

Da dove viene. Genesis e strategie compositive di *Where I Was From* di Joan Didion

Sara Sullam

Come ben sanno i lettori di Joan Didion, “*Life changes fast./Life changes in the instant./ You sit down to dinner and life as you know it ends.*”¹ Il pluricitato incipit di *The Year of Magical Thinking* (2005) può servire anche come bussola per orientarsi all’interno del corpus didionesco, in cui, complice la consacrazione globale ottenuta con il libro,²

1 Joan Didion, *The Year of Magical Thinking*, HarperCollins, London 2005, p. 2. “*La vita cambia in fretta./La vita cambia in un istante./Una sera ti metti a tavola e la vita che conoscevi è finita.*”, *L’anno del pensiero magico*, trad. Vincenzo Mantovani, il Saggiatore, Milano 2015, p. 7.

2 È indubbio che il successo globale di Didion giunga con *The Year of Magical Thinking*, insignito negli Stati Uniti del National Book Award for Nonfiction e finalista al Pulitzer. Quando nel 2005 esce *The Year of Magical Thinking*, in Italia Joan Didion è una romanziera americana ben poco nota: alla fine degli anni Settanta, rispettivamente nel 1978 e nel 1979, Bompiani ha pubblicato i suoi due romanzi usciti in quel decennio – *Play It as It Lays* (1970; *Prendila così*, trad. Adriana Dall’Orto) e *A Book of Common Prayer* (1977; *Diglielo da parte mia*, trad. Adriana Dall’Orto) – mentre nel 1984, stesso anno dell’uscita americana, Frassinelli fa tradurre il suo quarto romanzo, *Democracy* (1984; *Democracy*, trad. Rossella Bernascone). Segue, a molti anni di distanza, nel 2005, il libro di nonfiction *Miami* (1987; *Miami*, Mondadori 2005, trad. Teresa Martini). Della Didion giornalista e saggista, tuttavia, che pure negli anni Ottanta ha già raggiunto la piena consacrazione negli Stati Uniti – e che è già arrivata in Europa, in Germania, per la precisione, con le sue due raccolte di saggi più importanti fino ad allora – in Italia, fino a *Miami*, non c’è traccia. Solo nel 2006 Didion torna – e questa volta, resta – sugli scaffali delle librerie italiane: non come romanziera, né come saggista ma con la voce che ne sancirà la fama globale nel nuovo millennio, quella della *memoirist* passando al Saggiatore, che nel 2006 affida a Vincenzo Mantovani la traduzione di *The Year of Magical Thinking*. Da quel momento l’editore milanese rileva l’intero portfolio di titoli di Didion a eccezione di *Diglielo da parte mia*, che è tuttora in mano a e/o. Dopo il successo de *L’anno del pensiero magico* darà finalmente voce alla Didion saggista, pubblicando la prima raccolta di saggi dell’autrice californiana, *Slouching Towards Bethlehem* (1968; *Verso Betlemme*, 2008, trad. Delfina Vezzoli) e, in seguito, dopo il secondo *memoir*, *Blue Nights* (2011, trad. Delfina Vezzoli), *The White Album* (1979; *The White Album*, 2015, trad. Delfina Vezzoli). La ‘riscoperta’ di Didion da parte del pubblico italiano nel giro di dieci anni riporta in

sembrerebbero esistere un prima e un dopo quell'anno del pensiero magico. Per quarant'anni Didion è stata una romanziera di discreto successo ma soprattutto un'autrice di *nonfiction* acclamata, che ha seguito da vicino i cambiamenti della cultura, della società e della politica americane dalla metà degli anni Sessanta all'11 settembre 2001.³ Dopo il 30 dicembre 2003, quando John Gregory Dunne, marito e intellettuale sodale di Didion, muore all'improvviso, la scrittrice pubblica invece due *memoirs* – *The Year of Magical Thinking* (2005) e *Blue Nights* (2011) – in cui rielabora rispettivamente il lutto per la morte del marito e della figlia Quintana Roo (mancata nel 2005). Dopo i due libri più 'intimi', personali, Didion dà alle stampe due ulteriori volumi: *South And West: From a Notebook* (2017) nel quale pubblica parte dei propri taccuini, e *Let Me Tell You What I Mean* (2020), in cui vengono raccolti articoli sparsi usciti su diverse testate dal 1968 al 2000, tra cui il cruciale (ma poco conosciuto fuori dalla critica americana e per lo più accademica) "Why I Write". Si può dire, quindi, che la produzione 'originale' di Didion si ferma al 2011.

Eppure, a ben vedere, proprio sulla linea di confine tra quel 'prima' e quel 'dopo' si colloca un'opera dal titolo rivelatore: *Where I Was From* (2003), tradotto alla lettera "da dove venivo", uscito a brevissima distanza da *Fixed Ideas*. *Where I Was From* è un *unicum* nel corpus didionesco, innanzitutto per la commistione di generi che lo caratterizza. Libro definito da Didion stessa "looser than my others",⁴ *Where I Was From* è "part memoir, part Californiana scrapbook, part jittery postmodern collage",⁵ nonché un'elegia per una California perduta e per i propri

superficie il suo primo romanzo, *Run River* (1963; *Run River*, trad. Sarah Victoria Barberis, 2015) cui segue la traduzione della sua restante opera saggistica: *After Henry* (*Nel paese del Re pescatore*, 2017, trad. Sara Sullam), cui seguono *Political Fictions* (2002; *Finzioni politiche*, 2020, trad. Sara Sullam) e la raccolta di saggi mai raccolti in volume, usciti tra il 1968 e il 2000 *Let Me Tell You What I Mean* (2020; in corso di pubblicazione, trad. Sara Sullam), e di due libri dalla difficile collocazione di genere, *Where I Was From* (2003; *Da dove vengo. Un'autobiografia*, 2018, trad. Sara Sullam) e *South and West: From a Notebook* (2017; *A Sud e a Ovest*, 2019, trad. Sara Sullam).

3 Data da cui prende il titolo *Fixed Ideas: America Since 9.11* (2003) che si può ben leggere come un'appendice a *Political Fictions*, uscito proprio nel 2001, in cui Didion analizza con lucidità la svolta politica americana che prepara il terreno all'11 settembre.

4 Joel Hirschhorn, "The Golden State Loses Its Luster: PW Talks with Joan Didion. PW Talks with Joan Didion", *Publishers' Weekly* 30 giugno 2003.

