

Il fantasma e il suo doppio. Storie di adolescenti nel Pacific Northwest degli anni Novanta

FIorenzo Iuliano

Università degli studi di Cagliari
iuliano@unica.it

Parole chiave

David Guterson
Spettri di Marx
Seattle
Teen-culture
Padri nella letteratura

Keywords

David Guterson
Spectres of Marx
Seattle
Teen-culture
Literary fathers

Abstract

L'articolo prende le mosse dal volume che Jacques Derrida pubblica nel 1993, *Spettri di Marx*, e prova a intrecciare un dialogo tra il pensiero del filosofo sul ruolo del marxismo alla fine del Novecento e parte della produzione letteraria emersa nel Pacific Northwest negli stessi anni. In particolare, l'articolo mette in relazione il motivo della spettralità, che Derrida utilizza come chiave di lettura della congiuntura storica di quegli anni, con un racconto pubblicato nel 1996 dallo scrittore David Guterson, *The Drowned Son*. Il tema della spettralità è discusso nell'articolo come chiave di lettura per comprendere le dinamiche di identificazione e disidentificazione dei protagonisti adolescenti dei testi in questione (l'Amleto shakespeariano nel caso di Derrida, e il giovane Paul Hutchinson del racconto di Guterson) rispetto alle figure paterne, luoghi simbolici di un'autorità al tempo stesso (paradossalmente) interiorizzata e tuttavia rifiutata.

The article moves from *Spectres of Marx*, a 1993 book authored by Jacques Derrida, and tries to set up a dialogue between Derrida's thought on Marxism at the end of the twentieth century and some works of fiction published in the US Pacific Northwest in those very years. In particular, the article focuses on spectrality as a theme that Derrida relates to crucial events occurred in the 1990s, such as the end of the Cold War and the so-called end of history. In the article, spectrality is crucial to the reading of *The Drowned Son*, a short story that Seattle writer David Guterson published in 1996. The theme is investigated in the article and associated with the process of identification/disidentification of both texts' teen protagonists – Shakespeare's Hamlet in Derrida's book, and the young Paul Hutchinson of Guterson's short story – with their fathers. The latter are discussed as symbolic sites of authority, at once, paradoxically, internalized and yet rejected by their sons.

Between midnight and dawn, when the past is all deception,
The future futureless, before the morning watch
When time stops and time is never ending.
(T.S. Eliot, "Thye Dry Salvages")

1. "The Northwest is out of joint"

C'è una narrazione della generazione di chi è stato adolescente negli anni Novanta del Novecento che è nota a tutti, e ce n'è un'altra che invece perfino tra gli specialisti – filosofi o critici letterari – non è, per quanto ne so, mai stata recepita e interpretata come tale. In queste pagine proverò a leggere queste due narrazioni in parallelo, non, come si fa di solito, facendo ricorso alla letteratura critica per ricavare strumenti interpretativi che consentano di supportare e "dare corpo" alla lettura dei testi creativi. Al contrario, in quanto segue, filosofia e letteratura cercheranno di guardarsi e rincorrersi e non per dare corpo l'una all'altra, ma per riflettersi a vicenda e riflettere la propria spettralità, il proprio graduale, e tuttavia drammatico e inesorabile, perdere corpo.

La prima narrazione a cui farò riferimento è, come dicevo, piuttosto nota: non c'è storia o racconto degli adolescenti degli anni Novanta che possa fare a meno di passare per Seattle e considerare la scena culturale e sottoculturale della città di quegli anni. La musica Grunge, colonna sonora di quella città e della generazione nata nei tardi anni Settanta-primi anni Ottanta, è stata ampiamente letta e commentata da esperti, sociologi o studiosi di culture giovanili, o da semplici appassionati, pochi dei quali, tuttavia, hanno sottolineato la centralità di un aspetto che sarà invece il tema portante di queste pagine: il suo carattere "spettrale", dovuto al fatto che, al momento nella sua massima popolarità, il Grunge era di fatto già morto (Strong 2011: 20-21), e ciò che ne restava era una pallida eco che sarebbe stata presto appropriata dai meccanismi voraci dell'industria culturale. Questa spettralità sembra animare non solo la musica delle band Grunge, ma pure la ricca e spesso misconosciuta scena culturale della Seattle di quegli anni, che aveva individuato negli adolescenti un tema ricorrente.

C'è però, come accennavo, un altro racconto degli anni Novanta, o meglio, di quella generazione che

negli anni Novanta ha vissuto non solo, come tutti gli adolescenti, la ridefinizione dei propri rapporti con la generazione e la società adulte, ma pure una transizione epocale per l'intero Occidente, data dalla fine della Guerra fredda e dall'avvento di ciò che fu salutato trionfalmente addirittura come la fine della storia. Questo racconto è narrato da Jacques Derrida in *Spettri di Marx*, uscito nel 1993 e tradotto in italiano un anno dopo. Subito dopo l'"Esordio", il volume si apre con una lunga citazione dall'*Amleto* di Shakespeare, che inizia con uno dei versi più densi, oscuri e tuttavia centrali dell'intera tragedia: "the time is out of joint". Amleto è, di fatto, il protagonista di una larghissima parte del volume di Derrida, che è in ogni caso un testo su Marx e sull'eredità di Marx nel momento in cui tutto l'Occidente celebrava il crollo del socialismo reale nell'URSS e nei paesi dell'est Europa, e di conseguenza la morte definitiva del marxismo e delle sue promesse e aspettative a cui, per oltre un secolo, una grande parte dell'umanità aveva creduto. Il rapporto, di per sé bizzarro, tra Amleto e Marx, diventa per Derrida il canovaccio attraverso cui rileggere la relazione tra diverse fasi temporali e idee di temporalità, ma pure la dinamica controversa che si instaura tra il momento storico in cui si colloca il volume (segnato dalla fine della Guerra fredda e dall'approssimarsi del nuovo millennio) e il futuro che, spettralmente, all'epoca poteva solo essere intravisto, e che però a quella congiuntura conferiva un nuovo senso. Questo futuro, nella visione derridiana, si avvicina e poi si dilegua proprio come uno spettro, portando via con sé le tracce di un passato – la storia del Novecento, il marxismo, la storia del movimento operaio e la lotta di classe – unanimemente rappresentato come defunto e archiviato per sempre.

