



IL MARE COME STRUTTURA *MANHATTAN BEACH* DI JENNIFER EGAN

ANDREA PITOZZI – *Università degli Studi di Bergamo*

Concentrandosi sul romanzo *Manhattan Beach* di Jennifer Egan l'articolo analizza i modi in cui il mare e l'acqua più in generale – intesi sia come metafora sia come elementi fisici – delincono nella narrazione un movimento di costante approfondimento che permette alla scrittrice di affrontare molti stereotipi legati alla rappresentazione degli ambienti militari e della società americana degli anni Trenta e Quaranta. Nel seguire il nesso tra lo sguardo femminile della protagonista e la presenza del mare come elemento costitutivo del romanzo, da un punto di vista tematico ci si soffermerà sull'apertura di una prospettiva nuova per guardare alla città di New York nel periodo bellico e alla tradizione della letteratura di mare, mentre da un punto di vista teorico si vedrà come l'intera narrazione produca un effetto di attrito rispetto alla categoria del romanzo storico in cui è inquadrata, aprendo invece a una forma di *contro-storia*.

Focusing on Jennifer Egan's *Manhattan Beach*, the article analyzes the role of the sea and water in general – both as metaphors and physical elements – in defining a deep movement that allows the writer to tackle many stereotypical representations of the American civil society and the military environment during the Thirties and Forties. In following the link between the protagonist's female gaze and the constant presence of the sea as a constitutive element of the novel, we'll see, in thematic terms, how this work offers a new perspective to look at the New York City during wartime as well as to the maritime literary tradition itself; while, in theoretical terms, it presents the reader with a frictional effect with respect to the category of historical novel and provides instead a potential counter-history

I APERTURE

Dopo il successo di *A Visit From Goon Squad* (2010), che le è valso il prestigioso Premio Pulitzer per la narrativa nel 2011, con *Manhattan Beach* (2017) la scrittrice statunitense Jennifer Egan ha deciso di mettere da parte la vena più sperimentale per dedicarsi invece a un lavoro che guarda a forme più canoniche e a una struttura che, in superficie, appare più tradizionale. Lontano dai giochi narrativi, dalle costruzioni intermediali o dalle sovrapposizioni e destrutturazioni dei piani temporali che caratterizzano opere come *Look At Me* (2001) così come appunto *A Visit From Goon Squad*, o ancora il frammentato *Black Box* (2012),¹ questo romanzo presenta infatti una struttura più classica che poggia su un impianto romanzesco quasi ottocentesco, e segue le vicende dei personaggi attraverso uno sviluppo cronologico sostanzialmente lineare, fatti salvi i *flashback* presenti in particolare nei capitoli finali.

L'ambientazione negli anni della Seconda guerra mondiale e il ritorno a una narrazione e a un'organizzazione della trama di stampo più classico, priva di esplicite strategie postmoderniste, hanno portato molta della critica a utilizzare in questo caso l'etichetta di “romanzo storico”, anche sulla base di un

¹ Sono molteplici gli elementi di sperimentazione che si ritrovano in queste opere. Un intero capitolo di *A Visit From Goon Squad*, per esempio, si presenta sotto forma di slide Power Point, mentre la narrazione è organizzata in continui salti temporali. Nel caso di *Black Box*, invece, originariamente apparso sul magazine *The New Yorker* come serie di brevissime prose e poi stampato in un libro, la narrazione è composta da diversi *tweet* ognuno di non più di 140 caratteri che compongono una spy story. Cfr. JENNIFER EGAN, *A Visit From Goon Squad*, New York, Anchor Books, 2010; EAD., *Black Box*, London, Constable & Robinson, 2012; EAD., *Look At Me*, New York, Anchor Books, 2001.

recente ritorno in auge del genere.² E certamente ad avvalorare una simile tesi contribuisce il notevole apparato di riferimenti a documenti d'epoca, archivi, istituzioni e testi consultati dalla scrittrice nella fase di ricerca, iniziata già attorno al 2005, con l'intento di documentare in modo quanto più realistico e dettagliato possibile le condizioni socio-culturali degli ambienti e del periodo descritti.³

Non si entrerà qui nel merito di una questione tanto vasta quanto quella delle tensioni e delle relazioni tra Storia e romanzo,⁴ ma è certamente sintomatico che Egan scelga di calare le vicende di cui racconta proprio nell'America a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, ovvero al sorgere dell'idea che il Novecento fosse ormai prossimo a diventare «The American Century».⁵ Né è sorprendente che uno sguardo retrospettivo su quella fase storica provenga da un momento – gli anni dieci del nuovo Millennio – in cui proprio l'incontrastata centralità politica ed economica degli Stati Uniti veniva per la prima volta messa radicalmente in discussione su più fronti. Gli attentati dell'11 Settembre, la profonda crisi economica del 2008/2009 e l'onda lunga delle ricadute di questi eventi – le guerre in Afghanistan e in Iraq e il nuovo nazionalismo che ha condotto alla presidenza Trump – sono, per sua stessa ammissione, tra le ragioni principali che hanno portato Egan a volersi concentrare su quella fase centrale della storia contemporanea statunitense, guardando però alle dinamiche più conflittuali e problematiche che laceravano la società dell'epoca.⁶

Attraverso la scelta di indagare prospettive multiple che si potrebbero definire non convenzionali, almeno rispetto ai classici *topoi* della rappresentazione del mondo criminale o di quello militare, e anche non normative rispetto alla rigida spartizione di ruoli in base al genere tipica di quegli ambienti, *Manhattan Beach* propone uno sguardo che incrina una ricostruzione pienamente fedele.

Nelle pagine seguenti si vedrà come ciò si traduca sul piano narrativo in una forma di rappresentazione contro-storica. Egan, infatti, nel suo romanzo pre-

² Tra i saggi e le recensioni che presentano questa lettura si segnalano in particolare: RUTH FRANKLIN, *Jennifer Egan's Surprising Swerve Into Historical Fiction*, in «The Atlantic», novembre 2017, url <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/11/jennifer-egan-manhattan-beach/540612/> (consultato il 20 dicembre 2021); GEORGE HUTCHINSON, *A Historicist Novel*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 391-397; ALEXANDER MORAN, *Understanding Jennifer Egan*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2021.

³ Si veda la parte dei ringraziamenti posta alla fine del romanzo e in cui sono ripotati i nomi delle persone intervistate dalla scrittrice e i molti centri di studi consultati nel periodo tra il 2005 e il 2010, quando Egan ha iniziato la sua ricerca per la scrittura del romanzo.

⁴ Per un quadro generale su questo punto si rimanda qui soprattutto a GYÖRGY LUKÁCS, *Il romanzo storico* (1937; 1955), Torino, Einaudi, 1977. Per una trattazione di queste tematiche nella letteratura più contemporanea si vedano anche S. C. BRANTLY, *The Historical Novel, Transnationalism, and the Postmodern Era*, New York, Routledge, 2017; e EMANUELA PIGA BRUNI, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2018.

⁵ La formula è stata utilizzata da Henry R. Luce nel suo editoriale pubblicato sulla rivista «Life» nel 1941, nel quale l'autore delineava il ruolo degli Stati Uniti sullo scenario politico mondiale oltre l'isolazionismo degli anni Trenta e in virtù dell'intervento americano nella Seconda guerra mondiale. Si veda HENRY R. LUCE, *The American Century*, in «Life Magazine», X (1941), pp. 61-66.

⁶ Si veda a questo proposito l'intervista di Rachel Cooke a Jennifer Egan, *I was never a hot, young writer. But then I had a quantum leap*, in «The Guardian», 24 settembre 2017, url <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/24/jennifer-egan-quantum-leap-manhattan-beach-visit-from-the-goosquad> (consultato il 15 gennaio 2022).

senta un movimento di approfondimento delle dinamiche culturali dell'epoca in cui mostra però uno scarto dalla semplice adozione di strategie narrative realistiche o legate al romanzo storico, dando vita a una visione alternativa del mondo rispetto a ogni fissità ideologica così come ai facili manicheismi tipici della società descritta.

In termini non soltanto metaforici, a rappresentare una simile mutevolezza e forza di trasformazione in *Manhattan Beach* contribuisce soprattutto l'elemento acquatico – la presenza del mare, in particolare – che attraversa l'intero romanzo come figura ricorrente e caratterizzante delle esistenze dei personaggi, fino a diventare una componente essenziale della struttura stessa della narrazione.