5 Michiko Kakutani, "Golden West, Slightly Tarnished", *The New York Times*, 24 settembre 2003.

genitori. Una simile complessità si deve anche alla sua lunghissima genesi: sebbene sia uscito nel 2003, *Where I Was From* è un libro che Didion inizia a concepire nel 1973, quando il suo editor Henry Robbins le assicura un buon contratto per un volume di *nonfiction*, intitolato *Fairy Tales*, una riflessione sulla “California experience”.⁶ Didion ne ha già scritto in “Some Dreamers of the Golden Land” e soprattutto “Notes from a Native Daughter” (entrambi raccolti in *Slouching Towards Bethlehem*), in cui rievoca la propria esperienza di figlia della California, e ci tornerà nel 1988 con il pezzo su Patty Hearst, intitolato “Girl of the Golden West”.⁷ I nodi che non riesce a sciogliere per lungo tempo, tuttavia, quelli che le impediscono di scrivere un vero e proprio libro – con un inizio, uno svolgimento, e una fine – sono da un lato il rischio dell’eccesso di autobiografismo,⁸ dall’altro la nota nostalgica, la stessa che informa il suo primo romanzo, *Run River*, e che Didion in *Where I Was From* non esiterà a definire “perniciosa”.⁹

Solo dopo il 2001, con la morte della madre, Didion riprende in mano diversi saggi di argomento californiano, li sottopone a una profonda riscrittura, ma soprattutto li compone con parti scritte *ex novo* incentrate sulle figure genitoriali all’interno di un’opera che rintraccia le origini della Didion figlia e storica della California,¹⁰ della scrittrice, e che introduce il tema della perdita e della commemorazione. In questo senso si può affermare che *Where I Was From* è una vera e propria opera spartiacque, in cui Didion riformula la propria identità autoriale, un’opera con cui si ricolloca nello spazio e nel tempo, nonché nel panorama letterario, uno snodo dialettico senza il quale non esisterebbero il ‘prima’ e il ‘dopo’ di cui si è parlato.

Una simile importanza non è ancora stata riconosciuta a *Where I*

6 Si veda Tracy Daugherty, *The Last Love Song*, St. Martin’s Press, New York 2015, p. 348 e 350-52.

7 Il saggio uscì sulla *New York Review of Books* e fu successivamente raccolto con lo stesso titolo in *After Henry* (1992).

8 Daugherty, cit., *The Last Love Song*, p. 348.

9 Tutte le citazioni dall’opera, indicate tra parentesi con l’abbreviazione *WIWF*, sono tratte da Joan Didion, *Where I Was From* (2003), Vintage International, New York 2004. Qui *WIWF*, p. 160.

10 La messa in dominante della storia familiare risulta chiara sin dalla soglia paratestuale della dedica che recita: “This book is for my brother James Jerrett Didion, and for our mother and father, Eduene Jerrett Didion and Frank Reese Didion, with love.”

Was From. Meno esplorato dalla critica anche solo per la sua collocazione temporale,¹¹ il libro ha suscitato contributi in ambito culturalista per lo più incentrati sulla destrutturazione dei miti californiani,¹² o sull'intreccio – mai così presente in Didion – di biografia e storia.¹³ Molta meno attenzione hanno ricevuto le sue strategie compositive:¹⁴ l'idea alla base di questo articolo è che un'analisi rigorosa di queste ultime, considerate in relazione alla genesi stratificata nel tempo dell'opera,¹⁵ consenta innanzitutto di comprendere attraverso quali dispositivi formali Didion rielabora criticamente il tema california-

11 Il libro esce dopo la prima ondata di studi critici su Didion, collocabile negli anni Novanta tra cui i saggi contenuti in *A Critical Response to Joan Didion*, a cura di Sharon Felton, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1994, e l'uscita di *The Year of Magical Thinking*, che suscita un'ulteriore ondata di interesse accademico e critico per l'opera di Didion.

12 Si vedano a proposito il bel saggio di Eva-Sabine Zehelein ““A good deal about California does not, on its own preferred terms, add up”: Joan Didion between Dawning Apocalypse and Retrogressive Utopia”, *European Journal of American studies* 6.3, 2011, <https://journals.openedition.org/ejas/9324> (ultimo accesso in data 26.9.2021). Di indole più personalistica è Michelle Chihara, “Where I Am From”, in *Slouching Towards Los Angeles: Living and Writing By Joan Didion's Light*, a cura di Steffi Nelson, Rare Bird Books, Los Angeles 2020, pp. 72-80. Si veda anche Alice Levick, in “*Damnatio Memoriae* in California: Joan Didion's *Play It as It Lays* and *Where I Was From*”, *European Journal of American Culture*, 40.1, 2021, pp. 63-83.

13 Sophie Létourneau, “La pensée magique en Californie: *Where I Was From* de Joan Didion”, *Itinéraires* 1, 2015, <https://journals.openedition.org/itineraires/2674> (ultimo accesso in data 26.9.2021); sulla questione della storia, si veda anche Kenneth Millard, “Vanishing Point: Joan Didion and the Horizons of Historical Knowledge”, *European Journal of American studies*, 10.2, 2015, <https://journals.openedition.org/ejas/11086> (ultimo accesso in data 29.10.2021).

14 Se ne occupa in parte Cristina Scatamacchia che definisce elementi strutturali dell'opera gli “horizontal and vertical themes”: i primi sono “the pioneers' crossing of the American continent as well as the author's personal crossings, that is, her recurrent moves back and forth between California and New York” e i secondi individuano “the role of the federal government as the main cause for social and political change in California from the Gold Rush to the present”, “Horizontal and Vertical Themes in Joan Didion's Memoir *Where I Was From*”, *Rivista di studi americani* 15-16, 2004-2005, pp. 69-91, qui p. 70. Se ne occupa in parte anche Kenneth Millard in “Vanishing Point: Joan Didion and the Horizons of Historical Knowledge”, *European Journal of American studies* 10.2, 2015.

15 Solo l'articolo di Scatamacchia fa preciso riferimento ai saggi che costituiscono il nucleo germinale dell'opera, elemento cruciale per la sua analisi data la sua lunga gestazione.

no; in secondo luogo di illuminare in profondità l'interdipendenza strutturale tra i diversi generi che coesistono all'interno dell'opera; e, infine, di mettere a fuoco con chiarezza l'importanza di *Where I Was From* per la riconfigurazione dell'identità autoriale di Didion.