2. Ai bordi della storia

A un crocevia tra passato e futuro si consumano il lavoro del lutto e l'attesa messianica dell'avvenire di Amleto, sospeso tra un mondo che sta finendo (raccontato, letteralmente, ai limiti estremi dell'Europa, dalle torri di Elsinore) e un nuovo mondo sconosciuto che prenderà presto il sopravvento (il regno 'a venire' di Fortebraccio, in transito sul suolo danese perché diretto in Polonia – re quasi per caso, quindi, di

un regno che a stento conosce e che forse poco gli interessa). In questa situazione di liminalità multiple e sovrapposte, chi è Amleto? Qual è la sua funzione in questa tragedia degli interstizi tra mondi nei quali, per puro caso, si trova a dimorare? E perché Derrida sceglie proprio la sua figura per dare corpo – o, come dicevo prima, per sottrarne uno – a quell’ansia escatologica del tardo Novecento, prodotta dalla fine del marxismo e, secondo alcuni, dalla fine della storia? Amleto ci viene presentato mentre è in attesa di un’apparizione, quella dello spettro di suo padre. Lo spettro, “una certa forma fenomenica e carnale dello spirito” (Derrida 1994: 13) che Amleto aspetta febbrilmente sulla terrazza di Elsinore (“la vecchia Europa”, *ivi*: 19), occupa una temporalità problematica. È infatti il passato che, manifestandosi o annunciando la propria manifestazione, si proietta nel futuro, e così facendo elude l’opposizione tra i due termini (*ivi*: 54), rendendo controversi il significato e il senso – il contenuto e la direzione temporale – dell’attesa stessa: che cosa sta aspettando Amleto? E perché? Il principe di Danimarca è, prima di ogni altra cosa, nell’attesa che trascorra la notte, così che avvenga la manifestazione dello spettro. Non solo: egli è pure un figlio che ascolta e raccoglie la consegna paterna, la richiesta o il comando affidatigli da suo padre, dai quali dipenderà la sorte del regno. In questa temporalità sconnessa, disorientata, “out of joint”, Amleto, ci ricorda Derrida, ha un ruolo preciso:

maledice addirittura la sorte che l’avrebbe fatto nascere per riparare un tempo che va di traverso. Maledice il destino che l’avrebbe giustamente destinato, proprio lui, Amleto, a fare giustizia, a rimettere le cose in ordine, a rimettere la storia, il mondo, l’epoca, il tempo, *nel verso giusto (à l’endroit)* (*ivi*: 30).

Il suo è un ruolo quasi cristologico – sacrificare sé stesso per la redenzione del mondo – pur essendo egli stesso in attesa della manifestazione messianica di un avvenire che, in realtà, è puramente spettrale, proiezione di un passato ormai privato del corpo. L’ansia di Amleto è dovuta al fatto che il suo sconfinato malessere “non è altro che lui stesso, Amleto” (*ibidem*) – e d’altra parte l’attesa dello spettro non è che l’attesa di un altro Amleto, l’ormai defunto re di Danimarca, che confesserà al figlio il più terribile dei segreti, quello di essere stato ucciso da sua moglie e

dal nuovo re usurpatore. Derrida sceglie quindi Amleto come figura emblematica di una transizione epocale che mette in gioco una dinamica di consegne, appropriazioni e plateali prese di distanza che nella storia acquistano una tragica coerenza interna, risultando una perfetta chiave di lettura della temperie storica in cui *Spettri di Marx* si colloca e che prova a raccontare.

Il motivo della giovane età di Amleto, tuttavia, non è mai tematizzato a fondo da Derrida, così come poco o nulla è detto della sua morte.¹ Nel corso delle pagine, infatti, il testo si scosta gradualmente da Shakespeare e, se da una parte diventa un saggio di esegesi marxiana, specie nel confronto con gli scritti di Max Stirner nei quali il concetto di fantasma è più volte evocato, dall’altra si sofferma sulla congiuntura temporale di fine secolo per mettere di nuovo al centro dell’attenzione quelle minacce del nuovo ordine globale che invece i corifei della fine del marxismo ignorano del tutto. Il nuovo mondo del post-marxismo, le cui emergenze e crisi planetarie Derrida traccia nel terzo capitolo (“Quadro di un mondo senza età”), era invece salutato all’epoca come l’avvento di una nuova era, dominata da una presunta pax americana che avrebbe garantito libertà e benessere a chiunque. La fine della storia, celebrata nel volume omonimo di Francis Fukuyama,² disegnava con toni trionfalistici una nuova realtà globale nella quale finalmente sarebbe parso chiaro a tutti che la liberaldemocrazia fosse l’unico destino dell’umanità, una sorta di migliore dei mondi che, da possibile, stava diventando non solo reale, ma neanche globale. Una volta finalmente sconfitto l’arcinemico sovietico, grazie a un combinato disposto in cui le forze del liberalcapitalismo si erano ritrovate inaspettatamente compagne di strada del pontificato reazionario di papa Wojtyła, non si poteva neppure più parlare di storia, suggeriva Fukuyama, perché il divenire millenario del mondo aveva hegelianamente raggiunto la sua sintesi finale. Il mito della fine della storia – agognato proprio dai marxisti insieme all’estinzione delle classi e dello stato, e nel corso del Novecento più volte adombrato negli arabeschi postmoderni nei quali la storia e la sua narrazione venivano, talvolta spericolatamente, fatte coincidere – si sarebbe infranto di lì a pochi anni sugli attentati dell’11 settembre, con l’inizio di un nuovo scontro tra civiltà. Gli anni Novanta, quindi, sembrano essere sospesi, in una sorta di parentesi temporale –

“time out of joint” – tra la caduta del muro di Berlino e il crollo delle torri gemelle, tra il 9/11 e l’11/9, “vita” o “luogo” tra due morti, che è durata fino a che i drammatici eventi del 2001 non hanno fatto piazza pulita di ingenua profezie utopiche e, per tanti aspetti, dato inesorabilmente ragione alle più fosche previsioni derridiane.³

