



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e letteratura italiana

Prova finale di Laurea

Nascita e sviluppo del romanzo di formazione in Italia

Un percorso cronologico possibile
dall'Ottocento all'età contemporanea

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Monica Giachino

Prof. Aldo Maria Costantini

Laureanda

Silvia Larese

Matricola 820928

Anno Accademico

2012-2013

INDICE

CAPITOLO PRIMO

IL *BILDUNGSROMAN* NEL PANORAMA EUROPEO DELL'OTTOCENTO

I.1 La gioventù come forma simbolica della modernità	04
I.2 <i>Bildungsroman</i> o romanzo di formazione? Una questione terminologica	06
I.3 L'agio della civiltà	07
I.4 Cavaliere, picaro e massone	10
I.5 L'evoluzione del genere nell'Ottocento europeo	14
I.6 Le regole auree	16
I.6.1 La gioventù borghese	17
I.6.2 La metafora del viaggio	18
I.6.3 La narrazione	19

CAPITOLO SECONDO

LA RISPOSTA DELL'OTTOCENTO ITALIANO

II.1 Dall'Europa al Belpaese	21
II.2 Da Manzoni a Nievo	24
II.3 Carlino e Pisana: un'educazione sentimentale	28
II.4 L'Italia sempre in testa	33
II.5 Abbiamo fatta l'Italia, ora dobbiamo fare gli Italiani	34
II.6 Il caso <i>Pinocchio</i> : un successo insperato	37
II.6.1 Un finale forzato	39
II.6.2 Una formazione borghese?	43

CAPITOLO TERZO

IL NOVECENTO ITALIANO

III.1 Il primo Novecento e la frantumazione dell'io	46
III.2 <i>Con gli occhi chiusi</i>	50
III.3 <i>Agostino</i> tra Marx e Freud	53

III.4 <i>L'isola di Arturo</i> . Memorie di un fanciullo	62
III.5 Echi nieviani ne <i>Il barone rampante</i>	76
III.5.1 Un <i>Bildungsroman sui generis</i>	83
III.6 Storie di formazione tra gli anni Cinquanta e Sessanta	86

CAPITOLO QUARTO

BENVENUTI NELL'EPOCA DELLA (DE) FORMAZIONE

IV.1 <i>L'essere giovani</i> negli anni Ottanta	93
IV.2 Gli anni Novanta e l'ottica della deformazione	97
IV.2.1 <i>Jack Frusciante è uscito dal gruppo</i> e il bisogno di autenticità dell'adolescente ribelle	98
IV.2.2 Letteratura <i>pulp</i> o cannibale	106
IV.3 L'Ammaniti cannibale: prima fase	107

CAPITOLO QUINTO

SUL ROMANZO DI FORMAZIONE NEL NUOVO MILLENNIO

V.1 Peculiarità della narrativa post-11 settembre	116
V.2 <i>Riportando tutto a casa</i> e il trauma senza evento di un'intera generazione	119
V.3 <i>Acciaio</i> : la difficoltà di crescere tra le fabbriche di Piombino	126
V.4 Verso la letteratura dell'impegno: i casi di Aldo Nove, Tiziano Scarpa e Niccolò Ammaniti	134
V.5 La trilogia della formazione: la seconda fase di Niccolò Ammaniti	136

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CRITICA SUL ROMANZO DI FORMAZIONE	145
ROMANZI DI FORMAZIONE PRESI IN ESAME	151

CAPITOLO PRIMO

IL *BILDUNGSROMAN* NEL PANORAMA EUROPEO DELL'OTTOCENTO

I.1 La gioventù come forma simbolica della modernità

Prima di indagare le specificità del genere letterario oggetto di questo studio, è necessario fare un passo indietro e interrogarsi sulla natura stessa del romanzo moderno. Gli studi critici che hanno per oggetto il *Bildungsroman* concentrano l'intera energia ermeneutica sull'aspetto della formazione, in tedesco *Bildung*, mentre la peculiarità del romanzo viene liquidata velocemente, come se non necessitasse di ulteriori interpretazioni. In questa sede invece partiremo proprio dalla scelta narrativa di una biografia in prosa, per capire quali sono i presupposti che rendono possibile l'ingresso della gioventù, con ruolo da protagonista, nella produzione romanzesca moderna.

Con la fine della civiltà e dell'ordine feudale, segnata dalla rivoluzione politica in Francia e da quella industriale in tutta Europa, una nuova classe dirigente più dinamica e illuminata controlla il panorama culturale, che viene concepito a sua immagine e somiglianza. Il romanzo moderno è infatti lo specchio della borghesia nascente che non a caso ne diviene destinataria, fruitrice e protagonista.

Rispondendo alle esigenze del mondo capitalistico dominato dal nuovo codice etico del denaro e della moda, nuove caratteristiche di mobilità sociale e intraprendenza animano le persone. Il mondo muta velocemente ed è dunque necessario sapersi trasformare per rimanere al passo.

La ristrutturazione della società, che prevede la migrazione dalla campagna alla città e

l'ampliamento del mondo del lavoro, fa saltare in parte l'ereditarietà delle professioni e permette a ciascuno di diventare *faber suae quisque fortunae*; questo comporta l'acquisizione di una libertà prima sconosciuta che favorisce un'interiorità più complessa, combattuta e irrequieta.

Inoltre per la prima volta, grazie soprattutto all'influenza di Rousseau,¹ vi è una rivalutazione dell'infanzia e dell'adolescenza, che vengono concepite come un potenziale di ricchezza e di diversità rispetto all'età adulta. Si comprende che i giovani hanno le carte in regola per decifrare e dominare il presente, meglio di chiunque altro. Essi possiedono quella dinamicità essenziale per interpretare una realtà in divenire dal momento che loro stessi, per natura, attraversano una fase transitoria sospesa tra l'età dell'innocenza e quella della ragione.

Ecco dunque spiegate le ragioni per cui «la gioventù - le tante diverse gioventù del romanzo europeo - diviene così, per la cultura occidentale moderna, l'età che racchiude in sé il senso della vita».²

Ripercorriamo velocemente, grazie all'ancora oggi attualissimo studio critico di Ian Watt, le caratteristiche fondamentali del romanzo borghese.³

Lo studioso inglese colloca la nascita del genere nell'Inghilterra del XVIII secolo che, attraverso le opere di Defoe, Richardson e Fielding, pone le basi per lo sviluppo del genere stesso in tutta Europa. Dopo un'analisi delle tecniche di imitazione del reale presenti nel romanzo alla luce della sorprendente analogia che esse condividono con la filosofia realista,⁴ si osserva come lo scopo comune sia quello di «produrre qualcosa che pretende di essere un resoconto autentico di esperienze effettive di individui».⁵ Una nuova definizione di realismo, basata sulla percezione individuale in grado di cogliere la realtà attraverso i sensi, è venuta a segnare il discrimine con la produzione narrativa precedente. Non è un caso che il termine inglese *novel* abbia una doppia accezione che lo lega da una parte alla *fictional writing* e dall'altra all'area semantica della novità.

Il criterio di aderenza al reale si manifesta in tutti gli aspetti, a partire dai personaggi.

1 Paradigma del romanzo pedagogico è l'*Emile* di Rousseau (1762).

2 FRANCO MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 21. Questo il titolo originale del libro: *The Way of the World: The Bildungsroman in the European Culture*, London, Verso, 1987.

3 IAN WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe Richardson e Fielding*, trad. it. di Luigi Del Grosso Destreri, Milano, Bompiani, 1980 (California 1957).

4 Ian Watt fa qui riferimento al realismo moderno che ha le sue origini in Descartes e Locke, trovando poi formulazione piena in Thomas Reid verso la metà del diciottesimo secolo; costoro restituiscono all'individuo la capacità di scoprire la verità attraverso i sensi dal momento che il mondo esterno è reale e i nostri sensi ce ne danno una fedele descrizione: «L'atteggiamento generale del realismo filosofico è stato critico, anti-tradizionalista e innovatore; il metodo si è basato sullo studio dei particolari dell'esperienza da parte del singolo investigatore che, almeno idealmente, è libero dagli assunti del passato e dalle credenze tradizionali» (ivi, p. 10).

5 I. WATT, *Le origini del romanzo borghese*, cit., p. 10.

Costoro vengono indicati da un nome proprio largamente diffuso che permette di identificarli come esseri umani particolari e non più come tipi astratti; sono inseriti in un contesto sociale definito grazie anche a una maggiore meticolosità nella descrizione degli spazi. Le trame non vengono più derivate dai miti o dalle leggende ma sono inventate *ex novo* o basate in parte su storie vere. Anche la percezione del tempo acquista un significato rinnovato: il protagonista si sviluppa dentro la storia e gli episodi sono posti in correlazione tra loro da rapporti di causalità. Questo non è un dato irrilevante se si pensa che fino al Rinascimento l'importante era trasmettere certezze morali attraverso canovacci impostati e spazi decontestualizzati. Il linguaggio è esclusivamente descrittivo e denotativo:

Il metodo narrativo mediante il quale il romanzo esprime l'atteggiamento circostanziato verso la vita può essere definito realismo formale. Formale nel senso che il romanzo è un rapporto autentico e completo su un'esperienza umana e ha quindi l'obbligo di soddisfare i suoi lettori fornendo loro dettagli sulla personalità degli attori e sulle circostanze di tempo e luogo delle loro azioni, dettagli presentati usando il linguaggio in modo ampiamente referenziale.⁶

I.2 *Bildungsroman* o romanzo di formazione? Una questione terminologica

A distanza di quasi trent'anni dalla sua pubblicazione, il saggio di Franco Moretti rimane la trattazione più completa sull'argomento: ancora oggi infatti rappresenta il punto di partenza per chiunque intenda avvicinarsi alla materia e il primo termine di paragone con il quale anche in questa sede sarà d'obbligo confrontarsi.⁷

Se il saggio-guida ha senza dubbio riacceso l'interesse per gli studi di natura comparata, bisogna tuttavia sottolineare che, mentre il romanzo di formazione nel secolo d'oro della narrativa europea è stato sviscerato nei suoi esemplari europei più importanti, il panorama italiano è rimasto sostanzialmente escluso dall'interesse dell'autore.

Si tenterà perciò, attraverso le categorie e gli strumenti forniti da quelle pagine imprescindibili, di tracciare una linea evolutiva del genere in Italia, che può vantare una

6 I. WATT, *Le origini del romanzo borghese*, cit., p. 29.

7 *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, Pisa, Edizioni ETS, 2007 raccoglie gli Atti del Convegno organizzato dalla Società italiana per lo studio della modernità letteraria tenutasi a Firenze nel giugno 2005. Lo scopo dell'evento fu esplicitamente quello di continuare e approfondire l'opera di Franco Moretti. Lo stesso intento caratterizza altri studi critici, fondamentali anche per questo lavoro: CESARE GIACOBBAZZI, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001; VALENTINA MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006; MARIOLINA BERTINI, GIAMPIERO CAVAGLIÀ, ANNA CHIARONI, GIULIANA GIGLI FERRECCIO, ANNA GIUBERTONI, LAURA MANCINELLI, *Autocoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985.

tradizione di tutto rispetto e del quale si individueranno la genesi, la storia e i caratteri peculiari, partendo dalla spinosa questione terminologica.

Come sottolinea Valentina Mascaretti, «l'incertezza terminologica non è che l'aspetto esteriore di una profonda confusione teorica:⁸ questo genere viene esaminato infatti con troppa approssimazione, tanto che spesso si sente dire che tutti i romanzi, in fondo, possono dirsi di formazione. È forse necessario ristabilire scientificità e fornire dei parametri vincolanti.

Nella stretta accezione del termine, il *Bildungsroman*, da tradurre in italiano come “romanzo di formazione”, nasce nella Germania di fine Settecento e il suo paradigma è il *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe, pubblicato nel 1797.

Tanto la categoria critica⁹ quanto il termine stesso si sono delineati in ambito tedesco: pare dunque più sensato abbracciare la tesi sostenuta da Valentina Mascaretti secondo la quale si parlerà di *Bildungsroman* in riferimento alle opere tedesche e alla loro peculiarità mentre si utilizzerà la sua naturale traduzione per le opere italiane e degli altri stati europei. La studiosa argomenta il suo discorso sottolineando come in molte enciclopedie venga rimarcata la differenza: ad esempio nella *Encyclopedia of the Novel* leggiamo che il termine *Bildungsroman* «si riferisce a un gruppo chiaramente ben definito di romanzi tedeschi del tardo XVIII, XIX e XX secolo».¹⁰ In questo dissentiremo dall'insegnamento di Franco Moretti il quale invece, sulla base delle differenze d'intreccio, rappresenta una prima suddivisione bipartita: da una parte l'opera di Goethe e *Orgoglio e Pregiudizio* di Jane Austen per quanto riguarda la forma classica del *Bildungsroman*, dall'altra il romanzo di formazione riferito agli sviluppi del genere e dunque alle linee evolutive da lui individuate: il filone Stendhal-Puškin e quello Balzac-Flaubert.¹¹

I.3 L'agio della civiltà

Una sintesi efficace sull'argomento di questa trattazione ci viene offerto da Cesare

8 V. MASCARETTI, *La speranza violenta*, cit., p. 25.

9 Il termine si trova per la prima volta intorno al 1819-1820 in due conferenze di Karl von Morgenstern con riferimento ad una *schön-menschlicher Bildung*; tuttavia, l'uso che in tedesco ancora si fa di questo termine si deve a Wilhelm Dilthey che ne dà una definizione nel suo lavoro *Esperienza vissuta e poesia*, nel contesto di una storia del genere.

10 PAUL SCHELLINGER, MARIJKE RIJSBERMAN, *Encyclopedia of the Novel*, Chicago, London, Fitzroy Dearborn Publisher, 1998, vol. II.

11 Per quanto riguarda Stendhal, Moretti fa riferimento soprattutto a *Il rosso e il nero* (1830) e *La Certosa di Parma* (1838). L'opera di Puškin maggiormente approfondita è *Evgenij Onegin* (1823-1831) mentre di Balzac vengono analizzate soprattutto *Le illusioni perdute* (1843) e di Flaubert *L'educazione sentimentale* (1869).

Giacobazzi:

Il *Bildungsroman* narra le vicende biografiche di un eroe che, attraverso esperienze eterogenee, raggiunge l'obiettivo di dare una forma organica, razionale e compiuta alla propria individualità [...] E le incomprensioni tra le diverse generazioni e i sessi, i conflitti tra conservazione e innovazione, tra le ragioni del cuore e quelle dell'intelletto, tra idealità e realtà, costituiscono lo sfondo di ogni vicenda che riguarda l'eroe.¹²

Come già si è accennato, *Bildung* in tedesco significa formazione, istruzione e cultura ma questa è solo l'accezione più ristretta del termine che riguarda più genericamente l'atto del plasmare, del modellare, del dare figura; il termine dunque richiama contemporaneamente la circostanza della crescita, i giovani chiamati a viverla e il momento finale, la sua naturale acquisizione.

