzialmente un individuo singolo, un "Io", prima di finire classificato all'interno di una delle categorie binarie di genere. È anche significativo, in questo senso, che il narratore sia un intersessuale, in quanto ciò lo renderebbe in grado, come ogni buon autore di romanzi, di riportare fedelmente il pensiero e l'esperienza tanto dei personaggi maschili quanto di quelli femminili.

Occorre però specificare che, in realtà, Cal non narra la storia sempre e solo alla prima persona; con l'effetto di produrre un regime di focalizzazione instabile, il romanzo mescola infatti l'autodiegesi (prima persona) con l'eterodiegesi (terza persona), e «le due modalità non sono relegate in blocchi narrativi distinti, [bensì] il passaggio avviene nello stesso paragrafo»<sup>176</sup>. Ciò si nota, per esempio, nel brano seguente:

Unlike the rest of me, which seemed bent on doing whatever it wanted, my hair remained under my control. And so like Desdemona after her disastrous YWCA makeover, I refused to let anyone cut it. All through seventh grade and into eighth I pursued my goal. While college students marched against the war, Calliope protested against hair clippers. While bombs were secretly dropped on Cambodia, Callie did what she could to keep her own secrets. By the spring of 1973, the war was officially over. President Nixon would be out of office in August of the next year. Rock music was giving way to disco. Across the nation, hairstyles were changing. But Calliope's

---

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> Fabio Vittorini, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Pàtron, Granarolo dell'Emilia (Bo) 2015, p. 169.

head, like a midwesterner who always got the fashions late, still thought it was the sixties. (305)

Questa alternanza fra i pronomi *I* e *she*, oltre ad ammiccare, secondo alcuni critici, «alle tecniche cinematografiche del punto di vista»<sup>177</sup>, è anche un segnale di inattendibilità; Cal è infatti anche un narratore talvolta inaffidabile, la cui conoscenza dettagliata non soltanto degli avvenimenti precedenti alla sua nascita, ma addirittura dei pensieri che agitavano le menti dei suoi antenati ben prima che egli venisse al mondo è ovviamente impossibile, e richiede da parte del lettore una forte sospensione dell'incredulità. Lo scrittore ne è consapevole; dice infatti:

I agree with you that the narrator is not in full possession of the truth. I thought I should make a pact with the reader that my narrator would tell as faithfully and honestly as he could the story of his grandparents and parents and their history, but obviously it's not going to be possible to speak with authority about what happened in 1922 when you were born in 1960.<sup>178</sup>

Ciò non significa che Cal sia un narratore bugiardo; spesso anzi ammette di non poter essere davvero sicuro che quel che racconta corrisponda effettivamente alla verità, per cui per esempio, dopo aver declamato in toni epici la storia del proprio concepimento, «declin[a] maliziosamente, appena qualche pagina dopo, ogni responsabilità circa l'attendibilità del racconto»<sup>179</sup>: dichiara infatti, con una certa onestà riguardo ai limiti della propria conoscenza, che «of course, a narrator in my position (prefetal at the time) can't be entirely sure about any of this» (9).

Era proprio l'*unreliability* di Cal a preoccupare Eugenides nel corso della scrittura del romanzo; ma, benché temesse inizialmente che «the reader would resist certain things that Cal knows»<sup>180</sup>, l'autore giunge poi alla conclusione che «actually readers don't bother themselves with the details as much as I do. In general, readers don't worry about things like, how would he know this about his grandmother?»<sup>181</sup>.

Tra l'altro si tratta, come si è già visto, di un narratore simile alla voce narrante del romanzo di Lawrence Sterne *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, e

---

<sup>177</sup> Stefania Consonni, *Come nasce un premio Pulitzer*, cit., p. 156.

<sup>178</sup> Elizabeth Schwyzer, *Jeffrey Eugenides's Middlesex. A New American Epic*, cit.

<sup>179</sup> Stefania Consonni, *Come nasce un premio Pulitzer*, cit., p. 148.

<sup>180</sup> Laura Miller, *Sex, fate, and Zeus and Hera's kinkiest argument*, cit.

<sup>181</sup> *Ibidem*.



non solo per via della prima persona singolare o per il fatto di raccontare eventi precedenti alla propria nascita ed entrare poi in scena a metà libro; entrambi si caratterizzano infatti anche per la tendenza a riconoscere «a certain limitation of her/his omniscience»<sup>182</sup>, nonché per la propensione a rivolgersi direttamente al narratario con numerosi «metafictional asides»<sup>183</sup>: sono per esempio locuzioni colloquiali come «Shall I get right to it?» (232), «So, to recap» (198), o «Surely you've guessed by now» (163), spesso alternati a toni magniloquenti degni delle figure mitologiche con le quali si identifica, come la Musa della poesia epica o Tiresia; più di una volta inoltre chiama in causa esplicitamente i suoi lettori con espressioni quali «I feel you out there, reader» (319), «Reader, believe this if you can» (376), «Put yourself in my shoes, reader, and ask yourself what conclusion you would have come to» (388), oppure ancora «Patient reader, you may have been wondering what happened to my grandmother» (521), rifacendosi alla tendenza caratteristica di alcuni autori ottocenteschi (si pensi alle sorelle Brontë o a George Eliot) di indirizzarsi a chi leggeva le loro opere, forse per influenza dei romanzi epistolari o forse, semplicemente, per coinvolgere maggiormente il loro pubblico (una delle citazioni più note tratte da *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, per esempio, è proprio «Reader, I married him»<sup>184</sup>).

In altri momenti, tuttavia, l'attitudine *playful* e informale del narratore lascia spazio non tanto a un registro epico (o eroicomico), quanto a una freddezza distante, come nel momento in cui traccia il resoconto dell'incendio di Smirne:

Like the distant and passive narrator of Ernest Hemingway's short story "on the Quai at Smyrna", [Eugenides's narrator] becomes formal, factual, and cold without showing any emotional involvement or conscious ethnic sentiment in the scene he reassembles.<sup>185</sup>

La voce di Cal narratore che parla al lettore con la voce partecipe della prima persona, ma domina il racconto con l'onniscienza che «generalmente è appannaggio esclusivo della voce *super partes* dei romanzi scritti in terza»<sup>186</sup>, è insomma una peculiare

---

<sup>182</sup> Francisco Collado-Rodríguez, *Of Self and Country*, cit., p. 76.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, Pandora's Box (e-book), Rainier (OR) 2020, p. 433.

<sup>185</sup> Anastasia Stefanidou, *A Symbiosis of Facts and Fiction: the Asia Minor Disaster in Jeffrey Eugenides's Middlesex and Thea Halos's Not Even in My Name*, in Tatiani G. Rapatzikou (a cura di), *Anglo-American Perceptions of Hellenism*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, p. 296.

<sup>186</sup> Tommaso Pincio, *Eugenides degli ibridi*, «Alias», 26 aprile 2003, p. 7.

combinazione di «alleged omniscience, literary parody, and eventual uncertainty about some of the facts the narrator reports»<sup>187</sup>; il suo stile è «the blend of mock epic, postmodernism and realism»<sup>188</sup>, ed è quindi, come lui, un ibrido, «the proper literary hybrid for [a] hybridised hero»<sup>189</sup>.

#### ***IV.4.3 La terza persona onnisciente***

Con il primo e il secondo romanzo Eugenides ha dimostrato di essere un «funambolo delle voci»<sup>190</sup>, capace di giostrare abilmente narratori impossibili quali la prima persona plurale (in *The Virgin Suicides*) o la prima persona onnisciente (in *Middlesex*). Con *The Marriage Plot* Eugenides si mette in un certo senso di nuovo alla prova, nel senso che per la prima volta decide di non sperimentare troppo (come scrive Adam Thirlwell per “The Guardian”, «*The Marriage Plot* is a new experiment for Eugenides – in that it is not so obviously experimental»<sup>191</sup>): il narratore è infatti la classica voce onnisciente che riporta i fatti in terza persona. Lo stile della narrazione è quindi decisamente meno “acrobatico” rispetto a quello dei romanzi precedenti, più simile a quello dei grandi romanzi ottocenteschi amati dalla protagonista (trame matrimoniali in primis), e molto diverso invece da quello più sperimentale caratteristico delle opere postmoderne che la giovane si trova ad analizzare a lezione. L’onniscienza permette al narratore di muoversi a suo e piacimento dentro e fuori le menti dei tre protagonisti, assumendo il punto di vista ora dell’uno ora dell’altro e descrivendo le loro percezioni, i loro pensieri e sentimenti. Si tratta infatti, come spiega Eugenides stesso, di una «close third-person narrative voice, one that tracks the consciousness of each of my three protagonists and, hopefully, carries their inner music: the voice should sound the way my characters think»<sup>192</sup>. Per quanto tale narratore sia senz’altro più tradizionale, esso risulta comunque per l’autore

---

<sup>187</sup> Francisco Collado-Rodríguez, *Of Self and Country*, cit., p. 76.

<sup>188</sup> Jeffrey Eugenides, *Middlesex by Jeffrey Eugenides*, “The Guardian”, November 25, 2011, <https://www.theguardian.com/books/2011/nov/25/book-club-middlesex-jeffrey-eugenides>

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> Paola Zanuttini, *E stavolta vi racconto l’amore fatto a pezzi*, «Il venerdì», 14 ottobre 2011, p. 118.

<sup>191</sup> Adam Thirlwell, *In conversation: Adam Thirlwell meets Jeffrey Eugenides*, cit.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

no less difficult to write and just as much fun. Maybe more so. It stays close to my people, but now and then opens up little gaps where the author can insinuate himself – but hopefully not too obtrusively.<sup>193</sup>

La mano dell'autore resta quindi quasi invisibile, lasciandosi intravedere solo di tanto in tanto nella leggera ironia di cui lascia qua e là qualche traccia (per esempio, quando Leonard prende la decisione di interrompere l'assunzione di litio, il narratore commenta: «One brilliant move deserved another», 294, lasciando intendere sarcasticamente che anche l'iniziativa successiva, ovvero chiedere a Madeleine di sposarlo, sarebbe stata, come sospendere le cure, tutt'altro che una buona idea).

Come si è già detto, la voce narrante assume alternativamente l'ottica di tutti e tre i personaggi, e talvolta riporta gli stessi avvenimenti da differenti prospettive: «For example, the third part of the novel, which adopts Leonard's point of view, covers material we also see from Madeleine's perspective in the first and fifth parts»<sup>194</sup>. Lo scopo di Eugenides è ovviamente rivelare come lo stesso fatto venga percepito o interpretato diversamente da Madeleine, Leonard e Mitchell; così facendo, arricchisce questo romanzo apparentemente così tradizionale e realista di molteplici sfaccettature, e fornisce, per citare uno stralcio di un testo di Derrida che lascia interdetta Madeleine (lo trova eccessivamente complesso) ma che in effetti descrive alla perfezione la gestione del tempo e dello spazio della narrazione all'interno dell'opera di cui è protagonista, «“the access to pluridimensionality and to a delinearized temporality”» (47).

Al fine di rendere al meglio i pensieri che si agitano nelle menti dei personaggi, Eugenides utilizza «a light, skilfully handled free-indirect style»<sup>195</sup>. Il discorso indiretto libero è un metodo narrativo che

ha le caratteristiche grammaticali del discorso diretto o riportato, senza tuttavia le clausole di contrassegno che lo attribuiscono al personaggio, e che rappresenta o narrativizza quindi, attraverso una serie di artifici, il modo di parlare e pensare del personaggio anche se le sue parole sono filtrate dal narratore.<sup>196</sup>

Alcuni esempi di discorso indiretto libero tratti dal testo sono, per esempio, le riflessioni di Madeleine stremata dal comportamento di Leonard: «Disturb him from what? From

---

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> Sharon Marcus, *The Euphoria of Influence*, cit.

<sup>195</sup> Nat Segnit, *The Marriage Plot*, by Jeffrey Eugenides, cit.

<sup>196</sup> Andrea Bernardelli – Remo Ceserani, *Il testo narrativo*, cit., p. 231.

lying in bed, putting on weight like a calf in a veal crate? From reading the same paragraph of *The Anti-Christ* he'd already read three times?» (263-264); i pensieri di Mitchell sull'insopportabile fidanzata del compagno di viaggio:

It was worth it to pay for a hotel if it meant not listening to Claire spout her platitudes for one more second! How could Larry stand going out with her? How could Larry have a girlfriend like that? What was the matter with him? (143)

Oppure, ancora, la spirale di vittimismo e autocommiserazione nella quale crolla Leonard all'apice della depressione:

He wasn't as smart as he'd thought. He was going to fail at Pilgrim Lake. Even if he managed to hold on to his fellowship until May, he wasn't going to be asked back. He didn't have money for grad school, or even to rent an apartment. He didn't know what else to do with his life. (282)

Il narratore onnisciente di *Eugenides*, in sostanza, serve all'autore per riuscire a concentrarsi il più possibile sui protagonisti della sua storia e rendere al meglio i loro stati d'animo, senza perderne alcuna sfumatura. Talvolta si pone all'esterno dei personaggi, sebbene a breve distanza, per riportare ciò che essi fanno; spesso però riesce a penetrare la loro coscienza, descrivendo ciò che essi percepiscono e pensano, ed è soprattutto in questi casi che la voce narrante finisce per fondersi di volta in volta con quella di Madeleine, Leonard e Mitchell.

#### **IV.5 I generi**

«Il genere letterario può essere definito come una serie di rapporti, convenzionalmente fissati, tra il piano dell'espressione e quello del contenuto»<sup>197</sup>: così, un'opera teatrale in cinque atti dal finale drammatico e che narra di un eroe dal destino avverso sarà una tragedia; un testo in versi riguardante le vicende legate alla mitica fondazione di una nuova civiltà sarà un poema epico, e via dicendo. Nel caso dei romanzi in prosa, l'appartenenza a un dato genere o sottogenere dipende dalla presenza di determinate

---

<sup>197</sup> Franco Brioschi – Costanzo Di Girolamo – Massimo Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, cit., p. 55.

«aggregazioni tematiche»<sup>198</sup> o «fasci di costanti transculturali»<sup>199</sup>. Per il lettore è importante riconoscerle, «so as to make certain relevant expectations operative»<sup>200</sup>, rendendo più semplice il processo di interpretazione. I testi di narrativa contemporanea, tuttavia, solo raramente sono ascrivibili a un genere soltanto; al contrario, in punti diversi essi presentano forme e caratteristiche che permettono di identificarli con più generi letterari differenti. *The Virgin Suicides* è sicuramente un testo di difficile definizione da questo punto di vista, in quanto, come nota Shostak, essendo «at once lyrically macabre, comically elegiac, tenderly violent, and improbably realistic»<sup>201</sup>, non è certamente agevole da incasellare sotto un'etichetta precisa; dello stesso avviso sembra essere anche Martin Heusser, che riporta le opinioni di diversi critici, tutti discordi riguardo al genere dell'opera:

Despite the overwhelmingly positive comments, reviewers were often at a loss when it came to categorization - with the result that more often than not fanciful metaphors had to stand in for precise description: *The New York Times* called it “a small but powerful opera in the unexpected form of a novel,” while the Kirkus Reviews praised it as a “genuinely lyrical novel” and the German *Zeit* (referring to the 2004 Rowohlt translation) dubbed it a “complicated epic.”<sup>202</sup>

Gli aggettivi utilizzati dai recensori sono buoni indicatori delle “famiglie letterarie” (la parola “genere” deriva proprio «from the Latin ‘genus’, meaning family»<sup>203</sup>) all'interno delle quali è possibile ricondurre il romanzo di Eugenides: è senz'altro “lyrical”, “epic” e “elegiac”, e condivide svariati elementi con opere classiche come tragedie e pastorali; ma è anche “violent” e “macabre”, come un racconto del mistero o una fiaba gotica; infine, il modo in cui racconta gli eventi è al contempo “realistic” e “improbable”, “unexpected”: interrompe infatti il resoconto realistico di un'infelice storia familiare con eventi surreali che rimandano per certi versi al realismo magico sudamericano.

Ma anche il genere letterario di *Middlesex*, come nel caso della pubblicazione precedente, è di difficile definizione. Come la maggior parte dei romanzi risalenti alla stessa epoca, si caratterizza infatti per la tendenza a contenere, in momenti diversi, i tratti distintivi di

---

<sup>198</sup> Andrea Bernardelli – Remo Ceserani, *Il testo narrativo*, cit., p. 239.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> Kenneth Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, 2007, p. 1.

<sup>201</sup> Debra Shostak, “*A story we could live with*”, cit., p. 828.

<sup>202</sup> Martin Heusser, *Et in arcadia ego*, cit., p. 175.

<sup>203</sup> Kenneth Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, cit., p. 2.

più generi differenti, andando a recuperare in particolar modo «generi anacronistici [quali] il romanzo storico, il romanzo di formazione, il romanzo totale, il romanzo epico»<sup>204</sup>. In alcune recensioni viene classificato sotto l'etichetta di «saga familiare, romanzo di formazione e storia di avventura picaresca»<sup>205</sup>, in altre ancora si mette in evidenza come talvolta il testo «si espand[er]e come una saga familiare, [mentre] altre volte è un racconto sull'esperienza degli immigrati in America. In certi momenti è un libro di genetica e in altri è una vicenda di identità adolescenziale»<sup>206</sup>.

Benché prevalga lo stile realista tipico dei vari generi nominati poco sopra, dal *Bildungsroman* al romanzo d'immigrazione, l'opera si contraddistingue non soltanto per la sua fedele adesione alla realtà storica e per la ricostruzione precisa, attenta ai dettagli scientifici, dell'anomalia genetica del protagonista (basti pensare che il testo è stato recensito anche da John Quin sul «British Medical Journal», con un articolo significativo «not so much for its content as much as it is for its publication within the pages a prestigious medical journal»<sup>207</sup>); in *Middlesex*, infatti, è presente anche una forte componente fantastica: «il racconto comincia in un'atmosfera quasi fiabesca»<sup>208</sup>, in un villaggio fittizio di una terra lontana lontana; si manifestano poi una serie di avvenimenti surreali, come il concepimento simultaneo di Milton e Tessie o le esperienze extracorporee di Calliope, dei quali non viene fornita alcuna spiegazione credibile o convincente. L'opera presenta quindi i tratti del “realismo magico”, definito da Strecher come «what happens when a highly detailed, realistic setting is invaded by something too strange to believe»<sup>209</sup>: lo stesso Eugenides ammette di avere la tendenza, nei suoi libri, «to make bizarre things normal»<sup>210</sup>, e a narrare fatti straordinari come se fossero del tutto nella norma.