Ma che cosa lega le dense e talvolta ermetiche pagine di *Spettri di Marx* alla Seattle e al Pacific Northwest degli anni Novanta, che nel volume neppure sono mai nominati? Derrida si concentra sull’Europa come metonimia dell’Occidente, ponendo come luogo di osservazione privilegiato “quasi in capo alla penisola europea, il regno di Danimarca [che] ha rischiato di essere, proprio con l’Inghilterra, l’ultimo Stato della resistenza a una certa Europa di Maastricht” (ivi: 222). Gli Stati Uniti sembrano lontanissimi, e ancora più lontana appare Seattle, uno dei tanti punti estremi della cartografia americana, collocata nella baia di Puget Sound sull’Oceano Pacifico, a breve distanza del confine canadese. Di Seattle e della regione limitrofa poco o niente si sapeva, al di fuori degli Stati Uniti, proprio fino agli anni Novanta. La scena culturale della città era stata quasi del tutto inesplorata, perfino negli Stati Uniti, e più di uno studioso aveva nel tempo guardato con disprezzo l’intera regione del Pacific Northwest come una sorta di deserto culturale (Barcott 1994: xv). Ad acquistare poco per volta maggiore visibilità negli anni Novanta è la punta dell’iceberg di un ampio circuito sottoculturale: la musica dei Nirvana e dei Soundgarden, i film di Gus Van Sant o *Twin Peaks* di David Lynch. Queste opere, la cui notorietà ha ampiamente varcato i confini dello stato di Washington nel quale sono nate o in cui sono ambientate, non sono che una parte di una produzione artistica e culturale ricchissima e orientata su temi spesso simili, forse troppo simili tra loro perché questa ricorsività possa essere frutto di una mera coincidenza. Sulla città abbondavano i luoghi comuni, che in quegli anni iniziavano a circolare in maniera sempre più intensa: Seattle era raccontata come la più grande città del Pacific Northwest, da poco gentrificata e caratterizzata da una massiccia espansione urbana; una delle città più colte e vivibili degli Stati Uniti, culla di una rivoluzione informatica data dalla presenza del quartier generale di Microsoft. Una città che sembrava attrarre un numero sempre più grande di persone, come suggeriva una copertina

di *Newsweek*, del maggio 1996: “Swimming to Seattle. Everybody Else Is Moving There. Should You?”

Parallelamente a questa narrazione ufficiale e commerciale, una fitta rete di storie alternative cominciava a circolare, fatta di libri, dischi, fumetti prodotti nella città e nei suoi dintorni. Invece di celebrare questa mecca di una nuova generazione di rampantisimo yuppie, questi testi mettono in scena cupe storie di adolescenti ribelli, capaci di vivere in maniera conflittuale o traumatica perfino in questo presunto Eden, e desiderosi di individuare un luogo simbolico di autorità – genitoriale o politica – che però sembrava essere sempre più difficile da identificare e conseguentemente da attaccare. In quegli anni, quindi, si definisce una tendenza visibile nella letteratura e nella cultura di Seattle (e anche, seppure in misura minore, su Seattle) che ruota attorno ai “giovani arrabbiati” degli anni Novanta, in quella che mi pare possa essere considerata, su scala allargata, una sorta di reazione alla “Democratic Gilded Age” (Troy 2015: 170) dell’era Clinton e ai suoi miti culturali.

Questi *angry young men* (di donne, a dire il vero, non ce ne sono molte) hanno una serie di caratteristiche che li accomunano. Molte delle storie in questione, se viste come un corpus compatto e omogeneo nonostante le innegabili differenze (tematiche ma pure qualitative), si muovono in una triangolazione ricorrente. C’è innanzitutto la realtà geo-culturale di Seattle e l’intera regione del Pacific Northwest; poi la riflessione sui conflitti generazionali o intergenerazionali tra genitori e figli, espressione di identità e di identificazioni (o disidentificazioni) fantasmatiche diverse; e infine gli eventi storici, non solo locali, che si verificano negli anni Novanta. Gli adolescenti, una sorta di tropo della letteratura e della sottocultura di Seattle di quegli anni, si trovano ad affrontare una doppia sfida: vivono l’ostilità nei confronti dell’autorità paterna, ma sono sempre più consapevoli dell’inutilità di ogni ribellione, a causa della graduale scomparsa tanto del padre come luogo simbolico dell’autorità e della legge quanto di contenitori ideologici collaudati nei quali la rabbia e la protesta stesse possano essere incanalate.

Da una parte, infatti, le generazioni nate negli anni Settanta e Ottanta assistono al compimento di quella “evaporazione del padre” che Jacques Lacan aveva individuato come conseguenza delle trasformazioni sociali e culturali successive alle proteste del 1968.

Dall'altra, la fine del millennio si caratterizza per la scomparsa, da più parti vista come inesorabile e definitiva, delle ideologie antiborghesi che per decenni avevano animato e dato un senso all'ansia di ribellione e rivalsa di più generazioni di adolescenti e di giovani. A differenza dei loro genitori, gli adolescenti degli anni Novanta si trovano a confrontarsi con padri sempre meno autoritari e sempre più permissivi dei loro omologhi delle generazioni passate. E parliamo di padri non soltanto in termini biologici o familiari: tutte le forme di autorità, in un breve arco temporale che va dagli anni Sessanta all'inizio degli anni Novanta, si erano trasformate e disincarnate, avevano gradualmente diluito ogni vocazione esplicitamente coercitiva e autoritaria fino a tradursi, nei casi più estremi, in un'ingiunzione costante al consumo e al godimento che le rendeva tanto più perniciose proprio perché apparentemente permissive o libertarie. A un potere che, nella sua manifestazione più visibile, si presenta come evanescente se non, addirittura, comprensivo e accondiscendente, corrisponde però un peggioramento drammatico delle condizioni di vita materiali dei giovani, specie di quanti appartengono alle classi sociali più basse e ai gruppi etnici più marginali, e un indebolimento strutturale della loro capacità di costruirsi come soggetto radicalmente e consapevolmente alternativo all'autorità costituita. In termini concreti, infatti, gli adolescenti risentono in maniera crescente degli effetti dei nuovi standard sociali ed economici degli anni Novanta, quali disoccupazione, precarietà e allentamento della solidarietà sociale (con un effetto tanto più dirompente e conflittuale in una città come Seattle, con la sua lunga tradizione sindacale e politica progressista e di sinistra), e tuttavia faticano a trovare gli strumenti adatti per opporsi a questo stato di cose. Le moltitudini nate negli anni Novanta, secondo la definizione che ne hanno dato Antonio Negri e Michael Hardt, e che proprio a Seattle sperimentano per la prima volta la possibilità di realizzare una convergenza delle proprie forze, sono destinate a soccombere e a non trovare alcun seguito ai loro tardi e, per tanti aspetti, confusi tentativi di rivolta.⁴

La "Generazione X", spesso descritta come ostinata a rifiutare il futuro come promessa e fardello, stava quindi sperimentando una condizione destinata a restare senza uguali nella recente storia dell'Occidente.⁵ Prima generazione dopo la Seconda guerra

mondiale a guadagnare meno dei propri genitori e a vivere la precarietà sociale e l'instabilità economica (Ortner 1998: 417 e 432; Grossberg 2003: 335-344), era pure la prima generazione di adolescenti cresciuta dopo il crollo dell'Unione Sovietica, in un'epoca troppo presto etichettata come post-ideologica. Era poi l'ultima generazione a vivere la propria adolescenza prima dell'11 settembre e delle sue conseguenze sullo scontro planetario tra civiltà, e, infine, prima della diffusione su scala globale di internet.

