

Una storia di ombre. Immaginazione delle origini e indagine genealogica nel romanzo contemporaneo

Elisabetta Abignente

Prima di lasciar ripassare a quelle due ombre il fiume infernale,
vorrei porre loro qualche domanda su me stessa
Marguerite Yourcenar, *Care memorie* (1974)

L'obiettivo di questo contributo è riflettere sull'incidenza che l'«imperativo genealogico», così definito negli anni Settanta da Patricia Drechsel Tobin¹, abbia ancora oggi, in un tempo segnato da un necessario ripensamento dell'idea di famiglia, in uno spazio fluido che educa genitori e figli a radici sempre più mobili e flessibili. Se è vero, come osserva Stefano Calabrese², che attraverso il vincolo di consanguineità la saga familiare ha sempre rappresentato uno strumento identitario, fondato su un'idea di superiorità ontologica delle *origini*, e un coagulante simbolico entro cui “sanare” le contraddizioni di una realtà sempre più centrifuga e sfuggente, non stupisce che l'interesse per la ricostruzione del proprio passato familiare riemerge anche nel romanzo contemporaneo. Mentre gli intrecci familiari si confermano lo schema privilegiato di recenti successi editoriali – come *I leoni di Sicilia* di Stefania Auci o *La luce è là* di Agata Bazzi, entrambi del 2019 e di ambientazione siciliana – e della serialità televisiva – si pensi, limitandosi alla *fiction*

1. Cfr. P.D. Tobin, *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

2. Cfr. S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2003, pp. 611-640.



RAI, a *Romanzo familiare* (2018) di Francesca Archibugi o a *Tutto può succedere* (2015-2018) di Lucio Pellegrini e Alessandro Casale – una certa letteratura sembra arroccarsi in una forma di scrittura familiare più intima e legata alle vicende biografiche di chi racconta.

Considerando la produzione romanzesca degli ultimi decenni, è possibile infatti registrare il frequente desiderio degli autori di ripercorrere i rami del proprio albero genealogico per scandagliare, con passione speleologica e documentaria, il sottosuolo delle dinamiche parentali, delle relazioni orizzontali e verticali che hanno dato corpo alla struttura familiare cui appartengono o che li ha preceduti, come se proprio il ripensamento dell'istituzione familiare, sottratta all'automatismo, fosse in grado di generare un rinato interrogativo riguardo le proprie radici. Senza voler semplificare eccessivamente, sembrerebbe accadere quello che Franco Moretti osservava in *Opere mondo*, ovvero: «l'idea che la letteratura segue i grandi mutamenti sociali: che arriva sempre "dopo". Venir dopo, però, non significa ripetere ("rispecchiare") quel che già esiste, ma l'esatto opposto: risolvere i problemi posti dalla storia. [...] [La letteratura] ha una vocazione *problem-solving*: rendere l'esistente più comprensibile – più accettabile. E più accettabili, vedremo, i rapporti di potere, e persino la loro violenza»³. Se si guarda al romanzo di famiglia anche come possibilità di rielaborare, attraverso la scrittura, lacerazioni, traumi, lacune del proprio passato familiare, sarà forse più facile comprendere le ragioni del successo quasi inalterato di questo genere romanzesco.

Un'altra utile chiave di lettura proviene in questo senso dall'ambito della psicanalisi: il riferimento è alla naturale attitudine del bambino a fantasticare intorno alle proprie origini definita da Freud ne *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1908)⁴. L'intensa attività immaginativa intorno al proprio passato familiare potrebbe essere considerata anche come uno dei motivi profondi per i quali l'individuo rivolge il proprio sguardo

3. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 8.

4. Cfr. S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1908), in C.L. Musatti (a cura di), *Opere. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, vol. V, Torino, Boringhieri, 1972, p. 472.

alla ricostruzione, vera o fittizia, della propria genealogia⁵. La necessità di guardare all'indietro, decidendo di narrare quel che è stato e che non è più, in un misto di precisione documentaria e inevitabile rielaborazione romanzesca, potrebbe essere letta come il tentativo di far rivivere sulla pagina letteraria una dimensione comunitaria e una consapevolezza identitaria che rischiano di sbiadire con l'avanzare degli anni, la vendita di case, la dispersione di oggetti, l'inevitabile diaspora a cui ogni nucleo parentale è destinato. Lasciare traccia della propria storia familiare può diventare l'unico strumento in grado di ritrovare e immortalare un tempo perduto.

In quasi tutte le saghe familiari, dai *Buddenbrook* al *Gattopardo* a *Cent'anni di solitudine*, si possono rintracciare elementi autobiografici più o meno velati: i casi qui riuniti sono però quelli in cui il riferimento al proprio vissuto e alla veridicità del narrato si fa esplicito e dichiarato a partire dal paratesto (avvertenze, postfazioni, alberi genealogici pubblicati in appendice)⁶. Quel che qui interessa osservare, infatti, è quel genere ibrido posto al confine tra romanzo genealogico, romanzo storico e scrittura del sé che altrove ho definito come "memoria di famiglia", intesa come narrazione delle vicende di una famiglia lungo più generazioni, filtrate attraverso il punto di vista di uno dei suoi membri

5. *Ibid.* Sul nesso tra rielaborazione fantastica delle proprie origini e origini del genere romanzo, cfr. M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972. L'interesse per la genealogia nel romanzo contemporaneo si registra anche nei "récits de filiation" dove la ricerca delle radici va intesa come ricerca dei "padri letterari" (D. Viart, *Filiations littéraires*, in J. Baetens, D. Viart (a cura di), *États du roman contemporain*. «Écritures contemporaines», 2, 1999, pp. 115-139), che si rivela in alcuni casi vana dando vita a scrittori "orfani" (L. Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008). Al romanzo familiare come possibilità di elaborazione del trauma, pubblico e privato, guardano gli studi di Matteo Galli e Simone Costagli dedicati al successo del *Familienroman* nella Germania post '89: S. Costagli, *Autobiografia collettiva di una nazione. L'onda lunga dei Familienromane tedeschi*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi/ Le roman de famille aujourd'hui*, in «Enthymema», 20, 2017, pp. 64-74 e S. Costagli, M. Galli (a cura di), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, Paderborn, Fink, 2010.

6. Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989. Sulla rilevanza delle indicazioni paratestuali per «certificare la veridicità del narrato» si sofferma anche M. Ganneri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Piero Manni, 1999, p. 42.



o discendenti⁷. Questi ultimi possono porsi come testimoni diretti delle vicende narrate, come avviene in *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg, o piuttosto come eredi intenti a ricostruire una storia familiare non vissuta in prima persona e quindi non testimoniabile, lontana nel tempo anche di vari secoli e dei quali sono stati protagonisti i propri avi. A questo secondo gruppo appartengono i testi che qui si prendono in esame: *Il labirinto del mondo* (1974-88) di Marguerite Yourcenar, *Harmonia caelestis* (2000) e *L'edizione corretta di Harmonia Caelestis* (2002) di Péter Esthérazy, *Il gioco dei regni* (1993) di Clara Sereni, *Il mio nome a memoria* di Giorgio van Straten (2000) e *Un cappello pieno di ciliegie* (2008) di Oriana Fallaci. Una sorta di vertigine genealogica conduce gli scrittori nelle soffitte, nelle biblioteche e negli archivi alla ricerca di prove in grado di riannodare i fili della propria storia familiare, finendo per determinare un vero e proprio rovesciamento per cui è il discendente, colui che è stato generato, a porsi come il creatore, colui che genera i propri avi ridando loro vita sulla pagina. Se, come scrive Moretti, «la storia di ogni famiglia, fatalmente, è una storia di ombre. Due, tre generazioni, e i morti sono più numerosi dei vivi»⁸, l'elemento "negrò-mantico" si fa ancora più tangibile nel caso delle memorie di famiglia, che finiscono per assomigliare a un vero e proprio viaggio nell'Ade.

Altri romanzi italiani pubblicati negli ultimi anni condividono un analogo movimento – il percorso a ritroso lungo i rami del proprio albero genealogico – e una simile posizione accordata a chi narra – il ricorso alla prima persona pur con una deliberata eclissi del sé: *Il tempo migliore della nostra vita* (2015) di Antonio Scurati, che Riccardo Castellana ha definito «*biofiction* multipiano»⁹ individuando il suo elemento caratteristico «nell'intreccio di biografia, memoria familiare (finzionalizzata) e autobiografismo»¹⁰; *Il romanzo della nazione* (2015)

7. Cfr. E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi*, cit., pp. 6-17.

8. F. Moretti, *op. cit.*, p. 225.

9. R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 54.

10. *Ibid.*, p. 183.

di Maurizio Maggiani per la ricerca delle radici mediante il padre, il desiderio di romanzo documentale e la cronaca familiare come nostalgia dell'epos¹¹; *La rancura* (2016) di Romano Luperini che già nel titolo montaliano richiama la necessità di fare i conti con quell'ambiguità tra rancore e cura che connota il passaggio di testimone tra le generazioni.

Si tenterà qui di ragionare da un lato sul permanere di caratteristiche che accomunano questa categoria di testi narrativi ibridi al genere del romanzo familiare vero e proprio (estensione cronologica del tempo narrato; presenza di almeno tre generazioni, ma quasi sempre molte di più, sia in diacronia che in sincronia; centralità dei riti familiari e conflitto *intra-* e *inter-*generazionale; senso della fine)¹²; dall'altro sulle forze centrifughe che acquisiscono la presenza, in questa forma autobiografica di romanzo di famiglia, di altri generi, primo tra tutti il romanzo storico (uso delle fonti materiali e immateriali; rapporto tra fatto e finzione; ambiguità tra «vero, falso e finto»)¹³. Come afferma Marina Polacco, ogni romanzo di famiglia «è sempre, almeno in parte, un romanzo storico»¹⁴: l'attenzione alla documentabilità delle vicende narrate è un dato che sembra però farsi ancora più esplicito nei romanzi di famiglia di tipo autobiografico degli ultimi decenni. I testi qui riuniti sembrano condividere in questo senso almeno due tratti caratteristici del romanzo ipermoderno definiti da Raffaella Donnarumma: l'oscillazione fra volontà di testimonianza e lo scrupolo documentario, e l'espansione delle scritture dell'io¹⁵.

Una delle domande centrali da porsi è cosa succede laddove non sia possibile raccontare la propria storia di famiglia come testimone diret-

11. Di questi aspetti si è occupato F. de Cristofaro in *Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi*, cit., p. 75-87.

12. Il riferimento è alle costanti individuate da M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», 13, 2005, pp. 95-125 e Y.-L.-Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992.

13. Cfr. C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

14. M. Polacco, *op. cit.*, p. 115.

15. Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.



to. Cosa avviene, cioè, quando l'elemento diacronico diventa centrale e l'arco cronologico di riferimento si amplia, le generazioni diventano molto più di tre e la famiglia che si intende narrare non è quella effettivamente vissuta, che dunque rientra nel proprio campo visivo ed emotivo, ma quella composta da individui da cui si è ereditato sangue e cromosomi pur non avendone mai ascoltata la voce. Alle fonti immateriali – racconti orali, ricordi personali – si aggiungeranno, o in alcuni casi sostituiranno, fonti materiali, scritte o visive, come diari, lettere, taccuini di appunti, fotografie e documenti ufficiali, conservati in archivi di famiglia o di Stato. La predilezione per l'uno o l'altro tipo di documenti nel processo di scrittura determina delle conseguenze rilevanti tanto sul piano della affidabilità storica delle vicende narrate quanto sul piano narrativo, finendo per incidere sullo stile, sul ritmo e sul registro linguistico del romanzo.