La trama intricata de *Gli anni di apprendistato*, terminato da Goethe nel 1796 dopo vent'anni di lavoro, si può così riassumere: si tratta della rievocazione degli anni giovanili di Wilhelm, conteso tra il dovere borghese, ossia l'attività commerciale del padre e le proprie aspirazioni di poeta e drammaturgo. All'inizio del racconto il giovane si innamora di un'attrice, ma, sentendosi da lei tradito, parte per un viaggio che si rivelerà pieno di incontri e vicissitudini, fino alla scoperta finale di essere stato prescelto da una società segreta che ha manovrato tutte le sue azioni fino a qui svolte poiché aveva a cuore la sua educazione. La conferma di ciò viene dal resoconto delle sue peregrinazioni e da una lettera contenente le future regole di condotta. Con il matrimonio si conclude il suo apprendistato e l'eroe comprenderà come il raggiungimento della maturità sia in realtà un percorso di avvicinamento agli altri e diventerà chirurgo per poter aiutare chi soffre.

Karl von Morgenstern, nelle due conferenze cui si faceva riferimento, si occupò dei romanzi tedeschi di fine Settecento con particolare riguardo per l'opera di Goethe; oltre a caratterizzare il genere, egli fu il primo a capire che il tema della formazione coinvolgeva contemporaneamente il lettore e il protagonista della vicenda e di conseguenza prevedeva anche un'evoluzione interiore dell'autore.

Dilthey invece, sulla scorta dei ragionamenti che Hegel proponeva nelle sue lezioni d'estetica e che vedevano nel romanzo il luogo di scontro ideale tra “poesia del cuore” e “prosa della realtà”, fu il primo a mettere in luce come il finale di ogni formazione tendesse all'armonizzazione tra individuo e mondo esteriore. Questa è la peculiarità più importante

12 C. GIACOBAZZI, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza*, cit., pp. 49-50.

dell'esperienza tedesca.

Franco Moretti precisa: «Il *Bildungsroman* costituisce una delle più armoniose soluzioni mai offerte a un dilemma connaturato alla civiltà borghese moderna: il conflitto tra l'ideale dell'autodeterminazione e le esigenze, altrettanto imperiose, della socializzazione».¹³

Goethe dà vita a un universo non ancora scosso dagli ideali della rivoluzione francese e rende possibile quella sintesi tra l'individuo in sé e per sé e la sua integrazione sociale in quanto parte del tutto. La formazione avviene secondo un moto verticale dal momento che la crescita si concretizza in una linea del tempo diacronica che vede passato e presente compenetrarsi in un'ottica di causalità; ma vi è anche un percorso orizzontale nel quale la prospettiva privata confluisce in quella pubblica permettendo al singolo di diventare parte di una comunità sincronica.

Con un'espressione azzeccata, Moretti parla di “agio della civiltà” come unica via per il raggiungimento della maturità e descrive minuziosamente le connessioni che la rendono possibile.

Innanzitutto queste prove narrative, che inaugurano il genere in quanto prime in ordine cronologico, seguono il cosiddetto “principio di classificazione” fondato sulla ricerca di un finale marcato tale da stabilire una classificazione diversa rispetto alla situazione iniziale del racconto ma allo stesso tempo definitiva e armoniosa, perché ciò che conta è la ricerca di una teleologia della storia che si concretizza nel matrimonio, contratto sociale in grado di stabilire il patto tra individuo e mondo in una lieta accettazione del vincolo. Sarà inoltre necessario trovare un protagonista plasmabile che possieda una personalità sfaccettata ed eterogenea, una sorta di *round character* che riesca ad approdare, in vista del finale, a una maturità conquistata e non più discutibile. Questo sarà realizzabile grazie alla fiducia nella ragione, impersonata dal narratore che può essere un terzo oppure il protagonista stesso in una prospettiva *a posteriori*: egli infatti ha una visione d'insieme, sa già come andrà a finire ed è dunque in grado di garantire al lettore la credibilità della storia che altrimenti non avrebbe ragion d'essere.

L'elemento caratterizzante di questa produzione è senza dubbio l'indifferenza nei confronti dello Stato e della politica: i personaggi pensano e agiscono nel loro quotidiano e la società civile appare come il terreno adatto per creare vincoli spontanei.

L'individuo subordina qualsiasi attività alla costruzione del proprio mondo e le abitazioni divengono i luoghi armoniosi per eccellenza.

13 F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 17.

Saranno sufficienti pochi anni per assistere al sorgere di una narrativa del tutto nuova, che deve fare i conti con le grandi trasformazioni politiche inaugurate dalla Rivoluzione francese.

Secondo le considerazioni in chiave postmoderna e nichilistica di Cesare Giacobazzi,¹⁴ nell'opera di Goethe si avverte già un percorso di formazione incompiuto e contraddittorio, sostanzialmente aperto alle più svariate interpretazioni. La proposta educativa imposta a Wilhelm offrirebbe zone d'ombra di un certo spessore dovute al fatto che il giovane non provvede da solo alla propria educazione ma è piuttosto un burattino nelle mani della società segreta che ne gestisce i movimenti; un altro indizio lo troviamo nei confini così labili tra la consapevolezza del narratore e quella del personaggio, oltre alle parole di disappunto che il giovane indirizza alla società borghese e al padre che ne fa parte e il finale che lo vede padre a sua volta e perfettamente inserito nelle dinamiche borghesi. Dal momento che ogni verità è sempre messa in discussione, si genera un movimento circolare che non permette di giungere a una conoscenza definitiva e le risposte diventano parziali e soggettive. Giacobazzi arriva a concludere che lo scopo del *Bildungsroman* non consiste nel dare conferme armonizzanti ma nello stimolare il lettore con nuove domande, aprendo nuovi spazi di discussione sull'idea stessa di formazione.

Le critiche sollevate sono legittime ma se escludiamo anche l'opera di Goethe dall'elenco delle epopee a lieto fine ci troviamo in un vicolo cieco ed aumenta la possibilità di *unerfüllte Gattung*, ossia di un genere vuoto dal momento che le prove narrative successive ci presentano delle tendenze ancora più disgregate.

I.4 Cavaliere, picaro e massone

Bisogna convincersi che il *romanzo di formazione*, forma simbolica della modernità, non è sorto d'improvviso come un fungo letterario, ma che è nato gradualmente, raccogliendo eredità di generi che si andavano facendo via via più deboli, senza però mai scomparire del tutto, e fondendosi con generi ancora pienamente vitali.¹⁵

Seguendo questa prospettiva si individueranno quelle influenze che hanno apportato contributi determinanti per lo sviluppo del genere.

Si parte da molto lontano, ossia dai grandi romanzi cortesi del XII secolo, nati a loro volta dalla politica culturale che Carlo Magno intraprese per unificare le popolazioni del suo

14 Cfr. C. GIACOBAZZI, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza*, cit., pp. 49-77.

15 V. MASCARETTI, *La speranza violenta*, cit., p. 35.

impero sotto la bandiera del cristianesimo.¹⁶

I componimenti narrativi medievali hanno come fulcro il *miles Christi*, trasposizione in chiave laica della figura del santo. Nel clima delle guerre di religione, i nobili cavalieri vennero idealizzati a tal punto da diventare una perfetta sintesi di virtù. Si pensi ad esempio al ciclo arturiano dominato dal binomio amore e avventura che vede il cavaliere impegnato in un processo di iniziazione che lo porta dalla corte alla foresta; in questo luogo misterioso e spaventoso, egli potrà contare unicamente sulle proprie forze e, uscitone vincitore, farà ritorno alla corte, conquistando l'amore della donna amata e il potere di governo. È qui presente la tematica della *quête*, intesa come ricerca formativa compiuta attraverso un viaggio, elemento chiave dei *Bildungsroman* moderni. Ma non è tutto.

Lo studio di Laura Mancinelli individua la radice più diretta del *Bildungsroman* in due opere tedesche concepite sul finire del XIII secolo: *Parzival* di Wolfram von Eschenbach e *Tristano* di Gottfried von Strassburg, accomunati da un'evoluzione spirituale, in tedesco *Entwicklung*, che però si manifesta in due ottiche diverse.¹⁷

Parzival subisce una trasformazione che lo porta da un'iniziale condizione negativa di *stultitia* alla conquista di una perfezione totalizzante, sia cortese che cristiana; l'idea di compiutezza ottenuta in vita sarà un modello ricorrente nella letteratura successiva, come dimostra il *Wilhelm Meister*; contemporaneamente però oscurerà la figura di Tristano che non otterrà la stessa fortuna: la sua vicenda infatti ha un finale aperto poiché egli rappresenta un cavaliere meno eroico e più umano, forse più moderno dal momento che la sua storia insegna che non esiste un limite alla formazione. Questo spiega le ragioni per cui Tristano è più apprezzato da scrittori novecenteschi.

Un'altra influenza di tutto rispetto è quella esercitata dalla letteratura picaresca; il romanzo moderno aveva avuto i propri antesignani in Francia e Spagna già a partire dal

16 La propaganda di educazione religiosa, in particolar modo rivolta alle popolazioni germaniche, che praticavano forme di paganesimo come bandiera di resistenza alla dominazione franca, diede i propri frutti già nel IX secolo proprio in territorio tedesco con opere di carattere religioso finalizzate all'istruzione dei fedeli. Si vedano in particolar modo alcuni esempi di modelli delle vite dei santi: il *Georgslied* (IX secolo), versione cristianizzata della fiaba popolare scritta con lo scopo di istruire dilettando e il *Rolandshed* (XII secolo), il cui protagonista viene caratterizzato insistentemente come difensore della fede cristiana. Il loro apporto nella costituzione del romanzo moderno consiste nello spostamento delle prove da sopportare sul piano dell'interiorità. Dopo il Mille si diffonde la figura del chierico vagante, categoria di letterato che, unendo conoscenze teologiche e cultura laica, dà origine a un nuovo tipo di letteratura di altissimo livello che verrà presto trapiantata nelle corti feudali dell'Occidente. I letterati assunti a corte sono i portavoce dell'utopia cortese che ha le sue radici nella tripartizione dell'umanità in tre stati: *oratores* (clero), *bellatores* (nobiltà) e *laboratores* (contadini e artigiani). Senza questa tripartizione non sarebbe stata possibile l'idealizzazione del cavaliere che è alla base del romanzo cortese.

17 L. MANCINELLI, *La nascita del Bildungsroman nella letteratura tedesca medievale*, in *Autocoscienza e autoinganno*, cit., pp. 9-27.

Cinquecento quando sorsero forme letterarie che miravano a una rappresentazione più fedele della dimensione quotidiana. È in sostanza quella che Bachtin definisce “rilettura carnevalesca dell'epica”: non più eroi e gesta eroiche, ma personaggi umili ed eventi banali che generano il riso e la parodia attraverso la descrizione degli aspetti più bassi e spregevoli della realtà.¹⁸ A quel tempo il romanzo era una struttura narrativa aperta che fondeva temi, stili e registri linguistici diversi dando vita a prove narrative del calibro di *Gargantua e Pantagruel* di François Rabelais (1523-1552). Solo due anni più tardi, *La vita di Lazarillo de Tormes* inaugura in Spagna la nascita del romanzo picaresco, parodia estrema del genere cavalleresco che vede per protagonista un uomo di umilissime origini, il picaro per l'appunto, intento a vivere di espedienti per scappare alla miseria. Secondo Mario Domenichelli sono le avventure del picaro a principiare «la maturazione di un consapevole individualismo borghese»¹⁹ dal momento che Lazarillo ottiene, in conclusione, una posizione rispettabile nella società.

L'opera è giocata sulla «combinazione di struttura alta e contenuto basso»²⁰ che consente di ripercorrere tutti i *topoi* cavallereschi ma in un'ottica straniata: ad esempio egli non può vantare origini nobili essendo figlio di una mezzana e di un ladro ma l'*institutio militis* avviene regolarmente e il giovane Lazarillo è iniziato ai misteri dell'erranza picaresca da un mendicante cieco, per giunta crudele e meschino. Il graduale percorso di degradazione è narrato in prima persona poiché chiaramente manca la voce di un poeta che narra gesta eroiche.

Il romanzo borghese riprende dalla parodia picaresca l'interesse per la quotidianità e la scelta di nuovi eroi, più umani e meno perfetti che migreranno oltre i confini spagnoli per riproporsi in una veste più composta in alcuni personaggi, che cercano di sopravvivere in un ambiente sociale crudele.

Finora abbiamo individuato alcuni degli ascendenti letterari che hanno ispirato il *Bildungsroman* ma non si devono sottovalutare i condizionamenti culturali che hanno determinato la nascita del genere.

Nella Germania del Settecento la sovranità assoluta del principe negava l'iniziativa politica e la libertà religiosa ma permetteva alla borghesia di coltivare i propri interessi nella sfera privata. Attenendosi alla massima *Die Gedanken sind frei* (i pensieri sono liberi) nascono i

18 MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, trad. it. di Clara Strada JanovicTorino, Einaudi, 1979 (Mosca 1975), pp. 445-483.

19 MARIO DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 19.

20 IDEM, *Cavaliere e gentiluomo: saggio sulla cultura aristocratica in Europa, 1513-1915*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 284.

*collegia pietatis*²¹ che pongono al centro della loro dottrina una teoria di *Bildung* che dia «un nome all'esigenza di sviluppare i germi intellettuali e sentimentali posti da Dio nell'individuo singolo».²²

Grazie a una felice cooperazione con l'ambiente pietistico, le logge massoniche riprenderanno l'idea di formazione investendola di una valenza pedagogica universalistica che sarà perfettamente sintetizzata dall'opera di Jean Paul, *La loggia invisibile* del 1793, nella quale un giovane di nome Gustav riceve gli insegnamenti congiunti di un pedagogo pietista e dei membri delle società segrete.

Tuttavia non è Gustav il precedente diretto di Wilhelm, bensì Tamino, protagonista de *Il flauto magico* di Mozart, *Singspiel* del 1791. In questo capolavoro rivoluzionario siamo spettatori del tentativo pedagogico dei Sacerdoti della Loggia la cui missione è quella di avvicinare il ventenne protagonista ai misteri della vita insegnandogli come l'equilibrio tra anima e realtà abbia origine dal potenziamento dell'antitesi luce-ombra «perché è proprio dalla polarità che scaturiscono le forze di cui la *bildung* ha bisogno per poter esplicitare la sua funzione plasmante».²³

Nell'opera di Mozart Goethe vede riflessa la propria esperienza massonica ed è così coinvolto da decidere di scrivere un libretto di continuazione del *Singspiel* mozartiano. Ma in quel periodo sta anche lavorando ai *Lehrjahre* e l'influenza del maestro è determinante proprio per la concezione massonica di formazione. Entrambi infatti subiscono il fascino del mistero dovuto anche all'obbligo di segretezza cui si attenevano i membri delle logge. Goethe in particolar modo crede nella forza propositiva dell'ignoto che spinge l'uomo a una ricerca più profonda del senso ultimo dell'esistenza: a differenza del cattolico Mozart che cerca nella massoneria una dimensione metafisica della morte, egli è incuriosito dall'arcano, dall'inspiegabile, dai gesti insondabili che mirano a definire la vita tanto che per lui la pedagogia più completa è quella che unisce il mistero alla ragione.