***Where I Was From*: genesi di un'opera composita**

Prima di addentrarsi nell'analisi, è utile ripercorrere in forma schematica la struttura dell'opera, in cui si delineano chiaramente le relazioni fra le sue diverse parti e tra i diversi stadi della sua composizione. La prima parte del libro è composta da otto capitoli di lunghezza variabile: il primo riprende e amplia un pezzo uscito del 1976 intitolato significativamente "Thinking About Western Thinking".¹⁶ Il secondo è scritto appositamente per *Where I Was From* e si concentra su "Our California Heritage", il discorso tenuto dalla tredicenne Didion in occasione della consegna dei diplomi al termine dell'ottavo anno di scuola. L'esplorazione del tema californiano è condotta da Didion nei capitoli seguenti della prima parte (3, 4, 5, 6, 8),¹⁷ in cui confluisce la lunga recensione (in forma di articolo) di diverse opere dedicate al Golden State, apparsa sulla *New York Review of Books* nell'ottobre del 1993.¹⁸ A colpire è l'eterogeneità dei volumi recensiti, che, pur condividendo il tema, spaziano dall'atlante – *The California Water Atlas* di William Kahrl (1979) – ai libri di e su Josiah Royce, filosofo di Harvard fiero delle proprie origini californiane, alla letteratura di ambientazione californiana di inizio secolo, in questo caso *The Octopus* di Frank Norris (1901), per citarne solo alcuni. L'elemento che accomuna i volumi recensiti da Didion è il legame tra paesaggio, storia locale e scrittura, un legame già enunciato nel saggio seminale "Notes from a Native Daughter", e cruciale per la sua intera opera. Didion comincia così a introdurre alcuni elementi geografici – il fiume e i corsi d'acqua, il confine simbolico dell'Ovest, ovvero il Golden Gate, anche prima che ci fosse il ponte, e il suo rapporto con l'Est – su cui si articola, come vedremo a breve, l'isotopia del movimento e dell'attraversamento su cui si struttura l'intera opera. Se la prima parte

16 Joan Didion, "Thinking About Western Thinking", *Esquire*, 1 febbraio 1976.

17 Il settimo capitolo, dedicato all'opera pittorica di Thomas Kinkadee, è scritto appositamente per *Where I Was From*.

18 Joan Didion, "The Golden Land", *The New York Review of Books*, 21 ottobre 1993.

di *Where I Was From* si concentra sul "California Heritage", sul passato dello Stato, la seconda opera un salto temporale agli anni del secondo dopoguerra, quelli in cui comincerebbe a perdersi, secondo la vulgata, l'eredità dei pionieri. Didion si concentra sulla costruzione del sobborgo di Lakewood, nella contea di Los Angeles, sviluppato per accogliere i lavoratori dell'industria aerospaziale. È a Lakewood, nel 1992, che si verificano i fatti legati alla Spur Posse, una banda di ragazzi bianchi violenti cresciuti negli anni in cui la produzione aerospaziale viene delocalizzata. Il lungo saggio su Lakewood, che in *Where I Was From* consta di sette capitoli, è composto quasi per intero da un lungo reportage di Didion che uscì sul *New Yorker* con il titolo di "Trouble in Lakewood" nel 1993, lo stesso anno (quattro mesi prima) di "The Golden Land".¹⁹ Vent'anni dopo aver abbozzato per la prima volta il progetto di *Fairy Tales* Didion torna quindi nei due pezzi sulla "materia californiana", che dieci anni dopo riorganizzerà in *Where I Was From*. La terza e la quarta parte, composte rispettivamente da quattro e tre capitoli, sono scritte appositamente per *Where I Was From* e spostano progressivamente l'attenzione su Didion e sui suoi genitori. Se nel capitolo su "Our California Heritage" Didion è tornata sulla sua primissima riflessione, l'inizio del terzo capitolo riporta una lunga citazione da *Run River*, suo esordio da scrittrice. La quarta e ultima parte costituisce invece la vera e propria elegia per i genitori: la loro morte – in particolare quella della madre – è l'evento traumatico che le impone di interrogarsi sulle ambiguità dell'eredità californiana e soprattutto sulla propria posizione all'interno di una narrazione che si è tramandata attraverso diverse generazioni, come emerge chiaramente dal paragrafo che dà il titolo all'opera:

Flying to Monterey I had a sharp apprehension of the many times before when I had, like Lincoln Steffens, "come back," flown west, followed the sun, each time experiencing a lightening of spirit as the land below opened up, the checkerboards of the midwestern plains giving way to the vast empty reach between the Rockies and the Sierra Nevada; then home, there, where I was from, me, California. It would be a while before I realized that

19 Ad eccezione del primo capitolo, in cui Didion riprende "Golden Land", un racconto di ambientazione californiana di Faulkner uscito nel 1935 sull'*American Mercury*, e di parte dell'ultimo capitolo, in cui Didion torna nei pressi di Lakewood a quasi dieci anni di distanza dai fatti narrati in "Trouble in Lakewood", per confermare la completa dismissione, logistica e umana, dell'area. Joan Didion, "Trouble in Lakewood", *The New Yorker*, 26 giugno 1993.

“me” is what we think when our parents die, even at my age, *who will look out for me now, who will remember me as I was, who will know what happens to me now, where will I be from.*²⁰

Il brano è paradigmatico della caratteristica più evidente del libro, ossia che i momenti di “apprehension” – termine che registra diverse occorrenze e che va considerato nella sua doppia accezione di “comprensione” e “apprensione” – avvengono sempre in movimento. In questo senso, concentrarsi sull’isotopia del movimento, e più specificamente dell’attraversamento è di cruciale importanza.

Isotopie spaziali ed elegia in prosa

È nella tensione tra narrazioni della California e ricomposizione delle stesse a partire dalla propria esperienza che risiede la strategia compositiva dell’opera, imperniata sulla compresenza di diversi filoni: la rivisitazione delle *narratives of the crossing*, la storia californiana e l’elegia. L’interazione tra questi filoni avviene tramite le isotopie del movimento e dell’attraversamento del continente da Est a Ovest, le quali conferiscono coesione a un libro che muove progressivamente dalla storia, per come è stata tradizionalmente narrata, alla vicenda familiare, privata di Didion. Il graduale disvelamento del carattere intimo dell’opera avviene in costante movimento, un movimento evocato sin dal titolo, *Where I Was From* – ossia un complemento di moto da luogo collocato in un tempo passato e imperniato su un “Io”.