La storia narrata copre un arco temporale compreso tra il 1934 e il 1945, e segue le vicende della giovane Anna Kerrigan che lavora ai cantieri navali di Brooklyn e sogna di diventare palombara, sfidando le convenzioni sociali del suo tempo e il sessismo degli ambienti militari; di suo padre Eddie, sindacalista dei portuali di origini irlandesi che si guadagna da vivere muovendosi in affari al limite tra il lecito e l'illecito nel mondo della malavita; e, insieme a loro, anche della madre Agnes, ex ballerina negli spettacoli del ciclo *Follies* a Broadway, che sceglie di dedicarsi ad accudire Anna e la sorella Lydia, costretta su una carrozzina da una malformazione alle ossa. Da questa rete di relazioni minime si dipanano poi i numerosi intrecci in cui il mondo chiuso della famiglia Kerrigan si mescola con le articolate istituzioni – più o meno riconosciute e autorizzate – che regolano la loro vita sullo sfondo del periodo bellico, all'interno delle quali si iscrive il personaggio ambiguo di Dexter Styles, che a sua volta riveste un ruolo centrale nella storia.

Nella scelta di seguire una simile struttura per delineare gli scambi e le implicazioni tra il piano individuale e quello generale, il lavoro di Egan sembra inserirsi nella linea rappresentativa su cui rifletteva György Lukács nel suo fondamentale *Il romanzo storico* (1937; 1955), secondo cui questo particolare genere è chiamato a «rappresentare i destini individuali in cui i problemi dell'epoca trovino la loro espressione al tempo stesso *immediata* e *tipica*». ⁷ Proprio la dimensione del «tipico» risulta infatti fondamentale per il teorico, poiché in essa si esprime al meglio la capacità dello scrittore realista di creare personaggi in grado di farsi portatori e rappresentanti di un mondo sociale al contempo particolare e generale, con tutto il carico di riferimenti valoriali che esso implica e impone. Scrive ancora Lukács:

[i]l genuino spirito storico della composizione si rivela proprio nel fatto che tali esperienze personali, senza perdere questo loro carattere, senza trascendere l'immediatezza di questa vita, toccano tutti i grandi problemi del tempo, sono ad essi organicamente legate, sorgono e si sviluppano necessariamente da essi. ⁸

E sempre a proposito di questo aspetto, Guido Mazzoni, precisa che

il grande scrittore realista inventa situazioni ed eroi speciali con i quali dà una forma plastica e sensibile alle forze che agiscono in una società e

⁷ G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, cit., p. 393. Corsivo nell'originale.

⁸ Ivi, p. 395.

in un'epoca. Questo effetto si ottiene lavorando sulla trama e sui personaggi: la prima deve condensare, esasperare e portare sulla scena conflitti che normalmente non prendono forma pubblica; i secondi debbono incarnare plausibilmente delle grandi entità collettive (le classi sociali, per esempio, o le dinamiche storiche).⁹

Nel caso del romanzo di Egan questo obiettivo sembra raggiunto proprio attraverso la rappresentazione delle costanti interazioni tra il microcosmo domestico della protagonista e il macrocosmo di una società fatta di conflitti stratificati. Ciò evidenzia subito una prima molteplicità di livelli e di implicazioni che viene così esplicitata nelle pagine del romanzo:

Each time Anna moved from her father's world to her mother and Lydia's, she felt as if she'd shaken free of one life for a deeper one [...]. Back and forth she went, deeper – deeper still – until it seemed there was no place further down she could go. But somehow there always was.¹⁰

Le dinamiche di relazione tra i personaggi sembrano quindi certamente implicare una portata di significato che li trascende e ne fa il simbolo di mondi tra loro contrapposti; ma anziché una netta opposizione, si vedrà come tra queste aree si può riconoscere in modo sempre più evidente una sorta di permeabilità, e anche questo aspetto è ancora riconducibile in termini strutturali alla presenza dell'elemento acquatico.

Oltre allo scarto percepito dalla protagonista in questi passaggi da un mondo all'altro, infatti, una costante imprescindibile in tutto il romanzo è la presenza del mare, che in questo caso sembra mettere in crisi il sistema rappresentativo basato essenzialmente su personaggi portatori di realtà precise e immutabili per introdurre invece un elemento altro, non definibile nei parametri della tipizzazione. Il mare che lambisce la costa e il porto di Brooklyn si pone dunque anche come metafora di un orizzonte infinito e cangiante, e nella sua vastità è in grado di mettere in relazione mondi e situazioni tra loro lontani in modi inaspettati.

Per precisare meglio questa funzione, a titolo di esempio si possono scegliere due scene parallele – poste una in apertura e l'altra circa verso la metà del romanzo – nelle quali Anna si trova a condividere uno stesso momento e uno stesso spazio prima con il padre e poi con la sorella. Da una parte, il libro si apre con un episodio databile circa attorno alla metà degli anni Trenta: la visita di Eddie a casa del gangster Dexter Styles, proprietario di locali notturni coinvolto in omicidi e traffici gestiti dalla mafia italiana attiva nella zona portuale. Kerrigan è accompagnato da Anna, all'epoca dodicenne, che giocando con i figli del signor Styles decide di avventurarsi sulla spiaggia privata della villa – situata nel tratto di costa denominato appunto Manhattan Beach – e rimane incantata alla vista del mare invernale.

Anna watched the sea. There was a feeling she had, standing at its edge: an electric mix of attraction and dread. What would be exposed if all that water should suddenly vanish? A landscape of lost objects:

⁹ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 279-280.

¹⁰ JENNIFER EGAN, *Manhattan Beach*, New York, Scribner, 2017, p. 26 (d'ora in poi, MB).

sunken ships, hidden treasures, gold and gems and the charm bracelet that had fallen from her wrist into a storm drain. *Dead bodies*, her father always added, with a laugh. To him, the ocean was a wasteland. (MB, pp. 6-7, corsivo nell'originale).

Torneremo più avanti sulle implicazioni che questa prima visione del mare come luogo magico, ma anche di misteri e desolazione proietta sul resto della narrazione; per il momento è però utile mostrare come una possibile variazione su questa scena ricompaia più avanti nel romanzo segnando un passaggio centrale nella relazione tra i personaggi.

Alcuni anni più tardi, quando ormai lavora ai cantieri navali di Brooklyn, dove si costruiscono le navi da guerra per il trasporto delle truppe americane sul fronte europeo, Anna vuole tornare su quella spiaggia per fare ammirare il mare alla sorella Lydia. Questa volta il padre non è presente perché ha misteriosamente fatto perdere le sue tracce imbarcandosi su una nave della marina mercantile dopo essere scampato alla morte a cui la mafia lo aveva condannato. Lo scenario è così descritto:

The strange, violent, beautiful sea: this was what she had wanted Lydia to see. It touched every part of the world, a glittering curtain drawn across a mystery. Anna wrapped her arms around her sister. "Liddy," she said, speaking into the blankets where she thought her sister's ear must be. "Can you see the sea? Can you hear it? It's right in front of you". (MB, p. 161)

Oltre al mare e al luogo, un'altra costante in questa seconda visita alla spiaggia è il personaggio di Dexter, che per fare colpo su Anna – di cui in questa fase però ignora la vera identità – decide di aiutarla a realizzare il desiderio di far vivere alla sorella l'esperienza di guardare il mare. Qualche mese dopo questa visita, nel 1943, Lydia si ammala e muore facendo così crollare una parte del mondo di Anna. La loro madre decide allora di andarsene da New York per trasferirsi da alcuni cugini in Minnesota, mentre la ragazza sceglie di non seguirlo e di restare in città per continuare il suo lavoro ai cantieri inseguendo il sogno di lavorare sul fondo del mare.

Nella vita della famiglia Kerrigan, insomma, a più riprese Dexter Styles da una parte e la costante presenza del mare dall'altra funzionano come polo d'attrazione, oltre a costituire il vero e proprio motore dell'intreccio. Queste due *figure* segnano dei passaggi centrali nell'esistenza dei personaggi. Seguendo le logiche del crimine, è Styles infatti a decidere di eliminare Eddie incatenandolo a un blocco di cemento che fa calare sul fondo della baia al largo di New York quando aveva iniziato a sentire di non potersi più fidare completamente di lui nel gestire i suoi affari. L'uomo riesce però a liberarsi e a mettersi in salvo per poi imbarcarsi su un mercantile e rifarsi una vita a San Francisco dopo aver trascorso alcuni anni in mare.

Quanto ad Anna, invece, la donna s'innamora di Dexter, dal quale avrà anche un figlio, ignorando il suo diretto coinvolgimento nella scomparsa del padre. Il mare, invece, nel suo caso rappresenta soprattutto la vita, poiché la sua tenacia la porterà alla fine a diventare la prima donna palombaro a lavorare per la Marina.