Veniamo al caso di Marguerite Yourcenar e della trilogia *Le Labyrinthe du monde*, pubblicata tra il 1974 e il 1988, in cui la storia degli avi materni e paterni della scrittrice, antica famiglia nobile delle Fiandre, viene ricostruita attingendo a fonti storiche conservate in parte proprio negli *Archivi del Nord* che danno il titolo al secondo dei tre volumi. L'intento di Yourcenar è di procedere a ritroso lungo le generazioni che la precedono, sempre più in alto lungo l'albero genealogico, fino al punto lontano in cui le origini familiari si fondono e confondono con le radici sfumate e collettive dell'umanità. La recente vita familiare si rivela così il punto di approdo ultimo di una storia che non può che dirsi universale¹⁶. La forma ibrida che ne consegue, sorta di ricostruzione storica "con beneficio di inventario"¹⁷, rende l'operazione labirintica compiuta nella trilogia uno dei più interessanti esperimenti di scrittura contemporanea, sfuggente secondo Guido Mazzoni a qualsiasi tradizionale classificazione di genere, al pari dei racconti di Carver, dei romanzi di Houellebecq o alle *Benevole* di Jonathan Littell¹⁸.

16. Cfr. V. Sperti, *Écriture et mémoire. Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori, 1999.

17. Cfr. M. Yourcenar, *Con beneficio d'inventario*, Milano, Bompiani, 2013.

18. Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 361.

L'incipit del primo volume, *Care memorie*, coincide con la nascita di Marguerite, richiamando un classico topos del genere autobiografico. Ma già dal terzo rigo compare la parola "famiglia", come a voler subito collocare «l'essere che chiamo "io"»¹⁹ dentro una precisa genealogia che ne legittimi l'esistenza. Scorrendo le pagine, si nota subito come l'attenzione ai documenti, prima di tutto anagrafici, sia uno dei marchi tipici di questa ricostruzione genealogica. Ma la fiducia accordata alle fonti ufficiali è immediatamente messa in discussione dall'inesattezza dei documenti consultati. Ufficialità non è sempre sinonimo di verità ma in alcuni casi di più o meno involontaria falsificazione della storia²⁰.

Colpiscono, della sua ricostruzione genealogica, alcuni elementi che ricorrono come veri e propri topoi del genere qui indagato. Si pensi al rovesciamento di prospettiva nei legami familiari quando si constata che se i nostri avi sono esistiti a volte poco per noi, noi non siamo esistiti affatto per loro: che verità può esserci allora nei legami familiari? Una verità biologico-patrimoniale e non di relazione, sembra suggerire l'autrice²¹; il senso della fine, la consapevolezza di essere l'ultimo discendente di una lunga stirpe e la preghiera laica davanti alla tomba degli antenati: «non restava che un unico discendente, che ero io. Toccava dunque a me fare qualcosa. Ma che cosa?» (la vera risposta alla domanda sembra essere la scrittura di questo libro: cosa fare per loro? raccontarne la storia)²²; l'inversione dei ruoli madre-figlia nella relazione creativa autrice-personaggio: «Del resto col passare degli anni i nostri rapporti s'invertono. Ho più del doppio dell'età che lei aveva quel 19 giugno 1903, e mi concentro su di lei come una figlia che tentassi in tutti i modi di capire senza però riuscirci del tutto»²³; le affinità elettive che si avvertono con alcuni degli antenati-personaggi a dispetto di altri, perché in loro emergono dei tratti che l'autrice riconosce come propri. Tracciare la storia della propria famiglia significa scrivere la propria

19. M. Yourcenar, *Care memorie*, Torino, Einaudi, 1981, p. 5.

20. Cfr. *ibid.*, p. 27.

21. Cfr. *ibid.*

22. *Ibid.*, p. 43.

23. *Ibid.*, p. 49.



autobiografia attraverso la mediazione dei propri progenitori, ricostruire attraverso di loro la storia della propria personalità e della propria formazione culturale: «Prima di lasciar ripassare a quelle due ombre il fiume infernale, vorrei porre loro qualche domanda su me stessa», confessa infatti l'autrice in una frase che ben si presta a essere posta in esergo a questa breve indagine²⁴.

Uno degli aspetti più significativi è il montaggio delle fonti operato all'interno del testo. In alcuni passaggi metatestuali l'autrice-narratrice, già avvezza ai procedimenti tipici della biografia finzionale²⁵, commenta e giustifica le scelte compositive adottate e le loro conseguenze sul piano redazionale e tipografico, a partire dalla decisione di utilizzare o meno le virgolette per il discorso riportato:

Le pagine precedenti sono un montaggio. Per scrupolo di autenticità ho fatto monologare il più possibile Octave attingendo ai suoi libri. Anche nei punti in cui non mi sono servita di virgolette, ho spesso riassunto le annotazioni del poeta, troppo prolisse per essere riportate tali e quali. Le frasi di mia creazione sono tutt'al più dei riempitivi: ho cercato se mai di imprimere ad esse qualcosa del suo ritmo personale. [...] Mi rendo conto della stranezza di questa operazione quasi negromantica. A un secolo di distanza, più che lo spettro di Octave sto evocando Octave in persona, il quale quel certo 23 ottobre 1875 va e viene, senza saperlo, in compagnia di una "pronipote" che nascerà soltanto dopo la sua morte [...] Tali sono i giochi di specchi del tempo²⁶.