L’isotopia del movimento, dell’attraversamento (*crossing*) del continente americano è annunciata sin dal celebre paragrafo iniziale dell’opera:

20 *WIWF*, p. 204. “Sul volo per Monterey ebbi una nitida visione delle molte volte in cui, come Lincoln Steffens, ero «tornata», avevo preso un aereo verso ovest, avevo seguito il sole, provando una gran leggerezza d’animo all’aprirsi della terra sotto di me, mentre i campi a «scacchiera» del Midwest lasciavano il posto alle vaste distese tra le Montagne Rocciose e la Sierra Nevada; e poi *casa, lì, da dove venivo, me*, la California. Mi ci sarebbe voluto ancora un po’ di tempo per capire che «me» è ciò che pensiamo quando muoiono i nostri genitori, anche alla mia età, *chi mi cercherà ora, chi mi ricorderà per com’ero, chi saprà che mi succede ora, da dove verrò.*” (*Da dove vengo*, trad. Sara Sullam, il Saggiatore, Milano 2019, p. 228).

My great-great-great-great-great-grandmother Elizabeth Scott was born in 1766, grew up on the Virginia and Carolina frontiers, at age sixteen married an eighteen-year-old veteran of the Revolution and the Cherokee expeditions named Benjamin Hardin IV, moved with him into Tennessee and Kentucky and died on still another frontier, the Oil Trough Bottom on the south bank of the White River in what is now Arkansas but was then Missouri Territory.²¹

L'identità californiana, sembra dirci Didion, si costituisce in movimento. Vengono così rilette, nella prima parte, le diverse *narratives of the crossing*, quelle dei Royce, o di William Kilgore, di Josephus Adamson Cornwall, con le loro "stations of veneration":

There were the Platte, the Sandy, the Big and Little Sandys. There was the Green River. Fort Hall. Independence Rock. The Sweetwater. There were the Humboldt, the Humboldt Sink, the Hastings cut-off.²²

Questi luoghi mitici assumono tuttavia consistenza reale solo quando Didion li attraversa:

The names were so deeply embedded in the stories I heard as a child that when I happened at age twenty to see the Green River, through the windows of a train crossing Wyoming, I was astonished by this apparent evidence that it actually existed, [...].²³

21 *WIWF*, p. 3. "La mia bis-bis-bis-bis-bisnonna Elizabeth Scott nacque nel 1766, crebbe sulle frontiere della Virginia e della Carolina, all'età di sedici anni sposò un diciottenne veterano della Rivoluzione e delle spedizioni Cherokee di nome Benjamin Hardin IV, si trasferì con lui in Tennessee e in Kentucky e morì su un'altra frontiera ancora, la Oil Through Bottom, sulla sponda meridionale del fiume White, in quello che oggi è Arkansas ma allora era territorio del Missouri." (*Da dove vengo*, cit., p. 11).

22 *WIWF*, p. 31. "C'erano il Platte e il Sandy, il Big Sandy e il Little Sandy. C'era il fiume Green. Fort Hall. Independence Rock. Sweetwater. C'erano l'Humboldt, l'Humboldt Sink, e la scorciatoia di Hastings." (*Da dove vengo*, cit., p. 11).

23 *WIWF*, p. 31. "Quei nomi erano a tal punto parte integrante delle storie ascoltate da bambina che, quando a vent'anni mi capitò di vedere il fiume Green dal finestrino di un treno che attraversava il Wyoming, rimasi colpita dal fatto che esistesse realmente [...]." (*Da dove vengo*, cit., p. 31).

L'intera opera, tramite l'isotopia del movimento, offre una risignificazione dei luoghi – e delle loro rappresentazioni – attraverso lo spostamento dal piano del mito californiano a quello della storia privata, personale.

Un esempio significativo di un simile procedimento si ha nella ricorrenza del ponte, del Golden Gate Bridge. Nel sesto capitolo della prima parte Didion si sofferma sulla "Porta d'Oro":

the opening to the Pacific that John C. Frémont, when he mapped the area in 1846, had named "Chrysopylae," or Golden Gate, "on the same principle that the harbor of Byzantium (Constantinople afterwards) was called Chrysoceras (golden horn)".²⁴

La vista della Porta da Berkeley è quella che ispira, leggiamo, le meditazioni di Josiah Royce sull'influenza della California sul suo pensiero. Royce e Frémont vedevano entrambi la Porta d'Oro come un elemento della natura, un confine naturale. Didion, che scrive più di cent'anni dopo di loro constata di essere in parte ancora prigioniera di una visione della California come puro paesaggio:

The population of California has increased in my lifetime from six million to close to thirty-five million people, yet the three phrases that come first to mind when I try to define California to myself refer exclusively to its topography, a landscape quite empty of people. The first of these phrases comes from the language of broadcast weather reports, the second from John Muir. The third, and most persistent, comes from Robinson Jeffers. *Point Conception to the Mexican border. The Range of Light. Beautiful country burn again, / Point Pinos down to the Sur Rivers.*²⁵

24 *WIWF*, p. 67. "[...] la contemplazione dell'apertura sul Pacifico che John C. Frémont, mappando l'area nel 1846, aveva chiamato «Chrysopylae», o Golden Gate (porta d'oro), «in nome dello stesso principio per cui il porto di Bisanzio (in seguito Costantinopoli) era chiamato Chrysoceras (corno d'oro).» (*Da dove vengo*, cit., p. 81).

25 *WIWF*, p. 68. "Nel corso della mia vita la popolazione della California è passata da sei a trentacinque milioni di persone, eppure le tre frasi che mi vengono subito in mente quando provo a trovare una definizione della California hanno a che vedere esclusivamente con la sua topografia, con un paesaggio pressoché vuoto di persone. La prima frase è nella lingua delle previsioni del tempo, la seconda di John Muir. La terza, quella più tenace, è di Robinson Jeffers. *Da Point Conception fino al confine messicano. La Catena della Luce. Bellissimo paese brucia ancora, / Da Point*

I nomi di Muir e Jeffers conducono dritti al Sierra Club, associazione ambientalista fondata a San Francisco nel 1892 da Muir, di cui facevano parte Jeffers e il fotografo Ansel Adams. Due sono le fotografie di Adams che vengono subito in mente, anche se non menzionate esplicitamente da Didion: *The Golden Gate before the Bridge* (1932), scattata pochi mesi prima che iniziassero i lavori di costruzione del ponte e quella di vent'anni successiva, scattata a Baker Beach (*Golden Gate from Baker Beach*, 1953).²⁶