La storia di Agatone, opera di Martin Christoph Wieland, a sua volta concepita in ambiente massonico, precorre quella di Goethe nel delineare un programma di formazione concepito per un allievo di medie qualità. Il tentativo da parte del sofista Hippias di convertire il giovane Agatone a una filosofia edonistica e scettica non porta a nessun risultato e spinge anzi il

21 Il teologo evangelico tedesco Spener fondò nel 1670, in seno alla Chiesa protestante, i *collegia pietatis* che furono i primi nuclei di un esercizio privato della vita cristiana conforme ai sensi d'interiorità che le correnti mistiche del secolo avevano risvegliato. Ripresero alcuni elementi della Riforma protestante accentuando l'impegno per una fede operante nella società, con una parallela polemica contro il dogmatismo teologico.

22 ANNA GIUBERTONI, *Le radici massoniche del Bildungsroman*, in *Autocoscienza e autoinganno*, cit., p. 62.

23 Ivi, p. 70.

protagonista nella direzione opposta. Tuttavia, alla fine della storia, Agatone sviluppa la sua *entelechia*, nonostante la realtà e l'esperienza assumano per lui una valenza negativa.

Rintracciare tutte le genealogie di un genere letterario così complesso non è l'obiettivo primario di questo lavoro che si limita a indicare le chiavi di lettura più rilevanti.²⁴

I.5 L'evoluzione del genere nell'Ottocento europeo

È innegabile che la prima formula di *Bildungsroman* ci restituisca un *happy ending* senza sbavature nel quale il giovane diviene un borghese modello incardinato nella società. Nota giustamente Moretti come il prezzo di questa felicità borghese sia la rinuncia al valore della libertà: i protagonisti infatti possono sentirsi realizzati solo all'interno delle mura protettive della collettività, in un mondo chiuso in se stesso e regolato da norme coercitive.

Ma tutto ciò non è più valido nel momento in cui la storia irrompe prepotentemente con la Rivoluzione francese, sconvolge gli equilibri e modifica le caratteristiche del genere:

Se, finito il Meister, si apre Il rosso e il nero, si è colpiti da quanto sia mutata, in poco più di trent'anni, la struttura del romanzo di formazione. Il grande mondo non si lascia più confinare ai margini della vicenda, in nebulose rivoluzioni e guerre incruente, ma investe il piccolo mondo e forgia, a viva forza, l'interiorità dei nuovi eroi. Che non sono più docili, normali, disposti a lasciarsi plasmare, ma infervorati e intrattabili, cupi e strani. Essi non diverranno mai maturi nei modi proposti dal *bildungsroman* classico. L'idea di formazione come sintesi di varietà e armonia; l'omogeneità di autonomia individuale e socializzazione; l'idea stessa di romanzo come forma organica e unitaria-tutto questo viene adesso, e per sempre, ridotto al rango di una favola.²⁵

I nuovi romanzi affrontano le trasformazioni che vanno dal 1789 al 1815 e, in un'epoca così sconvolta da capovolgimenti irreversibili, risulta evidente l'impossibilità di creare una sintesi tra mondo esterno e profilo interiore; anzi, quello che si verificherà sarà il continuo tentativo di spezzare le rare possibilità di connessione con l'esistente. Se il principio regolatore del *Bildungsroman* tradizionale rispondeva all'esigenza di una classificazione diversa del finale rispetto alla situazione iniziale, le epopee di Stendhal e degli altri autori a cavallo dei due secoli venivano ordinate secondo il "principio di trasformazione" che ci consegna una gioventù

24 Le influenze del genere biografico e autobiografico e delle confessioni verranno esaminate nei capitoli successivi. Per quanto riguarda altre probabili matrici, come il mito e la fiaba, si rimanda al saggio di Valentina Mascaretti, più volte citato: la studiosa individua in particolar modo nel rito di iniziazione e nel matrimonio finale i due motivi-cardine di passaggio tra fiaba e romanzo di formazione.

25 F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 83.

contraddittoria, più dinamica e ribelle, meno incline al compromesso con la società e dunque incapace di tradursi in maturità tanto da arrivare a una *open ending* nella quale il protagonista ripudia sia il matrimonio che la teleologia della storia e, in sostanza, non diviene adulto. Prendiamo ad esempio la figura di Julien Sorel, eroe de *Il rosso e il nero*: la sua vita è ambientata al tempo della Restaurazione ma è contraddistinta da un'ipocrisia di fondo poiché egli rimane intimamente vicino alla figura di Napoleone nonostante sia costretto a mostrare alla società di aver abbandonato gli ideali di un tempo; questa contraddizione genera una figura problematica che garantisce *suspense* e discorsività ma impedisce l'integrazione con la società e porta l'ambizioso arrampicatore sociale a una tragica morte. Julien è profondamente immerso nella politica del proprio tempo e la quotidianità tanto cara a Goethe è messa da parte a favore di una ricerca esistenziale fuori dalle mura domestiche. Lo stesso avviene ne *Le illusioni perdute*, il primo romanzo che esprime appieno lo spirito del capitalismo e del consumismo: Lucien Chardon è profondamente immerso nella vita della metropoli parigina ma vive un'esistenza priva di ideali poiché ciò che gli interessa è rincorrere il successo, la popolarità. Anche il rapporto con il pubblico dei lettori subisce un'incrinatura: non è più possibile né auspicabile l'identificazione con i protagonisti: Julien è doppiogiochista, Lucien non crede in nulla e Frédéric Moreau, eroe dell'*Educazione sentimentale*, anziché affrontare la lotta con il mondo esterno tende alla passività.

Diverse sono le considerazioni in merito alle prove narrative inglesi, anche per quanto riguarda il rapporto con il pubblico. Fielding, assieme a Defoe e Richardson, è l'iniziatore tanto del romanzo borghese quanto di quello di formazione: il suo *Tom Jones* (1749) infatti racconta l'avventura di una formazione cronologicamente antecedente a quella di Goethe e presenta convenzioni narrative che rimarranno tali per circa un secolo, fino a *Grandi Speranze* di Charles Dickens (1861). Con un'espressione riassuntiva Moretti parla di “modello fiabesco giudiziario”: i personaggi infatti si distinguono nettamente in buoni e cattivi e quest'ultimi, motore dell'azione, vengono severamente puniti in un rituale giuridico che travalica le sedi deputate e si erige a modello nazionale e narrativo, tanto che i dialoghi sembrano più degli interrogatori e tutto il romanzo assume un andamento processuale. Se nella letteratura continentale l'intreccio aveva origine per iniziativa dell'eroe o per il cambiamento del contesto storico, in Inghilterra, terra nella quale l'individuo era da tempo e stabilmente insediato nella società industriale, solo l'ingresso di un avversario poteva intervenire per minare la tranquillità e dare inizio alla vicenda. Gli eroi britannici sono infatti *very common persons* e questo permette l'identificazione con il

lettore e, ancor di più, immette per la prima volta un'istanza democratica perché essere comuni significa essere uguali. Essendo persone ordinarie, conducono una vita semplice che a un certo punto viene interrotta da un'accusa ingiusta che li porterà, loro malgrado, a scappare. Il ritrovato *happy ending* elargirà loro un compenso per le pene vissute traducibile in un'elevazione sociale ottenuta grazie ad un'agnizione improvvisa. È questo che accade al trovatello *Tom Jones* che viene accolto benevolmente nella dimora di un benefattore: false calunnie lo costringono alla fuga ed egli è costretto a lasciare la donna amata ma, dopo una serie di peripezie, fa ritorno e si scopre miracolosamente che egli è il nipote del suo benefattore e dunque l'erede di un'immensa fortuna che gli garantisce il matrimonio con la sua fidanzata e il passaggio da uno stato di debolezza alla condizione di “perfetto cristiano” e marito.

Un'altra differenza delle prove inglesi risiede nella svalutazione della gioventù: i personaggi come *David Copperfield*, ma anche come *Tom Jones* stesso, che sposano il primo amore, danno troppa importanza alle scelte compiute nella primissima età, non uniformandosi in questo modo al principio di trasformazione tipico della gioventù che sperimenta il mondo.

La prosecuzione del genere porta quindi a scontrarsi con la possibilità di una “non formazione”, con l'eventualità di un fallimento e di un'adolescenza eterna. Saranno dunque da cercare delle definizioni un po' più elastiche che permettano di cogliere le caratteristiche comuni a un numero abbastanza vasto di romanzi, senza per questo diventare troppo larghe e imprecise.

I.6 Le regole auree

Il discorso fino a qui condotto trova il suo naturale sbocco nella definizione di un paradigma induttivo che, pur tenendo conto della vastità dell'offerta, sappia operare delle selezioni e restringere il campo d'azione. Individueremo una serie di principi restrittivi e vincolanti che, pur ammettendo l'eccezione, possano soprattutto normare l'oggetto della nostra ricerca ed essere indispensabili per l'analisi dei romanzi di formazione dei capitoli successivi. L'elemento forse più codificato del genere è il titolo, che spesso reca il nome di battesimo o il nome completo del protagonista (ad esempio *Agostino*, *Ernesto*, *L'isola di Arturo*, *Il giornalino di Gian Burrasca*, *I turbamenti del giovane Törless*, *Il giovane Holden*) oppure è composto dalla formula “Le avventure di...” più il nome del protagonista (*Le avventure di Pinocchio*, *Le avventure di Tom Sawyer*, *Le avventure di Huckleberry Finn*).

I.6.1 La gioventù borghese

La prima regola aurea necessaria per delimitare i confini della nostra indagine nasce dalla distinzione tra il romanzo di formazione e quello di educazione. Quest'ultimo, detto anche romanzo pedagogico, descrive un magistero dal punto di vista di chi lo impartisce e ha dunque al centro del racconto la figura dell'insegnante e la struttura del metodo pedagogico utilizzato. Ne sono esempio *Le avventure di Telemaco*, scritte nel 1694 da De Fénelon, e *l'Emilio* di Rousseau del 1792.

Il romanzo di formazione descrive anch'esso un processo educativo ma assume la prospettiva di colui che ha bisogno di imparare e che ne dimostra la consapevolezza. La presa di coscienza di sé dà origine alla trama e permette all'eroe di riconoscere un senso nelle tappe del proprio percorso. La fiducia nella ragione e nella capacità di trarre degli insegnamenti è un'eredità illuminista che caratterizza soprattutto gli eroi borghesi dell'Ottocento chiamati a compiere un itinerario verso la maturità nel quale conta non tanto il risultato quanto il processo che si è compiuto e dunque il realizzarsi di uno scarto tra la condizione iniziale di inesperienza e quella finale di consapevolezza.

Essendo il realismo uno dei tratti distintivi del romanzo moderno, anche i protagonisti saranno calati in un contesto credibile e determinato, per lo più di matrice borghese. Avranno nomi propri derivati dall'onomastica esistente e le loro azioni avranno luogo in ambientazioni dalle coordinate storico-geografiche precise.

Il romanzo solitamente copre quel segmento della biografia dei protagonisti che li vede artefici di una trasformazione ma che non ha un inizio cronologico definito. Se infatti la gioventù è la caratteristica principale, risulta difficile individuare l'età esatta in cui questa si esprime: essa è condizionata dal periodo storico in cui è ambientata la vicenda e anche dalle caratteristiche personali dell'eroe. A grandi linee potremmo dire che il principio della storia vede il ragazzo o la ragazza in un'età compresa tra la fine dell'infanzia e il periodo della tarda adolescenza mentre lo sviluppo narrativo può arrivare fino alla vecchiaia e alla morte o fermarsi con il raggiungimento dell'età adulta.

Rari sono i casi, soprattutto nell'Ottocento, di una formazione collettiva: si tratta per lo più di biografie possibili di una singola persona che per indole e condizione sociale viene

definita media: il carattere è plasmabile di modo che su di essi agiscano gli eventi, la comunità e la storia, apportandone modifiche. La condizione propria dell'inesperienza porta facilmente all'assoggettamento ma questo non significa trovarsi sempre davanti a una *tabula rasa* o a un eroe passivo. Diversi sono i casi in cui il percorso consiste nel riconoscimento delle proprie capacità e nell'affinamento delle stesse. Si pensi all'esempio più celebre, quello del romanzo dell'artista.²⁶

I.6.2 La metafora del viaggio

L'evoluzione, il verificarsi del cambiamento, è il marchio di fabbrica del *Bildungsroman* e si realizza nella presa d'atto di essere parte di un tutto, del mondo e della società.

Ci sono dunque dei passaggi obbligati e ricorrenti che rendono effettiva tale trasformazione e lo scopo del lettore arriva a coincidere con quello del protagonista nell'individuazione degli scarti che modificheranno in maniera irreversibile la condizione iniziale.

Affinché le cose cambino, il protagonista è chiamato a superare delle prove, a trarne i dovuti insegnamenti e, in caso di esiti negativi, riconoscere i propri errori e ravvedersene. Se romanzo di formazione e romanzo di iniziazione sono forme distinte, è pur possibile riconoscere momenti di iniziazione come tappe centrali nei percorsi di formazione. Pensiamo ad esempio alla “grande giornata di Carlino” descritta nel terzo capitolo del capolavoro nieviano che vede il giovane protagonista allontanarsi dalle certezze domestiche e scoprire il mare e la natura circostanti.

Alcuni dei momenti ricorrenti di questa trasformazione sono il confronto con i genitori e l'abbandono della casa natale, l'influenza della scuola, degli amici e degli insegnanti, l'incontro con la sfera dell'arte, le avventure sentimentali ed erotiche e l'esperienza di una professione. Non meno importante è la dialettica di classe che a volte si instaura per diverse ragioni: quando il giovane viene riconosciuto per mezzo di un'agnizione, oppure quando si gioca bene le sue carte e attraverso un matrimonio prestigioso cambia *status* sociale.

Di importanza primaria possono essere anche gli incontri con gli antagonisti o quelle esperienze iniziatiche, dette epifanie, che danno inizio alla vicenda.

²⁶ Il *Künstlerroman* può essere considerato molto affine al *Bildungsroman* dal momento che anche il Wilhelm di Goethe è a suo modo un artista che intende sviluppare le sue proprie abilità. Altri esempi sono considerati, in ambito tedesco, l'*Ofterdingen* di Novalis e il *Maler Nolte* di Morike. Per quanto riguarda l'Italia si pensi a *Il piacere* di Gabriele d'Annunzio.

Tutte queste possibilità sono metafora di un viaggio interiore e la narrazione sarà dunque caratterizzata da una logica giocata sull'alternanza di sforzi e tentativi, scontri con il reale e prese di coscienza; non dimentichiamo tuttavia che le avventure più entusiasmanti sono quelle in cui il viaggio si realizza sul serio, l'eroe impara a conoscere se stesso lontano dal mondo civile e può tornare a casa con nuove consapevolezza. Le storie d'avventura sono una creazione tipicamente ottocentesca e la *suspense* che ne deriva ha appassionato tanto i giovani quanto i bambini.

I.6.3 La narrazione

La caratteristica che meglio di ogni altra può servire a caratterizzare il *Bildungsroman* è data da un aspetto più formale che contenutistico, vale a dire dal rapporto esistente tra narratore, eroe e lettore.

Il narratore si trova in vantaggio tanto di fronte all'eroe che al lettore, dal momento che ha una visione onnisciente dei fatti e si prende l'onere di riportare nel dettaglio una storia formativa.

Per questo il narratore ha spesso un atteggiamento di ironia bonaria nei confronti dell'eroe. L'importanza del procedimento ironico è messo in luce da György Lukács, nel suo celebre studio critico intitolato *Teoria del romanzo*, nel quale dedica attenzione alla soggettività dell'epopea romanzesca sottolineando uno scarto rispetto al mondo classico di Omero.