Uno degli aspetti che colpisce particolarmente l'occhio indagatore di Yourcenar è il piccolo spazio occupato da una singola famiglia nell'immensità del tempo. Le pagine iniziali di *Archivi del Nord* (1977) sono animate da questa forte attrazione nei confronti dell'origine del mondo²⁷ e rivelano la particolare sensibilità della scrittrice belga per il

24. Cfr. *ibid.*, p. 204.

25. Cfr. R. Castellana, *op. cit.*, pp. 113-115.

26. M. Yourcenar, *Care memorie*, cit., p. 167.

27. Eadem, *Archivi del Nord*, Torino, Einaudi, 1982, p. 5.

materico, il biologico-cellulare-genetico, fino al vegetale e al tellurico²⁸. L'idea di inabissarsi in lontananze inesplorate, di allungare lo sguardo all'indietro giungendo a contemplare paesaggi incontaminati, precedenti alla comparsa dell'uomo, anima il prologo del secondo volume, intitolato *La notte dei tempi*. La posizione incipitaria, il parallelismo tra genealogia familiare e storia universale, l'attrazione per il primitivo e l'autentico, l'esplorazione del paesaggio come metafora del viaggio nel tempo sembrano richiamare alla memoria le parole con cui si apre il *Prologo delle Storie di Giacobbe* (1933) di Thomas Mann, intitolato *Discesa agli inferi*: «Profondo è il pozzo del passato. O non dovremmo dirlo imperscrutabile?»²⁹. A confermare una possibile relazione intertestuale tra i due prologhi, che non stupisce se si pensa alla grande ammirazione e alla profonda conoscenza che la scrittrice belga aveva di tutta l'opera manniana, interviene la ricorrente ed evocativa immagine delle «dune», metafora dell'illusorietà di ogni ricerca delle radici ma anche traccia di un comune immaginario legato alle ampie spiagge dei mari del Nord.

Un secondo romanzo ibrido nel quale l'elemento diacronico e il rapporto con le fonti si fanno particolarmente significativi è *Harmonia caelestis* di Péter Esterházy (2000). Il titolo, che rimanda all'opera barocca di un compositore antenato dell'autore, è chiaramente antifrastico: non c'è universo più disarmonico di quello raccontato. Lo scrittore ungherese, esponente di uno dei più antichi casati aristocratici dell'Europa orientale, dà vita ad una biografia volutamente romanzata della propria famiglia di origine, risalendo fino al sedicesimo secolo. Il volume, che si estende per più di settecento pagine, si articola in due libri: nel primo sono narrati cinquecento anni di storia, tra luci e ombre, dell'antica dinastia. Il secondo racconta un tempo più vicino e vissuto in prima persona (lo scrittore nasce nel 1950 e muore nel 2016).

L'appellativo costante rivolto ai membri della famiglia delle diverse generazioni è l'epiteto "il mio buon padre", la cui ricorrenza all'interno

28. Cfr. *ibid.*, p. 42.

29. T. Mann, *Le storie di Giacobbe*, in Idem, *Giuseppe e i suoi fratelli* (1933-1943), Milano, Mondadori, 2000, p. 5.



del testo determina un'inevitabile confusione tra le generazioni, molto simile a quella a cui ogni lettore di *Cent'anni di solitudine* finisce presto per rassegnarsi. Lo stile del romanzo sembra sfuggire a ogni possibile definizione: ora lirico e aforistico, ora piano, riproducendo i moduli della cronaca, ora espressionistico, ricorrendo a una lingua estremamente concreta e materica e anche al turpiloquio. Molto poco canonica è anche l'organizzazione interna e l'aspetto grafico del testo, che si articola in micro-paragrafi numerati, lunghi in alcuni casi poche righe, che si aprono con un capolettera interno e si chiudono con un segno di interpunzione o di parentesi in grassetto (elementi grafici che ricordano il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne). Tra continui salti temporali e non infrequenti anacronismi, prende forma una storia di famiglia impietosa e irriverente che mostra tutte le debolezze, anche carnali, dei predecessori di chi scrive.

Come deve essere dunque letto questo libro? Come un romanzo, una cronaca, un libro di frammenti, una biografia finzionale³⁰? E come si pone questa bizzarra ricostruzione genealogica rispetto al problema della verità? Individuare possibili risposte all'interno del romanzo è operazione ardua dal momento che ogni affermazione contenuta nel testo è sottoposta al filtro deformante del citazionismo e dell'ironia. Il ricco «Elenco dei "testi ospiti"» pubblicato in appendice, sorta di affastellato e incompleto indice dei nomi, riesce a colmare soltanto parzialmente il disorientamento del lettore di fronte a un testo insincero, divertito nel prendersi gioco del limite tra verità e finzione.

È questo il caso del lungo autocommento in cui l'autore sembra finalmente offrire una chiave di lettura della prima poderosa parte del volume che sta per concludersi: «I luoghi di questo libro, fianchi e cascate, gli eventi e i personaggi, sono reali, sono conformi alla realtà, corrispondono alla realtà [...]. Il figlio del mio buon padre non aveva inventato nulla e se, secondo la sua abitudine inveterata, volgendosi verso

30. Una possibile definizione di genere di *Harmonia caelestis* come «biografia romanizzata» è proposta in L. Tassoni, *La memoria familiare: due letture incrociate. Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Péter Esterházy*, Roma, Carocci, 2007, che è anche uno dei pochi contributi dedicati in Italia al romanzo dello scrittore ungherese.

la scrittura narrativa si affidava all'immaginazione»³¹. Basterà leggere queste righe per rendersi immediatamente conto che la presunta dichiarazione di intenti altro non è che una traduzione, in alcuni punti letterale, in altri rielaborata e arricchita, dell'*Avvertenza* che apre *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg: «Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente: e ogni volta che, sulle tracce del mio vecchio costume di romanziera, inventavo, mi sentivo subito spinta a distruggere quanto avevo inventato»³². Il gioco intertestuale continua: «Non aveva una gran voglia di parlare di se stesso. Infatti non ha scritto la storia di se stesso, quanto quella della famiglia del mio buon padre, anche se non l'ha de(scritta)»³³ dichiara il narratore di *Harmonia caelestis* facendo slittare alla terza persona la limpida dichiarazione in cui la scrittrice torinese si poneva volutamente ai margini della storia narrata: «Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia»³⁴. Se il debito nei confronti di *Lessico familiare* poteva essere già colto nel titolo della prima parte del libro, *Frase numerate dalla vita della famiglia Esterházy*, che rimanda alla dimensione del dialogo domestico e del patrimonio linguistico che contraddistingue ogni storia di famiglia, tutto il romanzo è fitto di citazioni e di riferimenti impliciti a tanta letteratura ungherese ed europea – Kosztolányi, Márai, Goethe, Kafka, Beckett, Kiš sono soltanto alcuni dei nomi che compaiono nel promiscuo elenco. La poderosa genealogia finzionale va dunque letta come una continua riscrittura.