Sebbene non citate direttamente, le due fotografie di Adams, certamente note a Didion, offrono un'interessante suggestione di lettura. La prima viene scattata due anni prima della nascita dell'autrice, e immortalava un paesaggio perso per sempre. La seconda porta la stessa data dell'anno in cui il padre di Didion, come apprendiamo nella quarta parte del libro, viene ricoverato al Letterman Hospital di San Francisco. Il Golden Gate, il suo attraversamento, è un'immagine che torna proprio nella rievocazione di quel periodo, come luogo non certo mitico, bensì perlomeno perturbante:

Sometimes during the week he would walk across the Golden Gate Bridge, visit a cousin at his Sausalito office, and walk back. Once I walked across the bridge with him. I remember that it swayed. [...] It was several years after he died before I was able to fully articulate what could not have escaped either my or my mother's fixedly narrowed attention on those weekend afternoons in 1953: those were bad walks for someone under observation for depression.²⁷

Il Golden Gate non è più la Porta d'Oro, o meglio, non solo, ma un luogo soglia tra vita e morte, legato alla malattia psichica del padre. Ciò è ancora più significativo se si considera che nella terza parte del

Pinos fino ai fiumi del Sud." (*Da dove vengo*, cit., p. 82).

26 Le immagini sono visibili sul sito <https://www.anseladams.com/the-golden-gate-before-and-after-the-bridge/> (ultimo accesso in data 13.9.2021).

27 *WIWF*, p. 214. "Talvolta durante la settimana attraversava il Golden Gate per andare a trovare un cugino nel suo ufficio di Sausalito, e poi tornava indietro. Una volta attraversai il ponte con lui. Ricordo che ondeggiava. [...] Passarono diversi anni dopo la sua morte prima che riuscissi ad articolare compiutamente ciò che non poteva essere sfuggito né alla mia attenzione né a quella di mia madre, un'attenzione chiaramente circoscritta, in quei pomeriggi nei fine settimana del 1953: erano brutte passeggiate per chi era sotto osservazione per depressione." (*Da dove vengo*, cit., p. 239).

libro Didion ha dedicato un intero capitolo, il quarto, agli istituti psichiatrici dello stato. Ed è proprio in quel capitolo, l'ultimo della terza parte, che viene introdotto il tema elegiaco, attraverso la menzione del Kilgore Cemetery, un tempo proprietà della famiglia Didion e poi, come la scrittrice apprende dalla madre, venduto. La vendita del cimitero è una dei tanti "abbandoni" nel libro, perpetrati ai danni dei più deboli, come i malati di mente rinchiusi nell'istituto psichiatrico vicino a Sacramento che Didion bambina visita con le Girl Scouts, e dove trova la sua prozia:

I could not have known at nine that my grandmother's sister, who arrived lost in melancholia to live with us after her husband died, would herself die in the asylum at Napa, but the possibility that such a fate could strike at random was the air we breathed.²⁸

Le ultime pagine della terza parte conoscono una decisa torsione in senso elegiaco che annunciano la vera e propria elegia in prosa dell'ultima parte del libro. Nel capitolo sui manicomi, alla parte analitica, ricca di citazioni tratte dalla letteratura scientifica sull'argomento, fa da contraltare il ricordo della visita delle Girl Scout, scandito dal canto delle bambine:

*White coral bells upon a slender stalk, we sang in the sunroom, trying not to make eye contact, lilies of the valley line your garden walk. I could not have known at nine that my grandmother's sister, who arrived lost in melancholia to live with us after her husband died, would herself die in the asylum at Napa, but the possibility that such a fate could strike at random was the air we breathed. Oh don't you wish that you could hear them ring, we sang, one by one faltering, only the strongest or most oblivious among us able to keep the round going in the presence of the put away, the now intractably lost, the abandoned, that will happen only when the angels sing.*²⁹

28 WIWF, p. 198. "A nove anni, non potevo sapere che la sorella di mia nonna, che era venuta a vivere con noi dopo essere sprofondata nella malinconia in seguito alla morte del marito, avrebbe finito i suoi giorni nel manicomio di Napa, ma la possibilità che un simile destino potesse toccare a chiunque e senza motivo era nell'aria stessa che respiravamo." (*Da dove vengo*, cit., p. 222).

29 WIWF, p. 198. "*White coral bells upon a slender stalk*, cantavamo nella veranda, cercando di non incrociare nessuno sguardo, *lilies of the valley line your garden walk*. A nove anni non potevo sapere che la sorella di mia nonna, che era venuta a vivere con noi dopo essere sprofondata nella malinconia in seguito alla morte del

Tipico espediente funzionale a smorzare la tensione emotiva, il canto prelude in realtà a una messa in discussione del mito della frontiera californiana e di tutti gli abbandoni che ha presupposto, delle perdite irrimediabili su cui è predicato:

Which of us in that sunroom could not have abandoned the orphaned Miss Gilmore and her brother on the Little Sandy? Which of us in that sunroom did not at some level share in the shameful but entrenched conviction that to be weak or bothersome was to warrant abandonment? Which of us in that sunroom would not see the rattlesnake and fail to kill it? Which of us in that sunroom would not sell the cemetery? Were not such abandonments the very heart and soul of the crossing story? Jettison weight? Keep moving? Bury the dead in the trail and run the wagons over it? Never dwell on what got left behind, never look back at all? ³⁰

La serie martellante di domande riprende una per una le varie narrazioni esaminate all'inizio del libro, mostrando come il mito che hanno contribuito a costruire non esista più, e forse non sia mai esistito.

In questo senso va letta anche la quarta parte del libro, decisamente connotata in senso elegiaco. I viaggi, gli spostamenti da una parte all'altra del continente (come il volo di Didion da est a ovest), si intensificano, e sono annunciati dalla citazione in esergo dell'*Autobiografia* di Lincoln Steffens incentrata sul ritorno in California dall'est. A dominare, in questa ultima parte, è la figura della madre

marito, avrebbe finito i suoi giorni nel manicomio di Napa, ma la possibilità che un simile destino potesse toccare a chiunque e senza motivo era nell'aria stessa che respiravamo. *Oh don't you wish that you could hear them ring*, cantavamo, vacillando una dopo l'altra, perché solo le più forti, le più incuranti tra noi, riuscivano a far proseguire il canone per quelli che erano stati messi via e che ora erano inguaribilmente persi, abbandonati, *that will happen only when the angels sing.*" (*Da dove vengo*, cit., p. 222).