Per tanti aspetti, la realtà urbana della Seattle degli anni Novanta si prestava alla perfezione per essere al tempo stesso icona di questa fine della storia e incubatrice del disagio indotto dal suo carattere sostanzialmente ideologico e mistificatorio. Se ogni riflessione sugli anni Novanta è, in effetti, anche una riflessione sulla temporalità – il tempo "fuori sesto" a cui fa riferimento Derrida – il discorso su Seattle negli anni Novanta istanzia pienamente questa sovrapposizione, anche perché i temi della temporalità e del futuro erano stati legati alle narrazioni della città per almeno un secolo, per essere messi in discussione e rovesciati proprio alla fine del Novecento. Sin dalla sua fondazione, infatti, Seattle, insieme a tutto il Pacific Northwest, era stata ripetutamente idealizzata come uno spazio utopico, frontiera estrema e luogo di apertura a nuovi orizzonti geografici e ideali. In tempi più recenti la città si era guadagnata l'appellativo di "città del futuro" dopo avere ospitato l'esposizione universale del 1962, in occasione della quale furono realizzate due tra quelle che sono tuttora le sue maggiori attrazioni turistiche, lo Space Needle e il Monorail, emblemi di una visione che oggi ci appare ingenua di un futuro accelerato e ipertecnologico. Negli anni Novanta, i media e l'industria culturale dipingevano Seattle come un paradiso quasi leggendario rinchiuso nel Pacific Northwest: rilassata e rispettosa dell'ambiente, era la città che più di tutte segnava il nuovo corso nella storia americana o almeno nel capitalismo americano (Houston 2019: 48-58). Aziende come Microsoft e Amazon (l'economia "dot com" che prendeva le mosse proprio in quegli anni) vi furono fondate o si ricollocarono qui, sostituendo gradualmente un sistema produttivo basato su industrie pesanti come la Boeing, che per lungo tempo avevano rappresentato una delle più importanti fonti di reddito per l'intera area (e probabilmente per l'intera nazione). Questo luogo in cui il futuro si stava

realizzando e in cui il capitalismo americano, ora che non aveva altri nemici su scala globale, riusciva perfino a presentarsi come meno aggressivo e rapace di quanto apparisse solo pochi anni prima, era il punto di partenza ideale per chiudere il secolo americano e inaugurare un'epoca di sovranità globale degli Stati Uniti.⁶ E tuttavia le contro-narrazioni di Seattle sistematicamente attaccavano l'aura di utopia che da tempo circondava la città. Adolescenti e giovani erano i fautori dello svelamento di questa mistificazione, che, dati i potenti connotati simbolici, non si limitava alla sola città, ma all'intera mitografia del Pacific Northwest o finanche degli Stati Uniti all'epoca della fine della storia (Iuliano 2020). Esattamente come con la finzione scenica nell'*Amleto* shakespeariano, qui è la fiction a svelare l'inganno e l'impostura, mettendo a nudo i compromessi materiali, anch'essi, in buona sostanza, delittuosi, sui quali l'idea di un nuovo ordine globale alla fine della storia prendeva gradualmente forma. Ed esattamente come in *Amleto*, anche queste storie sono popolate da figli che non riescono a trovare un terreno con cui rapportarsi alle rispettive figure paterne, da cui finiscono per essere ossessionati nonostante possano percepirne solo l'evanescenza. Temporalità collettiva e temporalità privata, quindi, si congiungono e si riflettono l'una nell'altra.

Questa paternità spettrale rivela l'impossibilità di individuare una continuità storica e di immaginare una qualsiasi forma di futuro, sembrano implicare le contro-narrazioni di Seattle insieme alle dense pagine di Derrida. C'è tuttavia un dettaglio essenziale che manca in *Spettri di Marx*, e che viene idealmente colmato, invece, tanto dall'ultimo atto dell'*Amleto* shakespeariano quanto da uno dei tanti tropi che la narrazione della Seattle degli anni Novanta si porta dietro: qual è la fine di Amleto? Derrida non si preoccupa più di tanto della conclusione del dramma, quasi abbandonando il principe di Danimarca al suo destino pur avendo con lui dialogato a lungo. Dopo averlo interpellato in relazione al suo rapporto con la spettralità paterna – la *hantise*, il passato che si fa vana attesa messianica di un futuro destinato a non arrivare mai – *Spettri di Marx* non si cura più di Amleto e si concentra su un confronto serrato tra le pagine del *Capitale* e dell'*Ideologia tedesca* con il pensiero di Max Stirner. Tra le righe delle ultime pagine del volume, tuttavia, affiora qualcosa che può essere utile a comprendere la morte di Amleto, o almeno a individuarne la ratio di fondo. Prendendo le distanze da Marx (ma in fondo anche da Heidegger), Derrida nega che possa davvero esistere una transizione dall'"oggetto" alla "merce", dal valore d'uso al valore di scambio, di cui si legge fin dall'apertura del *Capitale*. Non

c'è "cosa" in senso assoluto (o, verrebbe da dire, non c'è alcun "esserci" della Cosa) che non sia già a priori risignificata dalla sua circolazione potenziale; non si dà, in altri termini, valore d'uso che non sia a priori già contaminato dall'*hantise* fantasmatica del valore di scambio: "La merce perseguita (*hante*) la cosa, il suo spettro travaglia il valore d'uso" (Derrida 1994: 190). La fine di Amleto è frutto, letteralmente, di uno "scambio": quello con la spada dalla punta acuminata che Laerte e il re Claudio avevano predisposto per il duello, e che, dopo avere trafitto Amleto, viene da lui stesso afferrata e usata per colpire Laerte, che muore allo stesso modo. Laerte rimane quindi vittima della sua stessa macchinazione, accomunato ad Amleto non solo da un mai avvenuto "traffico delle donne" che avrebbe dovuto coinvolgere sua sorella Ofelia, ma da una morte comune, perfino accidentale. Tale morte segue per giunta l'avvenuta riconciliazione tra i due dopo che Amleto, precipitosamente rientrato dal suo viaggio in direzione dell'Inghilterra, si presenta di nuovo "nudo e solo" al cospetto di re Claudio (4.7.57-58). La fine di Amleto, quindi, si consuma all'interno di uno scambio non solo privo di ogni ragione – quello delle armi durante il duello – ma ormai del tutto inutile, perché l'ostilità con Laerte è stata superata, tant'è che il duello stesso è vissuto da Amleto "come un gioco tra due fratelli" (5.2.269).