Quel che è certo è che l'autore non aveva intenzione di aderire a nessun genere in particolare. Dice infatti chiaramente: «Non ho pensato in termini di categorie mentre lo scrivevo»<sup>211</sup>, ed è in fondo sensato che anche la forma del romanzo sia ibrida, riflettendo

---

<sup>204</sup> Cristina Iuli – Paola Loreto (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti*, cit., p. 351.

<sup>205</sup> Livia Manera, *L'uomo che nacque bambina*, «Io Donna», 19 aprile 2003, p. 118.

<sup>206</sup> Andrea Visconti, *Calliope che diventò Cal*, «L'Espresso», 23 aprile 2003, p. 132.

<sup>207</sup> Nathan Carlin, *Middlesex: A Pastoral Theological Reading*, cit., p. 567.

<sup>208</sup> Paolo Valentino, *Il mio viaggio-maratona dentro l'identità sessuale*, «Corriere della sera», 31 agosto 2003, p. 31.

<sup>209</sup> Matthew C. Strecher, *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, «Journal of Japanese Studies» vol. 25, n. 2, 1999, p. 267.

<sup>210</sup> Laura Miller, *Sex, fate, and Zeus and Hera's kinkiest argument*, cit.

<sup>211</sup> Paolo Valentino, *Il mio viaggio-maratona dentro l'identità sessuale*, cit., p. 31.

così la stessa natura multiforme e in continuo divenire dei suoi personaggi. Il passaggio da un modo narrativo all'altro sembra però rispecchiare anche il percorso della letteratura occidentale, partendo dall'epica e scivolando gradualmente verso il piano del romanzo moderno, più realistico e psicologico. Di fatto, come nota Tommaso Pincio, «più il narratore si allontana dalla terra dei suoi avi immergendosi nel Nuovo Mondo, più la narrazione assume i netti contorni della modernità»<sup>212</sup>, e se in principio egli sembra ispirarsi principalmente a Omero e all'Ovidio delle *Metamorfosi*, successivamente passa al romanzo sociale e al *coming of age*, fino a trasformarsi «into a beatnik story in Book Four, which comes to an end after some thrilling pages written in the mood of the detective genre»<sup>213</sup>.

Il testo insomma sembra sfuggire a qualsiasi tentativo di categorizzazione. Il suo autore lo descrive come «a “hybrid” text that is simultaneously an “immigrant saga,” a “third-person epic” and a “first-person coming-of-age tale”»<sup>214</sup>; senz'altro l'epico viaggio che mette in scena è molteplice: da un lato nella storia e nella letteratura del Novecento, e dall'altro verso la formazione di una nuova identità, sia etnica sia sessuale, entrambe ibride.

A differenza di *The Virgin Suicides*, *Middlesex* sembra possedere tutte le marche caratteristiche del *family novel* così come era stato descritto da coloro che tentarono una prima classificazione di questa sfuggente categoria letteraria, compreso lo sviluppo diacronico lungo un secolo di storia familiare. Sulla scena assistiamo infatti al succedersi di ben tre generazioni (il numero minimo necessario perché un testo si potesse effettivamente definire un “romanzo di famiglia”, secondo le prime definizioni del genere), e in particolare, come si è visto, il lettore segue l'avvicinarsi della storia dei nonni del protagonista, dei suoi genitori, e infine del protagonista stesso; si tratta quindi a tutti gli effetti di una saga, ovvero un'opera dotata di una significativa estensione temporale e genealogica. Secondo quanto scrive Sara Antonelli, negli ultimi decenni il ricorso alle saghe e ai «cicli di romanzi basati su personaggi alle prese con un'eredità scritta nel sangue e con storie antiche ove non millenarie si sono moltiplicati»<sup>215</sup>; basti pensare che solo nel 2002, oltre a *Middlesex*, vengono dati alle stampe negli Stati Uniti

---

<sup>212</sup> Tommaso Pincio, *Eugenides degli ibridi*, p. 7.

<sup>213</sup> Francisco Collado-Rodríguez, *Of Self and Country*, cit., p. 74.

<sup>214</sup> Sarah Graham, “See synonyms at MONSTER”, cit., p. 4.

<sup>215</sup> Sara Antonelli – Giorgio Mariani (a cura di), *Il Novecento USA, Narrazioni e culture letterarie del secolo americano*, Carocci, Roma 2009, p. 365.

almeno altri due *family novels* divenuti piuttosto celebri, ovvero i già nominati *Everything is Illuminated* di Foer e *Caramelo* di Cisneros, che presentano le medesime caratteristiche: la struttura multigenerazionale, la descrizione di «personaggi scissi, comunità blindate, famiglie scomode»<sup>216</sup>, e l'impiego del sangue «quale veicolo di trasmissione di storie e destini il più delle volte problematici, confusi e dolorosi»<sup>217</sup>.

Considerare *Middlesex* un'opera realista, dal punto di vista stilistico, è forse un po' un azzardo; come scrive Olsen, citato da Simonetti in *Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, quello di Eugenides, e di numerosi altri autori suoi contemporanei, è «a realism that has moved through the blast furnace of postmodernity and come out on the other side, never able to be quite the same again»<sup>218</sup>. Come vari altri scrittori postmoderni, anche Eugenides recupera generi «datati» quali l'epica, il surrealismo magico e il romanzo storico; l'operazione compiuta dal romanziere greco-americano, tuttavia, è leggermente diversa, e consiste nel mescolare tradizione e avanguardia, creando un testo ibrido perfettamente adeguato, come già visto, al suo ibrido protagonista; e se nelle sezioni ispirate al romanzo storico o al romanzo d'immigrazione Eugenides prende spunto da «the different contemporary realisms carried out by the so-called “ethnic writers”»<sup>219</sup>, nei capitoli ambientati nel presente, che si focalizzano su Cal ormai adulto mentre conduce una vita solitaria e appartata a Berlino, si ispira invece a «the newer aesthetics of dirty realism and minimalism»<sup>220</sup>, ovvero quello stile narrativo portato alla ribalta negli anni Ottanta e Novanta da alcuni autori (uno su tutti: Raymond Carver), che raccontavano le vite di «frustrated beings who lived boring lives [...] and, correspondingly, their existence was presented in bare, apparently simple, realist literary terms»<sup>221</sup>.

A differenza di quanto accade per i primi due romanzi, il genere di *The Marriage Plot* sembrerebbe piuttosto semplice da definire: viene infatti dichiarato fin dal titolo. Come si è già visto, il libro presenta molte costanti tipiche delle trame matrimoniali classiche: l'azione si concentra attorno a un triangolo composto da una donna che deve scegliere chi sposare fra due corteggiatori. La storia comprende inoltre elementi caratteristici quali la

---

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Lance Olsen, *Circus of the Mind in Motion*, cit., p. 35.

<sup>219</sup> Francisco Collado-Rodríguez, *Of Self and Country*, cit., p. 72.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *Ibidem*.



presenza di genitori (soprattutto madri) più o meno invadenti, nonché comunicazioni e fraintendimenti che avvengono per via epistolare; in più, la vita di coppia successiva al matrimonio viene rappresentata come una fase piuttosto insoddisfacente, e porta l'eroina a una crisi esistenziale e a un brusco cambiamento. Da questo punto di vista, Eugenides parrebbe quindi voler offrire ai suoi lettori un'opera più lineare rispetto alle precedenti, che si caratterizzavano invece per l'indefinibilità del loro genere letterario o, meglio, per la grande quantità di generi letterari ai quali si potevano ricondurre. Da un'analisi più accurata, tuttavia, risulta evidente che anche *The Marriage Plot*, come *Middlesex* e *The Virgin Suicides*, contiene i tratti del *Bildungsroman*, oltre ad attingere in certe sezioni all'immaginario gotico; in più, data l'ambientazione accademica, il testo si potrebbe includere anche nella categoria del cosiddetto *campus novel*.

Dal punto di vista stilistico, poi, *The Marriage Plot* è il romanzo più realista dei tre pubblicati da Eugenides. Oltre a evitare l'adozione di una voce narrante peculiare in favore di una molto più convenzionale e onnisciente terza persona singolare, Eugenides sceglie infatti di abbandonare tanto le descrizioni iperrealiste e quel «dreamy, nocturnal surrealism»<sup>222</sup> che contraddistinguevano *The Virgin Suicides*, così come il realismo magico e i toni eroicomici che caratterizzavano alcune delle pagine più riuscite di *Middlesex*. Come scrive William Deresiewicz nella sua recensione per “The New York Times”, «*The Marriage Plot* is yet a new departure – daylight realism, like *Middlesex*, but far more intimate in tone and scale»<sup>223</sup>. La terza pubblicazione si distingue infatti per un «tenero realismo retrò»<sup>224</sup>; è sicuramente, fra i tre romanzi dell'autore, il più imbevuto di letteratura ottocentesca (i classici dell'Ottocento sono stati, secondo Briasco, addirittura «saccheggianti»<sup>225</sup> in questo caso), anche se la profonda immersione nella psicologia dei personaggi e l'uso peculiare del tempo, attraverso ripetute narrazioni degli stessi avvenimenti descritti però in modo diverso a seconda della prospettiva del personaggio che ne fa esperienza, dimostrano come si tratti di un realismo effettivamente

---

<sup>222</sup> Jeff Turrentine, *She's come undone*, cit.

<sup>223</sup> William Deresiewicz, *Jeffrey Eugenides on Liberal Arts Graduates in Love*, “The New York Times”, October 14, 2011, <https://www.nytimes.com/2011/10/16/books/review/the-marriage-plot-by-jeffrey-eugenides-book-review.html>

<sup>224</sup> Antonio Monda, *Triangolo amoroso in stile Jane Austen*, “La Repubblica”, 29 ottobre 2011, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/10/29/triangolo-amoroso-in-stile-jane-austen.html>

<sup>225</sup> Luca Briasco, *Americana*, cit., p. 260.

rinnovato e rivisitato alla luce delle numerose sperimentazioni novecentesche. Come mette in luce Tim Adams nella sua recensione per “The Guardian”:

The tight plotting and internalised psychology of this new novel, allied to the full sweep of ideas and social observation and quiet comedy that characterised Eugenides’s earlier works, are signs of a new maturity. In the generosity and nuance of his characters and paragraphs, you are reminded of the Jonathan Franzen of *The Corrections*. Like that novel, this one acknowledges the brio and experimentation of American writers such as Thomas Pynchon or Don DeLillo or the late David Foster Wallace; it takes on board some of the philosophical caveats to "conventional" social realism, but does it anyway.<sup>226</sup>

E in effetti, anche a dar retta all’autore, per quanto la sua intenzione fosse davvero «scrivere un libro più realistico»<sup>227</sup>, in realtà *La trama del matrimonio*

è tradizionale solo in apparenza: non sono mai entrato così a fondo negli stati mentali dei miei personaggi. Raccontare le fasi psicotiche di Leonard, quando la mente gli si surriscalda, è stato come lavorare a un romanzo sperimentale. Ho fatto la spola fra classicismo e postmoderno.<sup>228</sup>

Le opere di Eugenides abbracciano insomma un orizzonte di generi letterari estremamente vasto; pare quasi che l’autore voglia comporre, tramite i suoi romanzi, una sorta di raccolta enciclopedica dei generi più rappresentativi della letteratura occidentale, procedendo al tempo stesso da uno stile più avanguardistico e fantastico in direzione di un sempre maggiore realismo, maturo e consapevole della storia e delle sperimentazioni precedenti.

#### ***IV.5.1 L’epica***

L’aspirazione epica sembra essere piuttosto comune tra i romanzi americani contemporanei; si tratta in genere di romanzi corposi, caratterizzati da una trama avvincente in grado di «abbracciare dimensioni spazio-temporali multiple e

---

<sup>226</sup> Tim Adams, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides – review*, cit.

<sup>227</sup> Paola Zanuttini, *Jeffrey Eugenides: e stavolta vi racconto l’amore fatto a pezzi*, cit., p. 120.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

contraddittorie»<sup>229</sup> e da personaggi che «solcano epoche e geografie passate per offrire versioni plurime della comunità nazionale»<sup>230</sup>. Per utilizzare le parole del critico Massimo Fusillo, sono opere che si presentano come affreschi composti da

una coralità di storie e personaggi che si intersecano, con temporalità desultoria e contaminazione continua tra personaggi fittizi e personaggi reali [...] ravvisando in ognuna il tentativo di produrre una totalità epica da un mondo di frammenti.<sup>231</sup>

L'influenza dell'epica si nota in *Middlesex* anche a livello superficiale, con le numerose strizzate d'occhio postmoderne al mito classico (tra le quali è possibile annoverare il centro estetico denominato The Golden Fleece, o la catena di fast food dedicata a Hercules) e lo stile linguistico ispirato, evidentemente, alle formule arcaiche dell'*epos*; ne fornisce un chiaro esempio Daniel Soar nella sua recensione del libro comparsa sulla «London Review of Books»:

Unable to find a hotel one night, he had slept on the ground, awaking the next morning to find himself beneath an olive tree.' This is the pattern of myth, inherited from translations of Homer: a formulation that bears the imprint of classical grammar. The linguistic register, too, stands out from the surrounding sentences ('awaking', 'beneath').<sup>232</sup>

Anche a livello di contenuti il romanzo è disseminato di riferimenti alla mitologia; «Odysseys, shape-shifters, incest, Sapphic lust and generation-spanning “curses” fill the book»<sup>233</sup>, oltre a svariati altri avvenimenti di carattere quasi magico che avvicinano il testo anche al mondo delle favole (le quali, del resto, hanno a loro volta molto in comune con il mito). L'esperienza della metamorfosi, che coinvolge praticamente tutti i personaggi della storia, è per esempio un tema caratteristico dell'epopea classica, in quanto espressione di «una cultura magica e di una concezione sacrale della natura»<sup>234</sup>; rendendosi una sorta di epigono delle *Metamorfosi* di Ovidio, anche Eugenides avrebbe quindi composto «un'epica tragica e comica sulla trasformazione, il racconto di come

---

<sup>229</sup> Sara Antonelli – Giorgio Mariani (a cura di), *Il Novecento USA*, cit., p. 358.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 359.

<sup>232</sup> Daniel Soar, *Small Crocus, Big Kick*, cit.

<sup>233</sup> Jeff Turrentine, *She's come undone*, cit.

<sup>234</sup> Andrea Bernardelli – Remo Ceserani, *Il testo narrativo*, cit., p. 44.

tutto e chiunque siano sul punto di mutare in qualcos'altro»<sup>235</sup>. Anche l'*Odissea* di Omero rappresenta però un importante punto di riferimento (Tommaso Pincio definisce *Middlesex* una «Odissea moderna»<sup>236</sup>), considerato che al centro del romanzo del 2002 ci sono le avventure delle varie generazioni della famiglia Stephanides e il resoconto del loro viaggio per mare e per terra al fine di portare a compimento il proprio destino e trovare la propria identità, sociale, etnica e sessuale.

#### **IV.5.2 La tragedia**

Anche se Eugenides dichiara che «For *The Virgin Suicides* I didn't think I was working with Classical motives»<sup>237</sup>, in realtà i richiami al mondo greco e latino sono evidenti fin dalle prime pagine del suo romanzo d'esordio: siamo solo nel secondo paragrafo quando vediamo Cecilia, come Seneca, tentare il suicidio nella vasca da bagno «slitting her wrists like a Stoic» (1); dopo la morte di Cecilia, le sue sorelle vengono paragonate a Enea, «who [...] had gone down to the underworld, seen the dead, and returned, weeping on the inside» (62); più avanti vengono invece descritte come Naiadi, per via del loro legame profondo con la natura e la loro sfuggevolezza al contatto con gli uomini pari a quella delle ninfe protettrici delle acque. Anche la figura della “vergine”, evocata già dal titolo, è un elemento caratteristico della tradizione classica, dove assume per lo più il ruolo di vittima sacrificale. La mitologia greca è ricchissima di episodi in cui, al fine di placare una pestilenza, occorre perpetrare uno o più sacrifici umani: si vedano per esempio la storia di Agamennone e Ifigenia (nella versione prevalente del racconto l'ira di Artemide contro il sovrano acheo si manifesta notoriamente nella innaturale bonaccia che impedisce alla flotta di prendere il mare alla volta di Troia, ma esisteva anche una variante, ben attestata pur se di gran lunga minoritaria, che riconduceva il sacrificio di Ifigenia proprio alla necessità di stroncare una pestilenza dilagata fra gli Achei)<sup>238</sup>; ma anche il sacrificio spontaneo delle due figlie di Orione, Menippe e Metioche, che si

---

<sup>235</sup> Tommaso Pincio, *Incontri d'autore: Tommaso Pincio intervista Jeffrey Eugenides, neo premio Pulitzer*, «Flair», 1 maggio 2003, p. 62.

<sup>236</sup> Tommaso Pincio, *Eugenides degli ibridi*, cit., p. 7.

<sup>237</sup> Bram van Moorhem, *The Novel As a Mental Picture of Its Era*, cit.

<sup>238</sup> Cfr. Mario Lentano, «Onde si immolino tre vergini o più». *Un motivo mitologico nella declamazione latina*, «Maia», vol. 70, n. 1, 2018, p. 20.

trafiggono con le spole del loro telaio per placare la pestilenza che tormentava la Beozia, o la triste vicenda dell'eroe ateniese Leo, che «immola le figlie Prassitea, Teope ed Eubule per adempiere alle richieste dell'oracolo di Delfi»<sup>239</sup> e porre fine all'epidemia che falciava la popolazione della sua città. Anche il tentato suicidio di Cecilia Lisbon viene descritto come una sorta di rituale di auto-immolazione cui partecipano, come officianti, anche i due paramedici e la madre:

four figures paused in tableau: the two slaves offering the victim to the altar (lifting the stretcher into the truck), the priestess brandishing the torch (waving the flannel nightgown), and the drugged virgin rising up on her elbows, with an otherworldly smile on her pale lips. (4).