³⁰ *WIWF*, p. 198. "Chi di noi, in quella veranda, non avrebbe abbandonato l'orfana signorina Gilmore e suo fratello sulle rive del Little Sandy? Chi di noi, in quella veranda, non condivideva in una certa misura la convinzione, vergognosa ma ben radicata, che essere deboli o molesti giustificasse l'abbandono? Chi di noi, in quella veranda, avrebbe visto il serpente ma rinunciato ad ammazzarlo? Chi di noi, in quella veranda, non avrebbe venduto il cimitero? Quegli abbandoni non erano il cuore, lo spirito del racconto della traversata? Disfarsi dei pesi? Andare avanti? Seppellire i morti e passarci sopra con le carovane? Non fermarsi mai su ciò che si lasciava indietro, mai guardare indietro?" (*Da dove vengo*, cit., p. 223).

di Didion, la cui morte blocca, per l'appunto, il movimento della figlia: "When my father died I kept moving. When my mother died I could not."³¹ È attorno alla figura della madre che l'impulso elegiaco si realizza nel *topos* dell'*ubi sunt*, collocato all'interno di una scena di viaggio. Poco dopo la morte del padre, Didion e la madre partono in macchina da Monterey dirette a Berkeley, dove la scrittrice deve parlare alla University of California Charter Day Ceremony. La madre è all'improvviso spaesata, non riconosce il paesaggio, un paesaggio che ricordava quasi vergine come nelle fotografie di Adams e che invece si è riempito di "pastel subdivisions and labyrinthine exits and entrances to freeways":³²

"Then where did it all go," she had asked.

She meant where did Gilroy go, where was the Milias Hotel, where could my father eat short ribs now. She meant where did San Juan Bautista go, why was it no longer so sweetly remote as it had been on the day of my wedding there in 1964. She meant where had San Benito and Santa Clara Counties gone as she remembered them, the coastal hills north of Salinas, the cattle grazing, the familiar open vista that had been relentlessly replaced (during the year, two years, three, the blink of the eye during which she had been caring for my father) by mile after mile of pastel subdivisions and labyrinthine exits and entrances to freeways that had not previously existed.

For some miles she was silent.

California had become, she said then, "all San Jose".³³

31 "Quando morì mio padre, andai avanti. Quando morì mia madre, non ci riuscii." *WIWF*, p. 225 (*Da dove vengo*, cit., p. 251).

32 "[...] chilometri di cassette color pastello e svincoli labirintici su autostrade" (*Da dove vengo*, cit., p. 240).

33 *WIWF*, p. 215. "Ma allora dov'è finito tutto?" mi aveva chiesto. Intendeva dire, dov'era finita Gilroy, dov'era il Milias Hotel, dove mio padre avrebbe mangiato le costine ora. Intendeva dire, dov'era finita San Juan Bautista, perché non era più così amabilmente remota come il giorno del mio matrimonio nel 1964. Intendeva dire, dov'erano finite le contee di San Benito e Santa Clara, per come le ricordava lei, le colline sulla costa a nord di Salinas, le mucche al pascolo, il panorama aperto e conosciuto che era stato implacabilmente rimpiazzato (nell'anno, nei due, tre anni, nel batter d'occhi in cui si era presa cura di mio padre) da chilometri di cassette color pastello e svincoli labirintici su autostrade che allora non esistevano. Rimase in silenzio per alcuni chilometri. La California era diventata, disse poi, "tutta San Jose". (*Da dove vengo*, cit., p. 240).

È durante la cerimonia a Berkeley, in una scena che ancora una volta segnala il suo alto tasso di emotività tramite la citazione diretta di due canzoni che “reinforce what had become a certain time-travel aspect in our excursion”.³⁴

In quel frangente, Didion capisce di non poter accompagnare la madre in quel viaggio:

There was no believable comfort I could offer my mother: she was right. They were all old men and it was all San Jose. Child of the crossing story that I was, I left my mother with Lori '93 and took the United redeye from San Francisco to Kennedy, the last plane to land before a storm CNN was calling “The Nor’easter of the Century” closed every airport and highway north of Atlanta. I remembered this abandonment the day she died.³⁵

Ritroviamo qui il tema dell’abbandono, l’ombra che grava sulle *narratives of the crossing* che Didion ha introdotto sin dall’inizio, e che, come si è visto, è stato ripreso nel capitolo sul manicomio. La morte della madre – Didion dice “I remembered this abandonment the day she died” – viene infatti ricondotta all’interno della cornice di senso del *crossing*. Le parole conclusive del libro riportano a uno dei punti ricorrenti nelle narrazioni dei pionieri, ossia l’attraversamento della Sierra Nevada prima che cada la neve: “I was still pretending that she would get through the Sierra before the snow fell. She was not.”³⁶ Solo una volta che ha riportato e rimesso in prospettiva i diversi miti – e le loro ombre – all’interno della propria narrazione di sé e della propria famiglia, Didion riesce a scrivere il libro californiano mai concluso.

34 *WIWF*, p. 216. “[il che non fece che] aumentare l’effetto «viaggio nel tempo» della nostra escursione.” (*Da dove vengo*, cit. p. 240).

35 *WIWF*, p. 217. “Non potevo offrire alcun conforto credibile a mia madre: aveva ragione. Erano tutti vecchi ed era tutto San Jose. Da figlia della narrazione della traversata che ero, lasciai mia madre con Lori '93 e presi il volo di notte della United da San Francisco a J.F.K, l’ultimo ad atterrare prima che una tempesta che la Cnn aveva battezzato ‘The Nor’easter of the Century’ chiudesse tutti gli aeroporti e le autostrade a nord di Atlanta. Ricordai quell’abbandono il giorno che morì.” (*Da dove vengo*, cit., pp. 241-42).

36 *WIWF*, p. 226. “Mi illudevo ancora che sarebbe arrivata dall’altra parte della Sierra prima che cadesse la neve. Ma non fu così.” (*Da dove vengo*, cit., p. 252).

“The author of the novel was me”: chi racconta la California?