Qual è, dunque, la fine degli adolescenti degli anni Novanta, così come sono stati raccontati nel mosaico di storie scritte e ambientate a Seattle in quel decennio di sospensione del tempo, di transizione tra un passato e un futuro molto più simili tra loro di quanto fossero percepiti, di risignificazione complessiva dell'avvenire? Sono tante le storie che hanno cercato di tradurre in fiction il senso dell'angoscia generazionale di quel decennio, così come non mancano eventi reali che, nel corso degli anni, hanno assunto lo status di narrazioni mitiche. In questo senso, la sorte toccata a Laura Palmer nella cittadina immaginaria di Twin Peaks, in cui continuano a risuonare e a circolare le parole di Chief Seattle, il fondatore mitico della città omonima, è speculare alla morte di Kurt Cobain. Entrambe sono infatti sussunte in una mitografia della città e della regione che, in quel periodo, ha fatto della mistica dell'adolescente e del suo conseguente e necessario martirio uno dei suoi tropi più ricorrenti e più fruttuosi sul piano affabulatorio e simbolico. Non ripercorrerò o riassumerò qui le tante altre storie che muovono dalla stessa matrice narrativa, ma mi soffermerò solo su una di queste. *The Drowned Son*, un racconto di David Guterson, parla della morte di Paul Hutchinson, un diciannovenne che si imbarca senza un vero obiettivo su un peschereccio che affonda nei

pressi di Cape Fox, Alaska, durante l'attraversamento dell'Inside Passage, la lunga striscia di mare che collega Seattle a Juneau in un'articolata geometria di insenature e fiordi.⁷ L'intera storia è raccontata dalla prospettiva dei genitori di Paul, che però, come viene fuori pagina dopo pagina, poco o nulla conoscevano del proprio figlio. A chiarire tanti dettagli non solo sulla morte, ma pure sui sogni, le aspettative, i desideri di Paul, è la figura misteriosa di Bob Pomeroy, il capitano del peschereccio – dall'emblematico nome "Fearless" – su cui Paul si era imbarcato. Bob incontra i coniugi Hutchinson, e nelle sue parole la storia di Paul comincia a prendere corpo.

3. Tempi spettrali

Come dicevo, nelle pagine di Derrida la temporalità disarticolata degli anni Novanta assume i contorni di una paternità disconosciuta e rifiutata grazie alla figura eponima di Amleto che, infatti, si identifica con il padre defunto e però rifiuta il futuro nella forma della propria potenziale paternità. Allo stesso modo, in *The Drowned Son* la paternità diventa luogo simbolico di disarticolazione della temporalità individuale, generazionale e, in ultima analisi, storica. Scopriamo presto, infatti, che anche Paul, non diversamente da un gran numero di personaggi che popolano la letteratura sugli adolescenti del Pacific Northwest negli anni Novanta, rifiuta l'autorità paterna ma, allo stesso tempo, dipende angosciosamente dalla stessa autorità da lui respinta come unico luogo concepibile di identificazione. Un passato non più esistente e perfino rinnegato ritorna come sola anticipazione di un futuro ancora difficile da intravedere o anche solo da delineare. Paul era, nelle parole di Bob, "forte e soprattutto determinato – anche se si sforzava di adattare il suo visibile zelo adolescenziale a una disinvoltura e esperienza da adulto" (ivi: 16). Nel racconto Bob si appropria di alcune delle prerogative dello spettro, così come declinate da Shakespeare prima e da Derrida poi. A differenza che in *Amleto*, qui lo spettro paterno prende le forme di un uomo in carne e ossa con il quale tuttavia, come anticipa Orazio nella prima scena del primo atto, la parola – sotto forma di dialogo, di confessione, di rivelazione – è finalmente possibile ("il muto spettro a lui gli parlerà", 1.1.186). Bob

rivela ai coniugi Hutchinson quelle verità sulla vita e sul futuro di Paul che questi aveva confidato a lui soltanto. "Il ragazzo aveva parlato", leggiamo,

di partite di football nella squadra della scuola e delle angosciose stagioni con la squadra di wrestling. Sapeva suonare la chitarra, insisteva, e un tempo suonava anche il violino. Rimpiangeva di essere così poco costante in fatto di musica. Aveva fumato marijuana un po' di volte e però solo una volta aveva preso LSD – sì, il loro figlio si era calato acidi, disse Bob; questa cosa doveva dirgliela [...] Aveva anche ammesso di sentirsi confuso sul futuro e aveva detto che durante tutto il tempo trascorso in nave si era reso conto di quanto gli mancasse la compagnia femminile. Voleva sentirsi vicino a qualcuno, diceva, di questo era certo. (Guterson 1996: 21-22)

Le verità inconfessabili (l'uso di droghe) ma soprattutto l'incertezza sul proprio futuro diventano l'oggetto delle rivelazioni di Paul a una figura indecifrabile come quella di Bob, un personaggio che sfugge a ogni possibile identificazione e che a stento sembra perfino rientrare nel resoconto della tragedia. Non solo, infatti, non sembra affatto un pescatore ("Non era rude e neppure forte. Gli occhiali dalla montatura sottile gli stavano sghembi sul naso e la linea del mento era troppo gentile"), ma soprattutto, si chiede Hutchinson, "Come aveva fatto a sopravvivere? [...] Non aveva l'aspetto del sopravvissuto" (ivi: 11). Creatura definibile solo attraverso le negazioni (né forte né rude, né pescatore né sopravvissuto), Bob è, per Hutchinson, il "revenant-superstite" e, in quanto tale, intrinsecamente significato dalla "temporalità del suo ritorno [, la cui] riapparizione è attesa ma anche oscuramente temuta" (Derrida 1994: 184). Fantasma che sembra provenire "dalla terra, venirne come da una clandestinità sotterranea (l'humus e il terriccio, la tomba e la prigione sotterranea)" (ivi: 120), Bob di fatto ritorna da una disgrazia che è stata causa di morte per portare un annuncio, per manifestarsi con una serie di verità fino a quel momento sconosciute tra le mura domestiche di Paul.