Ma “vergini”, secondo il mito, erano anche le sacerdotesse, come le vestali o le sibille, dotate di poteri mistici e profetici: Eugenides le assimila a un gruppo di Druidi («They seem to be worshipping [the tree] like a group of Druids», 178) o a una «congregation of angels» (23), mentre Collado-Rodríguez le definisce come «priestesses of ancient matriarchal power»<sup>240</sup> o «priestesses of Mother Earth»<sup>241</sup>. Anche la descrizione del momento in cui i giovani narratori per la prima volta discendono i gradini del seminterrato di casa Lisbon («the light at the bottom grew brighter and brighter, as though we were approaching the molten core of the earth», 23) evoca secondo Shostak «the perilous approach to sacred precincts that is the boys' conception of their mythic journey toward the sisters»<sup>242</sup>.

Al di là di questi vaghi riferimenti al mondo del mito, diversi studiosi hanno ravvisato nell'opera di Eugenides tropi assimilabili a quelli del genere classico della pastorale. Anche in questo caso l'autore rinnega qualsiasi tipo di volontaria adesione alla forma letteraria in questione («Though I grew up in the suburbs, I've lived in cities for the past forty years. Providence. San Francisco. Berlin. Chicago. And New York. The pastoral isn't something I've had much experience with»<sup>243</sup>). Tuttavia, gli elementi in comune con questo genere sono effettivamente molteplici; in primo luogo,

---

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> Francisco Collado Rodríguez, *Back to Myth and Ethical Compromise*, cit., p. 37.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>242</sup> Debra Shostak, “*A story we could live with*”, cit., p. 821.

<sup>243</sup> Jérémy Potier, *An Interview with Jeffrey Eugenides*, cit., p. 7.

The locale of the novel, for one thing, is pastoral. Set in an ideal environment - idyllic and peaceful mid-American suburbia - it is green and clean, and comfortably far away from the bustle and the pollution of the big cities. The adolescent we-narrators as well as their female counterparts - the five Lisbon daughters - live a carefree, protected life devoid of any material worries. Like the shepherds of yore, the principal activity of their successors is divided between wooing and earnest meditation.<sup>244</sup>

Inoltre, uno dei temi centrali della pastorale è l'ineluttabilità della morte, che non risparmia nemmeno i luoghi più ameni e arcadici. Il celebre motto "Et in Arcadia Ego", infatti, avrebbe proprio il significato di "Io, la morte, sono presente anche in Arcadia", oppure di "Anche io, che sono morto, un tempo vivevo in Arcadia"; lo si trova sotto forma di iscrizione in diversi dipinti secenteschi, tra i quali un quadro di Guercino raffigurante un teschio con un grosso moscone posato in fronte, a sua volta allusione alla putrefazione del corpo. Le crisope che infestano annualmente l'apparentemente edenica Grosse Pointe, nel libro di Eugenides, sarebbero da interpretare in questo senso come una sorta di avvertimento: la morte sferrerà i colpi della sua falce anche nel placido quartiere residenziale dove «There had never been a funeral» (32). Secondo alcuni, quindi, *The Virgin Suicides* si potrebbe leggere come «a modern, an American, form of 'Et in Arcadia Ego'»<sup>245</sup>, da interpretare sia come invito al "memento mori", sia come meditazione elegiaca sull'infelice ma inevitabile destino dell'essere umano.

Sono già stati rilevati i legami dell'opera di Eugenides con la tragedia classica greca, con la quale *The Virgin Suicides* condivide la presenza di un coro, la struttura in cinque parti e il finale drammatico verso il quale il Fato onnipotente sembra condurre inesorabilmente i protagonisti fin dall'inizio senza lasciare loro alcuna possibilità di salvezza (sorella morte, pizzato). Il romanzo del 1993, però, contiene anche molti riferimenti a opere risalenti a un'epoca più recente; si è già accennato, in particolare, al rapporto di derivazione che lega il testo dello scrittore di Detroit a tragedie e miti moderni, anzi, modernisti, come *La casa de Bernarda Alba* di Federico García Lorca (1936) e *The Waste Land* di T.S. Eliot (1922).

Il soggetto alla base di *The Virgin Suicides* e *La casa de Bernarda Alba* è praticamente identico: una madre intransigente e fortemente cattolica prende la decisione di impedire alle proprie cinque figlie di mettere piede fuori di casa. La minore, la più ribelle e vitale,

---

<sup>244</sup> Martin Heusser, *Et in arcadia ego*, cit., p. 178.

<sup>245</sup> Ivi, p. 184.

riesce comunque ad avere una storia con un uomo, Pepe el Romano, che si rivela però un personaggio meschino e approfittatore; la madre reagisce diventando sempre più autoritaria e restrittiva, e la giovane si suicida. Anche al culmine della tragedia la madre fa di tutto per mantenere intatto agli occhi del vicinato ciò a cui tiene di più al mondo, ovvero le apparenze, l'immagine esteriore di perfetta integrità morale («Descolgarla! Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestidla como si fuera doncella. Nadie dirà nada. Ella ha muerto virgen!»<sup>246</sup>). I nomi delle cinque figlie di Bernarda, per quanto ovviamente diversi rispetto a quelli scelti da Eugenides, sono, come nel romanzo dell'autore americano, fortemente simbolici: le ragazze si chiamano Angustias (angoscia), Magdalena (triste, piangente), Amelia (priva di gioia), Martirio (sofferenza) e Adela (nobile), e solo quest'ultima ha un nome che, a differenza di quello delle sorelle, non rimanda al dolore bensì alla nobiltà d'animo e al coraggio (come Lux Lisbon, il cui nome si distingue da quello rigidamente biblico delle altre quattro compagne di sventura ed evoca immagini di vitalità e di luce). Un altro motivo ricorrente che accomuna le due opere è l'insistenza sul contrasto tra il bianco e il nero, il primo come simbolo di verginità e purezza e il secondo come simbolo di morte e lutto; in *The Virgin Suicides* si ritrova questa contrapposizione, per esempio, nell'abbigliamento di Cecilia, che indossa sempre un vecchio abito da sposa immacolato e biancheria intima nera, ma anche nel modo in cui le ragazze stesse, bionde, diafane e luminose, risaltano nell'oscurità della casa putrescente in cui vivono, così come nell'evidente separazione tra il sobborgo borghese bianco di Grosse Pointe e il ghetto afroamericano che occupa gran parte del centro di Detroit. I due testi condividono, inoltre, l'impiego dell'acqua in senso allegorico, come elemento che può avere, a seconda che sia stagnante o corrente, un potere sia mortifero, sia rigenerante; il villaggio andaluso dove vive la famiglia Alba è un «maldito pueblo sin rio, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada»<sup>247</sup>, ma Adela ha sempre sete, e si sveglia spesso la notte per bere. Anche in *The Virgin Suicides* l'acqua del lago è stagnante e infetta; eppure, essa scorre copiosa nella casa delle Lisbon, il cui salotto si trasforma addirittura in una «rain forest» (154), come se tutta la vitalità repressa delle ragazze si sfogasse, sotto forma di umidità e vegetazione lussureggiante, negli interni della loro abitazione.

---

<sup>246</sup> Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, CÁTEDRA, Madrid 2016, p. 279.

<sup>247</sup> Ivi, p. 156.

Nella stesura del romanzo lo scrittore americano si ispira però, come si è già accennato, anche a *La terra desolata* di T.S. Eliot, a sua volta suddiviso in cinque parti tanto da essere interpretato da alcuni critici come una «tragedia grottesca»<sup>248</sup>. L'immaginario naturale e paesaggistico delle due opere è praticamente identico: se da un lato Eliot ritrae una città irreale avvolta da una «brown fog» (v. 61)<sup>249</sup>, dove «the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, /and the dry stone no sound of water (vv. 23-24)»<sup>250</sup>, e dove i corpi dei defunti giacciono insepolti («white bodies naked on the low damp ground/and bones cast in a little low dry garret», vv. 194-195)<sup>251</sup>, dall'altro Eugenides ambienta la sua storia tra alberi malati che vengono abbattuti, insetti che ricoprono ogni superficie di una ributtante patina marrone, funghi e alghe misteriose che inquinano le acque del lago, mentre uno sciopero degli operatori delle pompe funebri determina nel cimitero un inquietante accumularsi di bare in attesa di sepoltura.

A sottolineare il legame esistente tra i due testi è inoltre la presenza di personaggi piuttosto simili; una vergine dalle tendenze suicide, per esempio, compare fin dall'epigrafe posta da Eliot come soglia d'ingresso alla prima delle cinque sezioni che compongono il suo poema: in queste poche righe, tratte dal *Satyricon* di Petronio («Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis/vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:/ Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω»<sup>252</sup>), la Sibilla Cumana, ormai anziana e avvizzita ma suo malgrado immortale, esprime infatti il desiderio di poter finalmente morire. In più, come la *typist* di *The Fire Sermon* (il poemetto centrale), anche le Lisbon ricevono la visita di un ospite piuttosto sfrontato nel terzo capitolo del romanzo: si tratta ovviamente di Trip Fontaine, che con grande faccia tosta si autoinvita a casa Lisbon, dove già regnano il caos e lo squallore, al solo scopo di conquistare le grazie di Lux, esattamente come «the young man carbuncular» (v. 231)<sup>253</sup> fa il suo ingresso spavalamente nell'appartamento della giovane dattilografa per poi lasciarla di nuovo sola, nel suo disordine, dopo aver ottenuto quello che voleva.

Oltre a questi dettagli significativi, ma comunque piuttosto superficiali, le due opere condividono anche lo stesso orizzonte mitologico di riferimento; è noto come *The Waste*

---

<sup>248</sup> Czesław Miłosz, *Pensieri su T.S. Eliot*, in T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p. 11.

<sup>249</sup> T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p. 36.

<sup>250</sup> Ivi, p. 32.

<sup>251</sup> Ivi, p. 44.

<sup>252</sup> Ivi, p. 31.

<sup>253</sup> Ivi, p. 46.



*Land* si basa su uno schema mitico ben preciso, ovvero «quello dei riti della fertilità coniugati con la leggenda del Graal»<sup>254</sup>. I riti in questione comporterebbero il sacrificio del cosiddetto Fisher King, il Re Pescatore, che veniva sacrificato e poi fatto simbolicamente risorgere per favorire la rinascita della vita sulla terra, fino a quel momento ridotta, appunto, a una landa desolata. La “Death by Water” che costituisce il titolo di una delle sezioni del poemetto non sarebbe quindi nient’altro che un «atto rituale di morte e rigenerazione»<sup>255</sup>. Ma gli antichi riti e miti della fertilità costituiscono la grande impalcatura simbolica su cui è costruita anche l’opera di Eugenides. Centrale anche tra le sue pagine è la rappresentazione di una terra ormai guasta, riflesso di come la classe media americana sia in un processo di irrevocabile decadenza; ed è proprio per scongiurare il declino che le ragazze «offer themselves as scapegoats in a fertility rite meant to bring about the regeneration of life»<sup>256</sup>. In realtà, però, solo la morte di Cecilia assume il valore di un vero e proprio sacrificio rituale: in entrambi i suoi tentativi di suicidio infatti sparge sangue, e tanto immergendosi nella vasca da bagno quanto gettandosi dalla finestra sembra manifestare l’intenzione di fondersi in qualche modo con la natura e i suoi elementi, come l’acqua e l’aria; le sue sorelle, al contrario, scelgono di togliersi la vita per asfissia, senza tentare di ricongiungersi al creato bensì privandosi del respiro tramite strumenti quali corde, pillole e gas (portando così alle estreme conseguenze lo stesso senso di soffocamento che provavano nel vivere da prigioniere tra le quattro mura di casa). La chiave di lettura del loro gesto si trova probabilmente nel ritornello della canzone intitolata “Virgin Suicide” inventata appositamente da Eugenides per il suo romanzo, i cui versi centrali, «No use in stayin’ / On this holocaust ride» (171), si potrebbero tradurre grossomodo come “È inutile continuare questo viaggio verso l’olocausto”: inizialmente inclini, quali novelle Regine Pescatrici, a immolarsi per il bene del loro mondo, dopo la morte della prima sorella si rendono conto dell’inefficacia del gesto, per cui decidono, forse anche deluse dall’inutilità dei loro sforzi e avviliti dall’inevitabilità del declino, di farla finita e basta.

---

<sup>254</sup> Alessandro Serpieri, *Introduzione*, in T.S. Eliot, *La terra desolata*, BUR, Milano 2016, p. 39.

<sup>255</sup> Angelo Tonelli, *Note del curatore*, in T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p. 76.

<sup>256</sup> Francisco Collado Rodríguez, *Back to Myth and Ethical Compromise*, cit., p. 36.

### IV.5.3 Il romanzo gotico

Seguendo i dettami del cosiddetto “Suburban Gothic”,

a sub-genre concerned, first and foremost, with playing upon the lingering suspicion that even the most ordinary looking neighbourhood, or house, or family, has something to hide, and that no matter how calm and settled a place looks, it is only ever a moment away from dramatic (and generally sinister) incident,<sup>257</sup>

Eugenides trasforma il pacifico sobborgo di periferia in un luogo oscuro e repellente. Come si è già detto, infatti, anche se Grosse Pointe sembra talmente perfetta da aver addirittura messo la morte al bando, la verità è che il territorio su cui sorge è irreversibilmente contaminato, e la società che abita in quei paraggi sta a sua volta marcendo dall'interno. Benché la maggior parte della popolazione cerchi di ignorare il processo o finga che tutto vada come sempre per il meglio, a palesare la realtà della situazione intervengono sia il carattere ostile della natura, che sembra rivoltarsi contro l'essere umano quasi per vendicarsi dei maltrattamenti subiti, sia casa Lisbon, che convertendosi in una catapecchia funge da cartina tornasole del disagio che vivono tanto i suoi abitanti quanto gli altri residenti del quartiere. Non solo rende visibile all'esterno l'infelicità delle adolescenti tenute prigioniere dai fanatici genitori; «oddly standing out in a clean and neat geography of suburbia<sup>258</sup>», casa Lisbon diventa il simbolo del diverso, un elemento di disturbo che agita le coscienze dei vicini sbattendo loro in faccia, in modo evidente, quei problemi e quelle ansie che essi vorrebbero invece celare: in particolare, l'idea che la morte e la corruzione possano raggiungere anche il *locus amoenus* in cui vivono, e che le aspirazioni di perfetta felicità di quel mondo siano illusorie. La villetta, che acquisisce pagina dopo pagina un aspetto sempre più derelitto, diviene così assimilabile a una rovina, o ad altri luoghi caratteristici della narrativa gotica quali «a haunted castle or even a prison»<sup>259</sup>. I narratori la descrivono addirittura come «one big coffin» (158), una costruzione che collassa su se stessa seppellendo sotto le sue macerie sogni e speranze di ben cinque giovani vite, e alcuni critici hanno ravvisato nel suo

---

<sup>257</sup> Bernice M. Murphy, *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave Macmillan, London 2008, p. 2.

<sup>258</sup> Elisabete Lopes, *Suburban Gothic Revisited in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «Anglo Saxonica», vol. III, n. 15, 2018, p. 10.

<sup>259</sup> Ivi, p. 9

metaforico crollo «some resemblance to the iconic house of Edgar Allan Poe’s tale “The Fall of the House of Usher” (1839), a landmark within the American Gothic genre»<sup>260</sup>. In *The Virgin Suicides* Eugenides rivisita anche diversi altri *topoi* del romanzo gotico classico. L’autore riprende, per esempio, il motivo gotico tradizionale delle *damsels in distress*, sottoposte al volere di una «controlling [...] figure who forces them to do things they do not want to do»<sup>261</sup>; in questo caso la “controlling figure” è ovviamente la madre, alla quale è attribuita la stessa «queenly iciness» (6) caratteristica della “matrigna” o della “regina cattiva” delle fiabe tradizionali: una figura che comunque si ritrova spesso anche nella letteratura horror contemporanea (si vedano, per esempio, romanzi come *Carrie* di Stephen King o *Coraline* di Neil Gaiman), anche perché lungi dall’essere «harmless children’s stories with happy endings»<sup>262</sup>, gran parte delle *fairy tales* classiche sono «stories with several gothic elements embedded into their plotlines»<sup>263</sup>, al punto che col passare degli anni i due generi hanno manifestato una sempre maggiore tendenza a fondersi.

A sottolineare il legame con il genere del romanzo gotico, oltre ai motivi appena rilevati quali la casa “stregata”, le tensioni familiari, la natura indomabile e il timore del contagio, Eugenides declina a modo suo anche il tema del mostro, mediante l’accostamento tra le ragazze e creature soprannaturali quali vampiri e fantasmi. Le allusioni alla natura vampiresca delle Lisbon ricorrono in più punti; innanzitutto, un nugolo di pipistrelli comincia a turbinare attorno al comignolo di casa loro, mentre un sosia di Dracula osserva la situazione da un balcone vicino:

Bats flew out of the chimney in the evening, as they did from the Stamarowski mansion the next block over. We were used to seeing bats wheeling over the Stamarowskis’, zigzagging and diving as girls screamed and covered their long hair. Mr. Stamarowski wore black turtlenecks and stood on his balcony. At sunset he let us roam his big lawn, and once in the flower bed we found a dead bat with its face of a shrunken old man with two prize teeth. We always thought the bats had come with the Stamarowskis from Poland; they made sense swooping over that somber house with its velvet curtains and Old World decay, but not over the practical double chimneys of the Lisbon house. (84-85).

---

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> Sarah Ghoshal, *The Gothic and the Fairy Tale: The Unified Genre*, 2016, [https://www.academia.edu/8563416/The\\_Gothic\\_and\\_the\\_Fairy\\_Tale\\_The\\_Unified\\_Genre](https://www.academia.edu/8563416/The_Gothic_and_the_Fairy_Tale_The_Unified_Genre)

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

I lettori vengono inoltre informati che ciascuna sorella era dotata di «two extra canine teeth» (60); fra le cinque, comunque, è ancora una volta Lux a essere associata più profondamente con l'immagine del vampiro. Non solo possiede, come le altre, una dentatura peculiare («When she smiled, her mouth showed too many teeth, but at night, Trip Fontaine dreamed of being beaten by each one», 79), ma come succede a Lucy Westenra dopo essere stata morsa da Dracula (nell'omonimo romanzo di Bram Stoker del 1897), sembra sviluppare col tempo una natura promiscua e quasi animalesca. Una sera, vestita soltanto di una camicia da notte bianca, insegue Trip Fontaine fino alla sua macchina per saltargli letteralmente addosso:

He found himself grasped by his long lapels, pulled forward and pushed back, as a creature with a hundred mouths started sucking the marrow from his bones. She said nothing as she came on like a starved animal. (85-86)

E negli anni successivi tutte le fantasie del ragazzo riguardanti Lux avranno sempre un carattere mostruoso e violento: «he dreams of being flayed alive, or envisions her like a mythic being or ancient creature endowed with preternatural powers»<sup>264</sup>.