Didion inizia a scrivere *Where I Was From* con uno scopo preciso, ossia confrontarsi dopo lunghi anni – decenni – con le contraddizioni della California e dell’essere californiani. È lei stessa ad affermarlo senza esitazioni alla fine del secondo capitolo della prima parte, dopo aver riletto “Our California Heritage”:

This book represents an exploration into my own confusions about the place and the way in which I grew up, confusions as much about America as about California, misapprehensions and misunderstandings so much a part of who I became that I can still to this day confront them only obliquely.³⁷

La parola chiave è qui “obliquely”, un avverbio che rimanda alla postura assunta da Didion nel trattare il tema californiano. Va anche ricordato, a proposito, che l’obliquità è già evocata da Didion in un saggio del 1967 intitolato (significativamente, se lo leggiamo in relazione alle tematiche poi sviluppate in *Where I Was From*, “On Going Home”, raccolto in *Slouching Towards Bethlehem*). È in quell’occasione che Didion, la quale allora vive a Los Angeles, dice che per lei “home” significa “the place where my family is, in the Central Valley of California”.³⁸ Didion specifica anche che il marito non è a suo agio in quel luogo, “because once there I fall into their [her parents’] ways, which are difficult, oblique, deliberately inarticulate [...]. [W]e appear to talk exclusively about people we know who have been committed to mental hospitals.”³⁹ Colpisce la presenza di aggettivi e modalità espressive – “oblique”, “inarticulate” – e temi – gli ospedali psichia-

37 WIWF, p. 18. “[...] questo libro è una ricerca sui miei equivoci circa il luogo e il modo in cui sono cresciuta, equivoci che riguardano l’America così come la California, fraintendimenti e malintesi a tal punto insiti nella persona che sono diventata che ancora oggi mi riesce di affrontarli solo per vie indirette.” (*Da dove vengo*, cit., p. 27).

38 Joan Didion, “On Going Home,” in *Slouching Towards Bethlehem* (1968), raccolto in Joan Didion, *We Live and Learn: Slouching Towards Bethlehem, The White Album, After Henry*, Harper Perennial, London-New York-Toronto and Sydney 2005, pp. 131-136, qui p. 131. “Il posto dove si trova la mia famiglia, nella Central Valley della California.” (“Sul tornare a casa”, in *Verso Betlemme*, cit., p. 143).

39 *Ibidem*. “Perché una volta lì, io mi adeguo al modo di fare dei miei, che è complicato, obliquo, deliberatamente inarticolato, diversissimo dallo stile di mio marito.”

trici – che si ritrovano in *Where I Was From*, anzi, che diventano il tema del libro.

La scommessa di *Where I Was From* è proprio quella di articolare in una forma nuova le contraddizioni della California, o i costumi famigliari che John Gregory Dunne, il marito di Didion, un uomo dell'Est, trova incomprensibili. Per farlo, Didion deve trovare una nuova postura, sia etica, perché lei stessa non ha messo davvero in discussione i miti sui cui si regge la pretesa di eccezionalità della California, sia enunciativa, perché la forza persuasiva di quei miti dipende da un difetto costitutivo della loro articolazione narrativa, ossia sull'ambiguità della posizione – della posizione etica che si traduce in punto di vista – di chi racconta.⁴⁰ In *Where I Was From* Didion deve superare dialetticamente se stessa: deve andare oltre la sua voce di saggista e di romanziera, di chi come lei ha scritto della California in entrambe le vesti. Questo superamento dialettico è quindi anche inerente al genere letterario (per tornare alla questione posta all'inizio di questo articolo), perché la sfida è andare oltre la creazione di un personaggio in un certo senso 'vittima' della California come Maria Wyeth o Lily McClellan, così come dell'autrice di saggi singoli sulla California che però fino a quel momento non si sono articolati in un discorso più ampio. In questo senso *Where I Was From* è anche un libro sulla scrittura, argomento che, per Didion, è il solo vero argomento di cui si intende davvero "Like many writers I have only this one 'subject,' 'this one area': the act of writing."⁴¹

Il primo punto del libro in cui Didion si concentra sulla questione della narrazione si trova nel secondo capitolo della prima parte, poche righe prima che venga esposto l'obiettivo del libro: "It was after this realization that I began trying to find the 'point' of California, to locate some message in its history. I picked up a book of revisionist

40 In questo senso va anche la lettura di Levick, "*Damnatio Memoriae*", cit., la quale si sofferma sul "problem with point of view", attraverso il quale Didion "takes the myth of American authority and reveals its fragile timbre. Throughout *Where I Was From*, Didion articulates her slow realization that the indisputable authority of her family lore, as rendered synonymous with the myths of the Californian frontier and the preciousness of its landscape, is not sustainable under questioning" (p. 67).

41 Joan Didion, "Why I Write", in *Let Me Tell You What I Mean*, 4th Estate, London 2020, pp. 45-57, qui p. 47. "Come molti scrittori ho solo questo "argomento," solo quest'"ambito": l'atto della scrittura" (trad. mia).

studies on the subject, but abandoned it on discovering that I was myself quoted, twice.”⁴² Da questa citazione emerge chiaramente come Didion non basti più a se stessa come interprete della storia californiana. La scommessa ora è *riscrivere*, ed è quello che procede a fare riutilizzando e riscrivendo i suoi precedenti articoli sul tema. Ciò avviene per esempio nella ripresa di “The Golden Land”: nella versione pubblicata nella *New York Review of Books* Didion cita un passo del resoconto della traversata di un suo antenato:

“Just ready to go, he entered his mother’s parlor. She went out with him to his horse to say the last words and to see him depart. She told him that she would never again see him in this world, gave him her blessing, and commended him to God. He then mounted his horse and rode away, while she followed him with a last look, until he vanished from sight”.⁴³

La stessa citazione viene utilizzata in *Where I Was From*, ma rispetto alla redazione di “The Golden Land” Didion inserisce un brano in cui mette in discussione l’autorità del narratore onnisciente del resoconto:

Who witnessed this moment of departure? Was the camera on Josephus Cornwall’s mother, following her son with the last look? Or on the son himself, glancing back as he vanishes from sight? The gravity of the decisive break demands narrative. Conflicting details must be resolved, reworked into a plausible whole. Aging memories will be recorded as gospel.⁴⁴

La questione relativa a limiti e possibilità del narratore testimone è da

42 *WIWF*, p. 17.

43 Joan Didion, “The Golden Land”, cit. “«Appena fu pronto per partire, entrò nel salotto della madre. Lei lo accompagnò fuori, dove lo attendeva il cavallo, per dirgli le ultime parole e vederlo partire. Gli disse che non l’avrebbe mai rivisto in questo mondo, gli diede la propria benedizione, e lo affidò a Dio. Lui allora montò a cavallo e partì, mentre lei lo seguiva con l’ultimo sguardo, finché svanì dalla sua vista” (trad. mia).