Quest'ultimo, scopriamo, proiettava il suo futuro immediato al di fuori della sua dimensione quotidiana, nel luogo più prossimo (geograficamente) e al tempo stesso più distante (sul piano simbolico) da Seattle e Puget Sound, l'unica destinazione che riusciva a concepire per una rigenerazione complessiva della

propria esistenza: l'Alaska dove, "aveva detto a Bob, intendeva ritrovare sé stesso" (Guterson: 26). Comincia a configurarsi una nuova cartografia mitica degli Stati Uniti. Seattle era stata fino a quel momento, anche geograficamente data la sua collocazione, l'ultima frontiera su cui proiettare le aspirazioni nazionali di un futuro utopico e poi il sogno di una palingenesi nazionale alle soglie di una fantomatica era post-storica. Ora, tuttavia, cominciava a essere percepita da chi la conosceva davvero come una città come tutte le altre, perfettamente integrata in un'ideologia nazionale essenzialmente conformista e di matrice piccolo-borghese. È altrove, quindi, che bisogna cercare nuove eterotopie, e l'Alaska già vagheggiata ai tempi della corsa all'oro nel Klondike – che per pura coincidenza inizia nel 1896, un secolo prima della pubblicazione di questo racconto – si presta alla perfezione a quest'ansia di fuga senza una meta reale. Ma il punto più importante delle confidenze che Paul affida a Bob riguarda il rapporto con il proprio padre, Hutchinson, che per tutto il racconto sarà chiamato con il solo cognome, una sorta di creatura senza identità propria che corrisponde idealmente al fantasma del padre di Amleto che, come Derrida a lungo rimarca, è sempre senza volto (Derrida: 14-18).⁸ L'unica certezza di Paul in relazione al proprio futuro, che, per il resto, è avvolto dalla più assoluta vaghezza e indeterminazione, riguarda il desiderio di non essere come Hutchinson:

Ora, in Alaska, strafatto sul ponte del peschereccio di Bob, Paul aveva trovato la sua illuminazione e aveva deciso che la chiave della propria esistenza doveva essere non diventare come suo padre. "Un fanatico del machismo", aveva detto a Bob Pomeroy. "E forse è troppo tardi", aveva aggiunto. Era tutto vero, Bob aveva detto a Hutchinson. Così aveva parlato Paul. (Guterson: 26)

Tutto sembra tornare: la ribellione giovanile trova nella figura paterna il primo e più significativo oggetto di disidentificazione. Nulla di nuovo, dopotutto, se è vero che l'uccisione simbolica del padre è, quasi da manuale, il solo mezzo per arrivare a prenderne il posto e assumere su di sé il ruolo di comando, la piena identità adulta. Tuttavia c'è uno scostamento macroscopico, nel racconto, dal padre freudiano e dall'autorità da esso tradizionalmente incarnata, dovuta al fatto che Paul e la sua generazione sono ormai consapevoli che il semplice passaggio di consegne

tra una generazione e l'altra significa semplicemente reiterare, e non distruggere, l'autorità e il potere. La necessità di individuare una forma di disidentificazione dalla figura paterna che possa davvero dirsi autentica, nel racconto, si risolve nella spettralità. Solo accogliendo la dimensione spettrale è possibile venire meno alle maglie sempre più capillari, profonde e coercitive del potere, che, secondo i più comuni dettami della biopolitica, talvolta si consolida proprio assumendo le sembianze apparentemente più lontane dalle tradizionali figure di autorità. La sola forma di sovversione che il racconto mette in moto è, per questo motivo, affidata a un luogo e a un personaggio fantasmatici: l'Alaska, il cui biancore mitico ha, perfino nell'immaginario comune, qualcosa di spettrale, e soprattutto l'indecifrabile figura di Bob Pomeroy, un improvvisato padre putativo che raccoglie la parola di Paul e la consegna al suo vero padre.

Il risultato immediato che questa consegna comporta è il dischiudersi di un'ulteriore storia, quella di Paul bambino e del suo rapporto con Hutchinson, e perfino quella del rapporto di quest'ultimo con suo padre, in una sorta di recupero a ritroso di genealogie dolorose e fino a quel momento tacitate. È per esempio ricordato il momento in cui Paul e Hutchinson vanno per la prima volta a caccia e Paul uccide un'anatra, senza il minimo entusiasmo, ma, anzi, quasi con orrore e disgusto. Anche in questo caso sembra non esserci niente di nuovo: viene in mente una vicenda simile raccontata, finanche con le stesse sfumature, da Hemingway in "Fathers and Sons" (1933), o, per restare nel Pacific Northwest, da Matthew Stadler nel racconto "My Brother Is Sleeping".⁹ In "The Drowned Son" c'è però un dettaglio assente in entrambi gli altri due racconti, e non è solo quello, pure notevole, che si tratta di una narrazione postuma. L'episodio qui narrato, a differenza dei due predecessori più o meno illustri, è prima di tutto una messa in scena di ruoli fittizi che Hutchinson racconta a sé stesso, una narrazione anch'essa puramente allucinatoria o fantasmatica, e solo secondariamente il resoconto di quanto accaduto realmente: "Hutchinson già si stava inventando tutta la storia: un terzo colpo lungo, la caduta a picco dell'anatra solitaria, il ragazzo troppo stupito per dire qualsiasi cosa – troppo stupito per parlare!" (ivi: 45). Non è necessario che tutto questo sia davvero avvenuto, perché è già incorporato nella narrazione che Hutchinson, quasi inconsapevolmen-

te, sta tessendo nella sua fantasia, e che diventerà il canovaccio sul quale sarà verosimilmente costruito il racconto della spedizione di caccia che sugella l'unione simbiotica tra padre e figlio attraverso un rito iniziatico.

"The Drowned Son" sdoppia, quindi, lo spazio fantasmatico. Non è solo il futuro a essere incastonato in un indefinito segmento spazio-temporale che viene in soccorso all'immaginazione di Paul nel momento in cui avverte il bisogno di fare i conti con sé stesso, con il proprio ruolo di figlio, e con suo padre. È pure il passato a configurarsi come già da sempre una narrazione, moneta corrente della quotidiana conversazione in famiglia e della costruzione di una continuità indiscussa e implicitamente accettata tra generazioni, tra padre e figlio, senza mai essere stato semplice e neutra successione di eventi. Ritorna Derrida, inaspettatamente, quando afferma che la merce perseguita e possiede la Cosa fin dalla sua creazione. Lo spettro dello scambio, dell'investimento ideologico che rende un oggetto "circolabile" e un evento narrabile, tormenta il puro valore d'uso, l'avvenimento, che in realtà non è mai esistito, in una sorta di riappropriazione tragica dell'ossessione postmoderna per le rappresentazioni come ludico e talora gioioso succedaneo della realtà. La farsa, la messa in scena ammonitrice, non è più il luogo dell'agnizione finale, come nell'*Amleto* shakespeariano, e forse non può più esserlo, perché è la performance, ormai, a precedere la realtà di cui si fa rappresentazione. Di questo sembra essere consapevole Laura, la madre di Paul, che rimprovera al marito la sua ossessione per la narrazione convenzionale dell'evento: "la tua storia ridicola di Paul-e-la-sua-prima-anatra, come se avesse mai avuto voglia lui di andare a caccia. Come se ne avesse mai avuto bisogno" (ivi: 37-38). La fotografia in cui Paul deve essere immortalato insieme alla sua preda è, al tempo stesso, emblema di questa mistificazione e cifra della sua natura primigenia, antecedente o sostitutiva della realtà:

Hutchinson, proprio prima dell'imbrunire, mise il ragazzo vicino al cofano del furgone con la sua prima anatra ben stretta nel pugno destro. Gli piazzò la macchina fotografica davanti alla faccia e prese a guardare il figlio dall'obiettivo. "E sorridi, cazzo", disse al figlio. "È la tua prima anatra." "Mi sento male a averla uccisa", disse il ragazzo. "Lo so", rispose Hutchinson, "ma sorridi lo stesso."

Il ragazzo ci provò. Sentiva il bisogno di compiacerlo, questo era chiaro, era fin troppo chiaro. (ivi: 45-46)

Alla luce della dolente conclusione della storia, il rapporto padre-figlio non è più concepibile neppure in termini oppositivi o dialettici, perché è stata nel frattempo compromessa la linearità temporale sulla quale esso, tacitamente, si fonda e che ci si aspetta travasi impercettibilmente il passato, rappresentato dal primo, nel futuro, incarnato dal secondo. Questa temporalità è spezzata, nel racconto, dalla mistificazione della performance dei ruoli di padre e figlio, che sembra non aver semplicemente preso il posto della realtà ma anche della sua temporalità cronologica (e forse perfino escatologica), appiattendola in una conclusione già prevista e già raggiunta, in un immaginario che congela il fluire del tempo in una fotografia – rappresentazione fittizia che però finisce per sostituire l'avvenimento di cui dovrebbe essere mera latrice, o addirittura crearlo ex novo.

È in questa temporalità azzerata e ridotta a pura messa in scena di sé stessa che arriva inaspettata la morte di Paul, una sorta di cupo *memento mori* collettivo ed epocale che annuncia stentoreo la tragedia e la sua forza evenemenziale nell'universo iterativo della rappresentazione. Questa morte – del tutto accidentale sul piano degli eventi narrati, ma carica dei toni di una oscura predestinazione sul piano simbolico – è una lacerazione dolorosa tanto nelle vite dei familiari di Paul quanto nell'idea stessa di esistenza (o finanche di storia) come semplice narrazione, e di identità come semplice performance. Se la performance dei ruoli di padre e figlio azzerava la linearità del tempo appiattendola in una continua iterazione di ruoli, solo la morte di Paul, ponendo fine alla messinscena, può rimettere in moto la storia, trovando una via d'uscita dall'illusione mistificatoria della sospensione del tempo. La sola ribellione e, al tempo stesso, radicale palingenesi del sé, in grado di dare corpo al rifiuto integrale, passa quindi attraverso l'autodistruzione. Ogni altra forma di dissenso o di protesta, infatti, sembra non funzionare più, destinata com'è a finire intrappolata in un meccanismo prevedibile, nel già scritto e già visto. L'autodistruzione è invece garante dell'autenticità del dissenso e del suo non essere mera accettazione di un gioco delle parti ormai perfettamente intellegibile come simulazione. Linea di fuga rispetto alla temporalità "out of joint" della generazione degli adolescenti di quegli anni, l'auto-

distruzione è pure la sola strategia possibile per evitare che perfino la più radicale delle rivolte finisca col rientrare in una definizione di ruoli convenzionali e, pertanto, svuotati di ogni efficacia.

Che fine fa, quindi, Amleto, una volta acquisite le sembianze di un ragazzo qualunque che vive la sua adolescenza ai margini della storia e ai margini dell'Occidente – la cui avventura inizia, per giunta, nel luogo celebrato dai media e dall'industria culturale, proprio in quel momento, come l'incubatore della rabbia e dell'insubordinazione giovanile? La risposta a questa domanda, individuabile nelle parole di Derrida, può essere, faticosamente e senza pretese di esaustività, ricavata proprio tra le righe del racconto di Guterson: nella morte di Paul, il puro evento a cui solo a posteriori può essere dato un significato simbolico, e nello sdoppiamento che essa, involontariamente, produce. L'aspettativa ansiogena della spettralità che è al centro di *Amleto*, in cui passato e presente confluiscono, e che per Derrida è la perfetta resa della temporalità sgangherata e non più afferrabile degli anni Novanta, è in *The Drowned Son* infatti superata non dalla manifestazione dello spettro ma dalla sua duplicazione. La paternità rigettata e fantasmatica di Paul si scinde tra due figure contrapposte e complementari, diverse manifestazioni del presente e del passato che, in *Amleto*, erano racchiuse nel solo sembiante del padre del principe di Danimarca. Dall'estremo opposto della modernità, pare ci dica il racconto, non si può concepire una paternità che non sia scissa. Da una parte c'è Bob, il confidente apparso per puro caso prima nella vita del ragazzo e poi in quella dei suoi genitori, *revenant* enigmatico che si fa profeta di un futuro destinato a non realizzarsi mai e portatore di un cambiamento radicale nelle vite di quelli che incontra. Dall'altra Hutchinson, l'uomo senza nome, la figura che, nell'incarnare la paternità e la sua contemporanea negazione, di fatto suggerisce che non c'è altra via d'uscita alla trappola dell'autorità e della sua rigida cristallizzazione in ruoli che non passi per l'autodistruzione. La storia di quella generazione di adolescenti potrebbe emblematicamente chiudersi proprio così – e così si chiuderanno di fatto gli anni Novanta, con l'annuncio di una distruzione globale i cui esiti non si sono ancora del tutto consumati.

Note

¹ Si è a lungo dibattuto su quale fosse l'età di Amleto, dal momento che gli indizi offerti dal testo shakespeariano non sembrano dare una risposta univoca. In appendice al suo *Hamlet and the Vision of Darkness*, Rhodri Lewis esamina la questione in dettaglio, arrivando alla conclusione che Amleto sia un adolescente, collocabile "nella categoria intermedia tra la fanciullezza e il raggiungimento della maturità adulta".

² Mi riferisco al noto *The End of History and the Last Man*, pubblicato dal politologo conservatore Francis Fukuyama nel 1992.