Lux appare inoltre come spettro ai narratori di mezza età ogni volta che essi si trovano in intimità con le loro mogli («it is always that pale wraith we make love to», 142), mentre il fantasma di Cecilia compare a suo padre, Mr. Lisbon, davanti alla finestra ancora aperta della sua vecchia camera da letto, come se volesse «jumping out of it forever» (58) e tormentare il genitore con i sensi di colpa e inadeguatezza.

*The Virgin Suicides* non è, per concludere, un romanzo realistico quanto lascerebbero supporre le descrizioni analitiche degli ambienti e la precisa catalogazione dei reperti da parte dei narratori. Ci sono in effetti molti elementi che «point towards the magical quality of living near the Lisbon house»<sup>265</sup>: oltre alle apparizioni di fantasmi e alla natura mitica o mostruosa delle ragazze, altri fatti difficilmente spiegabili sono gli episodi di telepatia tra le Lisbon e Mrs. Karafilis; l'esistenza di un intrico di tunnel e passaggi sotterranei che collegano fra di loro le abitazioni del vicinato; l'iniziativa delle ragazze di dar fuoco ai mobili per ovviare alla mancanza di riscaldamento, e la bizzarra trasformazione del loro salotto in una foresta pluviale a causa delle perdite nelle tubature; oppure, il fatto stesso

---

<sup>264</sup> Elisabete Lopes, *Suburban Gothic Revisited in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, cit., p. 14.

<sup>265</sup> Francisco Collado Rodríguez, *Back to Myth and Ethical Compromise*, cit., p. 34.

che nessuno abbia nulla da ridire in seguito all'improvvisa decisione di Mrs. Lisbon di ritirare le figlie da scuola.

L'irruzione del magico nella realtà conferisce al testo tratti che ricordano il realismo magico sudamericano. Lo sostengono sia Shostak («the events partake of the mode of magical realism, dominated by the uncanny and unpredictable»<sup>266</sup>) sia Collado-Rodríguez, secondo il quale

a large part of the textual strategies, literary themes, and particular motifs of Eugenides's *The Virgin Suicides* are not specific features of North American or European historiographic metafiction but [...] are rather indebted to García Márquez's narratives.<sup>267</sup>

Le *fish-flies* che piagano annualmente Grosse Pointe, per esempio, «recall Gabriel García Márquez's yellow butterflies»<sup>268</sup>, che accompagnano ogni apparizione di Mauricio Babilonia nonché l'ascesa al cielo di Remedios la Bella (anche se, a differenza degli insetti di Detroit, che per via della loro esistenza effimera sono simbolo nefasto di morte prematura, i lepidotteri colombiani rappresentano allegoricamente un amore quasi soprannaturale o divino). Oltre alle farfalle, i due romanzi condividono però anche altri elementi «grotesque but fairy-like»<sup>269</sup>, quali apparizioni fantasmatiche, legami viscerali tra i personaggi e gli alberi del giardino, per non parlare dell'assenza della morte, che a lungo sembra ignorare, secondo quanto viene scritto nelle prime pagine di entrambi i libri, tanto Macondo quanto Grosse Pointe. Come nel villaggio fondato da José Arcadio Buendía, che secondo quanto scrive García Márquez, «era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto»<sup>270</sup> (18), stando a ciò che racconta la voce narrante collettiva anche nel quartiere alla periferia di Detroit, per lunghi anni, «there had never been a funeral» (32): una circostanza incredibile da attribuire, secondo certe interpretazioni, «to the strong sense that nobody is really truly alive; the residents are, in a very modern sense, undead»<sup>271</sup>. Sono tanto non-vivi da non

---

<sup>266</sup> Debra Shostak, "A story we could live with", cit., p. 813.

<sup>267</sup> Francisco Collado Rodríguez, *Back to Myth and Ethical Compromise*, cit., p. 29.

<sup>268</sup> Charlotte Ruddy, *Suicides, Psychokillers, and the Question of Audience. The violence of girlhood in Jeffrey Eugenides and Lucy Corin*, «Electric Literature», February 3, 2017, <https://electricliterature.com/suicides-psychokillers-and-the-question-of-audience/>

<sup>269</sup> Ibidem.

<sup>270</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Random House, Barcelona 2017, p. 18.

<sup>271</sup> Martin Dines, *Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, cit., p. 966.

voler permettere di vivere nemmeno a chi desidera farlo; la maggiore delle cinque protagoniste, Therese, confida infatti a un compagno di scuola: «We just want to live. If anyone would let us» (128). Insomma, in *The Virgin Suicides*, le uniche persone che muoiono sono anche le uniche che, prima, sono state vive. O che, perlomeno, hanno provato a vivere.

Come in *The Virgin Suicides*, inoltre, anche in *The Marriage Plot* Eugenides si serve dell'immaginario gotico al fine soprattutto di restituire al meglio l'atmosfera della cittadina in cui sono in parte ambientati gli eventi, nonché di tratteggiare il personaggio di Leonard con maggiore espressività. Providence, come si è visto, si presta particolarmente a questo tipo di raffigurazione: non solo perché il centro storico è «sketchy» (9) e con le sue «black iron fences» (4) e i viottoli che «snak[e] around Puritan graveyards» (10) sembra riprodurre pari pari le ambientazioni delle storie di Lovecraft, ma anche perché è una città corrotta e invasa dalla criminalità, divisa (mentre la zona universitaria è abitata da ricchi e persone di classe sociale elevata, a East Providence vivono poveri e prostitute), fredda e inquinata: il cielo è grigio nonostante sia giugno (il giorno della celebrazione delle lauree, Mitchell nota «the gray skies and unseasonably cool temperatures», 67) e come nella Detroit di *The Virgin Suicides* il fiume è «polluted» (4) e i giardini infestati dagli insetti. Per quanto riguarda invece Leonard, l'autore sovente dipinge il suo disturbo bipolare e le azioni causate dalla sua «disintegrating mind» (107) in termini che ricordano i romanzi dell'orrore: il giovane vive infatti nella sporcizia, in una casa semidiroccata e in condizioni quasi animalesche (lui stesso sembra quasi trasformarsi in una bestia, tanto da acquisire addirittura una «bison hump», 284); il fatto che lavori in un laboratorio, unito al suo disturbo psichiatrico che lo porta a manifestare una personalità duplice e alla propensione a sperimentare droghe e medicinali su sé stesso, gli conferisce dei tratti che ricordano il Dr. Jekyll (e il suo lato oscuro, Mr. Hyde); durante un accesso di follia, inoltre, si presenta conciato alla maniera di un vampiro:

He'd done something to his hair—wet it, or gelled it, so that it was plastered back. And he was wearing the black cape [...] Seeing him like this, wild-eyed, antiquesly dressed, as slick-haired as a vampire, Madeleine realized that she'd never accepted—had never taken fully on board—the reality of Leonard's illness. (363)

In aggiunta, dopo aver lasciato Madeleine, sale su un treno la cui illuminazione lascia molto a desiderare e che sembra svanire nel nulla come un mezzo di trasporto fantasma

(«the lights inside the car were blinking on and off, like the lights on a broken chandelier, or the cells in a dying brain, as the train disappeared into the darkness», 384), per poi finire a vivere, come le streghe o gli orchi delle fiabe, in una stamberga in mezzo a un bosco («Leonard had gone to a cabin in the woods», 395). Si tratta tuttavia di pennellate gotiche leggere, in quanto comunque la rappresentazione è e resta quasi sempre estremamente fedele al vero.

#### **IV.5.4 La detective story**

La trama di *The Virgin Suicides* ruota interamente attorno a un singolo mistero, ovvero quale sia la ragione del suicidio delle ragazze. Eppure, il romanzo è costruito come una sorta di *mystery novel*, «with witnesses and interviews and exhibits»<sup>272</sup>, e con i narratori che, come *detectives* alle prese con un *cold case*, prendono in esame una serie di reperti e testimonianze per cercare di arrivare alla soluzione del caso «through a process involving intuition, observation and inference»<sup>273</sup>. A differenza però di un classico “whodunit”, che secondo la definizione di Todorov dovrebbe contenere almeno un crimine nonché il resoconto dell’investigazione volta a scoprire l’identità di chi ne è responsabile, nel libro di Eugenides «there is no crime for the reader to try to solve [...] We know what happens. We know who dies, and how, and by what methods»<sup>274</sup>. Resta da scoprire soltanto il movente: per questo, più che un “whodunit”, *The Virgin Suicides* sarebbe un “whydunit”, un giallo in cui i narratori indagano, con «detectivesque desire»<sup>275</sup>, sulle reali motivazioni che si celano dietro ai fatti di sangue.

Il libro contiene diversi elementi caratteristici del poliziesco: per esempio, la raccolta di testimonianze fornite da amici, vicini, insegnanti e conoscenti, che vengono sottoposti a interviste e veri e propri interrogatori da parte dei narratori-detectives; oppure il resoconto dell’autopsia effettuata sui corpi delle ragazze, nel corso della quale il coroner «opened up the girls’ brains and body cavities, peering inside at the mystery of their despair» (216), riuscendo solo a spiegare il modo in cui le adolescenti si erano tolte la vita ma senza

---

<sup>272</sup> Nicholas Frangipane, *Joyful Solipsism*, cit., p. 79.

<sup>273</sup> Richard Floyd, *The Butler Did It: A Passion for Mystery Novels*, «When I Survey», July 7, 2011, <https://richardfloyd.com/2011/07/07/the-butler-did-it-a-passion-for-mystery-novels/>

<sup>274</sup> Emma Cline, *The Virgin Suicides Still Holds the Mysteries of Adolescence*, cit.

<sup>275</sup> Elisabete Lopes, *Suburban Gothic Revisited in Jeffrey Eugenides’s The Virgin Suicides*, cit., p. 7.

scoprire nulla, ovviamente, riguardo al perché; infine, ovviamente, la scrupolosa operazione di accumulo e catalogazione degli *exhibits*, ovvero ben novantasette cimeli e reperti organici appartenenti alle Lisbon classificati, numerati e raccolti in cinque scatole (una per sorella) come se fossero delle prove da mostrare durante un processo. Ciascun oggetto viene esaminato come se potesse essere la chiave del rompicapo, con l'attenzione al dettaglio di chi sta cercando «some Rosetta Stone that would explain the girls» (164). Nonostante la loro meticolosità essi non trovano, però, alcuna risposta definitiva; anzi, persino sui particolari della storia che si davano per assodati cominciano a sorgere dei dubbi, poiché non corrispondono necessariamente alla realtà, ma solo alla versione parziale dei fatti a cui loro avevano avuto accesso:

All the evidence gradually reveals the fact that the Lisbon girls, and their motives for suicide, are unknowable. The story we're told is not necessarily the true story; it is the story our narrators could cobble together.<sup>276</sup>

L'impossibilità di trovare una risposta è presumibilmente dovuta all'errato approccio alla ricerca da parte dei narratori, che pretendono di analizzare le cinque sorelle in modo razionale, quasi scientifico. Come le Naiadi alle quali vengono accostate, anche le ragazze sono «associated with the wilderness and unpredictability of nature»<sup>277</sup>, ed è pertanto impensabile illudersi di poterle “pinpoint”, riuscendo metaforicamente a “spillarle” e analizzarle come entomologi relegandole a mero oggetto di studio.

Anche a causa degli errori nel metodo d'indagine, il realismo e la linearità caratteristici del giallo lasciano qui il posto a una nebbia indistinta nella quale è facile confondere volti e dettagli, e a un groviglio di ipotesi anche strampalate che servono solo a ricordare ai lettori che non potranno mai conoscere la verità, e che il mistero non verrà mai risolto: «the evidence doesn't add up, and what narrators “come to know is that they don't know”»<sup>278</sup>.

La mancanza di un finale che contenga una soddisfacente soluzione al mistero caratterizza anche un romanzo pubblicato dall'australiana Joan Lindsay nel 1967, ovvero *Picnic at Hanging Rock*, divenuto celebre per l'ottimo adattamento cinematografico realizzato da Peter Weir nel 1975. Esso narra la vicenda di un gruppo di ragazze frequentanti un

---

<sup>276</sup> Nicholas Frangipane, *Joyful Solipsism*, cit., p. 77.

<sup>277</sup> Elisabete Lopes, *Suburban Gothic Revisited in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, cit., p. 7.

<sup>278</sup> Nicholas Frangipane, *Joyful Solipsism*, cit., p. 73.



prestigioso collegio che scompaiono inspiegabilmente, insieme a un'insegnante, durante una gita nel *bush*. Come in *The Virgin Suicides*, anche le protagoniste di *Picnic at Hanging Rock* vengono romantizzate e assimilate a creature angeliche dai tratti botticelliani; e alla stessa stregua di Mrs. Lisbon (nonché, come si è già detto, di Bernarda Alba), anche la signora Appleyard, la direttrice dell'istituto femminile, non si preoccupa tanto del destino delle sue giovani allieve scomparse, quanto piuttosto di nascondere l'accaduto per evitare di macchiare il buon nome della sua scuola («La sua prima preoccupazione quella mattina fu di assicurarsi che nulla di quanto era accaduto il giorno precedente venisse neppure sussurrato fuori dalle mura del collegio»<sup>279</sup>). Nonostante le resistenze della direttrice si apre comunque un'indagine sulla misteriosa sparizione delle studentesse, che però non porta ad alcun risultato concreto e alimenta solo ulteriori interrogativi. Come scrive Luigi Sampietro in una nota alla prima edizione italiana del romanzo di Lindsey, la struttura di *Picnic at Hanging Rock* è, come quella dell'opera prima di Eugenides, «pressapoco quella di una storia poliziesca in cui probabilmente non c'è nessun colpevole da individuare»<sup>280</sup> e nel corso della quale «il narratore scopre che il perché delle cose rimane insondabile»<sup>281</sup>.

Francisco Collado-Rodriguez e Bilyana Kostova, inoltre, hanno entrambi ravvisato delle similitudini tra la struttura di *The Virgin Suicides* e il romanzo di Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*, pubblicato dodici anni prima<sup>282</sup>. Anche Eugenides, che tra l'altro ammette di aver letto il romanzo di García Márquez prima di cominciare a scrivere il suo libro, anticipa fin dal titolo che nel libro morirà qualcuno, e come nel romanzo dell'autore colombiano, anche in *The Virgin Suicides* la voce narrante cerca di chiarire il movente del fattaccio. Alla fine, però, in entrambi i casi,

neither narrator nor readers can reach any ultimate explanation [...], since the narration is clogged with alternative interpretations of the events. In effect, a great number of witnesses and even a multitude of exhibits are not enough to provide an ultimate clarification.<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> Joan Lindsay, *Picnic at Hanging Rock*, traduzione di Maria Vittoria Malvano, La Rosa, Torino 1983, p. 47.

<sup>280</sup> Luigi Sampietro, *Nota*, in Joan Lindsay, *Picnic at Hanging Rock*, cit., p. 203.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> Cfr. Bilyana Vanyova Kostova, *Working Through Collective Trauma*, cit., p. 77-78.

<sup>283</sup> Francisco Collado Rodríguez, *Back to Myth and Ethical Compromise*, cit., p. 30.

I dati raccolti, insomma, non portano a nulla: «nothing adds up, nothing coheres. Like *The Crying of Lot 49*, this novel, Eugenides's first, is a novel about the failure of the novel»<sup>284</sup>. In realtà, l'idea dell'inconoscibilità del mondo e la rappresentazione degli eventi della vita come una matassa della quale è impossibile trovare il bandolo non sono una prerogativa esclusiva del *mystery* postmoderno, dove l'uomo si trova ingarbugliato in trame più grandi di lui e in complessi marchingegni narrativi che non riesce a governare, come un'Oedipa Maas qualsiasi. Già Eliot, che si conferma di nuovo il vero nume tutelare dell'autore, sottolineava come all'uomo fosse in realtà accessibile la conoscenza soltanto di «a heap of broken images (v. 22)»<sup>285</sup>, un'immagine perfettamente assimilabile a quella proposta dai narratori di Eugenides: «We had pieces of the puzzle, but no matter how we put them together, gaps remained, oddly shaped emptinesses mapped by what surrounded them, like countries we couldn't name» (241). Tutto ciò che i ragazzi hanno raccolto nel corso delle loro ricerche sono frammenti che non sanno mettere in ordine e decifrare, tutte le conclusioni a cui arrivano «are both true and untrue» (241), e l'intera indagine sembra solo, come loro stessi ammettono sconsolati, «a chasing after the wind» (242).

#### ***IV.5.5 Il romanzo storico o d'immigrazione***

La saga epico-familiare narrata da Cal si basa su solide basi storiche e geografiche, riuscendo a fornire «a synopsis of the history of the U.S., and of the western world in general, in the twentieth century»<sup>286</sup>. Mescolando la rievocazione storica all'avventura mitica, l'autore riesce quindi a conciliare nel suo romanzo l'impostazione epica con un approccio di tipo realista; in effetti, come scrive Briasco, l'opera si caratterizza per la «padronanza assoluta della rievocazione storica, che appare tanto più convincente ed emozionante quanto più le vicende narrate affondano in un passato immerso nelle nebbie del mito»<sup>287</sup>. L'autore nega comunque di avere avuto intenzione, con *Middlesex*, di scrivere un vero e proprio romanzo storico; in un'intervista rilasciata al quotidiano "il manifesto" dice infatti che con la sua opera egli voleva

<sup>284</sup> Chris Bachelder, *Doctorow's Brain*, «The Believer», February 1, 2007, <https://www.thebeliever.net/doctorows-brain/>

<sup>285</sup> T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p.

<sup>286</sup> Hans Bertens – Theo D'haen, *American Literature. A History*, Routledge, New York 2014, p. 245.