Styles incarna certamente una versione possibile di quel *tipico* a cui si è accennato prima: Egan ne fa l'esempio di una criminalità che negli Stati Uniti emerge dai traffici del proibizionismo e approda alla gestione dei locali not-

turni e degli svaghi a cui miravano i soldati in licenza durante la guerra. Inoltre, egli rappresenta anche il trattino di unione tra il crimine organizzato da una parte – dei delinquenti in stile Al Capone o sul modello dei gangster rappresentati in classici cinematografici dell'epoca come *Public Enemy* (1931) o *Scarface* (1932) citati nel libro – e dall'altra parte il sistema “ufficiale” delle banche e delle istituzioni statali e finanziarie che cominciano ad acquisire sempre più potere sullo scenario internazionale. Del resto, il suocero di Styles, Arthur Berringer, è presentato come un ex contrammiraglio della marina che aveva poi fatto carriera nel settore bancario una volta finita la Prima guerra mondiale.

Quello di Styles è quindi un mondo di «ombre», come lo definisce egli stesso, un mondo chiuso e con leggi proprie, da cui non è dato riemergere se non a costo della vita; o almeno questo sembra essere il senso ultimo della sua eliminazione voluta dal Signor Q., a capo dell'organizzazione criminale per cui lavora. La possibile redenzione di Dexter, che punta a ripulire la propria immagine e ad arricchirsi con la compravendita di titoli di guerra sfruttando il canale bancario e istituzionale dopo la vittoria ormai sempre più certa degli Alleati, viene spezzata sul nascere proprio per via di una tacita impossibilità a mescolare il mondo delle ombre con quello della “luce”, rappresentato qui dagli interessi della famiglia Berringer.

Un simile sviluppo segue anche il cambiamento in atto all'interno della società dell'epoca, che i teorici Rod W. Horton e Herbert W. Edwards descrivono come la definitiva affermazione di un governo forte sulla libera iniziativa privata. Secondo questa visione:

Prima del crollo [quello della Crisi del 1929], gli uomini d'affari e i finanziari, che avevano guidato l'America per dieci anni, sembravano aver trovato la chiave per una espansione economica e una prosperità senza fine: nel 1939 a questi stessi uomini d'affari e finanziari erano state mozzate le ali, forse per sempre, dal nuovo potere di un governo forte.¹¹

Si potrebbe certamente discutere sull'effettiva realtà di una simile previsione a lungo termine, ma resta pur vero che nel romanzo di Egan le relazioni tra Berringer e Dexter Styles sembrano incarnare proprio queste dinamiche storico-sociali.

Nei termini letterari che qui ci interessano maggiormente va però sottolineato che se la figura di Dexter, così come la parabola della sua vita, si possono ricondurre parzialmente alla rappresentazione realistica di un eroe tragico impossibilitato a sfuggire al proprio destino, l'altro elemento che caratterizza il romanzo, ovvero il mare, è per sua natura continuamente mutevole e in divenire, e non risponde alle leggi storiche.

Questa seconda caratteristica contraddistingue quasi tutti i personaggi che appartengono al mondo di Anna, per i quali il cambiamento, anche radicale, è invece una forma di rigenerazione costante e di sopravvivenza. È in questi termini che proprio il mare diventa anche un modello per la costruzione del romanzo e per la sua articolazione narrativa: una sorta di prospettiva cangiante intrinseca allo sguardo della protagonista.

¹¹ ROD W. HORTON e HERBERT W. EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana* (1984), Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 292.

2 BATIGRAFIE

In un'intervista rilasciata a *BBC Radio Four* la stessa Jennifer Egan suggerisce un simile percorso legato all'elemento acquatico inteso come forza che muove la narrazione a più livelli:

I started looking at images of New York during World War II, and the first thing that struck me was that it was all about the water. That was unexpected because you can live in New York for years, as I had then, and barely experience the water. *I followed the water* into the various worlds that come together in this book.¹²

Questo porta la scrittrice a collocare il proprio sguardo in una configurazione di piani che dipendono a vario titolo dall'acqua e si articolano su uno schema di diverse profondità quasi di matrice batigrafica.

In primo luogo, come si vede anche dalle parole di Egan, la dimensione marittima di New York si pone come elemento centrale di questo lavoro, e ciò si nota già a partire dal paratesto. Oltre ovviamente al titolo, il risguardo del libro, infatti, posto prima del frontespizio, è interamente occupato da una mappa dell'area del Brooklyn Navy Yard probabilmente in uso presso la marina militare e risalente al periodo bellico. Sulla carta sono mostrati i moli, i bacini di immersione e i cantieri nautici in cui si svolgono molti degli episodi narrati, e questo è uno dei primi documenti d'epoca consultati dalla scrittrice e in grado qui di far cortocircuitare riavvolgendolo su sé stesso quello che Roland Barthes definiva «effetto di reale».¹³

Allo stesso tempo, però, l'impiego di questo elemento contribuisce a determinare anche un certo «effetto nostalgia» che pervade tutta la narrazione: un immaginario che si basa in maniera massiccia su classici cinematografici dell'epoca così come sulle fumose atmosfere noir descritte nei romanzi *hard boiled*, o ancora su quelle dei jazz club. Si tratta di nostalgia per un tempo non vissuto in prima persona dalla scrittrice, e da questo punto di vista forse assimilabile a quella tendenza della letteratura recente che è stata definita «dell'inesperienza» proprio in relazione a grandi eventi storici vissuti soltanto attraverso il filtro di un resoconto o di una rappresentazione.¹⁴ Tuttavia, l'intensa ricerca condotta da Egan sul periodo di cui scrive fa del romanzo anche un buon esempio di «realismo documentario»,¹⁵ arginando parzialmente il rischio di cadere in quella forma spesso tipica del postmodernismo che Jameson delineava come una «nostalgia-deco», ovvero una «depersonalized visual curiosity and a “return of the repressed” of the twenties and thir-

¹² Cfr. Jennifer Egan, *Open Book. Interview with Mariella Frostrup*, «BBC Radio 4», 19 novembre 2017, url <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b09fxszp> (consultato il 15 gennaio 2022).

¹³ Cfr. ROLAND BARTHES, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua* (1984), Einaudi, Torino, 1988, pp. 151-161.

¹⁴ Cfr. ANTONIO SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

¹⁵ A proposito del concetto di «realismo documentario», tra le tecniche più emblematiche soprattutto della letteratura «ipermoderna» si veda in particolare RAFFELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014.

ties “without affect”»,¹⁶ e che ancora secondo la prospettiva del teorico statunitense ha ormai colonizzato il presente riducendo la Storia a una «vast collection of images, a multitudinous photographic simulacrum». ¹⁷ Sulla stessa linea, è vero anche che il mescolarsi di diversi generi all'interno della narrazione fa di questo libro una sorta di *pastiche*, ma che, come è stato giustamente fatto notare, non ha un intento ironico quanto piuttosto critico nei confronti di ciò che seleziona.¹⁸

La scelta d'inserire una mappa in apertura a un libro ambientato in un periodo di guerra sembra poi avvicinarsi a uno degli elementi distintivi della recente ondata di «War Novels» scritti da ex marines a partire della loro esperienza sul campo in Iraq e in Afghanistan. In romanzi e raccolte di racconti come *Kaboom* (2010) di Matt Gallagher o *Outlaw Platoon* (2012) di Sean Parnell e John R. Bruning, soltanto per citare due esempi, il ruolo svolto da queste mappe poste prima della narrazione è quello di calare il lettore all'interno delle zone di combattimento, creando così una sorta di straniamento nel momento in cui questa conoscenza cartografica e astratta – a distanza di sicurezza, potremmo dire – viene poi a concretizzarsi negli avvenimenti raccontati e probabilmente vissuti in prima persona dagli scrittori. In questo senso, per molte di queste narrazioni la mappa rappresenta in maniera critica quasi un modello ideale e controllato diametralmente opposto alla situazione invece reale e caotica di una zona di guerra.

Nel caso di Egan, però, la mappa non definisce il luogo del conflitto e della distruzione ma quello del lavoro e di una possibile costruzione di sé, almeno per quel che riguarda l'esperienza di Anna. L'area del Brooklyn Navy Yard rappresentata nella mappa è quindi un'estensione possibile non di una zona di guerra – di cui nel romanzo si dà sommariamente conto solo attraverso i nomi delle navi che hanno preso parte al conflitto o con rapidi riferimenti agli attacchi di Pearl Harbour –, ma di uno sguardo alternativo proprio sulla città di New York; uno sguardo cartografico su zone oggi radicalmente trasformate o scomparse, e che hanno rappresentato luoghi essenziali nella vita della nazione.