Nell'*epos* l'uomo greco è una soggettività collettiva e organica nella quale ciascuno è privo di interiorità dal momento che vive in una realtà compiuta e sensata nella quale il sapere consiste nell'imparare e la creazione nel riprodurre entità invisibili ed eterne. Non ci sono strappi o incertezze, il destino è comune per tutti e facilmente perseguibile, in quanto rivelato dal divino.

Le cose cambiano con il romanzo, che vede il maturarsi della scoperta della produttività dello spirito e soprattutto della possibilità della singola individualità di dare forma al reale. La scoperta dell'interiorità è pagata a caro prezzo: l'uomo è solo davanti al mondo e deve trovare in se stesso le categorie interpretative del reale. La sua soggettività è frantumata in due: da una parte l'eroe-cercatore che deve trovare un senso alla propria vita, dall'altra la soggettività creatrice che proprio dell'ironia deve fare uso in un mondo diviso tra interiorità ed esteriorità: «Il soggetto che contempla e crea, applicando a se stesso la sua conoscenza del mondo, è costretto a fare di se stesso, esattamente come delle proprie creature, il libero oggetto della libera ironia».²⁷

²⁷ GYÖRGY LUKÁCS, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, trad. it. di Vito Messina, Milano, Sugar Editore, 1972 (Berlino 1920), p. 306.

Come abbiamo sottolineato nelle pagine precedenti, il percorso di formazione non riguarda solamente l'eroe della vicenda narrata, bensì anche il lettore che attraverso il racconto e per mezzo del commento del narratore deve a sua volta essere formato.

Le caratteristiche individuate sono sufficienti a delimitare il perimetro d'indagine di questo genere alla Germania della seconda metà del Settecento. È solo in questo contesto storico che si verifica la compresenza di un individuo consapevole dell'importanza della propria formazione, di un narratore in possesso di una simile coscienza e, infine, di un lettore più impegnato, abituato a formarsi con e attraverso la letteratura.

È infatti proprio in quel periodo che l'individuo acquista una nuova centralità, come testimonia soprattutto la nascita di alcune scienze moderne, come l'antropologia e la psicologia. Anche la nuova coscienza del narratore, assieme alle caratteristiche del nuovo tipo di lettore, è un prodotto dell'epoca: aumenta infatti, grazie alla crescente autonomia economica dello scrittore, il suo prestigio sociale e il lettore ideale concepisce la letteratura come strumento di un progetto ideale.²⁸

28 Una premessa di metodo: la nostra indagine prenderà in esame quel modello compositivo che circostringe la specifica famiglia testuale del romanzo di formazione. Questo significa che le scelte propriamente stilistiche e linguistiche adottate da ogni singolo autore riceveranno un approfondimento spesso marginale e poco significativo.

CAPITOLO SECONDO

LA RISPOSTA DELL'OTTOCENTO ITALIANO

II.1 Dall'Europa al Belpaese

Il romanzo moderno nasce come espressione dei gusti e degli interessi della borghesia che in tutta Europa, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, si avvia a diventare la classe dominante. In Italia invece mancano i presupposti sociali e politici che permettano l'affermarsi di questo genere, guardato con sospetto dagli ambienti letterari tradizionalisti e classicisti che lo ritenevano inferiore e dunque adatto a un pubblico ignorante.²⁹

Ricordiamo che l'Italia, tra il 1815 e il 1861, è caratterizzata dalla mancanza di unità statale e dalla frammentazione in piccoli stati amministrati da regimi dispotici, polizieschi o paternalistici che ostacolano la formazione del cittadino moderno e di una vera e propria opinione pubblica. Inoltre i confini territoriali impedivano scambi economici e culturali e molto spesso la censura soffocava il diffondersi delle idee. Questa situazione è di per sé sufficiente ad allontanare il nostro paese dal resto d'Europa, dove da secoli si erano già formati i grandi stati nazionali e nuove istanze culturali di un certo peso, come il Romanticismo, trovavano terreno fecondo.

²⁹ L'occasione che diede impulso alla diatriba tra classico e romantico, tra tradizione e rinnovamento, fu la pubblicazione di un articolo di Madame de Staël sulla rivista «Biblioteca italiana» nel gennaio 1816, intitolato *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. La scrittrice francese deprecava l'arretratezza della cultura contemporanea del Belpaese e invitava i nostri intellettuali a cercare ispirazione nelle correnti più vive della letteratura europea. Le reazioni all'articolo furono equamente divise: da una parte si distinsero le posizioni di Pietro Giordani, Carlo Londonio e Carlo Botta i quali sostenevano l'insuperabilità dei modelli classici e la difesa delle tradizioni culturali italiane; contemporaneamente però si fece strada un atteggiamento di piena apertura che portò alla redazione immediata di veri e propri manifesti romantici. I più significativi furono quelli di Ludovico Breme, *Attorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, di Pietro Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno*, e di Giovanni Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*.

L'esigenza di nuove forme narrative viene avvertita in concomitanza con le lotte risorgimentali quando comincia a delinearsi una coscienza borghese in grado di promuovere, oltre a idee politiche innovative, lo svecchiamento della letteratura nazionale. Dunque in Italia Romanticismo e Risorgimento di fatto arrivarono a coincidere e l'uno divenne, sostanzialmente, la traduzione letteraria dell'altro dal momento che molti intellettuali presero parte ai moti rivoluzionari e ne discussero gli esiti nelle loro opere.

Accumulare ritardo non significa però arrivare impreparati: il progetto culturale sostenuto dal Romanticismo lombardo rappresenta l'avanguardia italiana che intende promuovere un rinnovamento in campo letterario, civile ed economico.³⁰ Alessandro Manzoni sarà il primo difensore dello strumento romanzesco che, in virtù del suo capolavoro, si afferma in Italia come romanzo storico.

Il successo di questa tipologia narrativa è chiarito da Niccolò Tommaseo, illustre scrittore di quel periodo che dedicò all'argomento un ampio studio intitolato *Del romanzo storico*.

Uffizio del romanzo storico non è già supplire alla storia; ma è raccattare le minute parti di vero dalla musa storica disdegnate, per rendere più evidenti i fatti storici, illustrandoli con la luce della fantasia, e commentandoli in modo che più cospicua ne apparisca l'intima moralità, e n'escano scintille d'affetto.³¹

Compito del romanzo storico appare dunque quello di documentare il reale attraverso la vena artistica dello scrittore che, facendo ricorso alla dimensione fantastica e avventurosa, potrà conferire vivacità e ispirazione ai fatti storici e al messaggio morale che essi veicolano. Questa miscela di conoscenza storiografica e sentimento, in grado di soddisfare gli studiosi come il pubblico meno istruito, sposa appieno lo spirito romantico che celebra, in opposizione all'antistoricismo razionalistico, la riscoperta del passato come patrimonio prezioso da conoscere

30 Un ruolo determinante fu giocato dalla rivista «Il Conciliatore» fondata a Milano nel 1818 da un gruppo di intellettuali lombardi guidati da Pellico, Borsieri, Breme e Visconti. Il programma proposto presentava punti di contatto con la precedente rivista illuministica «Il Caffè» diretta dai fratelli Verri e si verificò una continuità tra i due movimenti dovuta al fatto che entrambi miravano a uno slancio progressivo della società. Nel «Conciliatore» si proponeva una “letteratura popolare” ispirata al vero ma lontana dagli eccessi irrazionalistici di un certo tipo di romanticismo europeo che prediligeva il gusto per il “nero”, il sovrannaturale, l'orrido. Le posizioni propugnate miravano a una produzione rinnovata tanto nei contenuti quanto nello stile: la mitologia classica veniva sostituita da argomenti vivi della contemporaneità che dovevano essere veicolati in forme letterarie meno rigide e dominate da un linguaggio prosaico e più vicino alla sensibilità del nascente pubblico borghese. I principi fondamentali a cui si ispira il Romanticismo italiano sono contenuti nella *Lettera sul Romanticismo* del 1823 che Alessandro Manzoni indirizza all'amico Cesare d'Azeglio riassumibili nelle espressioni “l'utile per iscopo”, “il vero per soggetto” e “l'interessante per mezzo”. Viene in questo modo messa in risalto una concezione utilitaristica ed educativa della letteratura che rifiuta gli esempi del passato sentiti come artificiosi e obsoleti e punta invece alla realtà concreta, rivolgendosi non solo a pochi eletti ma alla maggioranza delle persone.

31 La citazione di questo passo di Niccolò Tommaseo è tratta da UGO M. OLIVERI, *Narrare avanti il reale. Le confessioni d'un italiano e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 38.

a fondo, affinché ciascuna nazione abbia piena e forte coscienza della propria identità.

Il successo del romanzo storico ha inizio nel 1819 con *Ivanhoe*, l'opera più celebre dello scrittore scozzese Walter Scott il quale ambienta le vicende del protagonista nell'Inghilterra del XII secolo sullo sfondo del conflitto tra i conquistatori normanni e la popolazione sassone. La scelta di racchiudere nei propri scenari le cadenze della storia e quelle del privato, giocata attraverso l'inserimento di personaggi reali accanto a quelli inventati, consente all'autore di ricostruire con rigore la verità storica alleggerendo l'aridità della narrazione con trame avvincenti, note di costume sociale e descrizione dei retroscena meno noti di un'epoca.

Il gusto medievaleggiante che si esprime nelle descrizioni di castelli, foreste e in certe situazioni topiche quali il torneo, l'assedio e il giudizio di Dio, risponde all'esigenza di incontrare il favore dei lettori poiché la produzione di Scott si rivolge a un pubblico di largo consumo.

Ne *I Promessi Sposi* lo scrupolo di aderenza al reale diventa un elemento imprescindibile: la società seicentesca è studiata dettagliatamente da Manzoni che consulta cronache del tempo, raccolte di leggi e opere storiografiche sull'argomento con la perizia di un autentico scienziato. Conforme al modello scottiano è invece la scelta di affiancare alle grandi personalità storiche personaggi inventati, le cui caratteristiche però si debbono rendere «così simili alla realtà che li si possa credere appartenenti ad una storia vera appena scoperta».³²

La Storia insomma è vista dal basso, dal punto di vista di un possibile popolano in realtà mai esistito poiché l'obiettivo è di ridurre all'osso l'elemento “romanzesco” e di aderire il più possibile alla poetica del “vero”; per ottenere questo effetto risulta indispensabile la figura di un narratore-regista che sappia calibrare sapientemente l'ingrediente realistico con quello fantastico poiché «il testo storico, che funziona da canovaccio ipotestuale, transita nel sistema narrativo sotto l'egida degli interventi del narratore, delle sue operazioni di montaggio e commento».³³ Il coraggio di Manzoni consiste nell'avvalersi del romanzo come veicolo espressivo attorno al 1821, sfidando i pregiudizi retorici e moralistici che gravavano sul genere. Questa forma narrativa gli consente di rinnovare la cultura italiana in senso moderno, borghese ma soprattutto europeo; i modelli più significativi sono infatti da ricercare all'estero e tra questi figura anche il romanzo di formazione per quanto riguarda le vicende dei due giovani protagonisti e la loro evoluzione nel corso del romanzo.

32 ALESSANDRO MANZONI, *Lettera al Fauriel del novembre 1821* in *Lettere*, a cura di Cesare Arieti, Milano, Mondadori, 1970.

33 U.M. OLIVERI, *Narrare avanti il reale*, cit., p. 38.

II.2 Da Manzoni a Nievo: ibridazione tra romanzo storico e romanzo di formazione

La stesura del capolavoro manzoniano ha inizio all'indomani del fallimento dei primi moti del 1820-1821 e risponde alla precisa volontà di individuare alcuni principi ai quali ispirarsi per organizzare una società civile in grado di appoggiare la causa risorgimentale. L'astuzia narrativa consiste infatti nell'ambientare le vicende nel Seicento per parlare dei problemi del presente. Il progetto politico di Manzoni, nato da una fusione tra istanze laico-liberali e religiose, è quello di promuovere il progresso evitando la violenza delle rivoluzioni: questa via è percorribile solo affidandosi alla morale della religione cattolica che può garantire un'ordinata convivenza civile alleviando le piaghe dell'ingiustizia sociale.³⁴ L'armonia sociale è il risultato a cui tendere, proprio come avveniva nel *Bildungsroman* goethiano, nel quale l'individuo trova la piena realizzazione di sé solo nell'accettazione del vincolo alla società. Inoltre *I Promessi Sposi* presentano, in embrione, la formazione del futuro borghese dal momento che Renzo è protagonista di un'ascesa sociale non indifferente, che lo porta dalla condizione di operaio salariato a quella di piccolo imprenditore; a questo si aggiunga anche una sorta di promozione culturale: Renzo farà studiare i propri figli per impedire che anche loro siano indifesi dinanzi alle insidie degli uomini di potere e di cultura. Un finale positivo dunque, ma ottenuto attraverso una formazione politico-sociale difficile e insidiosa. Guido Baldi evidenzia due tappe fondamentali per quanto riguarda il percorso formativo di Renzo: la sommossa di Milano (capitoli XII-XV) e il flagello della peste (capitolo XXXV).³⁵ Dalla prima avventura citata egli «impara a rinunciare ad ogni agonismo, ad abbandonarsi totalmente alla volontà di Dio»;³⁶ conquista che viene rafforzata dal secondo episodio grazie al quale comprende che solo all'Onnipotente spetta il compito di fare giustizia. L'evoluzione del protagonista maschile consiste nell'attenuazione della componente ribelle della propria personalità, a favore di un abbandono totale nelle mani di Dio; anche Lucia intraprende un proprio percorso di crescita che la porta ad acquisire uno sguardo più consapevole sul mondo: alla visione idillica della realtà, dominata dalla convinzione che nulla di male possa accadere agli innocenti che si affidano alla Provvidenza, si sostituisce una nuova consapevolezza che vede nell'irruzione improvvisa della Storia una chiave di svolta determinante

34 Cfr. A. MANZONI, *Sulla morale cattolica*, in *Opere morali e filosofiche*, a cura di Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1963.

35 GUIDO BALDI, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano* in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, pp. 42-43.

36 Ivi, p. 43.

per spingere gli uomini ad accettare le sventure come occasioni per diventare migliori. È proprio la forza violenta del cambiamento inevitabile che costituisce il punto di convergenza tra romanzo di formazione e romanzo storico.

Anche ne *Le confessioni d'un italiano* avviene una formazione in parallelo che coinvolge i due protagonisti, Carlino e Pisana.

Concordiamo con l'analisi di Giovanni Maffei il quale ci ricorda come Manzoni risulti essere un modello sfruttatissimo nelle *Confessioni* e non solo per la lingua e lo stile.