<sup>287</sup> Luca Briasco, *Americana*, cit., p. 256.

smentire la tradizione degli autori di romanzi storici: che sanno esattamente come era il tempo un certo giorno di un certo mese, di un certo anno, e così via. Desideravo scrivere un romanzo che contenesse elementi storici, senza mantenere l'impostazione del romanzo storico.<sup>288</sup>

E ancora, rispondendo a una domanda di Bram van Moorhem per il magazine 3:AM, ribadisce che

the book is not conceived as an historical novel. I always think a historical novel continuously remains in the past. This book tries to explain the past and comes up to the present day. There are several historical sections in it, and that is because I'm writing about generations. If you write about generations you have to consider the history generations are living through.<sup>289</sup>

È pur vero che le vicende della famiglia Stephanides offrono a Eugenides lo spunto per raccontare quasi un secolo di storia, americana e non solo. Il romanzo presenta inoltre certi tratti caratteristici della *historical fiction*, espressione quasi ossimorica che unisce finzione e verità storiografica e che viene impiegata per indicare tutte quelle opere letterarie «set in the past but which emphasize themes that pertain back to the present»<sup>290</sup>. In effetti, mentre i grandi eventi storici collettivi sono ricostruiti nel dettaglio e l'ambientazione delle diverse epoche viene riprodotta con accuratezza, la maggior parte dei personaggi e delle loro interazioni sono frutto della fantasia dello scrittore, che infatti afferma: «All the history is true. The stuff about the Nation of Islam is true, everything about Smyrna is true, and, as far as I can find out, all the scientific information is true, but the characters are invented»<sup>291</sup>.

Nel seguire gli Stephanides attraverso tutto il Novecento è possibile anche notare come le condizioni di vita degli immigrati vadano gradualmente mutando di generazione in generazione, passando dall'emarginazione al successo (un fenomeno che il romanziere di

---

<sup>288</sup> Christian Raimo, *Al crocevia tra generi sessuali e narrativi*, cit.

<sup>289</sup> Bram van Moorhem, *The Novel As a Mental Picture of Its Era*, cit.

<sup>290</sup> Sara Johnson, *Defining the Genre: What are the rules for historical fiction?*, «Historical Novel Society», 2002, <https://historicalnovelsociety.org/defining-the-genre-what-are-the-rules-for-historical-fiction/>

<sup>291</sup> Susan Walker, *Jeffrey Eugenides mixes history, science and sex in a novel way*, "The Toronto Star", November 16, 2002, [https://webcitation.org/61c3RMW2Y?url=http://iw.newsbank.com/iw-search/we/InfoWeb?p\\_action=doc&p\\_theme=aggdocs&p\\_topdoc=1&p\\_docnum=1&p\\_sort=YMD\\_date%3AD&p\\_product=AWNB&p\\_docid=10B94BFB76CFCCA0&p\\_text\\_direct-0=document\\_id%3D%28%2010B94BFB76CFCCA0%20%29&p\\_multi=TRSB&p\\_nbid=R4EQ4CCCM TMxNTcyMzgxMS4zMzY0M](https://webcitation.org/61c3RMW2Y?url=http://iw.newsbank.com/iw-search/we/InfoWeb?p_action=doc&p_theme=aggdocs&p_topdoc=1&p_docnum=1&p_sort=YMD_date%3AD&p_product=AWNB&p_docid=10B94BFB76CFCCA0&p_text_direct-0=document_id%3D%28%2010B94BFB76CFCCA0%20%29&p_multi=TRSB&p_nbid=R4EQ4CCCM TMxNTcyMzgxMS4zMzY0M)

Detroit osserva anche all'interno della propria famiglia: «La prima generazione di immigrati fatica e lotta, la seconda fa i soldi, la terza, la mia, fa film e libri»<sup>292</sup>). La storia ricalca infatti anche gli stilemi di un genere da tempo trascurato dalla letteratura, ovvero «the white ethnic immigrant narrative»<sup>293</sup> o romanzo d'immigrazione. Le caratteristiche di questo genere letterario, nato negli anni Trenta dall'esigenza di dar voce e visibilità alle masse proletarie e alle minoranze etniche fino a quel momento rimosse dal panorama della cultura ufficiale, sono l'intento di «raffigurare con la massima fedeltà possibile la realtà»<sup>294</sup> e di dare risalto all'esperienza di sradicamento vissuta dagli individui migranti. Secondo William Q. Boelhower, autore di *The Immigrant Novel as Genre*, i testi classificabili sotto questa etichetta di genere mettono in scena personaggi che «are naive, ignorant of American life in all its facets, have a language barrier, are unassimilated, and, crucially, hopeful»<sup>295</sup>; a guidare le loro azioni, in aggiunta, è un bagaglio culturale ancora legato al “Vecchio Mondo”, che contrasta con la mentalità del Nuovo Mondo in cui si trovano invece ad agire. Lo studioso delinea inoltre una sorta di inventario, interessante anche ai fini dell'analisi del romanzo di Eugenides, comprendente i temi chiave di questo tipo di prosa:

The journey; folklore (folkloric figures, practices, wisdom, and superstition); religion (belief and ritual – scenes of birth, marriage, death); immigrant gatherings and feasts (food and drink, song, dance, music); speech (foreign language dialogue, lexemes, jokes, puns, etc.); memory (the presence of OW cultural objects, OW recollections); customs; multiple character (protagonist as transindividual subject); contact (political, economic, social, cultural, judicial); acquisition, and loss.<sup>296</sup>

Si tratta di motivi senz'altro ricorrenti anche tra le pagine di *Middlesex*: basti pensare, per esempio, al capitolo dedicato al viaggio transoceanico verso gli Stati Uniti, e all'esperienza traumatica di Ellis Island; alla rappresentazione di pratiche tradizionali come l'utilizzo di un cucchiaino d'argento per prevedere il sesso di un nascituro; alla devozione di Desdemona nei confronti di Christ Pantocrator e alla descrizione di matrimoni, battesimi e funerali celebrati secondo la fede ortodossa; infine, all'insistenza

---

<sup>292</sup> Roberto Zichittella, *Un libro, un autore. Jeffrey Eugenides*, «Famiglia cristiana», 10 agosto 2003, p. 88.

<sup>293</sup> Patricia E. Chu, *D(NA) Coding the Ethnic: Jeffrey Eugenides's Middlesex*, «NOVEL: A Forum on Fiction», vol. 42, n. 2, part I, Summer 2009, p. 281.

<sup>294</sup> Sara Antonelli – Giorgio Mariani (a cura di), *Il Novecento USA*, cit., p. 74.

<sup>295</sup> William Q. Boelhower, *The Immigrant Novel as Genre*, «MELUS», vol. 8, n. 1, Spring 1981, p. 6.

<sup>296</sup> Ivi, p. 7.

della nonna del protagonista nell'utilizzare parole greche (*mana, dolly mou, mavros*) e nel conservare oggetti e pezzi d'arredamento provenienti dalla madre patria.

Più che la volontà di denuncia delle discriminazioni di cui gli immigrati erano oggetto e delle difficoltà da loro vissute nel percorso di integrazione nella cultura americana, Eugenides sembra però voler mettere al centro della propria architettura narrativa il tema della contaminazione, evidenziando come, nonostante le pretese della società statunitense di totale assimilazione di ogni nuovo arrivato all'interno di un indifferenziato *melting pot*, dal confronto fra due culture non può che nascere un ibrido, e quest'ibrido non è necessariamente un mostro.

#### **IV.5.6 Il Bildungsroman**

Le protagoniste di *The Virgin Suicides* erano un gruppo di ragazzine di età compresa fra i dodici e i diciassette anni, figlie di genitori iperprotettivi che avrebbero voluto mantenerle bambine per sempre. Anche gran parte di *Middlesex* si concentra sulla storia di un personaggio in età adolescenziale: il narratore dedica infatti molto spazio agli anni della crescita di Calliope e della sua trasformazione da femmina a maschio, avvenuta poi in modo semi-definitivo all'età di quattordici anni. Segue poi Cal nell'impervio percorso di formazione della sua nuova identità e nel graduale processo di reintegrazione all'interno della famiglia e della società, che culmina infine nella definitiva accettazione di sé.

*Middlesex* possiede quindi una serie di tratti che permetterebbero di classificarlo come *Bildungsroman*; questo termine, «coined in Germany in 1819»<sup>297</sup>, significa letteralmente “romanzo di formazione” («‘Bildung’: formation; ‘Roman’: novel»)<sup>298</sup>, e viene spesso impiegato da parte della critica letteraria per designare qualsiasi testo che abbia al centro «the early emotional development and moral education»<sup>299</sup> di un giovane protagonista, il quale nel passaggio dall'infanzia alla maturità acquisisce una sempre maggiore coscienza della propria identità e del proprio ruolo nel mondo.

---

<sup>297</sup> Kenneth Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, cit., p. 2.

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

L'interesse di Eugenides e di numerosi altri autori americani per il romanzo di formazione è dovuto secondo alcuni all'innata vocazione dei personaggi in età adolescenziale a incarnare il dinamismo e la mutevolezza del presente, nonché alla loro naturale attitudine a proiettarsi verso le potenzialità dell'avvenire. Franco Moretti, per esempio, scrive che

Youth is 'chosen' as the new epoch's 'specific material sign', and it is chosen over the multitude of other possible signs, because of its ability to accentuate modernity's dynamism and instability. Youth is, so to speak, modernity's 'essence', the sign of a world that seeks its meaning in the future rather than in the past.<sup>300</sup>

Tramite questi soggetti colti sul limitare, in bilico fra le illusioni della fanciullezza e il disinganno della vita adulta, gli autori avrebbero così l'occasione di comunicare le loro ansie e le loro speranze per il futuro, riflettendo insieme ai loro personaggi su come adattarsi a una società in perenne divenire.

Altri sostengono invece che il successo del *coming of age* sia legato anche alla necessità, da parte degli scrittori statunitensi, di creare una sorta di "mito delle origini" per il loro Paese che ne è sprovvisto:

These novels can be seen as part of a response to the common perception that America does not have a meaningful beginning, but was created *in vacuo*, a perception succinctly expressed by Baudrillard, who believed that "America ducks the question of origins; it cultivates no origin, or mythical authenticity; it has no past and no founding truth"<sup>301</sup>

Le indagini effettuate dai protagonisti di questi romanzi circa le proprie radici (come mezzo per raggiungere una più piena consapevolezza di sé stessi) si fondono spesso con un loro sempre maggiore coinvolgimento nelle vicende storiche del loro Paese e una sempre più profonda conoscenza del passato nazionale. Come scrive Kenneth Millard, «contemporary coming-of-age novels are novels about knowledge of American history, and that knowledge itself becomes a significant part of the protagonist's coming of age»<sup>302</sup>: i grandi eventi collettivi della storia americana non svolgono semplicemente la funzione di ambientare i testi nel tempo e nello spazio, bensì hanno un ruolo fondamentale nella crescita dei soggetti che vi rimangono implicati in prima persona.

---

<sup>300</sup> Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987, p. 5.

<sup>301</sup> Kenneth Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, cit., p. 9.

<sup>302</sup> Ivi, p. 10.

In *Middlesex* è evidente la presenza di una tensione costante fra il proposito del protagonista di scavare nel proprio passato e il desiderio di aprirsi verso il futuro. Nel narrare la propria storia, spiegando con precisione mendeliana le fondamenta genetiche della sua condizione, il narratore non solo risale a due generazioni precedenti alla propria, ma conferisce alle sue origini un'aura mitica, ambientando sull'Olimpo il misfatto alla base della combinazione peculiare dei suoi alleli e paragonandosi a divinità come Ermafrodito e Tiresia. Al tempo stesso, la voce narrante ripercorre anche le tappe fondamentali della storia del Novecento americano, dimostrando indirettamente come, specialmente in una città lacerata come Detroit, fosse pressoché inevitabile interiorizzare le logiche di contrapposizione binaria come quelle tra bianchi e neri, *ethnic girls* e *charm bracelets*, maschi e femmine. In aggiunta, mostra una forte smania per la novità, riconoscendosi in una sorta di «new type of human being» (529) che potrebbe aprire la strada, per l'avvenire, a molte altre creature come lui.

Come in ogni racconto di formazione che si rispetti, il personaggio principale per crescere si trova costretto, spesso suo malgrado, ad attraversare una serie di riti di passaggio o di iniziazione. Tra questi si trovano ovviamente le immancabili feste scolastiche e le prime esperienze sessuali; tuttavia, in un romanzo in cui la maturazione di un'identità sessuale definita è al centro della narrazione, acquisiscono un particolare significato anche quei rituali legati al desiderio di adeguarsi agli standard estetici e alle aspettative di genere: per esempio, quando Callie è ancora una considerata da tutti una ragazzina, «the most visible welcoming to womanhood is at Sophie Sassoon's beauty parlour, The Golden Fleece»<sup>303</sup>, dove l'estetista cerca di adattare il suo aspetto in modo tale da «induct her into the world of being female»<sup>304</sup>; tempo dopo, in fuga da New York dopo essersi finalmente reso conto di essere un maschio, come prima cosa Cal decide di tagliarsi i capelli, e si ferma presso un *barbershop* il cui proprietario, Ed, tra una rivelazione e l'altra (gli spiega infatti che «according to beauty standards, men should wear short hair to be found attractive by women»<sup>305</sup>) facilita il processo di metamorfosi del protagonista:

---

<sup>303</sup> Rowan Roux, *Monstrous Hermaphrodites*, cit., p. 4.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> Soheila Faghfori – Zeinab Chatrzarnegari – Esmaeil Zohdi, *Sex, Gender, Sexuality: Subalternity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, «International Journal of Applied Linguistics & English Literature», vol. 9, n. 5, September 2020, p. 105.

Listen, you won't regret it. Women don't want a guy looks like a girl. Don't believe what they tell you, they want a sensitive male. Bullshit!" The swearing, the straight razors, the shaving brushes, all these were my welcome to the masculine world. The barber had the football game on the TV. The calendar showed a vodka bottle and a pretty girl in a white fur bikini. I planted my feet on the waffle iron of the footrest while he swiveled me back and forth before the flashing mirrors. (442)

Molte delle insicurezze vissute da Calliope negli anni dell'adolescenza circa il proprio aspetto sono facilmente riconoscibili e condivisibili da quasi tutti:

I'd been born Apollonian, a sun-kissed girl with a face ringed with curls. But as I approached thirteen a Dionysian element stole over my features. My nose, at first delicately, then not so delicately, began to arch. My eyebrows, growing shaggier, arched, too. Something sinister, wily, literally "satyrical" entered my expression. (294)

Grossomodo chiunque, a quell'età, ha sperimentato le stesse inquietudini del personaggio, perché chiunque intorno ai dodici o quattordici anni si è sentito insicuro della propria immagine e smarrito al cospetto del proprio corpo in trasformazione; come riporta l'autore della recensione di *Middlesex* pubblicata sul "Los Angeles Times", «all teenagers are half-certain that they're freaks, mutants of some sort»<sup>306</sup>, e anche secondo Eugenides una delle principali ragioni del successo del libro risiede nel fatto che nelle disavventure di Callie ognuno può facilmente rivedere sé stesso:

What my character goes through is something everyone goes through: a vast and unsettling transformation in adolescence[.] His body changes more than our bodies have changed, he has to find out where his sexual desire leads him, and that's also something people go through, so my idea was that when people read the book they would recognize a lot about their own adolescence.<sup>307</sup>

Cal deve ovviamente affrontare una difficoltà in più ai fini di raggiungere una piena maturazione e consapevolezza della propria identità. Il proprio sesso biologico indefinito, intermedio, non gli permette un'assimilazione automatica a una delle uniche due possibili identità di genere previste dalla società, e il processo di decostruzione delle proprie certezze categoriche e di ricostruzione del proprio Io, che lo porta a scegliere di non percorrere nessuna strada già battuta ma di aprirsi a nuove opportunità senza aderire a

---

<sup>306</sup> Jeff Turrentine, *She's come undone*, cit.

<sup>307</sup> Simon Houpt, *Middlesex came to him in a dream*, cit.



nessun genere predeterminato, è tanto complesso da richiedere molto tempo, accompagnandolo fino all'età adulta inoltrata. Le sue principali esperienze formative, tuttavia, risalgono tutte all'infanzia e all'adolescenza; non sorprende quindi che l'autore, tra le cui pagine si affollano numerosi personaggi colti nel momento cruciale del passaggio alla vita adulta, abbia dichiarato di essere d'accordo con Flannery O'Connor quando dice che «quello che si impara nei primi quattordici anni di vita è sufficiente per scrivere tutta la vita»<sup>308</sup>.

Come *Middlesex* e *The Virgin Suicides*, però, anche *The Marriage Plot* contiene i tratti del *Bildungsroman*. Sebbene non abbia per protagonisti dei ragazzini colti sul limitare tra l'infanzia e l'adolescenza, anche i personaggi principali di questo terzo romanzo sono ritratti in una fase di passaggio, ovvero in procinto di spiccare quel salto di crescita che li porterà definitivamente dall'adolescenza all'età adulta. Come spiega nell'intervista rilasciata al quotidiano "La Stampa", lo scrittore con quest'opera aveva l'obiettivo di «descrivere l'ansia dei post adolescenti che muovono i primi passi nella vita dei grandi»<sup>309</sup>. I temi di fondo, in sostanza, sono sempre gli stessi: il senso di spaesamento e la crisi che si affronta nel momento in cui ci si sente costretti a trovare il proprio posto nel mondo. Anche in *The Marriage Plot* trova spazio la rappresentazione dei vari rituali ai quali i giovani prendono parte e che contribuiscono allo sviluppo della loro individualità, ovvero le feste, le lezioni e gli incontri con i compagni, la celebrazione della laurea, i viaggi, le storie d'amore e la loro fine. Il percorso porterà ciascuno dei tre personaggi a sperimentare un cambiamento e una crescita:

With characteristic fastidiousness, Eugenides collapses the oppositions he's previously assembled. The scientist has a sense of something divine, the believer loses his fanaticism, and the naïve reader finds it's possible to reconcile the literature she loves with the sexy theory that seemed to undermine its claims.<sup>310</sup>

La maggiore consapevolezza raggiunta dai tre rende loro impossibile unirsi al fine di formare una coppia, di qualsiasi tipo. Come spiega Leonard servendosi di una metafora scientifica basata sull'oggetto delle sue ricerche, «in a crisis, it's easier to survive as a

---

<sup>308</sup> Antonio Monda, *Due sessi e una lunga storia*, "La Repubblica", 22 maggio 2003, p. 43.