«Seguendo l'acqua», dunque, e riavvolgendo la Storia fino agli albori della posizione di dominio assunta dagli Stati Uniti sullo scenario mondiale, il libro delinea i tratti di una città di mare già di per sé molto lontana dall'immagine stereotipica di città-simbolo del contemporaneo. Come scrive Silvia Albertazzi:

New York è un immenso contenitore di storie [...]: storie di esuli, di immigrati, di individui di ogni credo e colore dispersi nel caos

¹⁶ FREDERIC JAMESON, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991, p. xvi.

¹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁸ È questa la condivisibile posizione di Moran, secondo cui in *Manhattan Beach* anziché l'idea di *pastiche* inteso come strategia dall'intento parodico – tipico dell'impianto postmoderno secondo Jameson –, sarebbe più proficuo mettere in campo il concetto di *pastiche* delineato da Richard Dyer, che configura questa strategia non come ripetizione depotenziata ma nei termini di un attento e accurato processo critico di selezione degli elementi da utilizzare. Cfr. A. MORAN, *Understanding Jennifer Egan*, cit., pp. 114-115.

metropolitano; storie di coincidenze, storie di fatti, storie di niente [...]; storie raccontate, ancora una volta, dai luoghi che esse attraversano.¹⁹

È proprio ascoltando le storie dei luoghi che in *Manhattan Beach* New York diventa – o ridiventa – principalmente una città di mare, tra i porti più importanti dell'Occidente – ruolo, peraltro, che ha avuto proprio fino al periodo scelto da Egan per la sua storia. Del resto, anche la dimensione multietnica e la forma stessa di città a forte immigrazione – a partire proprio da quella italiana e irlandese a cui appartengono i protagonisti del romanzo – derivano essenzialmente dalla presenza del mare e del porto a New York, come testimonia oggi il complesso museale di Ellis Island.

Se fino a qui, però, il mare sembra rinviare soprattutto a una funzione documentale, un altro elemento esplicitamente legato a questa presenza in termini più radicalmente letterari e stilistici si trova fin dall'epigrafe posta in *ex ergo* al libro. Il riferimento viene qui da una delle più classiche storie di mare per antonomasia, *Moby Dick*, di cui Egan cita una frase dell'iniziale riflessione di Ishmael: «Yes, as every one knows, meditation and water are wedded for ever» (MB, p. 1).

Come suggerisce la studiosa Margret Cohen nella sua analisi di *Manhattan Beach*, però, ciò che resta fuori di quella citazione è altrettanto importante di quanto viene riportato, perché delinea uno stesso interesse topografico.²⁰ Le righe scelte, infatti, appartengono alle prime pagine del capolavoro di Melville, nelle quali è descritta una Manhattan insulare circondata dall'acqua e pervasa dalla sua presenza, dove «posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries».²¹

Ciò che qui ci interessa maggiormente, però, è che la relazione imprescindibile tra mare e meditazione che si dipana nel lavoro di Egan sembra anche rifarsi proprio a questo sguardo trasognato descritto da Melville, lo stesso che Anna proietta sul mare e che ricerca nella sua volontà di perdersi nelle profondità. Quando, nel brano citato in precedenza, la giovane ragazzina si chiede cosa emergerebbe se tutta la distesa d'acqua davanti a lei si prosciugasse, anche il suo sguardo sembra immerso nelle «ocean reveries» che Melville associava prevalentemente agli uomini di mare. Si spalanca di fronte ai suoi occhi una forma di fantasmagoria che non è soltanto a un livello esterno o superficiale ma diventa parte integrante della sua relazione con le cose, del suo stesso modo di vedere.

Alla vista rimanda la costruzione stessa del romanzo, suddiviso in otto parti, ognuna delle quali ha un titolo che si può leggere attraverso un riferimento a una particolare condizione di visione del mare ancora associata alla protagonista: *The Shore*; *Shadow World*; *See the Sea*; *The Dark*; *The Voyage*; *The Dive*; *The Sea, the Sea*; e infine *The Fog*. Sempre seguendo l'acqua, dunque, Egan delinea un graduale avvicinamento che dalla visione aerea presentata nella mappa passa a una condizione di prossimità (*The Shore*), si avvicina al mare fino a immergersi completamente (*See the Sea*; *The Dark*; *The Voya-*

¹⁹ SILVIA ALBERTAZZI, *In questo mondo*, Roma, Meltemi, 2006, p. 110.

²⁰ MARGARET COHEN, *A Feminist Plunge into Sea Knowledge*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 372-377.

²¹ HERMANN MELVILLE, *Moby Dick* (1851), London, Penguin, 1988, p. 4.

ge; *The Dive; The Sea, the Sea*), per poi presentare un mondo avvolto in una dimensione che rimanda a uno sguardo confuso, ancora intriso di un'aura fantasmatica, lattiginosa e indefinita (*The Fog*). La struttura del romanzo delinea così un processo di immersione e di emersione che definisce un'esperienza di sostanziale trasformazione della protagonista, ma anche una graduale discesa in profondità nella visione delle cose: la volontà di vedere a fondo e di vedere *il* fondo.

Come mostra Emanuele Garbin nel suo studio sulla rappresentazione degli abissi, *Bathygraphica*, lo stimolo a vedere il fondo dell'oceano per capirne la struttura, la topografia, è una spinta che si afferma in particolare a partire dall'Età Moderna e diventa un impulso centrale nelle prime spedizioni e ricerche oceanografiche partite dagli Stati Uniti tra la metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento.²² Nel suo trattato *The Physical Geography of the Sea* del 1855, per esempio, l'oceanografo Matthew F. Maury scriveva:

Se si potesse prosciugare l'Atlantico [...] si presenterebbe ai nostri occhi la scena più drammatica, grandiosa e imponente che si possa immaginare. Verrebbero alla luce le vere costole della terra, e le fondamenta del mare, e si vedrebbero sul letto asciutto dell'oceano «migliaia di paurosi resti di naufragi», e un gran numero di crani umani, di ancore enormi, di cumuli di perle e pietre inestimabili disseminate sul fondo del mare.²³

La volontà conoscitiva intrinseca a una simile visione si può facilmente mettere in relazione con il passo tratto dal primo capitolo del libro di Egan, in cui si mostra l'attrazione che guida la visione estasiata della giovane Anna. Negli stessi anni in cui è ambientato il romanzo, inoltre, cominciavano anche ad apparire i risultati delle ricerche sugli abissi condotte da Marie Tharp, tra le prime donne a lavorare come geologa e a realizzare mappe in rilievo dei fondali oceanici particolarmente apprezzate per via dell'estrema cura di dettagli con cui venivano rappresentate le dorsali e i rilievi sottomarini.²⁴

Oltre a queste curiose consonanze con il mondo scientifico, però, una simile volontà di conoscere gli abissi e misurarsi con i loro segreti è resa ancora da Egan con elementi che rievocano un immaginario sedimentato nella letteratura. In questi termini, sempre in riferimento a quel primo sguardo verso il mare, l'immensa distesa dell'oceano e i suoi fondali appaiono ad Anna come luogo di avventura e di mistero, e rappresentano un mondo quasi lunare, esattamente come quello che si trova nelle pagine di *Ventimila leghe sotto i mari* di Jules Verne o in altri racconti di viaggi immaginari e straordinari in cui lo spirito scientifico si unisce indissolubilmente alla dimensione delle «fantasticherie».

Ma un simile misto di incanto e magia, insieme alla sensazione di un assoluto benessere, emerge in particolare nelle descrizioni relative al mare inteso come spazio del lavoro di Anna. Se non proprio l'abisso insondabile, insomma, la profondità e il buio del mondo subacqueo costituiscono per la protagonista

²² Cfr. EMANUELE GARBIN, *Bathygraphica. Disegni e visioni degli abissi marini*, Macerata, Quodlibet, 2018.

²³ In Ivi, p. 24.

²⁴ Alla vita di Marie Tharp è dedicato lo studio di HALI FELT, *Soundings. The Story of the Remarkable Woman Who Mapped the Ocean Floor*, New York, Henry Holt & Co, 2012.

un richiamo inesorabile. Nell'immersione che compie per superare l'esame al corso di addestramento facendo meglio dei colleghi maschi e dimostrando così al tenente di vascello Axel di essere in grado di lavorare come palombara, Anna si sente trasportata in un altro mondo non appena si cala nell'acqua, un mondo ancora diverso rispetto a quelli che conosce in superficie. La pesante imbracatura che sul molo le impedisce di muoversi diventa un involucro che la trasforma in una figura aerea: «This was like flying, like magic – like being inside a dream» (MB, p. 217).