«È di una difficoltà cane mentire senza conoscere la verità»³⁵ recita l'incipit di *Harmonia caelestis*, in una sentenza che ha il sapore di una profezia. Le rocambolesche vicende della famiglia Esterházy non si concludono infatti con la fine del volume. Durante la preparazione del romanzo lo scrittore aveva chiesto di consultare gli archivi dei servizi

31. P. Esterházy, *Harmonia Caelestis* (2001), Milano, Feltrinelli, 2003, p. 329.

32. N. Ginzburg, *Lessico familiare* (1963), Torino, Einaudi, 2010, *Avvertenza*.

33. P. Esterházy, *op. cit.*, p. 329.

34. N. Ginzburg, *Lessico familiare*, *cit.*, *Avvertenza*.

35. P. Esterházy, *op. cit.*, p. 11.



segreti ungheresi per sapere se fosse mai stato tenuto sotto controllo e scopre così, soltanto dopo aver dato alle stampe la grandiosa epopea della sua famiglia nella quale si stagliava la figura paterna, che proprio suo padre era stato una spia, un informatore del regime dal 1957 al 1980. Nell'*Edizione corretta di Harmonia caelestis*, pubblicata del 2002, verranno ripercorsi, quasi in forma di diario, i giorni drammatici dell'inquietante scoperta, che costringe lo scrittore a una sconvolgente rilettura *ex post* della sua intera infanzia e giovinezza. Non è però prevista in questo caso nessuna riappacificazione, nessuna rielaborazione del trauma: lo rivela la forma irrisolta, frammentaria, volutamente imperfetta di questo secondo libro, la sua veste grafica espressiva e disomogenea, con ampi inserti in inchiostro rosso e il ricorso alle parentesi per indicare le varie aggiunte e stratificazioni intervenute nella tormentata genesi.

Ricostruire le dinamiche di un nucleo familiare policentrico, multiforme e conflittuale, riuscire a penetrare nei pensieri di uomini e donne appartenenti a un mondo ormai sepolto doveva presentarsi come un'operazione costosa e complessa anche agli occhi di Clara Sereni. Nell'appendice de *Il gioco dei regni* (1993) intitolata *Dopo la storia: perché* si legge dell'iniziale resistenza ad addentrarsi in un passato che è arduo riuscire a districare, della curiosità e dell'entusiasmo che anima il percorso di ricerca, simile a un lento processo di disvelamento. Non a caso, lo stimolo alla ricostruzione genealogica proviene dalla scoperta del *midrash*, l'esegesi biblica dei testi sacri: «*Midrash*, che dalla radice *drsh* deriva il senso del ricercare, dell'interrogare, dell'investigare: un gioco intellettuale ricco di sorprese, e la chiamavo ginnastica mentale. Annusavo la pista come un detective, senza chiedermi cosa stessi inseguendo e perché: [...] con la sensazione di scoprire una vena sepolta, e forse non solo dentro di me»³⁶.

36. C. Sereni, *Il gioco dei regni*, Firenze, Giunti, 1993, p. 434. L'interesse per la ricostruzione del proprio passato familiare animava già le pagine di *Casalinghitudine* (1987), storia di famiglia *en travesti*: cfr. E. Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo Morante De Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Milano, Unicopli, 2018, pp. 241-267. Per un approfondimento sulle intense figure femminili del romanzo del 1993 cfr. M. Palumbo, *Il gioco dei regni di Clara Sereni: la Mater dolorosa e il lutto della storia*, in «Notes per la psicanalisi», 11, 2018, pp. 103-109.

L'idea di intraprendere il lento e avvincente processo di disvelamento delle proprie origini e di districamento dei rami è legata alla casualità di un incontro e continua con un viaggio in Israele, luogo carico di significati il cui ricordo confuso risale agli anni dell'infanzia. Sono proprio i racconti e la calda accoglienza di zii e cugini ebrei insieme alla visita in un archivio nel quale entra in contatto con scatole piene di lettere e documenti relativi alla nonna materna Xenia, a innescare nella scrittrice una crescente curiosità per i suoi avi, e una sempre più indomabile necessità di *sapere* mista a un inedito senso di appartenenza familiare. A sostenerla nell'impresa c'è Stefano Rulli, compagno di vita che, un decennio più tardi, avrebbe scritto insieme a Sandro Petraglia una delle saghe familiari che hanno meglio saputo raccontare l'Italia del secondo Novecento: *La meglio gioventù* (2003) di Marco Tullio Giordana. Al ritorno a Roma, pur con una notevole ritrosia e non senza un certo scoraggiamento per la complessità della materia da dipanare, Clara Sereni si immerge nelle ricerche d'archivio e nella raccolta di testimonianze orali di amici dei genitori, tra i quali Manlio Rossi Doria e Vittorio Foa. Ai colloqui privati e ai documenti ritrovati – fotografie, lettere, verbali – si aggiungono i libri e gli articoli scritti dal padre Emilio, detto Mimmo, e dalla madre Xenia, conosciuta con il “nome di battaglia” di Marina adottato nell'attività politica all'interno del Partito Comunista. L'ampiezza del materiale d'archivio a disposizione, la pluralità delle testimonianze raccolte, il ritorno del rimosso, a volte traumatico e irruento come un fiume in piena, innescano un meccanismo difficile da arginare. Non stupisce dunque che metafore alle quali la scrittrice ricorre per descrivere il suo percorso di riappropriazione della memoria siano l'immagine dell'uragano³⁷ e quella del terremoto³⁸. Ad intensificare il senso di impotenza che si avverte di fronte alla portata inarrestabile di una catastrofe naturale, interviene anche l'immagine della trappola, che la costringe a fare i conti con il proprio passato impedendo ogni possibilità di sottrarvisi: «Mi sentii in trappola: da allora, e per lungo tempo,

37. C. Sereni, *Il gioco dei regni*, cit., p. 443.

38. *Ibid.*, p. 444.



il libro si chiamò *Samarconda*, per dire dell'impossibilità di sfuggire al destino, una volta che il meccanismo sia innescato»³⁹.