<sup>309</sup> Paolo Mastrolilli, *Eugenides, oggi come nell'800, parlami d'amore Madeleine*, cit., p. 37.

<sup>310</sup> Emily Cooke, *Stuck in the Stacks*, cit.

single cell» (382): ognuno deve risolvere la propria crisi esistenziale e realizzarsi in qualche modo da solo, prima di poter cominciare un percorso di coppia.

#### IV.5.7 Il campus novel

Il testo si potrebbe includere poi anche nella categoria del cosiddetto *campus novel*, ovvero il romanzo di ambientazione accademica. Ci sono diverse recensioni che sottolineano la sua appartenenza, fra gli altri, anche a questo genere: c'è chi scrive che *The Marriage Plot* è «un po' campus novel, un po' love story»<sup>311</sup>, chi lo definisce come «a romantic comedy wrapped around an academic satire that looks like the sprightly love child of Allegra Goodman and Jonathan Franzen»<sup>312</sup>, chi lo descrive come «at once a love story, a campus novel, and a bildungsroman»<sup>313</sup>, e chi come «a coming-of-age novel, an Ivy League soap opera, a campus romp[, ] an attempt to do nothing less than update the 19th-century romantic novel»<sup>314</sup>. La terza pubblicazione di Eugenides ha effettivamente diversi aspetti in comune con i romanzi classificati sotto questa etichetta, anche al di là del fatto che buona parte della storia si svolge tra le pareti di un college prestigioso. Come molti altri *campus novels*, tende a rappresentare in maniera satirica studenti e professori, proponendo «largely unflattering portraits of the world of academia»<sup>315</sup> e dipingendo il personale docente «as buffoons or intellectual charlatans»<sup>316</sup>; si pensi per esempio al modo in cui viene descritto il Professor Zipperstein:

Semiotics was the form Zipperstein's midlife crisis had taken. Becoming a semiotician allowed Zipperstein to wear a leather jacket, to fly off to Douglas Sirk retrospectives in Vancouver, and to get all the sexy waifs in his classes. Instead of leaving his wife, Zipperstein had left the English department. Instead of buying a sports car, he'd bought deconstruction. (48)

---

<sup>311</sup> Valentina Pigmei, *Sono l'anti-Jane Austen*, cit.

<sup>312</sup> Ron Charles, *Ron Charles reviews The Marriage Plot, by Jeffrey Eugenides*, cit.

<sup>313</sup> Evan Hughes, *Just Kids*, «New York Magazine», October 7, <https://nymag.com/arts/books/features/jeffrey-eugenides-2011-10/#:~:text=At%20once%20a%20love%20story,of%20realistic%20fiction%E2%80%94very%20known%20gly>.

<sup>314</sup> Ian Sansom, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides*, «The Spectator», November 5, 2011, <https://www.spectator.co.uk/article/the-marriage-plot-by-jeffrey-eugenides/>

<sup>315</sup> Robert F. Scott, *It's a Small World, after All: Assessing the Contemporary Campus Novel*, «The Journal of the Midwest Modern Language Association», vol. 37, n. 1, Spring 2004, p. 84.

<sup>316</sup> Ivi, p. 83.

O la maniera in cui si presenta l'approccio metodologico del Professor Saunders, che consisteva nel «reading aloud lectures he'd written twenty or thirty years earlier» (21), tanto da spingere Madeleine a seguirlo perché provava pena per lui.

Il fatto che tutti i personaggi, come già rilevato, appartengano a una classe sociale piuttosto privilegiata, o comunque, perlomeno, siano tutti bianchi e provenienti da famiglie con una buona disponibilità economica, rimanda all'inclinazione di questo genere di opere a rappresentare, per quanto velatamente, la «higher education's reluctance to incorporate marginalized populations»<sup>317</sup>, e a denunciare il classismo e il razzismo soggiacente agli istituti universitari. In *The Marriage Plot* è inoltre possibile individuare quasi tutte le componenti che lo studioso Robert F. Scott elenca quali caratteristiche di questa particolare forma narrativa, ovvero:

worries about hiring and admissions quotas[;] the absurdity and despair of university life; the colorful, often neurotic personalities who inhabit academia; and the ideological rivalries which thrive in campus communities. Many academic novels also place great emphasis on sexual adventures of all types, though most show the results of such escapades to be harmful, if not disastrous.<sup>318</sup>

Madeleine, in effetti, attende con ansia una risposta all'*application letter* inviata a Yale; ha compagni di corso eccentrici, come Thurston Meems, che si rade completamente le sopracciglia; studia nel bel mezzo del contrasto ideologico interno alle università fra realismo e sperimentazione, e vive avventure erotiche dalle conseguenze nefaste che si potrebbero quasi considerare il succo stesso della trama. Ciò contribuisce ad accrescere il tono satirico della narrazione, mostrando come anche i rappresentanti di un'istituzione così culturalmente elevata possano dare dimostrazione di bassezza e meschinità:

“The high ideals of the university as an institution - the pursuit of knowledge and truth [...] are set against the actual behaviour and motivations of the people who work in them, who are only human and subject to the same ignoble desires and selfish ambitions as anybody else. The contrast is perhaps more ironic, more marked, than it would be in any other professional milieu”.<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> Christopher Findeisen, *Injuries of Class: Mass Education and the American Campus Novel*, «PMLA», vol. 130, n. 2, March 2015, p. 288.

<sup>318</sup> Robert F. Scott, *It's a Small World, after All: Assessing the Contemporary Campus Novel*, cit., p. 82.

<sup>319</sup> Aida Edemariam, *Who's afraid of the campus novel?*, “The Guardian”, October 2, 2004, <https://www.theguardian.com/books/2004/oct/02/featuresreviews.guardianreview37>

È, per finire, sicuramente un romanzo più realistico rispetto ai primi due, che, come si è visto, sono ancora imbevuti di magia e surrealismo. Non solo per la presenza di elementi autobiografici che conferiscono all'opera tratti di *autofiction* (soprattutto nelle sezioni dedicate a Mitchell dove, essendo il personaggio un evidente alter ego di Eugenides, autore, narratore e protagonista coincidono, e finiscono per mescolarsi dati reali e eventi di finzione), ma anche perché la narrazione non si distacca mai dalla verosimiglianza; anche quando non riporta fatti veramente accaduti allo scrittore nel corso della sua vita (come l'esperienza in India o la frequenza ai corsi di Semiotica alla Brown), il criterio seguito nel racconto è sempre quello della plausibilità. Ciò è dovuto probabilmente anche all'influenza dalla tradizione del romanzo realista, che sebbene non descriva eventi reali, «it does aim to represent what readers believe could happen, and thus focuses on everyday life and ordinary people rather than on the supernatural or fantastic»<sup>320</sup>. Vari autori della stessa generazione di Eugenides hanno seguito un percorso simile, muovendosi dalla scrittura sperimentale a un rinnovato interesse per il realismo; considerato comunque l'ampio spazio concesso in *The Marriage Plot* alle teorie postmoderne, discusse nei corsi frequentati dalla protagonista all'università, e soprattutto considerato che due dei personaggi principali si possono interpretare, come si è visto, quali personificazioni delle due distinte e contrapposte correnti, quella più tradizionale e quella più avanguardista, è possibile sostenere che la terza fatica di Eugenides si fondi, come ogni matrimonio ben riuscito, su un compromesso:

It is itself a compromise between realist and postmodern form. [...] Rather than debate whether realism or postmodernism is the proper path for the novel, Eugenides shows that for a seasoned practitioner to whom nothing is foreign, it is possible to be in two or three places at the same time.<sup>321</sup>

Si potrebbe affermare così che con *The Marriage Plot* Eugenides riesce a risolvere il conflitto tra realismo e postmodernismo «by conceding their differences and giving both equal air time»<sup>322</sup>, aprendo la strada, come già aveva fatto in *Middlesex*, a una terza via che comprende e supera entrambi i modelli.

---

<sup>320</sup> Sharon Marcus, *The Euphoria of Influence*, cit.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

## Conclusione

Dai testi analizzati, che rappresentano l'intero *corpus* romanzesco prodotto da Jeffrey Eugenides, risulta evidente come la sua transizione verso forme narrative maggiormente realiste sia stata graduale e fortemente segnata dall'influsso della letteratura postmoderna, che aveva raggiunto l'apice della popolarità proprio negli anni della formazione dell'autore. Alla base del postmodernismo c'era la paranoia, dovuta non soltanto al

clima di incertezza e sospetto innescato dal maccartismo e dalla guerra fredda, cioè le epoche americane contrassegnate dalla ricerca paranoica di complotti e trame, di notizie e di informazioni segrete<sup>1</sup>

ma anche al «caos babelico sorto dal surplus delle informazioni»<sup>2</sup> e da una quantità di stimoli impossibile da comprendere e controllare, che si rifletteva in romanzi altrettanto labirintici, con trame inestricabili e soggetti inquietanti. Il presunto ritorno al realismo (se di ritorno si può davvero parlare, considerate le numerose innovazioni introdotte dai movimenti avanguardisti del novecento dalle quali non può prescindere), accompagnato dal ripiegamento, reso evidente dal recupero di generi quali il romanzo di famiglia, verso una dimensione più privata e personale, non implica tuttavia necessariamente la produzione di opere più convenzionali e rassicuranti, soprattutto se confrontate con i testi dell'epoca precedente. Come dice la parola stessa, il "realismo" comporta il doversi confrontare con la realtà, che nel mondo contemporaneo non è meno inquietante di quanto possa essere la fantasia, né ha bisogno che i suoi tratti vengano esagerati per mettere in evidenza le sue problematiche.

Il percorso affrontato da Eugenides parrebbe comune a diversi autori della sua stessa generazione; come riportato nel manuale di letteratura a cura di Iuli e Loreto,

parte della critica [legge] alcuni grandi narratori americani contemporanei, come Don DeLillo, Jonathan Franzen, Jeffrey Eugenides, Richard Powers attraverso il recupero di categorie riconducibili a un improbabile realismo, improbabile proprio

---

<sup>1</sup> Sara Antonelli, *Dai Sixties a Bush jr.: la cultura Usa contemporanea*, Carocci, Roma 2001, p. 45.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

in quanto difficilmente riconciliabile con le attuali condizioni di conoscenza e comunicazione e con la consapevolezza metaletteraria esibita dalle narrazioni stesse.<sup>3</sup>

È curioso vedere il nome di DeLillo, da molti considerato uno dei padri della letteratura postmoderna nonché autore di uno dei testi imprescindibili di questo movimento culturale, *White Noise* (1985), nell'elenco degli autori che si sono dedicati, negli ultimi decenni, a questa sorta di ripresa e rinnovamento della tradizione realista; è significativo però che l'ultimo, breve romanzo da lui pubblicato, si intitoli *The Silence* (2020). *The silence*, il silenzio, è infatti ciò che resta nel momento in cui ci si libera del *white noise*, del rumore di fondo, e ci si trova costretti ad affrontare il vuoto che rimane. Leggendo le opere pubblicate da Jeffrey Eugenides si ha però l'impressione di assistere in effetti a una evoluzione piuttosto simile. Se nei primi due libri l'elemento magico veniva impiegato per cercare di spiegare l'inspiegabile, nonché per far sì che il lettore, sospendendo l'incredulità dinnanzi al tono quasi fiabesco della narrazione, non si ponesse troppe domande al cospetto di fatti misteriosi e poco verosimili. Con l'avanzare degli anni però l'autore sembra procedere a una progressiva scarnificazione, fino a giungere, con l'ultimo romanzo, a lasciare sulla pagina solamente la realtà così com'è, nuda e cruda; infatti, mentre *The Virgin Suicides* è ancora immerso in una atmosfera sognante, e ambientato in un mondo in cui accadono fatti a dir poco bizzarri narrati però come se in essi non ci fosse nulla di incredibile, in *Middlesex* molti degli avvenimenti raccontati sono ancora effettivamente surreali, ma le sezioni collocate temporalmente nel presente sono particolarmente scarse, sintetiche, sobrie; infine, in *The Marriage Plot*, l'autore rinuncia a qualsiasi orpello onirico o fantastico, e la storia risulta fin dall'inizio molto più realistica e lineare. In misura decisamente maggiore rispetto agli autori suoi contemporanei però Eugenides manifesta la tendenza a porre al centro dei suoi romanzi delle famiglie, utilizzandole come una lente attraverso la quale osservare le trasformazioni della società americana in generale; ogni sua storia, inoltre, ritrae individui alla ricerca di qualcosa: la soluzione di un mistero, la propria identità etnica e di genere, la propria "strada" in termini di carriera o percorso di vita. Grossomodo tutti i personaggi sembrano cercare risposte o nella religione (spesso vissuta anche nella forma della superstizione e della magia) o nella scienza, benché a ben guardare Eugenides non dimostri di riporre particolare fiducia in

---

<sup>3</sup> Cristina Iuli – Paola Loreto (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti*, cit., p. 352.

nessuno dei due contrapposti sistemi. La religione, in effetti, è quasi sempre inutile se non dannosa: in *The Virgin Suicides* il fondamentalismo cattolico della madre delle Lisbon è la causa principale della loro reclusione; in *Middlesex* la fede di Desdemona sembra confondersi con la stregoneria e viene spesso delineata in toni grotteschi, mentre sacerdoti e santoni di religioni varie sono in genere descritti come imbrogliatori dai quali è meglio mantenersi alla larga; in *The Marriage Plot* è invece inutile e inefficace, e non offre a Mitchell alcun sostegno nonostante il forte afflato spirituale da cui il ragazzo si sente animato. Nemmeno la scienza, tuttavia, pare in grado di procurare soluzioni: i narratori di *The Virgin Suicides* accumulano e analizzano con metodo scientifico una serie di indizi senza comunque riuscire a risolvere il caso del suicidio delle cinque sorelle; i medici e gli scienziati di *Middlesex* sono per la maggior parte incompetenti o malintenzionati, e in *The Marriage Plot* le ricerche di laboratorio di Leonard portano a risultati poco soddisfacenti, mentre coloro che lo hanno in cura non sembrano in grado di restituirgli la salute. Ciò in cui Eugenides sembra però effettivamente mantenere fiducia, se non addirittura mostrare negli anni una fiducia crescente, è la capacità di rinascita e rinnovamento dell'uomo; anzi, ciò su cui mostra soprattutto di fare affidamento è il potere "vivificante" della narrazione e della letteratura. Ciò si riflette naturalmente sulla forma dei suoi romanzi, come riconosce l'autore stesso:

The one thing that I definitely believe in that strict postmodernists don't all believe [is] this power of story-telling. I think that people are still interested in this old-fashioned goals or traits of novels. Something that seizes you, that grabs your attention and gives you a ride through a book. So, I don't want to constantly frustrate the reader by taking him down on dead ends, at the dead end of literature or something – that doesn't interest me. I want, in a way, a Classical shape to my books and a pleasing and elegant form to them, which is old-fashioned.<sup>4</sup>

A differenza di molti scrittori postmoderni, Eugenides ha come obiettivo principale quello di raccontare una storia facendo in modo che i suoi lettori la comprendano; si trova così in perfetta sintonia con il collega e amico Jonathan Franzen, non solo poiché entrambi si occupano di tematiche quali «the negative consequences of late capitalism, excessive individualism, the preference of egoistic values of responsibility for the community, the

---

<sup>4</sup> Bram van Moorhem, *The Novel As a Mental Picture of Its Era*, cit.

abuse of power of the wealthy elite»<sup>5</sup>, ma anche perché, come Eugenides, pure Franzen «prefers plot over metafictional comments»<sup>6</sup> e nel suo celebre saggio dal titolo *Mr. Difficult* sostiene l'importanza fondamentale, per uno scrittore, di riuscire a suscitare con il proprio racconto sensazioni di «pleasure and connection»<sup>7</sup> con il pubblico.

Ma la fiducia di Eugenides nel potere della narrazione si riflette anche nel contenuto dei suoi romanzi, dove spesso l'atto del "raccontare" viene descritto come un gesto dotato di una forza quasi taumaturgica e curatrice. I ragazzi di *The Virgin Suicides* non possono fare a meno di raccontare, al tempo stesso per offrire testimonianza degli eventi a cui hanno assistito, tramandare il ricordo delle loro coetanee morte prematuramente e cercare insieme di ricostruire il puzzle irrisolvibile del loro tremendo destino; Cal, in *Middlesex*, sente la narrazione come una vocazione (non a caso ha lo stesso nome della Musa invocata nei poemi epici), se non addirittura come una predisposizione inscritta nel suo DNA, e illustra la sua storia sia per il bisogno di rendere chiare a se stesso e agli altri la propria storia genetica e le conseguenze che ha avuto nella sua vita, sia per trovare conforto e compagnia mentre si trova solo in un paese straniero; infine, in *The Marriage Plot*, Madeleine è un'accanita lettrice, trova la propria ragione di vita nello studiare romanzi realisti e viene spesso ritratta «wickedly enjoying narrative»<sup>8</sup> per sfuggire al peso delle lezioni di semiotica e della vita in generale. La realtà, sembra dirci Eugenides, è spesso arida, se non perfino crudele; l'unico modo per sfuggirvi è rifugiarsi nel racconto.

---

<sup>5</sup> Kerstin Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium*, cit., p. 202.

<sup>6</sup> Ivi, p. 162.

<sup>7</sup> Jonathan Franzen, *Mr. Difficult: William Gaddis and the Problem of Hard-to-Read Books*, «The New Yorker», September 30, 2002, p. 100.

<sup>88</sup> Jeffrey Eugenides, *The Marriage Plot*, Farrar, Straus and Giroux (e-book), New York 2011, p. 47.



## **Bibliografia**

### **Opere di Jeffrey Eugenides**

Eugenides, Jeffrey, *The Virgin Suicides*, Harper Collins Publishers (e-book), London 2013.

Eugenides, Jeffrey, *Middlesex*, Harper Collins Publishers (e-book), London 2013.

Eugenides, Jeffrey (a cura di), *My Mistress's Sparrow is Dead. Great Love Stories, From Chekhov to Munro*, Harper Perennial, New York 2009.

Eugenides, Jeffrey, *The Marriage Plot*, Farrar, Straus and Giroux (e-book), New York 2011.