³ La lettura dell'intero decennio come parentesi tra due eventi epocali è offerta da Philip Wegner, che ne parla in riferimento alla fine della guerra fredda, soffermandosi sull'effetto dell'iterazione dell'atto prodotto a oltre dieci anni di distanza. *From 11/9 to 9/11: The Misunderstood Years Between the Fall of the Berlin Wall and the Start of the War on Terror* è invece il sottotitolo emblematico scelto dai due diplomatici Derek Chollet e James Goldgeier per il volume *America Between the Wars* del 2008, in cui si sostiene, più pragmaticamente, che non c'è nulla di veramente decisivo nelle due date, semplici punti di snodo di un processo più lungo e più complesso.

⁴ Ho affrontato altrove questo tema (Iuliano 2019), in relazione alla "convergenza a Seattle" dei movimenti no-global durante le proteste contro il primo meeting del WTO, di cui Negri e Hardt parlano ampiamente nel loro *Multitude* (2004: 285-288). Nonostante l'entusiasmo degli autori, è impossibile non prendere atto dell'esito a conti fatti fallimentare del tentativo di costruire una forza antagonista alla forza del capitale globale che potesse fare a meno delle forme collaudate di organizzazione politica prodotte dal marxismo e dal movimento operaio novecentesco.

⁵ Un ritratto completo e ricco di informazioni sulla condizione degli adolescenti negli Stati Uniti di quegli anni è offerto in uno studio di Mike Males del 1996, significativamente intitolato *Scapegoat Generation*. L'assunto di fondo del volume è che proprio quella generazione si trova per la prima volta a fare i conti con l'eredità sociale e politico-culturale delle generazioni precedenti, pagando per colpe non proprie.

⁶ Una sintesi efficace e comprensiva della narrazione della città di Seattle e della costruzione di miti culturali sovente superficiali o posticci è data, pur senza pretese di scientificità, dal bel libro di James Lyons *Selling Seattle*.

⁷ David Guterson è uno scrittore originario di Seattle, la cui fama è dovuta soprattutto al romanzo *Snow Falling on Cedars* del 1994, premiato l'anno successivo con il prestigioso PEN/Faulkner Award. *The Drowned Son*, uscito per la prima volta nel numero di febbraio del 1996 di *Harper's Magazine*, è stato pubblicato in un piccolo volume nello stesso anno. Da quest'ultima edizione sono tratte le citazioni; le traduzioni sono mie.

⁸ Si tratta, per altro, di un cognome non privo di una sua carica evocativa, che riporta ai miti di fondazione della nazione americana, al tema della ribellione contro l'autorità, e infine all'esplorazione, in questo caso forzata, di nuovi territori e nuove frontiere. Al nome di Anne Hutchinson si lega infatti la memoria di uno dei primi e più illustri episodi di dissenso religioso nei primi anni delle colonie puritane del New England. Nel 1637 Hutchinson fu condannata e scomunicata dalla corte del Massachusetts presieduta da John Winthrop, nemico di dissidenti e antinomiani ricordato anche da Hawthorne in *The Scarlet Letter*, e autore di quel *A Modell of Christian Charity* in cui è per la prima volta abbozzato il mito dell'eccezionalità americana.

Esiliata dalla città di Boston, Hutchinson trova rifugio a New Amsterdam, la città che poi diventerà New York, dove sarà poi uccisa da un gruppo di nativi Mohicani.

⁹ Il celebre racconto di Hemingway ripercorre i pensieri di Nick Adams che, dopo una giornata di caccia, ritorna a casa con suo figlio addormentato in macchina, e rievoca la propria infanzia e il rapporto con il proprio padre. Il racconto di Stadler, uscito nel 1985 e ovviamente assai meno noto, è la storia del rapporto di un uomo e i suoi due figli che devono uccidere una pecora e sono spaventati. Il padre insiste perché uccidano in ogni caso l'animale; il più piccolo dei fratelli esegue l'ordine, ma subito dopo scappa via terrorizzato e angosciato, rifugiandosi nel bosco.

Bibliografia

- BARCOTT B. (1994), "Introduction," in BARCOTT B. (a cura di), *Northwest Passages: A Literary Anthology of the Pacific Northwest from Coyote Tales to Roadside Attractions*, Sasquatch Books, Seattle, pp. xi-xii.
- CHOLLET D., GOLDGEIER J. (2008), *America Between the Wars. From 11/9 to 9/11: The Misunderstood Years Between the Fall of the Berlin Wall and the Start of the War on Terror*, Public Affairs, New York.
- DERRIDA J. (1994), *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina, Milano (ed. or. *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993).
- GROSSBERG L. (2003), "Cultural Studies, the War against Kids, and the Re-becoming of US Modernity", in *Postcolonial Studies*, 6:3, pp. 327-349.
- GUTERSON D. (1996), *The Drowned Son*, Bloomsbury, London.
- HARDT M., NEGRI A. (2004), *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press, New York.
- HOUSTON S. D. (2019), *Imagining Seattle. Social Values in Urban Governance*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- IULIANO F. (2019), "One, No One and a Multitude: The Narrative of Seattle 1999 and the Emergence of Populism", in *REAL - Yearbook of Research in English and American Literature*, 34, pp. 105-123.
- ID. (2020), "No Country for Young Men: Geographies of Anxiety in *My Own Private Idaho*", in IBARRARAN-BIGALONDO A. (a cura di), *The New American West in Literature and the Arts: A Journey Across Boundaries*, Routledge, New York, pp. 147-160.
- LEWIS RH. (2017), *Hamlet and the Vision of Darkness*, Princeton University Press, Princeton-London.
- LYONS J. (2004), *Selling Seattle: Representing Contemporary Urban America*, Wallflower Press, London-New York.
- MALES M. A. (1996), *Scapegoat Generation: America's War on Adolescents*, Common Courage Press, Monroe.
- ORTNER SH. B. (1998), "Generation X: Anthropology in a Media-Saturated World", in *Cultural Anthropology*, 13:3, pp. 414-440.
- SHAKESPEARE W. (2009), *Amleto*, nella traduzione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino.
- STADLER M. (2002), "My Brother Is Sleeping", in CARPENTER N., GILOVICH P., KESSLER R. (a cura di), *The Rendezvous Reader. Northwest Writing*, 10th Ave, Seattle.
- STRONG C. (2011), *Grunge: Music and Memory*, Farnham, Ashgate.
- TROY G. (2015), *The Age of Clinton: America in the 1990s*, Thomas Dunne Books, New York.
- WEGNER PH. E. (2009), *Life between Two Deaths: U.S. Culture in the Long Nineties*, Duke University Press, Durham.