La stessa dimensione onirica si ritrova anche nelle altre immersioni descritte nel libro. Nella seconda di queste, la ragazza è chiamata a sostituire un palombaro infortunato per accertarsi di un problema ai motori di una nave da guerra. Anziché limitarsi a segnalare l'ostruzione dell'elica, però, Anna dimostra di saper intervenire e di poter risolvere il problema, suscitando in questo caso l'ira degli uomini. Inoltre, qui per la prima volta sente anche la forza di qualcosa di più grande di lei perché, «in touching [the] hull, Anna had touched the war directly for the first time – felt the vehemence of its pulse» (MB, p. 298).

La terza volta che si immerge, invece, è per andare alla ricerca del cadavere di suo padre dopo aver saputo che il suo corpo era stato incatenato a un blocco di cemento calato nella Lower Bay di Manhattan. In questo caso la ragazza è anche seguita da Dexter, che decide di raggiungerla sul fondo del mare pur non avendo alcuna esperienza di immersioni. Qui la relazione della donna con l'acqua e l'abisso raggiunge un nuovo stadio:

She kept her eyes closed and tried to forget the immensity around her, her own tiny solitude within it. Divers who'd worked on the freshwater pipeline from Staten Island spoke of wrecked ships on the harbor floor, hundred-year-old oyster beds choked with monstrous shells, eels fifty feet long. These apparitions seemed to flicker just beyond the reach of Anna's fingers. (MB, p. 326)

Lo sguardo della ragazza si riempie di fantasmi, quelli del padre, che si manifestano lungo tutto il libro sotto forma di ricordi e flash, ma anche quelli legati a minuscole forme di vita che abitano il mondo sottomarino: «[p]hosphorescence. Live things in the water» che Anna vede per la prima volta proprio mentre disperatamente scava in cerca di qualche segno del padre sul fondo della baia, smuovendo «colors, like the hues of a photographic negative she'd once seen. They rose from the newly exposed earth and shimmered in the water around her» (MB, p. 337).

In questi riflessi si mostra ad Anna non soltanto la nuova verità su suo padre – ovvero il fatto che possa essere ancora vivo – ma anche una sua nuova possibile forma di esistenza sotto forma di sostanza liquida e cangiante come appunto quella prodotta dal buio degli abissi. In forma quasi epifanica si mostra per lei la consapevolezza di una simbiosi totale tra il suo corpo, quello di suo padre e l'immensa distesa dell'oceano.

All'interno del circuito di sguardi femminili verso il mare messi in gioco nel romanzo, una breve ma significativa parentesi riguarda la reazione di Lydia alla vista dell'Oceano. Come accennato in precedenza, a questo punto della narrazione nel mondo di Anna è già venuta meno la presenza del padre e la ragazza inizia ad avvicinarsi a Dexter sotto falso nome per non farsi identificare con la bambina che l'uomo aveva conosciuto in passato.

Lo sguardo di Lydia è qui descritto come puro, incontaminato e stupito, gettato sull'immensa distesa d'acqua:

[S]he sat up independently, holding her head away from the stand. The Landrace fell from her face as she confronted the sea, lips moving, like a mythical creature whose imprecations could summon storms and winged gods, her wild blue eyes fixed on eternity. (MB, p. 164)

La ragazza è mostrata come una figura mitica legata al mare ed è descritta mentre segue il moto ondoso che increspa la superficie. Nell'assoluta fissità del suo sguardo e nella rigida posizione eretta, Lydia sembra rappresentata come una polena, una di quelle mitiche creature – per metà divinità e per metà umane – anticamente scolpite e dipinte a prua delle navi per guidare la navigazione e come buon auspicio.

Come si vede dalla citazione, rispetto a quanto accade nel caso di Anna qui il rapporto tra la figura femminile e il mare si rifà anche alla dimensione quasi atavica della furia, una forza incontenibile in grado di straziare e attraversare ogni cosa. Una simile forza irrazionale e per certi versi misterica è espressa da Egan attraverso un lavoro di sperimentazione prodotto direttamente sul linguaggio, che viene disarticolato in suoni onomatopeici e pronunce infantili («shelafdamingo. Flamingo. Bird cree cree»; «See the waves hrasha hrasha hrasha»), o ancora nella ripetizione allitterata «Seethseethseathsee thusea seethe» (MB, p. 163). Queste esclamazioni sono riportate in corsivo nel testo e sembrano anche in questo caso disperdere lo sguardo di Lydia in un sibilo che si unisce al vento e sferza la superficie delle onde, trasformando la ragazza in un tutt'uno con l'immensa distesa d'acqua.

Se lo sguardo di Anna e della sorella verso il mare è pervaso da una dimensione incantata e magica, quello del padre è invece più disilluso, e rappresenta un preludio agli eventi che lo riguardano. In riferimento ancora alla citazione tratta dalle prime pagine del romanzo, ciò che Eddie Kerrigan vede fin da subito nell'Oceano non è infatti la possibilità di trovare tesori sepolti e avventure, ma «cadaveri» che abitano una sconfinata «wasteland». Lui stesso sarebbe dovuto diventare uno di quei cadaveri in fondo agli abissi se non fosse riuscito a sfuggire a questa sorte.

Rintracciando possibili connessioni letterarie, in questo caso il riferimento alla «wasteland» rimanda in maniera evidente a T. S. Eliot, e in particolare alla quarta parte del suo *The Waste Land* intitolata *Death By Water*, dove è descritta la morte per annegamento di Phlebas. Anche in questo caso però, sembra riemergere un legame con il mare come luogo magico e misterioso, oltre che mortifero. Quella che nel poemetto eliotiano è descritta come «A current under sea | Picked his bones in whispers. As he rose and fell | He passed the stages of his age and youth | Entering the whirlpool»,²⁵ in Egan sembra ripresa proprio con quelle fosforescenze che abbiamo visto: una sorta di sparizione e di trasformazione in acqua che permette quindi un possibile ricongiungimento con le figlie.

Inoltre, come fa notare Carmen Gallo nella sua recente riedizione e ritraduzione del capolavoro di Eliot, il ritmo di questa intera parte si regge su allitterazioni continue in *f*, *s* e *w*, che funzionano come rappresentazione sonora

²⁵ T.S. ELIOT, *The Waste Land* (1922), New York, Norton & Company, 2001, p. 16.

dell'annegamento e del sussurrare.²⁶ Ma anche la cantilena di Lydia vista poco sopra si regge essenzialmente su una struttura di allitterazioni costruita sugli stessi suoni, quasi come se fosse in grado di far arrivare quella voce al padre disperso in mare, costruendo così una nuova connessione.

Nei termini invece di un possibile rimando alla tradizione della letteratura più esplicitamente marinaresca, le peripezie che seguono alla morte scampata di Eddie rimandano in modo più o meno diretto a una sorta di odissea, nella quale gli sguardi del padre e delle figlie sembrano rispecchiarsi arrivando in certi punti a sovrapporsi e a mescolarsi. Le vicende che riguardano Eddie sono descritte a intervalli nelle parti *The Voyage*, *The Dive* e *The Sea, the sea*, dove, venendo meno alla linearità cronologica della narrazione, Egan intreccia la ricostruzione della vita dell'uomo tra il 1937 e il 1943 con altri episodi cruciali del romanzo soprattutto nel 1943 – la realizzazione del sogno di Anna di diventare palombara, la sua scoperta che il padre possa essere ancora vivo e infine la morte di Dexter.

Nel seguire la storia di Eddie, la scrittrice sembra rifarsi ai classici romanzi d'avventura ambientati in mare, da *L'Isola del tesoro* di Stevenson alle narrazioni di Fenimore Cooper o di Jack London, che hanno certamente contribuito a definire una sorta di canone moderno e contemporaneo in cui il mare, dominato da figure in prevalenza maschili, è considerato soprattutto come spazio per mettersi costantemente alla prova.²⁷

Imbarcatosi nella marina mercantile e passando dal ruolo di macchinista navale al grado di marinaio scelto, Eddie scopre l'esistenza di una nuova forma del mare:

he'd looked out and noticed the sea as if it were entirely new: an infinite hypnotic expanse that could look like scales, wax, hammered silver, wrinkled flesh. It had structure and layers you couldn't see from land. Fixing his eyes upon this unfamiliar sea, Eddie had learned to float in a semi-conscious state, alert but not fully awake. [...] A humming emptiness filled his mind. Not to think, not to feel – simply to *be*, without pain. He remembered his old life, but those memories occupied just one room in his mind, and there were others – more than Eddie had realized. (MB, p. 248)

Una volta giunto a San Francisco si imbarca nuovamente, ma al largo della costa del Somaliland la nave a bordo della quale si trovava come terzo ufficiale viene colpita e affondata dagli U-Boot tedeschi. Di tutto l'equipaggio sono soltanto Eddie e il nostromo a salvarsi, e il tempo trascorso in mare aperto faccia a faccia con la morte lo porta ad attraversare con il pensiero tutta la sua esistenza, le sue scelte e i suoi rimpianti, primo tra tutti l'essere sempre stato incapace di creare con Lydia una qualsiasi forma di rapporto paterno che non fosse corrotto dalla difficoltà nell'accettare la sua disabilità. Soltanto a un passo dalla morte e in preda al delirio della febbre riesce a riconciliarsi con quella

²⁶ Cfr. in particolare l'apparato di note che accompagna la traduzione a cura di Carmen Gallo in T.S. ELIOT, *La terra devastata*, Milano, Il Saggiatore, 2021.