I *Promessi sposi* hanno costituito per Nievo non solo una potente scuola di mestiere, ma anche una rilevantissima miniera letteraria, da cui prelevare elementi e insiemi organizzati di elementi, su cui la scrittura avrebbe lavorato di intarsio e di contrappunto, nel suo dinamismo intertestuale e ricodificante.³⁷

Per quanto riguarda questa trattazione, è più interessante mettere in evidenza un motivo di divergenza nell'impianto dei romanzi, ovvero il punto di vista narrativo. La trama dei *Promessi sposi* viene riferita da una voce esterna al testo, la cui onniscienza è palesata da continui interventi atti a spiegare, commentare e giudicare l'operato dei personaggi. *Le Confessioni* documentano un'evoluzione del genere, ossia il passaggio dal romanzo storico a quello di ambiente contemporaneo e questo determina delle differenze strutturali significative.³⁸

Se ne *I Promessi sposi* vengono proposti dei personaggi che per molti aspetti non presentano una psicologia approfondita, nell'opera nieviana l'analisi dei caratteri umani è degna

37 GIOVANNI MAFFEI, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori, 1990, p. 158.

38 La produzione nieviana è circoscritta al cosiddetto "decennio di preparazione" (1850) durante il quale lo scrittore gravitò culturalmente intorno a Milano. È importante ricordare che nel 1845, con il saggio intitolato *Sul romanzo storico*, Manzoni aveva liquidato quel genere da lui stesso reso prestigioso. Tuttavia si aprono nuove vie di sperimentazione in quella città che sempre di più si avviava ad assumere una dimensione industriale ed europea. Ai letterati, soprattutto grazie al progetto di *Rinnovamento* giobertiano, viene chiesto di organizzarsi come ceti funzionali alla diffusione del consenso. Per questo motivo la letteratura assume sempre più i connotati di una professione che deve rispondere alle richieste di un mercato in crescita. In Inghilterra e in Francia l'ampliamento del pubblico porta alla stesura di congegni narrativi rapidamente fruibili mentre le opere italiane continuano a dimostrarsi inadeguate poiché rimangono arroccate su posizioni elitarie. Carlo Tenca denuncia nel *Crepuscolo* la perdurante mancanza in Italia di un'armonica corrispondenza tra le lettere e il pubblico e Rajberti nel *Viaggio di un ignorante* (1857) confessa di leggere da molti anni quasi solo libri francesi. Giovanni Maffei sottolinea come anche Nievo condividesse queste posizioni, dal momento che Carlo Altoviti, nel decimo capitolo delle *Confessioni* si lascia andare a riflessioni che tradiscono il punto di vista dell'autore: «Mi lusingo che pel futuro anche chi scrive si ricorderà di essere solito parlare, e che lo scopo del parlare è appunto quello di farsi intendere». Italo Calvino riconoscerà a Nievo il merito di essersi avvicinato all'immediatezza comunicativa delle letterature straniere. Questo è infatti quanto dichiara in un'intervista rilasciata a Maria Corti, contenuta in ANNA NOZZOLI, *Immagini di Nievo nel Novecento*, Modena, Mucchi, 1995, p. 36. «Dirò subito: Le confessioni d'un ottuagenario di Ippolito Nievo, l'unico romanzo italiano dell'Ottocento dotato d'un fascino romanzesco paragonabile a quello che si ritrova con tanta abbondanza nelle letterature straniere. Un episodio del mio primo romanzo *I sentieri dei nidi di ragno* s'ispira all'incontro di Carlino e di Spaccafumo. Una vaga atmosfera del castello di Fratta è evocata nel *Visconte dimezzato*. E il barone rampante ricalca il romanzo di Nievo nell'arco di una vita che copre lo stesso periodo storico tra Sette e Ottocento e gli stessi ambienti sociali; per di più, il personaggio femminile ha per modello la Pisana».

di essere approfondita in virtù della sua modernità. Diversi sono i tratti di originalità della formazione proposta, a partire dal fatto che essa inizia quando i due protagonisti sono due bambini e non si arresta con il raggiungimento della maturità ma viene descritta fino al giorno della loro morte; inoltre possiamo definirla senza remore come una formazione completa che coinvolge contemporaneamente l'aspetto pubblico e privato dei due eroi.

Caratteristica fondamentale del capolavoro di Nievo è l'ibridazione tra generi letterari diversi: l'innesto della forma autobiografica-memorialistica sul tronco del romanzo storico determina una distanza temporale tra il narratore ottuagenario e la vicenda narrata; questo fattore garantisce una struttura aperta e dinamica nella quale possono convergere gli apporti formali e contenutistici del romanzo amoroso di ascendenza ortisiana, dell'idillio e del *Bildungsroman*.

Scritto tra il dicembre 1857 e l'agosto 1858, il capolavoro di Nievo è narrato in prima persona dall'ottuagenario Carlo Altoviti, fervente patriota vissuto a cavallo tra i due secoli decisivi per la formazione dello Stato italiano. La sua autobiografia, ripercorsa in forma memorialistica, si offre «come il tipico romanzo di formazione italiano, narrando una *Bildung* individuale che racchiude in sé il senso di un processo storico, “come il cader di una goccia rappresenta la direzione della pioggia”». ³⁹ Carlo infatti reputa la sua vita degna di essere narrata perché si è svolta in un periodo memorabile per le vicende d'unificazione, «a cavalcione di questi due secoli che resteranno un tempo assai memorabile» ⁴⁰ ed è proprio in questa commistione di pubblico e privato che si fondono le istanze dell'autobiografia e del romanzo storico. “L'astuzia della ragione narrativa” ⁴¹ costituisce il collante che rende effettiva la sutura tra i due generi: l'ottuagenario infatti gode di un doppio privilegio che gli permette di essere contemporaneamente protagonista del narrato e testimone retrospettivo dei fatti. Nota a questo proposito Marinella Colummi Camerino: «L'ottuagenario è insieme dentro e fuori gli avvenimenti, ha il privilegio di dire io e insieme quello, tipico del narratore onnisciente, di commentare e interpretare in termini che travalicano l'esperienza personale». ⁴² Se all'anziano narratore spettano atteggiamenti moralistici e di benevola ironia nei confronti del giovane, arricchiti da modi di comunicazione tipici del pedagogo chiamato a tirare le fila del discorso, permangono tuttavia delle zone d'ombra nel testo, o meglio «non tutto coagula in un'unitaria definizione postuma del senso della vicenda», in alcune questioni ci troviamo dinnanzi ad «un vecchio che rilutta a maturare». ⁴³

39 G. BALDI, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 46.

40 IPPOLITO NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, Milano, Garzanti, 1984, p. 4.

41 MARIO ISNENGI, *Fare l'Italia: unità e disunità nel Risorgimento*, Torino, UTET, 2008, p. 35.

42 MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Introduzione a Nievo*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 62.

43 Ivi, p. 64.

Il manoscritto autografo delle *Confessioni* presenta una suddivisione del romanzo in tre quaderni e, secondo le considerazioni di Mengaldo, questa partitura non è affatto casuale ma rispecchia una scansione interna della materia narrata.⁴⁴ Il primo quaderno raccoglie i sette capitoli dell'infanzia di Carlino, dal 1775, anno della sua nascita, al 1793, anno della partenza per l'università di Padova. Nel corso di questi diciotto anni il protagonista è avulso dalla Storia e la scena è fissa sul castello di Fratta nel quale egli vive in una condizione servile, essendo il figlio di una sorella della Contessa che aveva disonorato la famiglia. Nel «risibile anacronismo di quel mondo»,⁴⁵ popolato da una comunità premoderna, Carlino e la cugina Pisana, in virtù della loro giovane età, costituiscono il motore dell'azione e grazie alle loro peripezie restituiscono vivacità alla realtà statica e immutabile nella quale sono immersi. Il punto di vista del narratore e quello del giovane Carlino trovano un effettivo equilibrio: il presente è in grado di colmare gli scarti del passato, tempo di ricordi e divertimenti ai quali il protagonista si rivolge con ironica ma nostalgica superiorità.

La seconda parte (capitoli VIII-XVII) si apre simbolicamente con l'anno della decapitazione del re di Francia che segna l'ingresso della Storia nelle vicende di Carlino. Egli prenderà parte agli avvenimenti politici che si verificano tra il 1793 e il 1800; il compito della voce narrante sarà quello di riordinare e giustificare *a posteriori* gli anni disordinati e convulsi dell'azione. «Diminuiscono le tonalità ironiche e nostalgiche della prima parte, aumentano quelle assertive, tese a garantire sia la verità dei fatti, da narratore storico, sia il senso globale dell'esperienza vissuta, da testimone e pedagogo».⁴⁶

E infine la terza parte (capitoli XVIII-XXIII) ripercorre gli anni della maturità che sul piano della Storia corrispondono alla Restaurazione della prima metà dell'Ottocento. In essi Carlino conduce un'ordinata esistenza borghese, si sposa, abbandonando almeno all'apparenza la relazione con la Pisana e lavora per mantenere la famiglia. Cinquant'anni di storia scivolano velocemente in appena cinque capitoli perché un'esistenza piatta non ha bisogno di molte parole. È a questa altezza che Carlino prende coscienza del senso ultimo della propria vicenda. Ma, come anticipavamo, permangono dei dubbi che mettono a rischio la possibilità di una sintesi conoscitiva da parte dell'ottuagenario: queste incertezze ruotano intorno al fascino della Pisana, forse l'eroina più conturbante della nostra letteratura.

44 PIER VINCENZO MENGALDO, *Appunti di lettura sulle "Confessioni" di Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», II, 3, 1984, pp. 468-472.

45 Ivi, p. 469.

46 M. COLUMMI CAMERINO, *Introduzione a Nievo*, cit., p. 68.

II.3 Carlino e Pisana: un'educazione sentimentale

Nella prima parte delle *Confessioni* le avventure di Carlino nell'arcaico mondo di Fratta hanno il carattere “di prova” tipico del romanzo di formazione. Il mondo dell'infanzia viene proposto attraverso quella chiave di lettura completamente rinnovata che si deve al genio di Rousseau: è un'età non ancora illuminata dalla ragione che viene percepita come la stagione più dolce della vita alla quale è bello rivolgere il ricordo quando ormai si è adulti, soffermandosi nella descrizione delle gratuite minuzie infantili. Fino alla prima metà del Settecento quello che si cercava nella scrittura autobiografica era di inquadrare la propria esistenza entro le linee di un progetto trascendente, univoco e logicamente ordinato. Dopo le *Confessions* e l'*Émile* l'infanzia non è più una mera prefigurazione della stagione adulta ma è un'età autonoma e indipendente. Rousseau indica «la necessità di permettere ai bambini di crescere secondo natura, rispettando la loro indole e permettendo loro di apprendere direttamente dall'esperienza, senza l'imposizione di regole rigide e astratte»⁴⁷ ma non esime affatto l'adulto dai suoi doveri di educatore «anzi, ne legittima e definisce più precisamente le funzioni di supplente della natura stessa, là dove essa subisca gli inevitabili condizionamenti della civiltà».⁴⁸

Nievo, nella cui opera il problema pedagogico è una delle tematiche centrali, parte dall'assunto che «nell'indole del fanciulletto stia racchiuso in compendio il tema della vita intera»⁴⁹ e aggiunge alle riflessioni russoviane la dimensione politica della vita, finora preclusa o assente, poiché egli intende il Risorgimento come il frutto di un complessivo sviluppo della società. Ecco dunque spiegata la necessità di coniugare la dimensione privata con le vicende della storia nazionale, facendo uscire Carlino e Pisana dalla sfera atemporale di Fratta e inserendoli nelle dinamiche pubbliche della grande Storia.⁵⁰

Il punto di vista “dal basso” è mantenuto intatto per esempio quando il vecchio Altoviti descrive la cucina del castello facendo rivivere le sue percezioni infantili senza bisogno di

47 CARLA GAIBA, *Il tempo delle passioni. Saggio su «Le Confessioni d'un Italiano» di Ippolito Nievo*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 112.

48 Ivi, p. 131.

49 I. NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 54.

50 L'importanza di rappresentare la formazione di un individuo e nello stesso tempo quella di un cittadino era già stata affrontata da Nievo in uno dei racconti del *Novelliere Campagnuolo* intitolato *Il Varmo* nel quale si può riconoscere una sorta di preistoria delle *Confessioni*. Sgricciolo e Favitta, antesignani di Carlino e Pisana, vivono un'infanzia libera e naturale fino al giorno in cui conoscono un bambino di nome Giorgetto che li introduce nella laboriosa società del mulino di Gradiscutta, dove l'uomo e l'elemento naturale sembrano aver trovato un equilibrio perfetto.

trasportare al livello della realtà oggettiva i dati emozionali e personali. «Bastivi dire che per me che non ho veduto né il colosso di Rodi, né le piramidi d'Egitto, la cucina di Fratta e il suo focolare sono i monumenti più solenni che abbiano mai gravato la superficie della terra».⁵¹ Altre volte la prospettiva deformante viene ridimensionata e messa in rilievo con una benevola ironia.

Carlino cresce allo stato brado, senza nessuna guida che si occupi della sua formazione: il trattamento riservatogli sembrerebbe dovuto al suo *status* di servo-trovatello di cui nessuno intende occuparsi. Ma la denuncia di Nievo nei confronti della società dell'Antico Regime diviene pungente nel momento in cui ci rendiamo conto che la stessa sorte tocca alla cugina, figlia dei conti del castello. «Per la Pisana c'era la *donna dei ragazzi*. [...] Dai dieci anni ai venti il Convento e da venti in su la Provvidenza; ecco la maniera d'educazione che secondo la Contessa doveva bastare per isdebitarla d'ogni dovere verso la prole femminile».⁵² Nota Simone Casini come «nella Repubblica di San Marco il *laissez faire* è la regola generale delle istituzioni, da cui nasce ogni forma di degenerazione nella vita sociale».⁵³ Il principio del “lasciar fare” è alla base del progetto educativo riservato ai due protagonisti, la cui personalità prenderà forma unicamente grazie all'azione delle circostanze sui loro temperamenti. La mancanza di attenzione da parte degli adulti altera il programma educativo proposto da Rousseau e aggiornato da Nievo. Attraverso l'apologo del cauterio che una volta aperto non si può più richiudere, l'ottuagenario sottolinea come il percorso intrapreso nei primi anni di vita determini la personalità futura. «Se mi arresto a lungo sopra questi incidenti puerili gli è perché ci ho le mie ragioni; e prima di tutto perché non mi sembrano tanto puerili». È indispensabile dunque indirizzare i giovani affinché i sensi non si sviluppino prima dei sentimenti. «L'educazione potrebbe far molto, coltivando la ragione, la volontà e la forza prima che i sensi prendano il predominio. [...] Predico pel bene di tutti e pel vantaggio della società».⁵⁴

Ma nel caso di Carlino e Pisana non fu l'educazione a determinare lo sviluppo del carattere:

Io che portai da natura un temperamento meno che tiepido, dovetti forse a questa circostanza di andare esente dal disordine che deriva nel nostro stato morale dalla precocità dei sensi. Per quanto mi ricorda, le battaglie dell'anima si svegliarono in me prima di quelle della carne; ed appresi per fortuna ad amare prima che a desiderare. Ma il merito non fu mio; come non fu colpa della Pisana se la caparbieta, l'arroganza, e l'ignara malizia infantile fomentarono la sua

51 I. NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 7.

52 Ivi, p. 57.

53 SIMONE CASINI, *Introduzione*, in IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, a cura di Simone Casini, Parma, Guanda, 1999, p. XLVI.