Del travaglio vissuto durante la sua preparazione restano tracce evidenti nel testo. La più significativa riguarda l'uso particolare che Clara Sereni fa delle fonti alle quali ha attinto. Invece di camuffarle impastandole nella trama stessa del romanzo, sceglie di farle parlare direttamente nel testo, che si presenta come un mosaico di citazioni e di voci. Si tratta della propria, personale risposta al caos, dell'unica strategia che la scrittrice individua per trovare «un ordine» e per condividere la sua responsabilità di autrice (perché ricordare significa sempre selezionare, decidere cosa includere e escludere, scegliere cosa e come montare)⁴⁰. Il libro risulta così costruito sull'intreccio tra parti originali e ampie citazioni, inserite tra virgolette, le cui fonti bibliografiche sono riportate nella nota iniziale. Nonostante il procedimento sia del tutto scoperto, l'ampiezza e la frequenza delle citazioni, quasi sempre in prima persona data la natura diaristica o epistolare delle relative fonti, e la mancanza di didascalie, finisce per destabilizzare il lettore e allentare i confini netti tra la voce narrante e quelle dei singoli personaggi. La continua alternanza tra prima e terza persona si fa in questo senso particolarmente significativa in quanto traccia del processo di riscrittura e stratificazione del senso che sottende ogni libro di famiglia e per la sua capacità di mettere allo scoperto la fragilità del limite tra l'io autoriale e gli altri familiari, ai quali viene ceduta la parola. L'intento è quello di dare vita a una storia che si scriva da sola, in un continuo avvicendamento di voci.

Le scoperte e i fallimenti, le illuminazioni e i blocchi affrontati lungo il percorso diventano materia narrativa nel romanzo di Giorgio van Straten, costruito sull'alternanza tra tempo della storia e tempo della scrittura. *Il mio nome a memoria*, che si apre con un albero genealogico lungo sei generazioni, si articola in quattro parti, al cui interno l'andamento narrativo segue un ordine cronologico sparso, alternando la ricostruzione lineare degli avvenimenti a salti spazio-temporali. Pro-

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*, p. 447.

lessi e analessi abituano il lettore a muoversi con agilità all'interno di una storia di famiglia che si sviluppa dipanandosi in numerosi rami, disperdendosi in diversi paesi europei e extraeuropei. Se uno dei tratti caratteristici della saga familiare risiede nella compensazione dell'ampio arco cronologico raccontato con un restringimento dello spazio narrativo ai limiti del claustrofobico, la storia dei van Straten registra al contrario una simbolica assenza di centro, o meglio un policentrismo mobile e dinamico, annunciato sin dal cognome («Straaten», nome del piccolo paese fiammingo degli antenati, in olandese significa «strade»)⁴¹, solo parzialmente compensato dall'albero genealogico che funziona da possibile «approdo simbolico»⁴². Dopo l'incipit dedicato alla figura di Hartog Alexander e alla sofferta scelta di un cognome, l'attenzione si sposta già nel secondo paragrafo sull'ultimo erede, colui che dice io nel libro e si assume il compito di ricostruire e dare forma alla storia di famiglia. Se il fondatore sentiva su di sé il peso di una decisione che avrebbe inciso anche sulla vita dei posteri, l'ultimo Giorgio avverte la responsabilità di far rivivere sulla pagina coloro che hanno portato quel cognome tra le strade del mondo. Si tratta di un compito che, sebbene autoimposto, si rivela estremamente costoso in termini etici, prima ancora che psicologici o letterari.

Il primo problema con il quale l'autore si trova a dover fare i conti è la limitatezza, e in certi casi la vera e propria assenza, di tracce lasciata dalle generazioni che l'hanno preceduto. Se Marguerite Yourcenar e Clara Sereni potevano contare su una molteplicità di fonti, sebbene parziali e talvolta contraddittorie, dovuta anche al ruolo pubblico ricoperto da diversi membri delle loro famiglie, la storia dei van Straten risulta di fatto potenzialmente anonima, una microstoria come tante altre che potrebbe rischiare di confondersi e amalgamarsi con le diverse epoche che ha attraversato. L'autore si trova così a essere l'ultimo depositario di una storia incompleta, costellata di vuoti, strappi, pagine

41. G. van Straten, *Il mio nome a memoria*, Milano, Mondadori, 2000, p. 19.

42. D. Budor, *Il «romanzo genealogico», ovvero la memoria viva dei morti*, in R. Speelman, M. Jansen, S. Gaiga (a cura di), *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, in «Italianistica ultraiectina», 2, 2007, pp. 115-128.



sbiadite e indecifrabili. L'aspetto più inquietante risiede nella constatazione che quest'assenza di tracce non si limita a generazioni lontane nel tempo, dove sarebbe in qualche modo giustificata dai continui spostamenti, dalla povertà e dalla guerra, ma riguarda prima di tutto la figura del padre: «Anche mio padre non ha lasciato un foglio scritto. Non parlo di un testamento, non è quello che mi manca. Intendo che di lui non c'è una lettera, un appunto, tanto meno un diario»⁴³. Da questa assenza di fonti scritte, dolorosa, disorientante, si origina la scrittura stessa, che si offre come unica possibile occasione di *risarcimento*, nel suo doppio significato di riparazione e di indennizzo, del passato.