²⁷ Per una riflessione sulla letteratura marinaresca si vedano in particolare MARGRET COHEN, *The Novel and The Sea*, Princeton, Princeton University Press, 2010 e BJÖRN LARSSON, *Raccontare il mare*, Milano, Iperborea, 2015. Più in generale, sul mare come banco di prova si veda la voce "Mare" a cura di Cristiano Spila in REMO CESERANI, MARIO DOMENICHELLI e PINO FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari: F-O*, Milano, Utet, 2007, pp. 1407-1422.

figlia di cui si vergognava, ignorando che nel frattempo era morta. E in quel momento anche il linguaggio inarticolato della ragazza gli appare come «the truth that underlay all the rest, like the stirrings from the bottom of the sea» (MB, p. 399).

Il mare come luogo di morte, di perdita, di agnizione, così come i *topoi* del naufragio o del tentato ammutinamento si concentrano in queste parti della narrazione di Egan. La scrittrice rievoca anche la prosa precisa di Joseph Conrad e la dimensione iniziatica legata al mare nella sua scrittura, così come quella più specificamente associata al lavoro in mare, al mare come esigenza e dimensione esistenziale più profonda e radicata nell'esperienza umana.

Il ricongiungimento con la figlia non è però soltanto ideale, perché sebbene Eddie ricominci una nuova vita lontano da New York, un punto di unione con il suo passato è rappresentato dalla sorella Brianne, che aiuta Anna a ritrovare il padre. Alla fine del romanzo, le due donne decidono di lasciare per sempre New York per spostarsi a San Francisco, dove la ragazza si fa trasferire come istruttrice ai cantieri di Mare Island e decide di crescere il figlio avuto da Dexter nei panni di una fantomatica vedova di guerra.

Qui il progressivo riavvicinamento al padre è fatto di attriti e profondi rancori, ma lascia spazio a una forma di fiducia radicata che si esplicita nel gesto finale di Anna che prende la mano del padre mentre insieme guardano la nebbia che avvolge e sommerge tutte le cose, proprio come nella scena iniziale i due, mano nella mano, guardavano il mare dalla spiaggia.

Anche questa nebbia che avvolge ogni cosa, tipica dello scenario marino di San Francisco e dell'area attorno al Golden Gate può quindi essere letta come una dimensione strutturale dell'intera narrazione, sia perché dà il titolo all'ultima parte, *The Fog* – sottolineando il peso specifico di questa scena conclusiva nel romanzo –, sia perché quest'atmosfera surreale rimanda ancora implicitamente a una particolare condizione di visione del mare. Non è un caso che l'avanzare della nebbia sia descritto come se si trattasse di un'onda:

She was surprised to find him watching the fog. It rolled in fast: a wild, volatile silhouette against the phosphorescent sky. It reared up over the land like a tidal wave about to break, or the aftermath of a silent, distant explosion. (MB, p. 433)

Di nuovo ricompaiono in queste righe la fosforescenza e la dimensione fantomatica e impalpabile delle apparizioni che percorrono tutto il libro. Quella che all'inizio era la volontà di guardare oltre le cose, nella loro profondità, immaginando come sarebbe il mondo sottomarino, diventa qui una visione pulviscolare e aerea, la stessa che Anna ha sperimentato nel buio delle profondità marine proprio alla ricerca del padre e che lui, a sua volta, ha sperimentato nelle allucinazioni dei suoi giorni da naufrago.

3 TRASFORMAZIONI E STRUTTURE

L'acqua si impone allora come una metafora strutturale dell'intera narrazione, un elemento mai definito in una forma precisa e in grado di modificare costantemente ciò che tocca. Proprio come lo scafo di una nave solca la superficie del mare e apre sempre almeno due linee che si allargano e divergono per poi essere riassorbite e disperse nuovamente nell'immensa distesa d'acqua,

anche la scrittura di Egan porta le storie dei suoi personaggi a separarsi e reintrecciarsi in modo al contempo inatteso e necessario.

La scena finale in cui i personaggi sono a un passo dal farsi avvolgere dalla nebbia – ancora un diverso stato dell'acqua – che disperde tutto in una forma aerea e imprecisa e porta con sé anche i rumori di una guerra sempre sotto-traccia, sembra mettere in discussione anche il piano stesso del *tipico* a cui si è fatto riferimento all'inizio. Oltre a funzionare come movimento narrativo interno, quindi, il meccanismo di svelamento e velamento che abbiamo visto, quel bucare la superficie delle cose per guardare più a fondo, si riflette anche nei modi in cui il romanzo indaga le tensioni radicate nell'America del periodo bellico, sfumandone però i contorni netti che invece rappresentano un presupposto essenziale del romanzo storico.

Su un piano sociologico, inoltre, una simile messa in discussione della “staticità” del *tipico*, si potrebbe anche leggere attraverso un'altra famosa metafora della dimensione liquida come quella messa in campo dal teorico Zygmund Bauman. Da una parte, infatti, il sistema rigido che governa l'ambito della criminalità e quello militare, risponde soprattutto alle strutture di un mondo scandito da forme pressoché immutabili. Dall'altra parte, però, il mondo di Anna e della sua famiglia rispecchia invece i tratti di quella che Bauman definisce «modernità liquida»,²⁸ ovvero un sistema che sul piano personale si fonda sul divenire e sull'incertezza ed è contraddistinto in termini sociali per la forma appunto “liquida”, “fluida” e continuamente “mutevole” di strutture sempre sul punto di ridefinirsi. In questi termini, Egan sembra far reagire nel suo romanzo una visione per certi versi postmoderna – quella appunto individuale e fluida di Anna – con un mondo che invece era per sua natura ancora governato da strutture rigide e di classe.

In questo senso, l'approfondimento a più livelli di una metaforica dell'acqua porta a far saltare alcuni principi base su cui si regge il sistema rappresentativo dell'impianto realista. Se alcuni personaggi come Dexter Styles, infatti, si fanno diretti rappresentanti di un preciso mondo e modo di essere in superficie, chi è invece legato per scelta o per natura alla profondità e alla mutevolezza del mare, come Anna ed Eddie, sembra non soltanto sfuggire a ogni rigida forma fissa, ma anche alle esigenze referenziali della tipizzazione. Per questa ragione, l'evoluzione della protagonista mette in crisi anche una configurazione realistica *tout court* proprio perché Egan ne fa la prima donna a diventare palombaro, retrodatando una situazione che si verificherà soltanto decenni più tardi e in un clima culturale assai diverso.²⁹

La scelta evidente, in questo caso, non è dunque la fedeltà storica ma il voler proiettare su quel periodo uno sguardo alternativo, costruendo una narrazione che esce da una rigida staticità per rivendicare uno spazio di movimento possibile. È vero, dunque, quanto afferma ancora Cohen nella sua analisi, cioè che

the heavy gear of helmet diving disguises Anna's female body and lets Egan create a heroine who makes her way on her own, freed from

²⁸ Cfr. ZYGMUND BAUMAN, *Modernità liquida* (2000), Roma-Bari, Laterza, 2011.

²⁹ Soltanto a partire dagli anni Settanta le donne iniziano a lavorare come palombaro nella marina e il sergente maggiore Andrea Motley Crabtree, prima palombara dell'esercito degli Stati Uniti, che Egan ha più volte incontrato modellando su di lei il personaggio di Anna, è entrata nella U.S. Navy soltanto nel 1982.

feminine stereotypes, seeking a career open to talents, as is the due of male heroes in sea-adventure fiction.³⁰

In questo senso, anche nei suoi espliciti riferimenti alla letteratura di mare il romanzo fa i conti con molti degli stereotipi legati a quel genere di narrazioni. Contro ogni facile schematismo, Egan affronta il tema della difficile condizione delle donne che lavoravano “al servizio” della guerra senza essere direttamente sul campo, nel tentativo di indagare un nuovo sguardo.³¹ Stabilendo un nesso profondo tra la donna e il mare a partire dal lavoro e anche dalla relazione con gli ambienti militari e con la guerra, la scrittrice interviene allora a spezzare gli automatismi che nel periodo trattato associavano quei mondi prevalentemente alla sfera maschile.