54 I. NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 54.

indole impetuosa, varia, irrequieta, e gli istinti procaci, veementi, infedeli.⁵⁵

Le circostanze, ma anche le caratteristiche di eroe medio che possiede la vocazione per l'equilibrio e il compromesso, favorirono l'Altoviti rispetto alla cugina. Inoltre non possiamo tralasciare il ruolo giocato da Martino, l'anziano cameriere del castello. «Egli fu, si può dire, il mio primo amico; e se io sprecai molto fiato nel volergli scuotere il timpano con le mie parole n'ebbi anche per tutti gli anni che visse meco una tenera ricompensa d'affetto».⁵⁶ Costui insegnerà al Nostro l'importanza della coscienza individuale nelle scelte di vita poiché l'inquietudine interiore deriva dal mancato adempimento di un dovere. Per tutta la vita Carlino cercherà di attenersi a questo precetto morale e, fin dalla primissima età, dimostrerà di averne compreso la lezione. La prima dimostrazione ha luogo nel celebre terzo capitolo, nel quale la scoperta di un mondo oltre al castello ha per Carlino un valore iniziatico. Il fanciullo, allontanatosi da casa dopo un litigio con la cugina, vede per la prima volta il mare e ne rimane affascinato: «Ma più in là ancora l'occhio mio non poteva indovinare cosa fosse quello spazio infinito d'azzurro, che mi pareva un pezzo di cielo caduto e schiacciato in terra». Sopraffatto dal sentimento suscitato da una simile visione, «Volete crederlo? Io cascai in ginocchio, come Voltaire sul Grütli quando pronunziò dinanzi a Dio l'unico articolo del suo credo», Carlino non riesce più a trovare la strada di ritorno. Viene aiutato dallo Spaccafumo, cavaliere misterioso del quale, con caparbia ostinazione, proteggerà l'identità una volta raggiunto il castello, nonostante l'insistenza di tutti. In questo modo il protagonista si attiene al dovere, che si esprime in una forma di gratitudine e nella rinuncia al piacere di continuare a dormire nella camera dei bambini con la Pisana (capitolo III). La scoperta del mondo e l'incontro con lo Spaccafumo si rivelano essere un vero e proprio rito di passaggio, tanto che la mattina dopo i fatti Carlino si sveglia con nuove sensazioni.

La mattina mi svegliai con tanta gravità addosso, che mi invogliava a credermi un uomo addirittura, così lunga età mi pareva essersi condensata nelle ultime ventiquattr'ore da me vissute: e le memorie del giorno prima mi passarono innanzi chiare ordinate e vivaci come i capitoli d'un bel romanzo.⁵⁷

Pisana invece, affidata alle cure di cameriere vezzose e superficiali, svilupperà unicamente le proprie inclinazioni sensuali e superbe. La giovane, pur essendo nata con un'indole fuori dal comune per doti naturali, non troverà nessuno in grado di coltivarle: per questo motivo

55 Ivi, p. 55.

56 Ivi, p. 32.

57 Ivi, p. 123.

il suo temperamento focoso la porterà a imparare a desiderare prima che ad amare, se ci affidiamo alle riflessioni dell'ottuagenario.

L'interiorità complessa e sfuggente dell'eroina femminile ha dato adito a innumerevoli interpretazioni, sostanzialmente riassumibili in due punti di vista contrastanti: Carla Gaiba ritiene che il personaggio femminile sia il vero *aeternus puer* della vicenda dal momento che il suo vivere in un eterno presente privato di memoria la porta a essere «immune da qualsiasi operazione educativa»;⁵⁸ dall'altra le considerazioni di Guido Maffei ci restituiscono un'eroina che subisce una trasformazione nel corso del romanzo riassumibile per coppie edificanti, «dall'impulsività alla ragione, dal narcisismo femminile centripeto e ammaliante all'abnegazione, da eros ad agape, dalla prevalenza della carne al trionfo dello spirito».⁵⁹

Sono un ottimo punto di raccordo le considerazioni di Bruno Falchetto⁶⁰ il quale osserva come il narratore si dimostri spesso ingiusto nei confronti della cugina, determinando un punto di vista invariato nel corso dell'intera narrazione, nonostante l'intento dichiarato di non mescolare «i giudizi temerari dell'età provetta colle illusioni purissime dell'infanzia».⁶¹ Già nel primo capitolo Carlino scambia gli slanci d'amore della cugina per una forma di orgoglio e ostinazione nei confronti delle decisioni della Contessa che non voleva lasciarli giocare assieme. Altri esempi di atteggiamento prevenuto sono riscontrabili in tutto il romanzo fino ad arrivare alla redenzione finale di Pisana che al protagonista non appare il frutto di sforzi eroici ma un semplice miracolo.

La prima descrizione riservata alla cugina non manca di giudizi ingenerosi e a nostro avviso eccessivi nel momento in cui Carlino sostiene che la cugina, «fin dall'età di tre anni, conosceva già certe sue arti da donnetta per invaghire di sé»; inoltre si divertiva a fare i dispetti al cugino, lo trattava come una padroncina “cattivella” e suscitava la sua gelosia ogni qual volta fossero ospiti al castello i figli degli amici del Conte: si potrebbe intravedere quasi una forma di misoginia in questa descrizione ma è anche vero che Carlino subito dopo tende a smorzare i toni duri con constatazioni più favorevoli: «Devo peraltro confessare a onore del vero che per quanto volubile, civettuola e crudele si mostrasse la Pisana fin dai tenerissimi anni, ella non mancò mai di una certa generosità»;⁶² non dimentichiamoci inoltre che l'ottuagenario termina le proprie memorie definendo la Pisana come primo ed unico amore della sua vita. I loro destini sono strettamente intrecciati e l'influenza reciproca è la chiave interpretativa della loro formazione.

58 C. GAIBA, *Il tempo delle passioni*, cit., pp. 185-189.

59 GIOVANNI MAFFEI, *Romanzi dove si formano donne. Le confessioni di un italiano e Senilità in Il romanzo di formazione tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 147.

60 BRUNO FALCETTO, *L'esemplarità imperfetta: le Confessioni di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998.

61 I. NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 46.

62 Ivi, p. 45.

La storia di Carlo e Pisana è una delle più belle storie d'amore della nostra letteratura. Pisana reca in sé una vita che la pagina non riesce a contenere, e le sue comparse portano il romanzo ai suoi vertici. È una storia che attraversa tutta la vita, dall'infanzia alla morte, e oltre la morte.⁶³

Per metà del romanzo il rapporto tra i due protagonisti è sbilanciato a favore della donna che tiene in scacco il nostro eroe con l'arma della seduzione; Pisana inoltre sembra addirittura distrarre il cugino dalla causa risorgimentale quando nel capitolo XIV i due vivono fuori dal mondo la loro passione amorosa, quasi dimentichi di una condizione fin troppo precaria. Pisana è infatti maritata con il vecchio Navagero mentre Carlino è inseguito dalle spie austriache. A partire dal diciottesimo capitolo però si verifica un ribaltamento della situazione che sembra redimere la figura controversa della giovane: a questo proposito Ruffilli ritiene che il disegno etico-pedagogico subisca un'exasperazione tale da trasformare tutti i personaggi in «opache intenzioni moraleggianti».⁶⁴ Il caso di Pisana è il più emblematico: ella diviene una vera e propria eroina patetica e come lei tutti gli altri protagonisti compiono un'evoluzione forzatamente positiva che sembra assecondare il progetto di crescita morale e contemporaneamente contraddire l'idea nieviana di un destino già scritto nei geni dell'infanzia. Nel diciannovesimo capitolo Pisana convince Carlino a sposare l'Aquilina, per la quale l'uomo nutre un attaccamento paterno: «Avea preso tanto amore a quella ragazza che mi sentiva crescere per lei in capo il bernoccolo della paternità».⁶⁵ Ciononostante l'Altoviti esegue gli ordini della donna amata e «alla fine, non so come, mi lasciai sfuggire dalla bocca un sì»;⁶⁶ con questo gesto la Pisana non compie solo una sofferta rinuncia d'amore «i nostri occhi s'incontrarono, e si scambiarono, credo, un ultimo bacio»⁶⁷ ma prepara il terreno per un progetto molto più encomiabile. Le formazioni, quando valgono, costano caro: conscia di non poter diventare madre, Pisana si mette da parte e consente al cugino di crearsi una prole da educare alla causa italiana. Allo stesso modo sposare l'Aquilina comporterà per Carlino il sacrificio della propria felicità individuale a favore del progetto collettivo di unificazione nazionale. Carlino di fatto non rinuncerà mai al suo vero amore, neppure dopo il matrimonio: sarà Pisana infatti a salvarlo dal patibolo prima e a occuparsi di lui dopo, facendo la carità negli anni della miseria e dell'esilio a Londra (capitolo XX). A proposito della protagonista femminile Giovanni Maffei ha parlato di «formazione alla

63 S. CASINI, *Introduzione*, cit., p. LIII.

64 PAOLO RUFFILLI, *Introduzione* in I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, Milano, Garzanti, 1984, p. XLIV.

65 I. NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 727.

66 Ivi, p. 733.

67 Ivi, p. 736.

morte»,⁶⁸ di cui Carlino è inconscio officiatore perché gli stenti che conducono l'eroina al trapasso sono dovuti alle rinunce fatte a suo favore. Il sacrificio della donna assume tutti gli attributi di un'ascesa angelica e celestiale: «Il delirio dell'agonia fu per lei un sogno di visioni incantevoli» tanto che siamo portati a concordare con chi vede nella Pisana ravveduta non più una donna, ma il simbolo della passione risorgimentale. A questo proposito si tenga a mente che, mentre Carlino è l'uomo della memoria,⁶⁹ Pisana è sempre immersa nel presente. Prima di esalare l'ultimo respiro, la martire immolata chiede al cugino di occuparsi dei figli e della patria, i due motivi che legano inscindibilmente sfera privata e pubblica e mostrano ancora una volta il rigore e la compiutezza del progetto nieviano.

II.4 L'Italia sempre in testa

L'aspetto pubblico della formazione di Carlino vede alternarsi fasi di idealismo politico astratto, quasi fanatico, e periodi di saggio moderatismo: a non subire mai deviazioni sarà la scelta patriottica, tanto che le memorie si aprono con il celebre auspicio/certezza «e morirò per la grazia di Dio italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo». La prima parte del romanzo, attraverso un'accurata analisi del carattere dei protagonisti, prepara il terreno a una narrazione più movimentata nella quale domina l'azione. Carlino, che nell'arcaico mondo di Fratta viene presentato come orfano di entrambi i genitori, attraverserà successivamente tutti gli strati della società: per mezzo dei suoi studi riesce ad elevarsi al grado di Cancelliere (capitolo XI), fino ad arrivare di colpo, grazie a un'agnizione improvvisa tipica dei romanzi di formazione inglese, a una condizione aristocratica che lo porta a sedere nel Maggior Consiglio (capitolo XI). Con la fine della Repubblica veneziana la sua figura assume tratti decisamente più borghesi: ricopre la carica di Intendente delle finanze della Repubblica italiana e fa il suo ingresso nel mondo del commercio e degli affari. Il carattere borghese si concretizza soprattutto nella costituzione della famiglia: nel periodo storico in cui è ambientato il romanzo si assiste al passaggio dal modello dell'Antico Regime a quello familiare moderno, che Nievo auspica e che si ispira a *I doveri dell'uomo* di Mazzini, in parte dedicati ai doveri della famiglia.

68 G. MAFFEI, *Romanzi dove si formano le donne*, cit., p. 149.

69 Illuminante a questo proposito è la reazione di Carlino nel momento in cui fa ritorno a Fratta dopo tanti anni: «Mentre la Pisana buona e spensierata faceva festa allo zio, e si divertiva a inquietarlo sulla durata del suo sciocco, io riuscii pian piano a rappicar conoscenza colle vecchie camere del castello» (I. NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 723).

Dal fallimento del modello patriarcale, interpretato nel libro dal Conte e dalla Contessa, si punta a una educazione morale e domestica volta alla formazione di buoni cittadini e di eroi.⁷⁰

L'Altoviti presenta una personalità fluida, caratteristica fondamentale per affrontare un viaggio così lungo e vario nell'intricato periodo storico in cui è chiamato a vivere da protagonista. Anche la sua formazione politica si compie attraverso tappe fondamentali e incontri decisivi: la prima è senza dubbio la scelta di aderire al laico progressismo democratico promosso dall'amico giacobino Amilcare Dossi, in opposizione alla proposta reazionaria e clericale del subdolo padre Pendola. È forse il momento decisivo per la nascita del sentimento patriottico e questa scelta, compiuta durante il periodo universitario, segnerà tutto il percorso successivo: il Nostro sarà sempre presente nei momenti decisivi della storia nazionale: dai primi tentativi insurrezionali della Repubblica Partenopea nel '99 fino ai moti del '48, vissuti oramai da vecchio. Altre due esperienze sono di vitale importanza: quella della calunnia di aver tradito la causa in seguito alla quale Carlino ribadirà ancora una volta l'importanza di rispondere solo alla propria coscienza (capitolo XIX) e quella già ricordata della morte della Pisana, la quale indica i valori costitutivi nei quali Carlo deve continuare a credere.

Non mancano momenti di disimpegno nel suo percorso ma sono ridotti e di scarso rilievo: si tratta del periodo di amore con la Pisana durante l'agonia della Repubblica Veneta e di quello trascorso con la famiglia negli anni inerti della Restaurazione.

II.5 Abbiamo fatta l'Italia, ora dobbiamo fare gli Italiani

Finora abbiamo affrontato gli entusiasmi di un popolo in fermento che lottava per ottenere unità e indipendenza. Esaminiamo ora gli scenari che si prospettano all'indomani del 1861.

La letteratura per l'infanzia nacque nel nostro paese anche grazie alle misure legislative che diedero avvio a un processo di scolarizzazione quanto meno allargato alle classi medie. Già nel 1859 la legge Casati aveva aperto la strada ad un intervento massiccio dello Stato in materia

⁷⁰ Una formazione completa sarà l'obiettivo di Carlino per l'educazione dei figli: l'Altoviti e la moglie non saranno sempre d'accordo con le scelte della prole, ma la Storia sembrerà dar loro torto. Nella vicenda della liberazione della Grecia, Luciano si ribella alla madre, difendendo la campagna per l'indipendenza di quello stato e perdendo la vita, assieme al poeta Byron, nel 1824. Il secondogenito Donato sta dalla parte dei patrioti e muore nel 1831; dopo questo avvenimento, il carattere di Aquilina si inasprisce ed ella fa pesare la morte del figlio sul marito. Giulio, l'ultimo nato, impronta la propria esistenza all'esagerazione dei vizi. Carlo lascia che il figlio consumi le sue esperienze, avendo fiducia nell'importanza delle cose vissute. Il giovane non tarderà a trovare la sua strada, entrando a far parte dell'esercito dei volontari al seguito di Garibaldi.

d'istruzione, fino ad allora dominio assoluto della Chiesa Cattolica. Ma fu soprattutto con la legge Coppino, elaborata dal governo della Sinistra Storica nel 1877, che si combatté la piaga dell'analfabetismo con provvedimenti egualitari. L'obbligo scolastico venne elevato a tre anni e furono messe a punto anche delle sanzioni per chi lo disattendeva. Inoltre la scuola elementare divenne pubblica e gratuita e le classi furono portate a cinque: tuttavia i singoli comuni dovevano occuparsi delle spese di mantenimento degli edifici, non sempre sostenibili. Fu così che «si costituiva un pubblico fanciullesco tecnicamente alfabetizzato, se pur inadatto a fruire della normale letteratura per adulti, anche la più popolarisca».⁷¹ Risultò quindi indispensabile concepire un insieme di testi a portata dei più piccoli: gli scrittori chiamati a farlo si attennero alla massima oraziana del mescolare il dolce con l'amaro, ossia l'istanza ludica che soddisfa i desideri dei bambini con la funzione educativa che ottiene anche il consenso degli adulti.