Alla domanda che tutti i nostri autori si pongono – come e quanto sia giusto colmare con l'immaginazione i vuoti della storia – Van Straten trova una propria personale risposta ricorrendo alla metafora del restauro, suggeritagli da Luciano Berio in *Rendering*⁴⁴, che puntella il testo come un *Leitmotiv*. L'accostamento della figura dell'autore a quella di un restauratore non si limita all'analogia tra il tentativo di recupero memoriale e la lenta operazione di ripristino di antichi colori sbiaditi dal tempo ma indica anche la possibile strategia alla quale ricorrere nel caso in cui ogni traccia sia andata perduta: «Come un restauratore posso recuperare i colori che il passare dei secoli ha offuscato, che cattivi pittori hanno coperto. Ridare vita, respiro. Ma c'è un confine per me invalicabile: anche nei moderni restauri, nei punti in cui la pittura è completamente scomparsa, non si può inventare un disegno che è perduto. Fra una zona recuperata e l'altra si dà una mano di intonaco bianco»⁴⁵. Il libro è puntellato di riflessioni sul proprio operare, di dichiarazioni di intenti, di verifiche *in itinere*, di autocommenti. La componente autoriflessiva si arricchisce di volta in volta di ulteriori specifiche e distinzioni, come quella tra i casi in cui il colore è recuperabile perché si è in possesso di oggetti-reliquia portatori di indizi – un quaderno, un orologio, una fotografia – e gli altri in cui invece l'unica possibile via

43. G. van Straten, *op. cit.*, pp. 21-22.

44. *Ibid.*, p. 296.

45. *Ibid.*, p. 22.

d'uscita sia quella di un rispettoso silenzio. Se in fase programmatica la linea di confine tra il vero e il verosimile, tra l'accaduto e l'inventato, appare nitida e netta, una volta immersi nella scrittura questa distinzione lentamente sfuma e tutto si confonde. I dubbi che tormentano l'autore-narratore prendono la forma di un esame di coscienza che offre una chiave di lettura per comprendere non soltanto il suo personale processo creativo ma anche quello intrapreso da tutti gli autori qui indagati.

Negli stessi anni Novanta nei quali van Straten scrive la sua genealogia fatta di nomi, anche Oriana Fallaci si ferma, dopo il lungo e avventuroso peregrinare, per immergersi in un viaggio nel tempo. Alla vecchia passione per le storie di famiglia, testimoniata dalla grande mole di appunti raccolti nel tempo, si aggiunge, dopo l'ultimo lavoro da inviata nella Guerra del Golfo nel 1991, la scoperta della malattia che le mostra improvvisamente la possibile brevità degli anni che le restano da vivere: «Ora che il futuro s'era fatto corto e mi sfuggiva di mano con l'inesorabilità della sabbia che cola dentro una clessidra, mi capitava spesso di pensare al passato della mia esistenza: cercare lì le risposte con le quali sarebbe giusto morire. Perché fossi nata, perché fossi vissuta, e chi o che cosa avesse plasmato il mosaico di persone che da un lontano giorno d'estate costituiva il mio Io»⁴⁶.

Sin dal prologo di *Un cappello pieno di ciliegie*, il voluminoso romanzo incompiuto pubblicato postumo nel 2008, il percorso a ritroso lungo le generazioni si connota per Oriana Fallaci come un'indagine interiore, tale da rendere la storia della propria famiglia una forma di autobiografia stratificata e plurale. Come l'albero genealogico che insieme alle fotografie del dattiloscritto e degli appunti autoriali compone il paratesto, anche il libro si articola in quattro parti che ripercorrono i rami materni e paterni. All'ampio arco cronologico, compreso tra il 1773 e il 1889, corrisponde anche in questo caso uno spazio multiforme: il paese di Panzano in Chianti è il simbolico epicentro di una storia di famiglia che, nel corso delle sue circa ottocento pagine, tocca le città di Firenze, Torino, Cesena e si spinge oltreoceano. Una storia di tradimenti e abbandoni, di amori e

46. O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliegie*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 7.



bugie, di ferite e ritrovamenti, di annegamenti e morti che per essere narrata richiede uno sguardo lucido in grado di arginare il rischio di dispersione costantemente all'orizzonte. Se il percorso memoriale è simile allo «scoperchiare una scatola che contiene un'altra scatola che ne contiene un'altra ancora all'infinito»⁴⁷, anche in questo caso una metafora artistica viene in supporto: si tratta dell'immagine dell'io come mosaico, le cui tessere corrispondono alle esistenze di coloro che ci hanno preceduto. Il senso di questa immagine si rivela però di segno completamente opposto a quello suggerito da van Straten: se in quel caso lo scrittore si poneva nei panni di un restauratore che con pazienza e pudore si faceva strumento di un lento e pur sempre parziale recupero del passato, qui la struttura interna del mosaico viene associata alla personalità stessa della scrittrice, abbattendo ogni confine tra io e manufatto.

L'aspetto più interessante della saga di Oriana Fallaci, per altri versi non esente dai *cliché* propri di un genere di consumo, consiste nell'idea di guardare alla storia di famiglia come un percorso di eterna reincarnazione lungo le generazioni. Lo strumento al quale la scrittrice ricorre per ricostruire le vicende dei propri progenitori consiste infatti nell'immedesimazione, marcata dal passaggio, nei momenti di maggiore intensità emotiva, dalla terza persona alla prima. Non si vive soltanto *dopo* chi ci ha preceduto ma anche *attraverso* di loro. La figura del narratore finisce per somigliare allora da un lato a quella di un acchiappa-fantasma, che fa i conti con l'inafferrabilità di individualità sfuggenti e lontane nel tempo, dall'altra a un fantasma stesso, che si diverte a incarnarsi di volta in volta nei corpi che tenta di riportare in vita, tanto da poter dire: io *sono* coloro che racconto. Viene così portata alla massima evidenza quella relazione ambigua tra io e noi, singolare e plurale, che costituisce uno dei marchi caratteristici delle memorie di famiglia⁴⁸: l'interiorità del discendente è una sorta di palinsesto nel quale permangono, incisi, i segni delle esistenze precedenti alla propria, le tracce degli individui che l'hanno generato.