Così facendo, *Manhattan Beach* si potrebbe allora anche parzialmente inscrivere in una linea di narrazioni femminili sulla guerra che ha una sua tradizione,³² ma anziché rappresentare il conflitto e la violenza in modo diretto si concentra piuttosto sul contesto e sulle basi ideologiche di quel mondo bellico. Come sostiene Giorgio Mariani nel suo *Waging War On War*, nel Novecento inizia a farsi strada uno sguardo femminile volto a mettere in evidenza le devastanti conseguenze di ogni conflitto più che a esaltarne le eroiche e sanguinose imprese attraverso una sorta di epica di guerra.³³ Un esempio emblematico è rappresentato dalla raccolta *The Backwash of War* (1916) di Ellen La Motte, che si è arruolata volontaria come infermiera in Belgio durante la Grande Guerra e ha scelto di raccontare dall'interno gli orrori del conflitto. Secondo Anna De Biasio, inoltre, proprio l'opera di La Motte, insieme ad altri resoconti scritti da donne negli stessi anni,

contribuisce a ridefinire i confini della «letteratura di guerra», spostando lo sguardo da una presunta centralità – la scena della battaglia – a zone adiacenti o collaterali, fino a includere il fronte domestico e le trasformazioni che subisce.³⁴

Tuttavia, in La Motte sembra esserci anche un giudizio etico sul dramma della guerra, che deriva dall'aver toccato con mano la devastazione dei corpi feriti e dei cadaveri. Dai suoi racconti si ricava una riflessione sulla distruzione fisica e morale: una distruzione generalizzata che non ammette distinzioni tra eroi,

³⁰ M. COHEN, *A Feminist Plunge into Sea Knowledge*, cit., p. 375.

³¹ A questo proposito si rimanda qui soprattutto al saggio di JORDYNN JACK, *Gender and Wartime Work*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 398-404, nel quale si evidenzia come il ruolo delle donne impiegate nei diversi settori industriali durante la guerra sia stato decisivo. In particolare, rispetto alla dimensione iconica di figure come Rosie the Riveter, per esempio, che negli anni della Seconda guerra mondiale rappresenta una sorta di eroina civile a tutti gli effetti, si rimanda al saggio di MAUREEN HONEY, *Creating Rosie the Riveter: Class, Gender, and Propaganda during World War II*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984.

³² Su questo tema si veda in particolare ANNA DE BIASIO, *Le implacabili. Violenza al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2016.

³³ Cfr. GIORGIO MARIANI, *Waging War On War: Peacefighting in American Literature*, Chicago, University of Illinois Press, 2015, pp. 129-130.

³⁴ ANNA DE BIASIO, *Le implacabili*, cit., p. 147.

disertori e civili perché tutti presi in un meccanismo di annientamento che non lascia scampo.

Il romanzo di Egan, al contrario, sfugge a questa funzione pedagogica e moralizzante, per porsi invece ai margini del conflitto soprattutto con l'intento di presentare uno sguardo femminile volto a smascherare stereotipi di genere – sia letterari sia sessuali –, mettendo in gioco un ulteriore processo di estensione e approfondimento delle ricadute di ciò che accade sul campo di battaglia.

Da qui nasce la volontà di far emergere una configurazione dei possibili, delle esistenze potenziali che avrebbero potuto configurarsi – come accade nel caso di Anna. Tracciando una stringente implicazione tra la guerra e la vita della protagonista, quando afferma che «her life was a war life; the war was her life. There had been another life before that – her family, the neighborhood – but everyone from that time had died, or moved, or grown up» (MB, p. 414), la prospettiva proposta da Egan getta uno sguardo nuovo sul sistema di riferimenti e regole che presiedono a ciò che Mary Borden, altra scrittrice di guerra partita volontaria come infermiera durante la Prima guerra mondiale, aveva definito una *Forbidden Zone* nel suo omonimo romanzo del 1929. Il processo di immersione nelle dinamiche sociali compiuto grazie al personaggio di Anna è volto proprio a penetrare questa stratificata «zona proibita», ancora dominata in prevalenza da uno sguardo maschile.

Di fatto, nel passaggio dal mondo della madre e di Lydia a quello del padre, la protagonista non solo trasforma sé stessa ma esce da un ambito familiare associato in maniera stereotipica al femminile per entrare in un sistema maschile – e maschilista – impadronendosi dei codici che lo regolano, ma sempre restando in grado di introdurre una forma alternativa. Entrando in contatto con il mondo della criminalità, per esempio, Anna – così come in termini metaletterari anche la stessa Egan – gioca con l'idea della *femme fatale* e con quella di una bellezza eterea e inafferrabile tipica del genere *hard boiled*, senza però mai lasciarsi assorbire da questi ruoli.

Lo stesso, come si è visto, vale anche per altri stereotipi di natura culturale, come per esempio quello legato ancora alla città. In *Manhattan Beach*, New York non solo perde infatti il suo status di centro del mondo occidentale ma, ancora attraverso la prospettiva profonda di Anna, sembra ridursi a una bigotta comunità di quartiere che la porta a dover escogitare uno stratagemma per evitare di abitare da sola dopo la morte della sorella e la partenza della madre; o ancora, la costringe ad andarsene quando decide di tenere il figlio avuto dalla relazione con Dexter.

La sua vera identità emerge invece soltanto quando si trova sul fondo del mare, in un'altra zona «proibita» a cui accede sfidandone le convenzioni e il sessismo rappresentati dalle parole e dai modi del tenete di vascello Axel e dei colleghi, così come dalle dicerie delle colleghe.

In tutti questi casi, risulta evidente che la strada percorsa da Egan per accedere alla «forbidden zone» non è quella di una prospettiva rigida e di scontro aperto con la realtà che la circonda, ma piuttosto, anche in questo caso, quella di una costruzione mobile e mutevole, liquida, si potrebbe dire. Insomma, se, come sostiene Allan Hepburn, «in its blending of history with individuals' stories, *Manhattan Beach* can be called an epic novel, along the lines of

Herman Melville's *Moby-Dick* and Don DeLillo's *Libra*»,³⁵ è però altrettanto vero che quest'epica non si fonda su figure particolarmente eroiche o integralmente legate al mondo che rappresentano, né tantomeno vi si possono scorgere i tratti di un'epica legata alla guerra, come invece ci si potrebbe aspettare da un romanzo ambientato durante la Seconda guerra mondiale. È anche in questo senso allora che la guerra di Anna è la sua stessa vita: in quanto madre di un bambino avuto da una relazione con un uomo sposato e per di più un gangster; in quanto palombara in un ambiente maschilista come quello militare; e infine in quanto figlia tradita dal padre. Si tratta dunque di un'epica che fa i conti con la realtà delle contingenze anziché con modelli ideali, e scende a patti con le cose così come sono. Una simile consapevolezza è esplicitata anche nella narrazione:

Anna often recalled hauling herself up the ladder on test day, triumphant. A moving picture would have ended there, with the promise that, at long last and against all odds, she'd earned the respect of the crusty lieutenant. In fact, he liked her less. He referred to his divers as "boys," "men," or "gentlemen." He fell silent when Anna passed, as if she were a black cat. (MB, p. 289)

Per certi versi emergono allora i tratti di un'epica civile, che sfugge alle logiche dell'epica di guerra. I personaggi di Egan sono figure che affrontano ciò che la Storia offre loro e non anelano a cambiare il mondo quanto a ritagliarsi al suo interno una posizione *possibile*. Se da una parte l'epica, e in particolar modo l'epica di guerra, sembra avere bisogno di personaggi *necessari* nell'economia del rispecchiamento tra una struttura fissa del mondo e la sua rappresentazione, come accade anche nel romanzo storico classico o nel caso emblematico dei romanzi di Hemingway, nel caso della particolare epica civile tracciata da Egan tutto si articola attorno a personaggi *probabili* che si muovono nelle pieghe del contingente.

Pur scegliendo di aver a che fare con un tempo chiuso e definito, e di cui l'epica è già per certi versi fatta dalla Storia in sé, la scrittura di Egan si concentra allora sugli spazi irrisolti e sulle piccole forme del quotidiano che vengono scoperte per poi rinabissarsi subito. In questo senso si configura il passaggio verso una costruzione delle storie che sono sempre sul punto di modificarsi e trasformarsi, proprio come la nebbia che chiude il romanzo avvolge semplicemente i personaggi in una visione indistinta e indefinita, anziché darne una visione netta e precisa.