Fin dall'inizio la letteratura tardo-ottocentesca e postrisorgimentale si caratterizzò dunque come un genere ibridato in grado di fagocitare contemporaneamente l'elemento avventuroso e fantastico con il principio educativo proprio del romanzo di formazione.

Come osserva Guido Baldi, il panorama italiano dell'Ottocento non presenta romanzi che abbiano come argomento principale quello della *Bildung*; tuttavia «il tema della formazione di un giovane ricorre frequentemente, installandosi in romanzi che più vistosamente si iscrivono in altri generi».⁷² Accanto al romanzo storico che può vantare in età preunitaria capolavori come i *Promessi sposi* e *Le confessioni d'un italiano*, esistono altre ibridazioni di tutto rispetto che riguardano il romanzo fiabesco per bambini: il caso più emblematico riguarda *Pinocchio*, al quale cui si affiancano *Cuore*, al tempo stesso romanzo educativo e formativo e *Tigre Reale* di Verga, l'esempio più convincente di carattere erotico-psicologico.

Con l'aumento della scolarizzazione si assiste anche alla crescita di un mercato librario dedicato all'infanzia, fino a quel momento praticamente inesplorato, che si ramifica in tutto il paese anche se le localizzazioni più importanti riguardano il centro-nord e le città di Bologna, Milano, Firenze, Roma e Torino.

Alcuni narratori per adulti vengono invitati dalle case editrici a cimentarsi con il nuovo tipo di scrittura: non sarà facile per loro accettare la sfida, dal momento che si trovano di fronte a un pubblico meno qualificato ma al tempo stesso ugualmente esigente e difficile da soddisfare.

Gli scrittori erano inoltre consci dell'importante incarico morale di cui erano stati

71 VITTORIO SPINAZZOLA, *Un burattino e dei ragazzi di cuore*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 94.

72 G. BALDI, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, cit., p. 40.

investiti: spettava a loro trovare le parole giuste per indirizzare la gioventù verso una serie di principi etici condivisi, formando gli Italiani culturalmente ora che l'Unità politica era stata raggiunta.

Le prove più vicine al perseguimento di questo obiettivo furono scritte a ridosso del 1861: *Pinocchio*, nella sua veste definitiva, è del 1883, e il libro *Cuore* di tre anni appena successivo.

Collodi e De Amicis interpretano le esigenze del momento ponendo al centro delle loro storie bambini e non adolescenti che assursero a emblema della nascente identità italiana, quasi a sottolineare l'importanza di un progetto educativo che dovesse iniziare fin dalla primissima età.

Queste opere ripresero il fervore patriottico proprio della letteratura preunitaria ma furono presto superate da un sentimento di disillusione dovuto al mancato superamento delle grandi questioni che la politica dimostrò di non saper affrontare. Gli ideali che avevano portato all'Unità furono presto disattesi e anche gli intellettuali si trovarono in una condizione di smarrimento. Nelle loro opere diedero vita a personaggi insoddisfatti e incapaci di inserirsi nella società, animati da nuovi conflitti, sospesi tra un alterno desiderio di vita e di morte. Non è un caso che pullulino percorsi di formazione in negativo che spesso si concludono con il suicidio o con la conquista tardiva di una soluzione che non può più aiutare.

A inaugurare la folta serie dei finali tragici è *Vita di Alberto Pisani*, romanzo sull'adolescenza scritto da Carlo Dossi nel 1870 il cui protagonista, antesignano della figura novecentesca dell'inetto, opterà per il suicidio dopo un'esistenza dominata dall'inefficienza. Un altro esempio, questa volta al femminile, è costituito dal romanzo *Giacinta* di Luigi Capuana uscito nel 1879, che vede la giovane protagonista togliersi la vita dopo aver fallito sotto tutti i punti di vista; nei *Malavoglia*, celebre romanzo verista che denuncia le misere condizioni in cui versava il meridione d'Italia dopo l'Unità, Giovanni Verga dedica particolare attenzione alla figura inquieta del giovane 'Ntoni che, tra i membri della famiglia di pescatori, è senza dubbio il più dinamico. Costui, finito il servizio militare, fa ritorno nel paesino natale di Aci Trezza ma se ne allontana nuovamente in cerca di fortuna dopo che la casa del Nespolo è stata venduta e la donna amata si è maritata con un altro uomo. Non passano molti mesi e 'Ntoni torna nuovamente in paese più povero di prima; si abbandona a una vita dissoluta che lo porta a uccidere il brigadiere e di conseguenza a trascorrere cinque anni in carcere. Una volta uscito di cella si ferma dai parenti solo per una notte consapevole di quanto le sue colpe l'abbiano escluso per sempre dalla famiglia e dal paese. Le riflessioni finali di 'Ntoni, oltre a chiudere il romanzo,

descrivono come il tardivo raggiungimento della consapevolezza sia una conquista inutile.

Personaggi a cui toccherà la sorte del pescatore di Aci Trezza popoleranno tutta la letteratura novecentesca, ragion per cui lo spessore del giovane 'Ntoni rivela caratteri di assoluta modernità:

«No! Rispose 'Ntoni. Io devo andarmene. Là c'era il letto della mamma, che lei inzuppava tutto di lagrime quando volevo andarmene. [...] - Addio, e gli ripeté 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene! Qui non posso starci. Addio, perdonatemi tutti. E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi, quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaiva dietro e gli diceva col suo abbaire che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai fariglioni, perché il mare non ha paesi nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico. Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo.⁷³

II.6 Il caso *Pinocchio*: un successo insperato

«Povero zio mio! Non si sarebbe immaginato davvero che la sua bambinata venisse presa tanto sul serio».⁷⁴ Questa esclamazione di Paolo Lorenzini, nipote di Collodi, riassume sinteticamente la reazione di sbigottimento che la cerchia di amici e parenti ebbero per l'enorme successo riscosso da *Le avventure di Pinocchio*.

Lo stesso Collodi d'altra parte iniziò a pubblicare a puntate la vicenda del burattino sul «Giornale per i bambini», settimanale romano diretto da Ferdinando Martini, senza particolari speranze, spinto non tanto dall'ispirazione quanto dal bisogno di denaro, come sottolineano le parole che egli inviò al proprio editore assieme alle prime quattro cartelle: «Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare; ma, se la stampi, pagamela bene per farmi venir voglia di seguitarla».⁷⁵

Collodi morì nel 1890, ignaro del successo strepitoso che avrebbe coinvolto il suo burattino; sette anni prima era stata pubblicata la prima edizione di circa tremila copie del capolavoro curata da Felice Paggi e illustrata da Enrico Mazzanti per la casa editrice Bemporad di Firenze.

73 GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2004, pp. 430-431.

74 PAOLO LORENZINI, *Collodi e Pinocchio*, Firenze, Salani, 1954, p. 45.

75 Ivi, p. 18.

Il pubblico accolse *Le avventure* con tiepido entusiasmo, in parte dovuto al fatto che i ragazzini avevano già conosciuto la storia attraverso le puntate in rivista e in parte per alcune opinioni poco favorevoli, mosse soprattutto dai pedagoghi meridionali che vedevano in quel testo troppo toscaneggiante l'assenza totale di principi religiosi, a loro avviso fondamentali per un libro dedicato all'educazione dell'infanzia.

Dopo la morte, alcuni autorevoli critici mostrarono un vivo interesse per la figura intellettuale di Collodi e questo comportò un rilancio editoriale della sua produzione che raggiunse la consacrazione finale a partire dal 1940 quando caddero i diritti d'autore e a tutte le case editrici fu concessa la ristampa.

Ma quali sono i tratti distintivi che resero possibile l'affermazione di un'opera che lo stesso autore definisce come “bambinata” scritta per sbarcare il lunario?

Senza dubbio Collodi, forse inconsapevolmente, stando alle due dichiarazioni, ha dato vita a un capolavoro animato da un universo semplice e intricato allo stesso tempo, adatto alle esigenze dei più piccoli come a quelle degli adulti e la sua popolarità mondiale trova risposta nelle svariate, quasi infinite, chiavi di lettura alle quali il testo si presta.⁷⁶

Memori della lezione di Bertacchini,⁷⁷ che si rifiuta di individuare nello “stupendo

⁷⁶ Indichiamo in questa sede solamente le interpretazioni più rilevanti e condivise, facendo riferimento agli Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia, intitolato *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*, Milano, Emme Edizioni, 1981. Gian Luca Pierotti apre la serie degli interventi con il saggio *Ecce puer*, nel quale mette in luce le numerose corrispondenze cristologiche riscontrabili ne *Le avventure*. Il suo intento è quello di catalogare il materiale tematico religioso e di scoprire in che misura esso è entrato nell'intreccio concepito dal Collodi. L'argomentazione è ricca di spunti, di cui ci limiteremo a offrire solo qualche esempio: appellandosi al motivo del Briccone Divino, Pierotti sottolinea la vicinanza tra il piccolo Gesù e Pinocchio dal momento che entrambi non amano la scuola e disobbediscono ai genitori. Anche il burattino riceve il battesimo, subisce una morte violenta e risorge e del resto sono molto rilevanti i temi della tentazione, delle cattive compagnie e della Trasfigurazione compiuta dal basso. Anche l'iconografia, oltre alle Sacre Scritture, presenta motivi di convergenza: si pensi alla raffigurazione della Madonna come Bambina, Donna e Madre rappresentata con i capelli turchini e verrà spontaneo il raffronto con la Fata Turchina; come del resto sono significative le immagini del Cristo Asino, Pesce e Nasuto. L'intervento di Sergio Givone, *Figure della tradizione ebraico-cristiana in Pinocchio* mira invece a un'interpretazione critica del messaggio religioso secondo il quale il burattino rimane interno all'orizzonte cristiano ma per disgregarlo e dissolverlo con la sua condotta. Se infatti si riconoscono le analogie tra alcuni motivi, come l'impiccagione e la crocefissione e il tema del Padre salvato dal Figlio, si capisce anche come l'ispirazione di *naturaliter christiana* che spinge il protagonista verso i sofferenti sia ambigua e molto spesso apparente dal momento che l'impatto con il mondo si carica di numerose contraddizioni. Lo studio di Antonio Grassi, intitolato *Pinocchio nell'ottica mitologico-archetipica della Psicologia Analitica di C.G. Jung* fa invece riferimento a una interpretazione in senso psicoanalitico atta a cogliere i motivi archetipici nelle loro configurazioni e strutture essenziali, con particolare riferimento al prototipo Senex-Puer e a quello della Grande Madre. Il Gatto e la Volpe sono l'uno immagine dell'astuzia diabolica e l'altro dell'istinto omicida, mentre l'ingresso di Pinocchio nel gran Teatro dei burattini segna l'inizio del viaggio nell'inconscio che continuerà con l'entrata in scena della figura del Serpente prima e del Pescatore Verde. Il burattino si emancipa dal potere dell'inconscio nel momento in cui salva il padre dalle grinfie del pescecane. La relazione di Francisco Garcia Bazan dal titolo *Pinocchio e l'uomo come burattino nella tradizione platonica* propone infine una lettura in chiave filosofica che individua alcuni *input* mutuati dal platonismo, come l'immagine di un Geppetto demiurgo e di una Fata proveniente dal cielo che dona la vita umana e permette a Pinocchio l'avventura nel cosmo.

⁷⁷ RENATO BERTACCHINI, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961, p. 12.

ideogramma occidentale” significati lontani dal suo autore e dai suoi tempi, in questa sede cercheremo di riscoprire il significato letterale de *Le avventure* che si concretizza sostanzialmente nel progetto educativo. Tenteremo di sottolineare scopi e modalità dell'offerta formativa proposta e di conseguenza indagheremo quelle caratteristiche che rendono possibile la definizione di romanzo di formazione in relazione al capolavoro collodiano.

II.6.1 Un finale forzato

La vicenda del burattino che da essere vegetale si trasforma in animale e dopo un'infinità di peripezie riesce con fatica a ottenere fattezze umane come premio del suo impegno è nota anche al pubblico dei giovanissimi, grazie soprattutto alle riproduzioni cinematografiche degli ultimi tempi.⁷⁸

Se la natura eclettica dell'opera di Collodi non è facilmente riconducibile a un unico genere letterario, risulta allora di massima importanza riuscire a individuare i filoni letterari cui fa riferimento.

Le pagine di *Pinocchio* dimostrano un profondo radicamento tematico e linguistico alla Toscana dell'Ottocento. Il primo riscontro è ravvisabile già nel titolo originario, *Storia di un burattino*, il cui ultimo termine richiama la tradizione popolare del teatro dei burattini.

Sappiamo che Carlo Lorenzini frequentava spesso quel genere di rappresentazione popolare dal quale, secondo le ricerche di Fernando Tempesti, avrebbe attinto il gusto per la parola viva della tradizione orale, ricca di sfumature e di frasi memorabili che conferiscono a *Pinocchio* uno stile inconfondibile e salace in cui la simbologia della parola trova ragion d'essere «in quei momenti eroici o poveramente profetici».⁷⁹

Si esemplifica lo *humour* toscano in alcune battute di comicità: «Guadagna tanto, quanto ci vuole per non avere mai un centesimo in tasca»,⁸⁰ oppure nelle svariate situazioni ironiche che vengono a crearsi quando il punto di vista del narratore assume i tratti di ingenuità del

78 Si ricorda che il 21 febbraio 2013 è uscito nelle sale cinematografiche il film d'animazione *Pinocchio* di Enzo D'Alo caratterizzato da una variazione sul personaggio di Geppetto. Attraverso il ricorso a una serie di *flashback*, veniamo a conoscere l'infanzia creativa e sognatrice del padre del burattino. Questa suggestione, mettendo sullo stesso piano padre e figlio, attenua i tratti dissoluti del giovane protagonista. Per andare di poco indietro con il tempo, possiamo ricordare il *Pinocchio* di Roberto Benigni (2002) che però non ottenne il favore della critica, a differenza del pluripremiato sceneggiato televisivo di impianto neorealista del 1972 diretto da Luigi Comencini con l'omonimo titolo del romanzo, *Le avventure di Pinocchio*.

79 FERNANDO TEMPESTI, *Collodi, la scena, il simbolo laico*, in *C'era una volta un pezzo di legno*, cit., p. 49.

80 CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, prefazione di Giovanni Jervis, Torino, Einaudi, 1971, p. 38.

protagonista. A questo proposito esemplare è la scena della “cena leggera” consumata dal Gatto e la Volpe (capitolo XIII).

Ma gli studi di Fernando Tempesti diventano determinanti grazie alla scoperta di una profonda analogia tra Pinocchio e Stenterello, maschera del teatro fiorentino con la quale il burattino condivide il naso prominente ma soprattutto il fatto che in esso è rappresentato il popolano di bassa estrazione oppresso da avversità al quale però non manca il gusto della risata.