44 *WIWF*, p. 30. “Chi è il testimone di questa partenza? La camera sulla madre di Josephus Cornwall, che vede il figlio per l’ultima volta? O sul figlio, che si guarda alle spalle mentre svanisce dalla sua vista? La gravità di quella fatale separazione. reclama una storia. I dettagli contraddittori devono trovare una qualche risoluzione, devono essere rielaborati all’interno di una totalità plausibile. Con il tempo i ricordi si faranno vangelo.” (*Da dove vengo*, cit., p. 42).

sempre centrale nella poetica di Didion, sia nella *fiction* sia nella *non fiction*.⁴⁵ Se tuttavia nelle opere precedenti Didion interseca i mutamenti nell'epistemologia narrativa intervenuti con la Guerra fredda e, più in generale, con il postmodernismo, in *Where I Was From* una simile questione è funzionale a una radicale, strutturale messa in discussione del passato, di quel "then, [...] as it was" con cui già Maria Wyeth, protagonista californiana di *Play It As It Lays* dichiara di avere problemi.⁴⁶

Il secondo punto del libro in cui si pone con forza la questione dell'autore (e dell'autore implicito) e della sua postura è il primo capitolo della terza parte, che inizia con una lunga citazione di *Run River*, delle pagine in cui Lily McClellan ripercorre "two hundred years of clearings in Virginia and Kentucky and Tennessee and then the break, the void in which they gave their rosewood chests, their silver brushes; the cutting clean which was to have redeemed them all",⁴⁷ evocando così un personaggio schiacciato dal peso del mito californiano, dalla nostalgia.⁴⁸ Nel commentare il brano, Didion opera scelte stilistiche atte a frapporre una distanza tra l'autrice di *Run River* e quella di *Where I Was From*, così come tra i due libri: "That passage is from the last few pages of a novel, *Run River*, published in 1963. The author of the novel was me. The protagonist, the 'she' of the passage is Lily McClellan".⁴⁹ Didion sembra parlare del romanzo in modo impersonale, come si nota dalla scelta di usare l'articolo indeterminativo

45 Cfr. Cinzia Scarpino, "I, the implacable I: l'opera di Joan Didion negli anni Settanta", *Enthymema* 7, 2012, pp. 453-72.

46 Joan Didion, *Play It As It Lays* (1970), Farrar, Straus and Giroux, New York, 2005, p. 6.

47 *WIWF*, p. 155. "Duecento anni di radure in Virginia, Kentucky e Tennessee, e poi la tregua, il vuoto in cui hanno posato le loro casse di palissandro, le spazzole d'argento; il taglio netto che li avrebbe riscattati tutti." (*Da dove vengo*, cit., pp. 177-78).

48 A tal proposito sono interessanti le considerazioni di Alexandra Wagner, la quale nota come nella terza parte di *Where I was From* Didion osservi letteralmente 'da fuori' la scrittrice che è stata, e rinforzi così il nesso tra spazio e narrazione che informa l'intera opera. Cfr. Alexandra Wagner, "Confusions about the place and the way in which I grew up": Place and Knowledge in Joan Didion's Memoir *Where I Was From*", *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 12, 2011, <https://copas.uni-regensburg.de/article/view/137/163> (ultimo accesso in data 29.11.2021).

49 *WIWF*, p. 156. "Questo brano viene dalle ultime pagine di un romanzo, *Run River*, pubblicato nel 1963. L'autrice del romanzo ero io. La protagonista, la «lei» del brano, è Lily McClellan", (*Da dove vengo*, cit., p. 178).

nativo “a” al posto dell’aggettivo possessivo “my” e dal chiasmo tra i due pronomi personali che si crea con la frase, grammaticalmente marcata “The author of the novel was me” (invece di “I was the author of the novel”) seguita da “The ‘she’ is Lily McClellan.” In sole tre righe Didion, attraverso una precisa scelta grammaticale e stilistica,⁵⁰ prende le distanze da quel “tenacious (and, as I see it now, pernicious) mood of nostalgia” che ha informato il suo approccio alla materia californiana.⁵¹

Where I Was From è l’opera che, nei suoi vari stadi, da *Fairy Tales*, ai saggi californiani, alla redazione definitiva, accompagna buona parte della vita personale e letteraria di Didion. Ricostruirne la genesi è un passaggio fondamentale non solo per dare al libro dedicato alla “California experience” la rilevanza che gli è dovuta, ma anche per sottolineare la sua importanza come vero e proprio laboratorio della scrittura di Didion. L’opera si può considerare come una sorta di ‘piattaforma’ sulla quale l’autrice rimodula la propria postura autoriale assumendone diverse allo stesso tempo, utilizzando una prima persona che si adatta, di volta in volta, alla voce della storica, della critica letteraria, della giornalista testimone e, finalmente, dell’io che intona un’elegia in prosa e apre la strada alla Didion ‘privata’ che otterrà il successo globale con *The Year of Magical Thinking*, una Didion non più solo americana – o californiana – ma capace di raggiungere un pubblico internazionale.

Sara Sullam insegna Letteratura inglese presso l’Università degli Studi di Milano. È autrice di due libri su Virginia Woolf (*Tra i generi*, Mimesis 2016 e *Leggere Woolf*, Carocci 2020) e di una guida alla lettura di *Moll Flanders* (*Moll Flanders, Matrici*, Mimesis 2018). Per il Saggiatore, oltre a diverse opere saggistiche di Joan Didion (*Nel paese del Re pescatore*, 2017; *Da dove vengo*, 2018; *A Sud e a Ovest*, 2019; *Finzioni politiche*, 2020 e *Let Me Tell You What I Mean*, uscita prevista 2022), ha tradotto l’opera saggistica di James Joyce (*Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni 2016). Si occupa di rapporti editoriali tra Italia e Inghilterra nel periodo 1945-1968.

50 D’altronde per Didion la grammatica ha un potere infinito: “All I know about grammar is its infinite power. To shift the structure of a sentence alters the meaning of that sentence, as definitely and inflexibly as the position of a camera alters the meaning of the object photographed.” (Joan Didion, “Why I Write”, cit., pp. 50-51).

51 *WIWF*, p. 160. “[...] umore nostalgico tenace (e, per come lo vedo ora, pernicioso)”, (*Da dove vengo*, cit., p. 182).