

Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021, 200 pp., € 26,00.

Il romanzo genealogico sopravvive nel genere delle memorie di famiglia, cui Elisabetta Abignente, docente di Letterature comparate alla Federico II, dedica la sua ultima monografia, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo* (2021). Incontriamo una campionatura di testi (e iconotesti) che si rivolgono a un tema ben definito, la memoria familiare, osservata dal punto di vista di uno dei suoi membri. Ma la fioritura di queste scritture nell'epoca contemporanea (dal secondo Novecento a oggi) si scontra con un movimento storico che osteggia l'istituto della famiglia nel dibattito giurisprudenziale e politico. Il volume di Abignente diventa allora importante per comprendere le motivazioni con cui diversi scrittori e scrittrici di oggi hanno narrato le vite degli individui situandoli dentro la rete dei rapporti familiari. Evidentemente, la famiglia costituisce ancora un'opportunità notevole per la rappresentazione romanzesca: fornisce un'ambientazione da interno che è limitata allo spazio della casa, delle sue stanze, degli ambienti comuni come il soggiorno e la sala da pranzo, ma facilita gli incontri tra i personaggi; instaura un tempo ciclico che permette di presentare le relazioni secondo modelli ricorrenti attraverso le generazioni.

Eppure, le memorie di famiglia qui selezionate sembrano aggiungere altri comportamenti romanzeschi a queste caratteristiche di genere. La ragione è storica. Sappiamo che la classe borghese ha approntato modalità artistiche ben definite per giustificare la propria forza e compattezza, ad esempio con forme come il ritratto pittorico e il romanzo genealogico che, nel loro insieme, mostrano un sistema radicato nel tempo, l'unità di gruppi sociali simili ma distinti gli uni dagli altri, tutti attrezzati per preservare un nucleo di valori e riprodurlo con qualche adattamento, ma senza intaccarne l'essenza o l'efficacia. Nella crisi valoriale che investe la vita borghese a inizio del secolo scorso, tanto la sfera domestica, quanto le scritture letterarie incaricate di esprimerla si trovano a tentare soluzioni di compromesso: il grande affresco della famiglia borghese fa espe-

rienza della propria precarietà e disunione rapportandosi con le problematiche forme del romanzo novecentesco. Il dispositivo più importante impiegato è il punto di vista del narratore, che si posiziona sempre più *a latere* delle vicende dei consanguinei, inibisce la propria figura di protagonista (punto d'arrivo delle speranze, delle ansie di riscatto e realizzazione degli avi) e si ritaglia un doppio ruolo di osservatore critico e distaccato, sia testimone diretto delle generazioni a lui più vicine (*Lessico familiare* [1963] di Natalia Ginzburg), sia sapiente “archivista” di tutto l'arco cronologico della famiglia (emblematica la trilogia *Il labirinto del mondo* [1981-88] di Marguerite Yourcenar). I narratori, insomma, finiscono per presentare sé stessi nell'attività di risistemazione e interpretazione di un passato: si propongono come “un anello di congiunzione che presuppone una sosta per guardare all'indietro, a quello che è stato” (65). Essi perdono via via le possibilità di spiegare la presenza del soggetto nel mondo particolare della famiglia e, in generale, fissare in questa la sua identità.

Le memorie qui riunite sembrano infatti privilegiare la logica dello schema su quella dell'identità del personaggio: gli alberi genealogici, l'inseguimento da parte dell'autore dei rami interrotti come delle vene più floride della discendenza, le immancabili lacune della ricostruzione evidenziano il tentativo di mappare la storia della propria genia piuttosto che prendere una posizione individuale dentro e al termine di questa. Si tratta di un'operazione contraria rispetto a quella di chi interpreta la vita dei genitori e degli altri parenti come esperienze determinanti per la propria maturazione esistenziale, grazie alle quali si eredita un sistema pragmatico di principi in grado di conferire un posto nella società, soddisfare le ambizioni economiche e sociali proprie e dei padri e, eventualmente, tramandare uno stesso modello di vita alla progenie. Per questo, il genere indagato da Abignente lascia sullo sfondo il romanzo di formazione, che s'incaricava di essere la forma positiva di questi rapporti di trasmissione tra generazioni nell'epoca borghese. Le memorie di famiglia sono piuttosto una scrittura sintomatica della disgregazione dell'individuo. Se il punto di svolta viene giustamente individuato ne *I Buddenbrock* (1901), Abignente enfatizza il sentimento di distruzione della famiglia del romanzo di Thomas Mann. La studiosa compara la morte del giovane Hanno, erede definitivo di un progetto familiare che lo trascende, con il finale catastrofico di *Cent'anni di solitudine* (1967), “dove fine della famiglia e fine del mondo giungono maestosamente a coincidere” (43). L'ultimo discendente e l'ultimo uomo si sovrappongono. In sostanza, l'autorappresentazione del testimone come superstite gli consente di

guardare all'indietro verso il passato, ma non è un'operazione da cui estrarre una speranza sufficiente ad aprire per lui un qualche avvenire.