In definitiva, più che un modo epico sembra farsi strada nel romanzo una costruzione finzionale che resiste alle semplificazioni e agli schematismi di ogni volontà pedagogica o esemplare, per dare conto invece dei fili inarticolati e incontenibili che si dipanano tra macrostoria e microstoria. Nonostante l'immensa architettura di riferimenti documentali, Egan resta perfettamente consapevole della forza e delle possibilità della finzione, poiché «"Fictional" accounts have a way of being accurate in reading and transmitting "what

³⁵ ALLAN HEPBURN, *Vanishing Worlds: Epic Disappearance in Manhattan Beach*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 384-390, p. 384.

happened” which differs from the way in which archive materials are accurate in accomplishing the same socio-cultural functions».³⁶

Da questo punto di vista, più che al romanzo storico la scrittrice sembra allora guardare all’idea di «counterhistory» [*controstoria*] così come delineata da Don DeLillo nel saggio *The Power of History* (1992), nella certezza che:

Fiction will always examine the small anonymous corners of human experience. But there is also the magnetic force of public events and the people behind them. [...] The writer wants to see inside the human works, down to dreams and routine rambling thoughts, in order to locate the neural strands that link him to men and women who shape history.³⁷

Seguire l’acqua e la sua relazione con lo sguardo femminile è dunque il modo in cui Egan sceglie di vedere ciò che sta dentro – e sotto – le «opere umane» nel suo *Manhattan Beach*, e la controstoria che ne deriva si carica di forme, di visioni plurali e mutevoli: ancora una volta potenziali e non *necessarie*. In altri termini, ciò che Egan indaga sono quindi gli attriti tra la «Master Fiction» e una possibile narrazione minima, posta però sempre come possibilità e mai come unica realizzazione.

Sullo sfondo di un mondo in cui è profondamente radicata una spartizione netta tra sfere maschili e femminili, Egan staglia allora la sua controstoria come emersione di uno spaccato di realtà possibile, quello che ancora Anna incontra lasciando New York per dirigersi con la zia a San Francisco: «There were girls everywhere: WAVES, WACS, mothers tugging children by the hand. There was nothing unusual about Anna’s departure; she was one tiny part of a migration» (MB, p. 424).

Tutte le visioni messe in campo nella nostra lettura sembrano riassumersi in questa immagine di transizione tra una vita e l’altra della protagonista, ma anche tra un mondo e l’altro in termini storici. A racchiudere e riallacciare qui le tensioni di tutto il romanzo è soprattutto la sigla «WAVES» (Women Accepted for Volunteer Emergency Service) che incarna in parte proprio quell’idea di epica civile che si affianca e si giustappone all’epica di guerra in tutta la narrazione, ma implicitamente crea anche una immediata connessione tra la donna e il mare dal momento che l’acronimo ‘waves’ indica anche la parola “onde”, sintomatico del moto di velamento e svelamento visto in atto, e sorta di principio organizzativo della narrazione.

Nell’esplorare allora le potenzialità offerte dalla fiction in chiave controstorica, non c’è dunque per Egan il tentativo di dare voce a una prospettiva contro-egemonica individualizzata – poiché la narrazione non è in prima persona – ma piuttosto si apre la volontà di seguire e approfondire un processo di posizionamento all’interno di un quadro che resta sempre soltanto una possibile forma delle cose.

³⁶ ANGELA LOCATELLI, *Framing Events: Critical and Historical Knowledge*, in EAD. (a cura di), *The Knowledge of Literature*, vol. IX, Bergamo, Bergamo University Press, 2010, p. 10.

³⁷ DON DELILLO, *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997, pp. 60-63, p. 62.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBERTAZZI, SILVIA, *In questo mondo*, Roma, Meltemi, 2006.
- BARTHES, ROLAND, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua* (1984), Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-161.
- BAUMAN, ZYGMUND, *Modernità liquida* (2000), Roma-Bari, LATERZA, 2011.
- BRANTLY, SUSAN C., *The Historical Novel, Transnationalism, and the Postmodern Era*, New York, Routledge, 2017.
- CESERANI, REMO, MARIO DOMENICHELLI e PINO FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari: F-O*, Milano, Utet, 2007.
- COHEN, MARGARET, *A Feminist Plunge into Sea Knowledge*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 372-377.
- EAD., *The Novel and The Sea*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- COOKE RACHEL, *I was never a hot, young writer. But then I had a quantum leap*, in «The Guardian», 24 settembre 2017, url <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/24/jennifer-egan-quantum-leap-manhattan-beach-visit-from-the-goon-squad>. (consultato il 15 gennaio 2022).
- DE BIASIO ANNA, *Le implacabili. Violenza al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2016.
- DELILO DON, *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997, pp. 60-63.
- DONNARUMMA RAFFELE, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- EGAN JENNIFER, *Manhattan Beach*, New York, Scribner, 2017.
- EAD., *A Visit From Goon Squad*, New York, Anchor Books, 2010.
- EAD., *Open Book. Interview with Mariella Frostrup*, «BBC Radio 4», 19 novembre 2017, url <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b09fxs2p> (consultato il 15 gennaio 2022)
- EAD., *Black Box*, London, Constable & Robinson, 2012.
- EAD., *Look At Me*, New York, Anchor Books, 2001.
- ELIOT, THOMAS S., *The Waste Land* (1922), New York, W.W. Norton & Company, 2001.
- ID., *La terra devastata*, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- FRANKLIN, RUTH, *Jennifer Egan's Surprising Swerve Into Historical Fiction*, in «The Atlantic», novembre 2017, url <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/11/jennifer-egan-manhattan-beach/540612/> (consultato il 20 dicembre 2021).
- GARBIN, EMANUELE, *Bathygraphica. Disegni e visioni degli abissi marini*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- HALL, FELT, *Soundings. The Story of the Remarkable Woman Who Mapped the Ocean Floor*, New York, Henry Holt & Co, 2012.
- HEPBURN, ALLAN, *Vanishing Worlds: Epic Disappearance in Manhattan Beach*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 384-390.
- HONEY, MAUREEN, *Creating Rosie the Riveter: class, gender, and propaganda during World War II*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984.
- HORTON, ROD W. e HERBERT W., EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana* (1984), Roma, Editori Riuniti, 1992.
- HUTCHINSON, GEORGE, *A Historicist Novel*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 391-397.

- JAMESON, FREDERIC, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.
- JORDYNN, JACK, *Gender and Wartime Work*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 398-404.
- LARSSON, BJÖRN, *Raccontare il mare*, Milano, Iperborea, 2015.
- LOCATELLI, ANGELA, *Framing Events: Critical and Historical Knowledge*, in ID (a cura di), *The Knowledge of Literature*, vol. IX, Bergamo, Bergamo University Press, 2010.
- LUCE, HENRY R., *The American Century*, in «Life Magazine», X (1941), pp. 61-66.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Il romanzo storico (1937, 1955)*, Torino, Einaudi, 1977.
- MARIANI, GIORGIO, *Waging War On War: Peacefighting in American Literature*, Chicago, University of Illinois Press, 2015.
- MATT, GALLAGHER, *Kaboom: Embracing the Suck in a Savage Little War*, New York, Da Capo Press, 2010.
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MELVILLE, HERMANN, *Moby Dick (1851)*, London, Penguin, 1988.
- MORAN, ALEXANDER, *Understanding Jennifer Egan*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2021.
- PIGA, BRUNI EMANUELA, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2018.
- SCURATI, ANTONIO, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.
- SEAN, PARNELL e JOHN R. BRUNING, *Outlaw Platoon. Heroes, Renegades, Infidels, and the Brotherhood of War in Afghanistan*, New York, William Morrow, 2012.



PAROLE CHIAVE

Letteratura di mare; Storia e letteratura; Letteratura di guerra; *counter-history*.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Pitozzi è dottore di ricerca in Teoria e analisi del testo all'Università degli Studi di Bergamo, dove è cultore della materia in letteratura angloamericana e tiene laboratori di traduzione letteraria e saggistica dall'inglese all'italiano. Si occupa di letteratura contemporanea in prospettiva comparata e in relazione con le arti e la filosofia. È autore della monografia *Conceptual Writing. Percorsi nella scrittura concettuale contemporanea* (Edizioni del Verri, 2018) e ha lavorato, tra gli altri, su Don DeLillo, Paul Auster, Maurice Blanchot, di cui ha scritto in riviste nazionali e internazionali.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA PITOZZI, *Il mare come struttura. Manhattan Beach di Jennifer Egan*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.