Eugenides, Jeffrey, *Fresh Complaint*, Farrar, Straus and Giroux (e-book), New York 2017.

### **Opere di altri autori**

Alderton, Dolly, *Everything I Know About Love*, Penguin Books, New York 2018.

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia. Inferno*, Armando, Roma 2002.

Austen, Jane, *Pride and prejudice*, Penguin, London 2006.

Awad, Mona, *Bunny*, Penguin Books, New York 2020.

Batuman, Elif, *The Idiot*, Penguin Books, New York 2018.

Batuman, Elif, *Either/Or*, Penguin Books, New York, 2023.

Baudrillard, Jean, *Selected Writings*, Polity Press, Cambridge 2001.

Bemelmans, Ludwig, *Madeline*, Puffin Books, New York 2000.

Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Pandora's Box (e-book), Rainier (OR) 2020.

Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, Wordsworth Editions Ltd, Ware (Hertfordshire) 1997.

Catullo, *Le poesie*, traduzione di Guido Ceronetti, Einaudi, Torino 1980.

Cisneros, Sandra, *Caramelo*, Penguin Random House, New York 2003.

Cortázar, Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Madrid 2020.

Cunningham, Michael, *Flesh and Blood*, Picador, London 2007.

DeLillo, Don, *The Silence*, Scribner, New York 2021.

DeLillo, Don, *Underworld*, Scribner, New York 2003.

DeLillo, Don, *White Noise*, Penguin, New York 2016.

Díaz, Junot, *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*, Riverhead Books, New York, 2008.

Easton Ellis, Bret, *American Psycho*, Picador, London 1991.

Eliot, George, *Middlemarch*, Penguin Classics, London 2003.

Eliot, T.S., *La terra desolata. Quattro quartetti*, traduzione e cura di Angelo Tonelli, Feltrinelli, Milano 2010.

Foster Wallace, David, *Infinite Jest*, Little, Brown and Company, Boston 1996.

Franzen, Jonathan, *The Corrections*, Picador, London 2021.

Gaiman, Neil, *Coraline*, Harper Collins, New York 2012.

García Lorca, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, CÁTEDRA, Madrid 2016.

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Random House, Barcelona 2017.

García Márquez, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*, Bruguera, Barcelona 1981.

James, Henry, *The Portrait of a Lady*, Alma Books, London 2016.

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Classics, London 2003.

Joyce, James, *Ulysses*, Egoist Press, London 1922.

King, Stephen, *Carrie*, Doubleday, New York 1974.

La Rochefoucauld, François de, *Maximes et réflexions morales du duc de La Rochefoucauld*, Ménard et Desenne, Paris 1817.

Lindsay, Joan, *Picnic a Hanging Rock*, traduzione di Maria Vittoria Malvano, La Rosa, Torino 1983.

Meyer, Philipp, *The Son*, Ecco, New York 2013.

Milton, John, *Paradise Lost*, Routledge, New York 2013.

Moody, Rick, *The Ice Storm*, Little, Brown and Company, Boston 1994.

Moshfegh, Ottessa, *My Year of Rest and Relaxation*, Penguin Press, London 2018.

Nabokov, Vladimir, *Lolita*, Crest Books, Greenwich (CT) 1959.

Nolan, Megan, *Acts of Desperation*, Random House, New York 2021.

Oates, Joyce Carol, *We Were the Mulvaneys*, Plume, New York 1997.

Ojeda, Mónica, *Mandíbula*, Candaya, Barcelona 2018.

Orazio, Quinto Flacco, *Le Satire. Le Epistole*, traduzione di Ettore Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1939.

Ovidio, Publio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, UTET, Novara 2013.

Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher*, Signet, New York 2023.

Pynchon, Thomas, *The Crying of Lot 49*, Harper Collins, New York 2006.

Richardson, Samuel, *Pamela: or Virtue Rewarded*, Oxford University Press, Oxford 2008.

Rooney, Sally, *Normal People*, Random House, New York 2020.

Rooney, Sally, *Conversations with Friends*, Hogarth, London 2018.

Rooney, Sally, *Beautiful World, Where Are You*, Picador, London 2022.

Roth, Philip, *American Pastoral*, Houghton Mifflin, Boston 1997.

Safran Foer, Jonathan, *Everything is Illuminated*, Houghton Mifflin, Boston 2002.

Shakespeare, William, *Hamlet*, Penguin Books, London 1980.

Sterne, Lawrence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Dent, London 1898.

Stoker, Bram, *Dracula*, Oxford University Press, Oxford 2011.

Tartt, Donna, *The Secret History*, Alfred A. Knopf, New York 1992.

Wharton, Edith, *Ethan Frome*, Penguin Classics, London 2005.

Wharton, Edith, *The Age of Innocence*, Barnes & Noble Classics, New York 2004.

## **Testi e manuali di teoria e critica letteraria**

### *Storia della letteratura americana*

Antonelli, Sara, *Dai Sixties a Bush jr.: la cultura Usa contemporanea*, Carocci, Roma 2001.

Antonelli, Sara – Mariani, Giorgio (a cura di), *Il Novecento USA. Narrazioni e culture letterarie del secolo americano*, Carocci, Roma 2009.

Bertens, Hans – D'haen, Theo, *American Literature. A History*, Routledge, New York 2014.

Briascio, Luca, *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea. Nuova edizione ampliata e aggiornata*, minimum fax, Roma 2020.

Fink, Guido – Maffi, Mario – Minganti, Franco – Tarozzi, Bianca, *Storia della letteratura americana. Dai canti dei pellerossa a Philip Roth*, Rizzoli, Milano 2013.

Gray, Richard, *A History of American Literature*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2012.

Iuli, Cristina – Loreto, Paola (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal rinascimento americano ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2017.

Scarpino, Cinzia – Schiavini, Cinzia – Zangari, Sostene Massimo, *Guida alla letteratura degli Stati Uniti. Percorsi e protagonisti 1945-2014*, Odoya, Bologna 2014.

Vittorini, Fabio, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Pàtron, Granarolo dell'Emilia 2015.

### *Postmodernismo e oltre*

Alber, Jan – Iversen Stefan – Nielsen, Henrik Skov – Richardson, Brian, *Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici*, «Enthymema», vol. XXIV, 2019, pp. 229-258.

Baldi, Valentino, *New New Realism. Su Ipermodernità di Raffaele Donnarumma*, in Esposito, Lucia – Piga, Emanuela – Ruggiero, Alessandra (a cura di), *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, «Between», vol. 4, n. 8, 2014.

Biasco, Luca, *Stelle americane*, “il manifesto”, 19 agosto 2009.

Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.

Eco, Umberto, *Postille a “Il nome della Rosa”*, in *Il nome della Rosa*, La nave di Teseo, Milano 2020.

Franzen, Jonathan, *Mr. Difficult: William Gaddis and the Problem of Hard-to-Read Books*, «The New Yorker», September 30, 2002.

Haydn-Williams, Alex, *A dream projected: reading Eugenides, Franzen and Foster Wallace*, «Varsity», August 1, 2020.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London 1988.

Kelly, Adam, *Beginning with Postmodernism*, «Twentieth Century Literature», vol. 57, n. 3/4, Fall/Winter 2011, pp. 391-422.

Konstantinou, Lee, *Four Faces of Postirony*, in Akker, Robin van den – Gibbons, Alison – Vermeulen, Timotheus (eds.), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, Rowman & Littlefield, London 2017.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London, 1987.

Olsen, Lance, *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*, Wayne State University Press, Detroit 1990.

Rebein, Robert, *Contemporary Realism*, in John N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to American Fiction After 1945*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

Rodríguez Magda, Rosa María, *Transmodernity: A New Paradigm*, «Transmodernity», May 9, 2017.

Simonetti, Paolo, *Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, «Status Quaestionis», n. 1, 2011, pp. 127-182.

Siti, Walter, *L'inganno del realismo*, "La Stampa", 11 settembre 2011.

Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

### ***Teoria della letteratura***

Bernardelli, Andrea – Ceserani, Remo, *Il testo narrativo*, Il Mulino, Bologna 2005.

Brioschi, Franco – Di Girolamo, Costanzo – Fusillo, Massimo, *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma 2013.

Debus, Friedhelm, *Funzioni Dei Nomi Letterari*, «Il Nome nel Testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», vol. II-III, 2000-2001, pp. 239-251.

Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, in Valentina Sestini, *Between Intertextuality and Paratextuality: Gérard Genette teacher of method*, JLIS.it, vol. 14, n. 2, May 2023.

Harrigan, Sharon, *Changing Me to We: We Should All Try Writing in the First Person Plural*, «Literary Hub», June 12, 2020.

Herman, David, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2004.

Herman, David – Phelan, James – Rabinowitz, Peter J. – Richardson, Brian – Warhol Rohn, *Narrative Theory. Core concepts and critical debates*, The Ohio State University Press, Columbus 2012.

Herman, Luc – Vervaeck. Bart, *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2019.

Marino, Toni, *Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano*, «Misure Critiche», anno XVI, n. 1-2, 2017.

Maxey, Ruth, *The Rise of the "We" Narrator in Modern American Fiction*, «European Journal of American studies», vol. 10, n. 2, Summer 2015, pp. 1-15.

Sestini, Valentina, *Between Intertextuality and Paratextuality: Gérard Genette teacher of method*, JLIS.it, vol. 14, n. 2, May 2023.

### *Generi letterari*

Berman, Anna A., *The Family Novel (and Its Curious Disappearance)*, «Comparative Literature», vol. 72, n. 1, 1 March 2020, pp. 1-18.

Boelhower, William Q., *The Immigrant Novel as Genre*, «MELUS», vol. 8, n. 1, Spring 1981, pp. 3-13.

Canzaniello, Emanuele, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, «Enthymema», vol. XX, 2017, pp. 88-111.

Dell, Kerstin, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre*, VDM Verlag Dr. Mueller, Düsseldorf 2007.

Edemariam, Aida, *Who's afraid of the campus novel?*, "The Guardian", October 2, 2004.

Findeisen, Christopher, *Injuries of Class: Mass Education and the American Campus Novel*, «PMLA», vol. 130, n. 2, March 2015, pp. 284-298.

Floyd, Richard, *The Butler Did It: A Passion for Mystery Novels*, «When I Survey», July 7, 2011.

Ghoshal, Sarah, *The Gothic and the Fairy Tale: The Unified Genre*, 2016.

Gobbo, Filippo – Muoio, Ilaria – Scarfone, Gloria, *"Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa University Press, Pisa 2021.

Johnson, Sara, *Defining the Genre: What are the rules for historical fiction?*, «Historical Novel Society», 2002.

Lentano, Mario, *"Onde si immolino tre vergini o più". Un motivo mitologico nella declamazione latina*, «Maia», vol. 70, n. 1, 2018, pp. 10-27.

Millard, Kenneth, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, 2007.

Moretti, Franco, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987.

Murphy, Bernice M., *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave Macmillan, London 2008.

Nee, Clare M., *Sensationalism of Trauma in American Film and Literature*, «Inquiries Journal», vol. 13, n. 2, 2021, p. 1.

Palin, Elena, *Da Beverly Hills a 90210: Ricorrenze e variazioni nell'universo del teen drama*, «Comunicazioni sociali», Vita e Pensiero / Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, n. 1, 2009, pp. 69-79.

Petersen, Anne Helen, *Too Fat, Too Slutty, Too Loud. The Rise and Reign of the Unruly Woman*, Penguin Random House, New York 2017.

Polacco, Marina, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, «Comparatistica», vol. XIII, 2004, pp. 95-125.

Raulin, Nicolas, *Family Portraits: Representing the Contemporary North-American Family*, «Transatlantica», vol. 2, 2017, pp. 1-7.

Ru, Yi-Ling, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, «Comparative Literature East & West», vol. 3, n. 1, March 2001, pp. 99-133.

Scott, Robert F., *It's a Small World, after All: Assessing the Contemporary Campus Novel*, «The Journal of the Midwest Modern Language Association», vol. 37, n. 1, Spring 2004, pp. 81-87.

Stephens, Robert O., *The Family Saga in the South: Generations and Destinies*, in Jennifer Van Vliet, *The American Family Saga in Jeffrey Eugenides' Middlesex and Jonathan Franzen's Freedom*, «Oakland Journal», n. 21, Fall 2011, pp. 117-140.

Strecher, Matthew C., *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, «Journal of Japanese Studies» vol. 25, n. 2, 1999, pp. 263-298.

Touma, Rafqua, *Well-dressed and distressed: why sad young women are the latest book cover trend*, «The Guardian», February 4, 2022.

### **Interviste all'autore**

Daley, David, *Jeffrey Eugenides: I don't know why Jodi Picoult is belly-aching*, «Salon», September 26, 2012.

Eugenides, Jeffrey, *Behind the Book: Jeffrey Eugenides on The Marriage Plot*, «The Times», June 30, 2012.



Eugenides, Jeffrey, *How I Learned To Stop Worrying And Write The Marriage Plot*, «The Millions», October 17, 2011.

Galassi, Jonathan, *Editor & Author: Jonathan Galassi and Jeffrey Eugenides*, «FSG | Work in Progress», July 14, 2017.

Miller, Laura, *Sex, Fate, and Zeus and Hera's kinkiest argument*, «Salon», October 8, 2002.

Weich, Dave, *Jeffrey Eugenides Has It Both Ways*, «Powells.com», October 10, 2006.

Myers, Owen, *Jeffrey Eugenides' virgin suicides. The Pulitzer-winning author on The Virgin Suicides, romantic delusion and rooftop sex*, «Dazed digital», August 6, 2013.

Pezzino, Laura, *Jeffrey Eugenides, l'uomo che prevedeva il futuro*, «Vanity Fair», 4 luglio 2017.

Pincio, Tommaso, *Incontri d'autore: Tommaso Pincio intervista Jeffrey Eugenides, neo premio Pulitzer*, «Flair», 1 maggio 2003.

Potier, Jérémy, *An Interview with Jeffrey Eugenides*, «Transatlantica», vol. 1, 2020, pp. 1-10.

Safran Foer, Jonathan, *Jeffrey Eugenides by Jonathan Safran Foer*, «BOMB», n. 81, October 1, 2002.

Salter Reynolds, Susan, *A World of Metaphors*, «Los Angeles Times», October 10, 2003.

Schwartz, Dana, *The Virgin Suicides: Jeffrey Eugenides reflects on his novel's legacy 25 years later*, «Entertainment Weekly», March 29, 2018.

Thirlwell, Adam, *In conversation: Adam Thirlwell meets Jeffrey Eugenides*, «The Guardian», October 7, 2011.

Valentino, Paolo, *Il mio viaggio-maratona dentro l'identità sessuale*, «Corriere della sera», 31 agosto 2003.

## Recensioni

### *The Virgin Suicides*

Cline, Emma, *The Virgin Suicides Still Holds the Mysteries of Adolescence*, «The New Yorker», October 2, 2018.

Kakutani, Michiko, *Of Death in Adolescence and Innocence Lost*, “The New York Times”, March 19, 1993.

Kelly, Hillary, *25 Years Ago The Virgin Suicides Kicked Off the American Obsession With Teenage Tragedy*, «Vulture», September 19, 2018.

Temple, Emily, *Does The Virgin Suicides Hold Up 25 Years Later? Rereading Jeffrey Eugenides's Debut Novel in 2018*, «Literary Hub», March 19, 2018.

*The Virgin Suicides by Jeffrey Eugenides. The Complete Review's Review*, «Complete Review».

*Virgin Suicides*, «Publishers Weekly», March 29, 1993.

Zangrandi, Clara, “Le vergini suicide” di Jeffrey Eugenides (Mondadori), «Scritti da voi. Esercizi di stile».

### *Middlesex*

*A virtuosic combination of elegy, sociohistorical study, and picaresque adventure: altogether irresistible*, «Kirkus Reviews», May 19, 2010.

Bedell, Geraldine, *He's not like other girls*, “The Guardian”, October 6, 2002.

Begley, Adam, *Hermaphrodite's History is a Storyteller's Bonanza*, «Observer», September 9, 2002.

Eugenides, Jeffrey, *Middlesex by Jeffrey Eugenides*, “The Guardian”, November 25, 2011.

Goldstein, Bill, *A novelist goes far afield but winds up back home again*, “The New York Times”, January 1, 2003.

Hornblow, Deborah, *The journey of a single gene; when Callie grows up to be Cal*, «Hartford Courant», September 22, 2002.

Houpt, Simon, *Middlesex came to him in a dream*, “The Globe and Mail”, August 11, 2007.

Kipen, David, *My big fat Greek hermaphrodite novel*, «SFGATE», September 22, 2002.

Lawson, Mark, *Gender blender*, “The Guardian”, October 5, 2002.

Macioce, Vittorio, *Gli dei dell’Olimpo emigrano a Detroit*, “Il Giornale”, 23 maggio 2002.

Manera, Livia, *L’uomo che nacque bambina*, «Io Donna», 19 aprile 2003.

Monda, Antonio, *Due sessi e una lunga storia*, “La Repubblica”, 22 maggio 2003.

Mullan, John, *Middlesex by Jeffrey Eugenides*, “The Guardian”, November 11, 2011.

Palieri, Maria Serena, *Il grande romanzo greco americano*, “L’Unità”, 23 maggio 2003.

Pincio, Tommaso, *Eugenides degli ibridi*, «Alias», 26 aprile 2003.

Raimo, Christian, *Al crocevia tra generi sessuali e narrativi*, “Il manifesto”, 23 maggio 2003.

Schwzyzer, Elizabeth, *Jeffrey Eugenides’s Middlesex. A New American Epic*, “The Santa Barbara Independent”, January 10, 2008.

Soar, Daniel, *Small Crocus, Big Kick*, «London Review of Books», vol. 24, n. 19, October 3, 2002.

Stephenson, Anne, *Greek tragedy with comic touch*, “USA Today”, September 9, 2002.

Sullivan, James, *Blending he with she in “Middlesex” / Hermaphrodite narrates novel with common themes*, «SFGATE», October 21, 2002.

Turrentine, Jeff, *She’s come undone*, “Los Angeles Times”, September 1, 2002.

Visconti, Andrea, *Calliope che diventò Cal*, «L’Espresso», 23 aprile 2003.

Walker, Susan, *Jeffrey Eugenides mixes history, science and sex in a novel way*, “The Toronto Star”, November 16, 2002.