Rispondere a un "imperativo genealogico" resta comunque una condizione necessaria per classificare questi testi (benché non sia una loro prerogativa, essendo già centrale nel romanzo ciclico ottocentesco). Eppure in molti casi anche la genealogia diventa un architrave posticcio: più che risalire all'origine, la ricostruzione della storia familiare offre al narratore una griglia temporale entro cui le trame familiari s'intrecciano ai grandi eventi novecenteschi, come i genocidi e le guerre. Ad esempio, in *Harmonia Caelestis* (2000 e 2002) di Péter Esterházy l'indagine finisce per incappare negli archivi dei servizi segreti ungheresi e il figlio trova il nome del proprio padre nel registro delle spie filosovietiche. Le vicende storiche offuscano il dramma privato. In questo frangente, due *graphic novel*, *Heimat. L'album di una famiglia tedesca* (2018) di Nora Krug e *Portugal* (2011) di Cyril Pedrosa vengono letti da Abignente come scritture di "postmemoria", cioè come esempi del processo di rimemorazione e rielaborazione della Shoah da parte dei figli dei superstiti (113).

Nemmeno la dimensione domestica – lo spazio della casa – è una *contrainte* invalicabile: *Il mio nome a memoria* [2000] di Giorgio van Straten mette in scena una famiglia errante attraverso l'Europa. Inoltre, la studiosa individua nella situazione del pranzo un evento rappresentato con una certa ricorrenza in questi testi. L'ambiente della "tavola" non ospita soltanto racconti, aneddoti e ricordi d'infanzia, ma anche interazioni discorsive. La resa massimale è il lessico idiomatico che definisce un'identità collettiva nel romanzo di Natalia Ginzburg. Ma nelle memorie contemporanee nemmeno questi incontri sono determinanti per i membri della famiglia. Ne *Gli anni* (2008) di Annie Ernaux i pranzi sono uno specchio del tempo: le tavole s'imbandiscono di descrizioni di merci che segnano ogni epoca; il senso di un'educazione attraverso il confronto e la parola cede il passo alla sfilata delle mode e delle abitudini che si rinnovano di generazione in generazione. In *Camera Oscura* (2008) di Günter Grass, Abignente nota addirittura che la polifonia delle voci riunite attorno alla tavola si perde in una serie di dialoghi spezzati e indistinti: essi mirerebbero a formare un processo verbale contro il padre di famiglia, ma la loro coazione a non finire complica la ricerca della verità, più che contribuire a fissarla, demitizzando assieme alle pretese del senso anche la figura del *pater familias* (157).

Con un'appendice al suo saggio, l'autrice amplia la sua analisi a un fenomeno storico-sociale ben definito e che coinvolge direttamente la famiglia di di-

scendenza borghese. Dedicata a “Il ruolo dei domestici” (163-186), quest’ultima parte discute la dialettica servo-padrone nella rappresentazione di personaggi a torto considerati come ancillari. Considerando questi “ruoli incongruenti” (cioè di coloro che, secondo Erving Goffman, non interpretano né il ruolo degli attori né quello di pubblico), si vede come le narrazioni (anche in molte serie televisive di successo, come *Downton Abbey*) inscenino un’esistenza tra ribalta e retroscena per i domestici: un movimento verticale che intrappola protagonisti e comparse in continui capovolgimenti e trova un’illustrazione perfetta nel film *Parasite* (2019) di Bong Joon-ho. Se la figura del servitore ricade spesso nella posizione dell’alienato, un soggetto sprovvisto di vita propria e che esiste al servizio e all’ombra di altri, il suo movimento sullo sfondo guadagna una funzione in cambio: rende i domestici figure sopra-generazionali della storia familiare, ne fa i veri custodi della casa nella successione di padroni e parentati (come la fedele Crosby ne *Gli anni* di Virginia Woolf) e, addirittura, li eleva a interpreti di quegli indizi privati che i personaggi principali non riescono a cogliere nei loro accadimenti (emblematica la figura di Françoise ne *Alla ricerca del tempo perduto* rispetto al Narratore proustiano). Infine, la figura domestica si può anche tramutare in una minaccia per il microcosmo borghese, perché esercita sulla famiglia uno sguardo invisibile e pressante, che inibisce l’opposta funzione di sorveglianza del padrone sui collaboratori e sulle collaboratrici: ecco allora tali personaggi diventare espressione del “disagio avvertito dal ceto medio contemporaneo nel farsi servire” (181). Affidando ad altri il compito dell’osservatore e introducendo nella cellula familiare un testimone estraneo, queste particolari memorie sembrano segnalare ancora di più l’impossibilità di costruirsi come (anche) scritture del sé per chi si rivolge alla propria genealogia in cerca di risposte.

GUIDO MATTIA GALLERANI
Università di Bologna