47. *Ibid.*, p. 8.

48. Cfr. *ibid.*, pp. 463 e 470.

«Che cosa ci sarebbe stato da scrivere in avvenire sotto il suo nome, che le aveva imposto la nonna Antoniette?»⁴⁹, si chiedeva Tony Buddenbrook all'epoca della faticosa e sofferta scelta del matrimonio con Grünlich in una delle sequenze più intense del romanzo di Thomas Mann, immaginando cosa avrebbero potuto leggere i suoi discendenti sfogliando le pagine ingiallite di quel «libretto dalla copertina di pelle sbalzata e dal taglio dorato»⁵⁰ in cui erano narrate le vicende degli avi. Alcuni anni dopo e qualche riga più sotto, il piccolo Hanno avrebbe tracciato una doppia linea continua, lugubre anticipazione della fine di un mondo. Nelle memorie di famiglia qui indagate, e in particolar modo nelle loro soglie, sembrano rivivere questi due gesti speculari: da un lato la consapevolezza di Tony di dover essere all'altezza di «coloro che ci hanno preceduti e ci hanno indicato la strada»⁵¹ attraverso le proprie scelte e la trasmissione della memoria (non a caso è a lei che Gerda affida le carte di famiglia alla fine del romanzo riconoscendola come unica vera erede spirituale dei Buddenbrook); dall'altro il gesto istintivo e definitivo di Hanno, l'ultimo discendente, presenza ormai postuma, al quale non resta che mettere un punto a una storia lunga generazioni. Alla luce di questo sia pur limitato percorso, si potrebbe concludere osservando che se, come scrive Marina Polacco, «la conservazione della memoria è la condizione imprescindibile per la preservazione dell'identità familiare» e «la dissoluzione della coscienza storica è l'anticamera della morte»⁵², la passione per l'indagine genealogica e per il recupero memoriale che anima e struttura non pochi romanzi contemporanei sembra confermare che il romanzo di famiglia sia un genere ancora lontano dal proprio tramonto e che la scrittura continui a rappresentare una potentissima strategia di sopravvivenza.

49. T. Mann, *I Buddenbrook* (1901), Torino, Einaudi, 1952, p. 144.

50. *Ibid.*, p. 45.

51. *Ibid.*, p. 134.

52. M. Polacco, *op. cit.*, p. 120.



Bibliografia

- Abignente E., (2017), *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi/ Le roman de famille aujourd'hui*, in «Enthymema», 20.
- Budor D., (2007), *Il «romanzo genealogico», ovvero la memoria viva dei morti*, in R. Speelman, M. Jansen, S. Gaiga (a cura di), *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, in «Italianistica ultraiectina», 2.
- Calabrese S., (2003), *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale del XIX secolo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. IV, Torino, Einaudi.
- Castellana R., (2019), *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci.
- Costagli S., (2017), *Autobiografia collettiva di una nazione. L'onda lunga dei Familienromane tedeschi*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi*, cit.
- Costagli S., Galli M. (a cura di), (2010), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, Paderborn, Fink.
- de Cristofaro F., (2017), *Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra post-moderno e ipermoderno*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi*, cit.
- Demanze L., (2008), *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti.
- Donnarumma R., (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Esterházy P., (2003), *Harmonia Caelestis*, Milano, Feltrinelli.
- Fallaci O., (2016), *Un cappello pieno di ciliegie*, Milano, Rizzoli.
- Freud S., (1972), *Il romanzo familiare dei nevrotici (1908)*, in C.L. Musatti (a cura di), *Opere. 1905-1908. Il motto di spirito e altri saggi*, vol. V, Torino, Boringhieri.
- Gambaro E., (2018), *Diventare autrice. Aleramo Morante De Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Milano, Unicopli.
- Ganeri M., (1999), *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Piero Manni, Lecce.
- Genette G., (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.

- Ginzburg C., (2006), *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.
- Ginzburg N., (2010), *Lessico familiare*, Torino, Einaudi.
- Mann T., (1952), *I Buddenbrook*, Torino, Einaudi.
- Mann T., (2000), *Giuseppe e i suoi fratelli (1933-1943)*, Milano, Mondadori.
- Mazzoni G., (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Moretti F., (1994), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Palumbo M., (2018), Il gioco dei regni di *Clara Sereni: la Mater dolorosa e il lutto della storia*, in «Notes per la psicanalisi», 11.
- Polacco M., (2005), *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», 13.
- Robert M., (1972), *Romans des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.
- Ru Y.-L., (1992), *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang.
- Sereni C., (1993), *Il gioco dei regni*, Firenze, Giunti.
- Sperti V., (1999), *Écriture et mémoire. Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Napoli, Liguori.
- van Straten G., (2000), *Il mio nome a memoria*, Milano, Mondadori.
- Tassoni L., (2007), *La memoria familiare: due letture incrociate. Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Péter Esterházy*, Roma, Carocci.
- Tobin P.D., (1978), *Time and the Novel. The genealogical imperative*, Princeton, Princeton University Press.
- Viard D., (1999), *Filiations littéraires*, in J. Baetens, D. Viart (a cura di), *États du roman contemporain*, «Écritures contemporaines», 2.
- Yourcenar M., (1981), *Care memorie*, Torino, Einaudi.
- Yourcenar M., (1982), *Archivi del Nord*, Torino, Einaudi.
- Yourcenar M., (2013), *Con beneficio d'inventario*, Milano, Bompiani.