Weiler, Derek, *Guilt and other stuff - Jeffrey Eugenides' second novel is a big, fat family epic - a flawed but entertaining departure from his taut debut*, "The Toronto Star", September 22, 2002.

Wheelwright, Julie, *Middlesex*, by Jeffrey Eugenides, «Independent», October 19, 2002.

Zichittella, Roberto, *Un libro, un autore. Jeffrey Eugenides*, «Famiglia cristiana», 10 agosto 2003.

### ***My Mistress's Sparrow is Dead. Great Love Stories, From Chekhov to Munro***

Norris, Michele, 'My Mistress's Sparrow' Gives Love a Bad Name, «NPR», February 13, 2008.

### ***The Marriage Plot***

Adams, Tim, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides – review*, "The Guardian", September 30, 2011.

Borrelli, Francesca, *Triangolo amoroso su sfondo Ivy League*, «Alias», 5 novembre 2011.

Charles, Ron, *Ron Charles reviews "The Marriage Plot," by Jeffrey Eugenides*, "The Washington Post", October 11, 2011.

Cooke, Emily, *Stuck in the Stacks*, «N+1», October 4, 2011.

Crassi, Manuela, *Eravamo tre amici al campus*, «Gioia», 5 novembre 2011.

Deresiewicz, William, *Jeffrey Eugenides on Liberal Arts Graduates in Love*, "The New York Times", October 14, 2011.

Enamorado Díaz, Verónica, *Reseña - La trama nupcial, de Jeffrey Eugenides*, «Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria», n. 3, 15 mayo 2013.

Frangello, Gina, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides*, «The Rumpus», 15 gennaio 2012.

Giordano, Paolo, *Lui, lei, lui: il triangolo freddo di Eugenides*, "Corriere della sera", 13 ottobre 2011.

- Hughes, Evan, *Just Kids*, «New York Magazine», October 7, 2011.
- J.P.O, *A conversation about "The Marriage Plot"*, «The Economist», November 25, 2011.
- Katz, Amanda, 'The Marriage Plot' by Jeffrey Eugenides, «The Boston Globe», October 14, 2011.
- Lasdun, James, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides – review*, «The Guardian», October 15, 2011.
- Marcus, Sharon, *The Euphoria of Influence: Jeffrey Eugenides's "The Marriage Plot"*, «Public Books», August 24, 2020.
- Mari, Alessandro, *Eugenides scopre il sapore dell'età adulta*, «Tuttolibri», 19 novembre 2011.
- Mastrolilli, Paolo, *Eugenides, oggi come nell'800, parlami d'amore Madeleine*, «La Stampa», 13 ottobre 2011.
- Mezzena Lona, Alessandro, *Per imparare ad amare possono andare bene i Frammenti di Barthes*, «Il Piccolo», 18 novembre 2011.
- Monda, Antonio, *Triangolo amoroso in stile Jane Austen*, «La Repubblica», 29 ottobre 2011.
- Ohlin, Alix, *Reader, You Married Him: Male Writers, Female Readers, and The Marriage Plot*, «Los Angeles Review of Books», February 7, 2013.
- Pigmei, Valentina, *Sono l'anti-Jane Austen*, «Grazia», 31 ottobre 2011.
- Sansom, Ian, *The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides*, «The Spectator», November 5, 2011.
- Segnit, Nat, *The Marriage Plot, by Jeffrey Eugenides*, «Independent», September 29, 2011.
- Sica, Angelo, *Jeffrey Eugenides: "Perché il matrimonio funzioni, ci vuole un po' di Eminem, molta pazienza e una 500"*, «Flair», dicembre 2011.
- Teitelbaum, Ilana, *Please, Just Get Married Already: The Marriage Plot by Jeffrey Eugenides*, «Huffpost», December 27, 2011.

Waldman, Adelle, *Why the Marriage Plot Need Never Get Old*, «The New Yorker», November 14, 2013.

Zanuttini, Paola, *E stavolta vi racconto l'amore fatto a pezzi*, «Il venerdì», 14 ottobre 2011.

Zucconi, Giovanna, *Una storia di crescita personale e di amori tormentati nel nuovo, attesissimo romanzo di Jeffrey Eugenides*, «Vogue», novembre 2011.

### ***Fresh Complaint***

Piligian, Ellen, *Jeffrey Eugenides emerges from rough patch with first short-story collection*, «Detroit Free Press», October 7, 2017.

## **Articoli e saggi di approfondimento**

### ***The Virgin Suicides***

Collado Rodríguez, Francisco, *Back to Myth and Ethical Compromise: García Márquez's Traces on Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «Atlantis», vol. 27, n. 2, 2005, pp. 27-40.

Dilawar, Arvind, *What "The Virgin Suicides" Tells Us About White Flight From Detroit*, «Electric Literature», July 6, 2021.

Dines, Martin, *Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «Journal of American Studies», vol. 46, n. 4, 2012, pp. 959-975.

Frangipane, Nicholas, *Joyful Solipsism: Implied Multiple Narratives in the Contemporary Novel*, in *Multiple Narratives, Versions and Truth in the Contemporary Novel*, Palgrave Pivot, London 2019.

Heusser, Martin, *Et in arcadia ego: the pastoral aesthetics of suburbia in Jeffrey Eugenides' The Virgin Suicides*, «SPELL: Swiss papers in English language and literature», n. 20, 2007, pp. 175-189.

Iler, Dustin R., *Suicide and the afterlife of the Cold War: accident, intentionality, and periodicity in Paul Auster's Leviathan and Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «MFS Modern Fiction Studies», vol. 63, n. 4, Winter 2017, pp. 737-758.

Jansen, Brian, 'Oddly Shaped Emptinesses': *Capital, the Eerie, and the Place(less)ness of Detroit in Jeffrey Eugenides's Virgin Suicides*, «Comparative American Studies. An International Journal», vol. 16, n. 3-4, 2019, pp. 1-14.

Lopes, Elisabete, *Suburban Gothic Revisited in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «Anglo Saxonica», vol. III, n. 15, 2018, pp. 93-116.

Madsen, Michael, "All that we see or seem / Is but a dream within a dream": *Freud's The Uncanny and the Destruction of the Suburban Ideal in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «American Studies in Scandinavia», vol. 40, n. 1-2, 2000, pp. 14-24.

Rutty, Charlotte, *Suicides, Psychokillers, and the Question of Audience. The violence of girlhood in Jeffrey Eugenides and Lucy Corin*, «Electric Literature» February 3, 2017.

Shostak, Debra, "A story we could live with": *narrative voice, the reader, and Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides*, «MFS Modern Fiction Studies», vol. 55, n. 4, Winter 2009, pp. 808-832.

Titu, Claudia, *Under the Sign of Television: The Virgin Suicides by Jeffrey Eugenides*, «The Round Table, Partium Journal of English Studies», vol. II, 2012, pp. 1-6.

Vanyova Kostova, Bilyana, *Collective Suffering, Uncertainty and Trauma in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides: Of Bystanders, Perpetrators and Victims*, «Atlantis», vol. 35, n. 2, December 2013, pp. 47-63.

Vanyova Kostova, Bilyana, *Working Through Collective Trauma: Metafiction, Intertextuality, and the Need for Externalization and Relativization of Trauma in The Virgin Suicides*, «Estudios Ingleses de la Universidad Complutense», vol. 21, 2013, pp. 65-85.

Wandland, Louise, "We Couldn't Fathom Them at All". *The Complex Representation of Femininity in Jeffrey Eugenides' The Virgin Suicides*, (Master Thesis), Halmstad University, School of Humanities, 2011.

Wilhite, Keith, *Face the house: suburban domesticity and nation as home in The Virgin Suicides*, «MFS Modern Fiction Studies», vol. 61, n. 1, Spring 2015, pp. 1-23.

### ***Middlesex***

Antosa, Silvia, *Narrating the Intersex Body in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, in Silvia Antosa (a cura di) *Queer Crossings: Theories, Bodies, Texts*, Mimesis, Milano – Udine 2012, pp. 63-78.

Carlin, Nathan, *Middlesex: A Pastoral Theological Reading*, «Pastoral Psychology», vol. 63, 2014, pp. 561-581.

Chu, Patricia E., *D(NA) Coding the Ethnic: Jeffrey Eugenides's Middlesex*, «NOVEL: A Forum on Fiction», vol. 42, n. 2, part I, Summer 2009, pp. 278-283.

Collado-Rodríguez, Francisco, *Of Self and Country: U.S. Politics, Cultural Hybridity, and Ambivalent Identity in Jeffrey Eugenides's Middlesex*, «International Fiction Review», vol. 33, n. 1-2, January 1, 2006, pp. 71-83.

Collins, Rachel, *Through Gendered Eyes: Jeffrey Eugenides's Middlesex*, «Library Journal», vol. 127, n.2, July 2002, pp. 121-130.

Consonni, Stefania, *Come nasce un premio Pulitzer: Middlesex di Jeffrey Eugenides*, «Acoma», n. 32, 2006, pp. 144-159.

Elmgren, Charlotta, *The Chronotope of Immigration in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, (Bachelor Thesis), Stockholm University, Faculty of Humanities, Department of English, Spring 2011, Spring 2011.

Faghfori, Soheila – Chatzarnegari, Zeinab – Zohdi, Esmaeil, *Sex, Gender, Sexuality: Subalternity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, «International Journal of Applied Linguistics & English Literature», vol. 9, n. 5, September 2020, pp. 101-109.

Graham, Sarah, *“See synonyms at MONSTER”: En-Freaking Transgender in Jeffrey Eugenides's Middlesex*, «Ariel», vol. 40, n. 4, October 2009, p. 4, pp. 1-18.

Leporini, Nicola, *“The fantastic underwater life all around me”: female water spirits in Jeffrey Eugenides's Middlesex*, «Amaltea. Revista de mitocrítica», vol. 6, 2014, pp. 187-206.



Lyden, Jacki – Neary, Lynn, *Profile: Jeffrey Eugenides' novel "Middlesex", and how it deals with the subject of the narrator's hermaphroditism*, National Public Radio, 17 ottobre 2002.

McDonald, Lindsey, *"The matter with us," he said, "is you": Racism, Riots, and Radical Religion in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, «POMPA: Publications of the Mississippi Philological Association», vol. 30, 2013, pp. 138-148.

Roux, Rowan, *Monstrous Hermaphrodites: Jeffrey Eugenides's Middlesex, the intersexed individual and the Bildungsroman*, «Inter-Disciplinary Press», Oxford 2013, pp. 1-9.

Roynon, Tessa, *Ovid, Race and Identity in E. L. Doctorow's Ragtime (1975) and Jeffrey Eugenides's Middlesex (2002)*, «International Journal of the Classical Tradition», vol. 26, n. 4, 2019, pp. 377-396.

Shostak, Debrah, *"Theory Uncompromised by Practicality": Hybridity in Jeffrey Eugenides' Middlesex*, «Contemporary Literature», vol. 49, n. 3, September 2008, pp. 383-412.

Stefanidou, Anastasia, *A Symbiosis of Facts and Fiction: the Asia Minor Disaster in Jeffrey Eugenides's Middlesex and Thea Halos's Not Even in My Name*, in Rapatzikou, Tatiani G. (a cura di), *Anglo-American Perceptions of Hellenism*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007.

### ***The Marriage Plot***

Boswell, Marshall, *The Rival Lover: David Foster Wallace and the Anxiety of Influence in Jeffrey Eugenides's The Marriage Plot*, «MFS Modern Fiction Studies», vol. 62, n. 3, Fall 2016, pp. 499-518.

da Cunha Louzada, Laura, *Réquiem para o romance de casamento: a paródia em a trama do casamento, de Jeffrey Eugenides*, (Dissertação), Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, 2015.

Głąb, Anna, *The Other as Text: The Ethics of Love in Jeffrey Eugenides's The Marriage Plot*, «Renascence», vol. 68, n. 4, January 2016, pp. 266-283.

Langendries, Freya, *The Marriage Plot Unraveled. From Austen to Eugenides, Eugenides* (Master Thesis), Universiteit Gent, Master of Arts in de taal-en letterkunde, 2015.

Muller, Taylor, *Contemporary Representations of Marriage in Literature and Pop Culture*, (Doctoral Thesis), Texas Christian University, Department of English, 2014.

### **Miscellanea**

AAVV, *Scrittore totale e opera mondo*, «Il Post», 29 marzo 2012.

Bachelder, Chris, *Doctorow's Brain*, «The Believer», February 1, 2007.

Coyle, Deirdre, "Bunny" Shows MFA Programs for the Dark Horror They Truly Are, «Electric Literature», September 11, 2019.

Doelle, Katie, *Historical Architecture of Grosse Pointe – Welcome to Middlesex, the most interesting street in Grosse Pointe?*, «katiedoelle.com», May 12, 2015.

Eugenides, Jeffrey, *Introduction*, in Jeffrey Eugenides (a cura di), *My Mistress's Sparrow is Dead. Great Love Stories, from Chekhov to Munro*, Harper Perennial, New York 2009.

Flynn, Kelly, *What Is Real, What Is Not: A Review Of Mona Awad's "Bunny"*, «The Adroit Journal», December 11, 2019.

Frey, Rea, *The Most Memorable "Mother Villains" in Literature*, «CrimeReads», August 21, 2018.

Haller, Robert, *So You Think You're Cool? On Referencing Pop Music in Fiction*, «Literary Hub», September 26, 2019.

Killen, Andreas, *1973 Nervous Breakdown: Watergate, Warhol, and the Birth of Post-Sixties America*, in Jonathan Yardley, *From Vietnam to the energy crisis, we're all still living with the legacy of a particularly anxious year*, "The Washington Post", April 30, 2006.

Massey, Alana, *All the Lives I Want. Essays About My Best Friends Who Happen to Be Famous Strangers*, Grand Central Publishing, New York 2017.

Mazza, Viviana, *Fran Lebowitz: «Ricordo il rumore dei tank lungo la quinta avenue. Poi, nel silenzio, quello incredibile dei miei passi»*, "Corriere della Sera", 10 settembre 2021.

Menna, Rossella, *Hello Stranger Motus / MDLSX. Perché uno spettacolo diventa cult*, «Doppiozero», 17 novembre 2016.

Miłosz, Czesław, *Pensieri su T.S. Eliot*, in T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, traduzione e cura di Angelo Tonelli, Feltrinelli, Milano 2010.

Mohamed, Nadifa, *Jeffrey Eugenides's Middlesex gave me the courage to take risks in my writing*, “The Guardian”, August 25, 2014.

Mona Awad on the Creepiness of Cliques and College Towns, «Literary Hub», June 18, 2019, trascrizione dell'episodio 115: *Mona Awad (BUNNY) & Rebecca Godfrey's THE TORN SKIRT*, podcast «So many damn books», Apple podcast, June 11, 2019.

Pattakos, Alex, *Everybody Say “Opa!”*, «Huffpost», May 17, 2013.

Sampietro, Luigi, *Nota*, in Joan Lindsay, *Picnic a Hanging Rock*, traduzione di Maria Vittoria Malvano, La Rosa, Torino 1983.

Scaffai, Niccolò, *Oggetti da romanzo, un libro della vita*, «Alias», 5 aprile 2015.

Serpieri, Alessandro, *Introduzione*, in T.S. Eliot, *La terra desolata*, BUR, Milano 2016

Smith Brady, Lois, *VOWS; Karen Yamauchi, Jeffrey Eugenides*, “The New York Times”, December 17, 1995.

Temple, Emily, *A Century of Reading: The 10 Books That Defined the 1990s*, «Literary Hub», October 26, 2018.

*The books that cursed Jeffrey Eugenides to become a writer*, «CBC», October 10, 2017.

Thompson, William, *The Grosse Pointe Gross Point System*, «History News Network», 2003.

Tonelli, Angelo, *Note del curatore*, in T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, traduzione e cura di Angelo Tonelli, Feltrinelli, Milano 2010.

## **Sitografia**

Academy Nicholl Fellowships, <https://www.oscars.org/nicholl>

David Byrne's official site, <https://davidbyrne.com/>

Detroit Historical Society, <https://detroithistorical.org/>

Dizionario Greco Antico, <https://www.grecoantico.com/>

Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/>

Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/>

Merriam Webster Online Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/>

Oprah's book club, <https://www.oprah.com/app/books.html>

The Henry Ford, <https://www.thehenryford.org/>

## Filmografia

- 13 Reasons Why*, developed by Brian Yorkey, Netflix, United States, 2017-2020.
- Amarcord*, dir. Federico Fellini, Franco Cristaldi Produzioni, Italia/Francia 1973.
- Annie Hall*, dir. Woody Allen, Charles H. Joffe – Rollins-Joffe Productions, United States 1977.
- Beverly Hills 90210*, created by Darren Star, Fox, United States, 1990-2000.
- Blue Velvet*, dir. David Lynch, De Laurentiis Entertainment Group, United States 1986.
- Boys Town*, dir. Norman Taurog, Metro-Goldwyn-Mayer, United States 1938.
- Carnal Knowledge*, dir. Mike Nichols, Embassy Pictures – Cosmos Films, United States 1971.
- Cet obscur objet du désir*, dir. Luis Buñuel, Greenwich Film Productions – Les Films Galaxie – InCine, France/España 1977.
- Dawson's Creek*, created by Kevin Williamson, The WB, United States, 1998-2003.
- Everything You Always Wanted to Know About Sex\* (\*But Were Afraid to Ask)*, dir. Woody Allen, Jack Rollins–Charles H. Joffe Productions – Brodsky/Gould Productions, United States 1972.
- Hedwig and the Angry Inch*, dir. John Cameron Mitchell, Killer Films, United States, 2001.
- Reality Bites*, dir. Ben Stiller, Jersey Films, United States 1994.
- Taxi Driver*, dir. Martin Scorsese, Columbia Pictures – Bill/Phillips Productions – Italo-Judeo Productions, United States 1976.
- The Graduate*, dir. Mike Nichols, Lawrence Turman Productions, United States 1967.
- The O.C.*, created by Josh Schwartz, Fox, United States, 2003-2007.
- The Virgin Suicides*, dir. Sofia Coppola, Paramount Classics – American Zoetrope – Muse Productions – Eternity Pictures, United States 1999.
- Zelig*, dir. Woody Allen, Orion Pictures, United States 1983.