Il secondo influsso viene dal mondo della fiaba, come è chiaramente esplicitato nell'*incipit*:

C'era una volta...

-Un re!- diranno subito i miei piccoli lettori.

-No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.⁸¹

Non dimentichiamo che Collodi arrivò a Pinocchio dal precedente della traduzione dei *Contes* di Perrault dai quali attinse categorie tipologiche e stilistiche. Per fare solo gli esempi più vistosi, l'invenzione della Fata, della Volpe, del Gatto, oltre alla carrozzina color d'aria di Medoro ripresa direttamente dalla celebre fiaba di Cenerentola. Dal maestro francese, che egli presenta in una versione per buona parte toscanizzata, eredita inoltre la lezione morale in chiusura del racconto, il fascino per l'avventura come il gusto per la semplicità del mondo domestico, oltre che un impianto realistico che non edulcora gli aspetti più truci.

Inoltre *Pinocchio* rispecchia la questione della fiaba iniziatica che celebra le prove d'accesso del ragazzo alla comunità adulta e ha un impianto trifasico che prevede l'allontanamento e il successivo rientro nella sfera domestica.

E infine il terzo ingrediente, quello che maggiormente si avvicina al nostro discorso: *Le avventure di Pinocchio*, titolo definitivo, ci introduce nel mondo del romanzo moderno che vede come protagonista un'individualità ben delineata, a partire dal nome proprio, e le sue peripezie.

La vicenda del burattino presenta una struttura aperta, caratterizzata dalla successione di episodi narrativi tra loro diversi ma accomunati dal senso ultimo, ossia dall'inosservanza dei precetti impartiti. La riluttanza a far tesoro degli insegnamenti ricevuti contraddistingue il burattino disubbidiente che presenta un carattere incostante, da birbante che si ostina a sbagliare e, contemporaneamente, offre allo scrittore la possibilità di infinite variazioni narrative sul tema dell'errore.

Pinocchio discende in linea diretta dalla tradizione picaresca e in particolar modo dal

81 C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, cit., p. 3.

testo castigliano cinquecentesco *Vida de Lazarillo de Tormes* che abbiamo trattato nel capitolo precedente. I due protagonisti condividono l'itinerario erratico del furfante che cerca di passare a un altro grado della gerarchia sociale; vivono in mezzo alla miseria, alla fame e alla crudeltà ma riescono a redimersi dopo una serie di tentativi: Lazarillo arriva a comprarsi cappa e spadino, simboli di un possibile avanzamento sociale, mentre Pinocchio si inserisce nel mondo del lavoro.

La struttura del romanzo d'appendice inoltre si presta perfettamente a questo meccanismo: Collodi infatti riesce a ritardare di volta in volta lo scioglimento finale della trama, facendo sudare a lungo il suo burattino prima di trasformarlo in un essere umano.

L'assetto del romanzo d'avventura non è però sufficiente per descrivere la natura dell'opera di Collodi dal momento che la dimensione di Pinocchio non si esaurisce nella realtà di chi vive il presente senza imparare dal passato e ignaro del futuro.

Il suo percorso non procede unicamente in orizzontale ma prevede un lieto fine dovuto al raggiungimento della maturità che comporta uno sviluppo in verticale, in un'ottica di ascesa.

La conclusione de *Le Avventure* introduce la tematica del romanzo di formazione edificante e ribalta d'improvviso la prospettiva: Pinocchio diviene un ragazzo perbene, un giovane borghese che ha imparato la lezione. È vero, questo momento era già più volte stato annunciato nel corso de *Le Avventure* soprattutto dalla Fatina ma tutti si erano oramai abituati al carattere da briccone di Pinocchio e alle sue promesse tradite tanto che la conversione risultava poco credibile e in un certo senso quasi indesiderata se ci affidiamo alle considerazioni di Sergio Givoni:

È vero, infatti, che l'esito delle avventure di Pinocchio ci fa incontrare un Pinocchio irricognoscibile e insignificante, mentre il nostro affetto va al burattino accasciato e inerte «col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo» (cap. XXXVI). [...] Perché la conversione di Pinocchio fallisce sempre e quando riesce è come se fallisse due volte?⁸²

In epoca contemporanea, *Pinocchio con gli stivali*, di Luigi Malerba, offre una risposta narrativa che si muove in questa direzione. Il romanzo dello scrittore parmense inizia dal penultimo capitolo de *Le Avventure* e ha come scopo quello di restituire libertà al burattino che passa da una fiaba all'altra per non raggiungere mai il capitolo finale e la trasformazione in bambino che non desidera.

Verso la fine del capitolo trentacinque Pinocchio stava nuotando in mezzo al mare con il

82 SERGIO GIVONI, *Figure della tradizione ebraico-cristiana in Pinocchio*, in *C'era una volta un pezzo di legno*, cit., p. 62.

babbo Geppetto sulle spalle. Il mare era tranquillo, la luna splendeva, il Pesceccane dormiva. E nuotando pensava che non aveva nessuna voglia di entrare nel capitolo seguente, cioè l'ultimo, perché lì sarebbe diventato un ragazzino per bene e a questo Pinocchio, burattino scapestrato, non piaceva né punto né poco.⁸³

Non sorprende dunque scoprire che Collodi nella prima versione, *Storia di un burattino*, uscita a puntate sul «Giornale per i bambini» tra il 7 luglio e il 27 ottobre 1881, interrompe la narrazione al capitolo quindicesimo, con la morte di Pinocchio impiccato al ramo della Quercia grande.

Furono le insistenze dei suoi giovani lettori e, di conseguenza, del suo editore, a spingere Collodi a riprendere in mano la storia conferendogli un messaggio meno truce e più edificante.

La seconda e definitiva stesura, con il nuovo titolo *Le avventure di Pinocchio* raggiunse alla fine i trentasei capitoli della versione che fu in seguito anche pubblicata in volume.

Dunque un finale forzato che, oltre alle differenze generali nella composizione,⁸⁴ ci permette di parlare di «un romanzo che contiene in sé, non in modo semplicemente materiale, un romanzo più breve come matrice»,⁸⁵ un *Pinocchio uno e bino*, per riprendere il fortunato titolo di Emilio Garroni che vede l'edizione finale come un inscatolamento di due racconti.⁸⁶

E così, il 16 febbraio 1882, a quattro mesi dall'ultima puntata uscita sul «Giornalino», Pinocchio riprese vita come ci testimoniano le parole dell'autore stesso:

Tutti quei bambini piccoli e grandi (dico così perché dei bambini in questo mondo ce ne sono di tutte le stature), ripeto, dunque, tutti quei bambini piccoli e grandi che volessero per caso leggere *Le avventure di Pinocchio* faranno bene a ridare un'occhiata all'ultimo capitolo della *Storia di un burattino*: capitolo uscito nel numero 17 di questo stesso giornale, il 27 ottobre 1881. Lettore avvisato, mezzo salvato.⁸⁷

83 LUIGI MALERBA, *Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977, p. 1.

84 Seguendo le considerazioni di MARCO D'ANGELO, *Lettore avvisato, Burattino salvato*, in *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, a cura di Isabella Pezzini e Paolo Fabbri, Roma, Meltemi, 2002, si individuano delle differenze tra i primi quindici capitoli e quelli successivi nella gestione del tempo e dello spazio. La prima parte infatti è caratterizzata da capitoli brevi e compatti nei quali la vicenda si dipana in tre o quattro giorni e ha luogo in un unico paese. I capitoli successivi sono divisi in spazi aperti e chiusi, presentano una certa lunghezza e ricoprono un arco temporale di qualche mese nel corso del quale l'eroe raggiunge mete dai nomi fantasiosi.

85 ISABELLA PEZZINI, *Tra un Pinocchio e l'altro*, in *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, cit., p. 9.

86 EMILIO GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Bari-Roma, Laterza, 2010.

87 L'annuncio fu pubblicato come preludio alla puntata iniziale de *Le avventure di Pinocchio*, cinque mesi dopo la fine della *Storia di un burattino*. Questo dato viene precisato nell'edizione critica al testo curata da ORNELLA CASTELLANI POLLIDORI, Pescia, Fondazione nazionale Carlo Collodi, 1983, p. XXIX.

II.6.2 Una formazione borghese?

Il fatto che Collodi abbia ripreso la stesura di *Pinocchio* per volere della casa editrice, ci porta a individuare quei motivi tematici ai quali è stato possibile garantire un ampliamento.

A nostro avviso la prova più incisiva di una progettualità che non si esaurisce con l'impiccagione risiede nel desiderio di ammorbidire le durezza presenti nella prima parte e portare a compimento quel percorso educativo evidente fin dai capitoli di apertura.

Pinocchio è vicino al progetto moderno di *Bildungsroman* perché tratta la storia di un inserimento nella società da parte di un giovanissimo che riesce a guadagnarsi un posto di lavoro dignitoso tale da permettere una promozione sociale a lui e all'anziano genitore.

Come osserva Alberto Asor Rosa è innegabile la prospettiva borghese adottata da Collodi che dal panorama della miseria, tipico delle campagne dopo la proclamazione del Regno d'Italia, riconduce il suo giovane protagonista nell'ambiente eletto della borghesia.⁸⁸ Altrettanto pertinenti sono tuttavia i dubbi espressi da Giovanni Jervis riguardo alla validità di tale promozione: «In *Pinocchio* il pedagogismo non viene abbandonato: ma anziché risolversi in se stesso, si rivela nella propria contraddizione».⁸⁹

Il soggetto borghese deve essere in grado di dividere il mondo in onesti e imbroglioni, sia per una questione morale che per un calcolo utilitaristico. I farabutti, impersonati dal Gatto e la Volpe, suggeriscono strategie economiche impraticabili, come piantare gli zecchini al Campo dei Miracoli sperando che nello spazio di una notte ne cresca una pianta; le figure positive insegneranno che il denaro si conquista con il duro lavoro combinato a principi di assennatezza, prudenza e capacità di calcolo. Per ribadire ed esplicitare ulteriormente il concetto, Collodi renderà concreto il principio della laboriosità con l'ingresso di Pinocchio nell'isola delle Api industrie (capitolo XXIV). Qui «le strade formicolavano di persone che correvano di qua e di là per le loro faccende: tutti lavoravano, tutti avevano qualche cosa da fare. Non si trovava un ozioso o un vagabondo nemmeno a cercarlo col lumicino». In questa città l'etica del lavoro prevede uno scambio equo tra soggetti attivi: a nessuno è permesso vivere sulle spalle degli altri come apprenderà Pinocchio al quale, in cambio di un pezzo di pane e di un bicchiere d'acqua, verrà richiesto un aiuto concreto da parte del carbonaio prima, dal muratore poi e da almeno altre venti persone.

88 ALBERTO ASOR ROSA, *Le voci di un'Italia bambina (Cuore e Pinocchio)* in *Storia d'Italia*, IV, 2, Torino, Einaudi, 1975.

89 GIOVANNI JERVIS, *Prefazione* in CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, Torino, Einaudi, 1971, p. XXVII.

Anche la generosità nasconde in realtà i sintomi di un fine meno nobile e più utilitaristico.

Alcune figure mostrano un altruismo solo apparente: è il caso del cane Alidoro che, dopo aver ricevuto soccorso in mezzo al mare da Pinocchio, riesce a sdebitarsi, strappando il burattino dalle grinfie del Pesce Verde che voleva cuocerlo in padella. La risposta del cane ai ringraziamenti del nostro protagonista tradisce un ragionamento di convenienza e gratitudine condivisibile ma lontano da una bontà d'animo disinteressata propria ad esempio del Colombo (XXIII) o del Tonno (XXXVI). «Non c'è bisogno - replicò il cane - tu salvasti me, e quel che è fatto è reso. Si sa: in questo mondo bisogna tutti aiutarsi l'uno con l'altro».⁹⁰

Non si fa nulla per nulla: questo insegnamento, che si adatta alle logiche economiche del mercato, rivela il lato cinico e crudele della società borghese che sostanzialmente non prevede nessuna pietà per gli ultimi, gli emarginati, i poveri. Lo afferma lo stesso burattino ricordando un insegnamento paterno: «I veri poveri in questo mondo, meritevoli d'assistenza e di compassione, non sono altro che quelli che, per ragioni d'età o di malattia, si trovano condannati a non potersi più guadagnare il pane col lavoro delle proprie mani. Tutti gli altri hanno l'obbligo di lavorare; e se non lavorano e patiscono la fame, tanto peggio per loro».⁹¹

Subito il pensiero si rivolge a Lucignolo, il compagno di classe che convince Pinocchio a partire per il Paese dei Balocchi. Questa meta favolosa, «il più bel paese di questo mondo: una vera cuccagna» è il sogno di ogni ragazzo e rappresenta il corrispettivo, ma di segno opposto, del Paese delle Api industriali. «Lì non vi sono scuole, lì non vi sono maestri, lì non vi sono libri. In quel paese benedetto non si studia mai. Il giovedì non si fa scuola, e ogni settimana è composta di sei giovedì e una domenica».⁹²

La proposta è davvero allettante se ci poniamo nella prospettiva di qualsiasi bambino di quell'età e, infatti, Pinocchio si lascia abbindolare. Dopo cinque mesi di intere giornate passate a divertirsi, i due amici si svegliano con un paio di orecchie d'asino ciascuno, vengono divisi e venduti dall'Omino di Burro.

Ritroveremo Lucignolo solo alla fine della storia sotto le fattezze di ciuco che muore di stenti e di fatica mentre è costretto a girare il bindolo in una fattoria.

A Pinocchio viene concessa la rinascita quando, sott'acqua nel mare, è divorato dai pesci che lo liberano della pelle di ciuco (XXXIV); a Lucignolo invece manca l'occasione di

90 C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, cit., p. 114.

91 Ivi, p. 91.

92 Ivi, p. 122.

redenzione. Era davvero necessaria un'immagine così crudele per insegnare ai ragazzi l'importanza della scuola?

Un altro aspetto sul quale Collodi insiste molto è appunto l'istruzione: il Grillo Parlante prospetta a Pinocchio due strade percorribili per diventare ragazzi perbene: andare a scuola o imparare un mestiere per potersi buscare un pezzo di pane. Ciascuna delle due alternative è valida nell'Italia umbertina postrisorgimentale ma la scelta è obbligata, altrimenti si diventa somari o si finisce in prigione e ospedale (capitolo IV).

Tutti i personaggi positivi consigliano a Pinocchio di impegnarsi nello studio perché così facendo otterrà una posizione sociale dignitosa. La coerenza con i dettami delle riforme scolastiche attuate dopo l'Unità è lampante ma a colpire l'attenzione è il fatto che il sunto delle virtù dei ragazzi perbene offerto dalla Fata, «prendere amore allo studio e al lavoro» viene letto in un'ottica di convenienza personale. L'amore per la cultura fine a se stessa non è contemplato, poiché anche la scuola rappresenta un mezzo per raggiungere altri scopi. Ciò che viene insegnato a Pinocchio è di scegliere il bene perché conviene di più.

Ma l'animo del protagonista è sempre conteso tra due istanze: la componente di monelleria, portata davvero all'estremo, lo conduce verso scelte sbagliate; il desiderio di conformismo e dunque di inserimento nella società lo spinge invece a seguire gli stereotipi educativi propugnati dal padre, dalla Fatina e dal Grillo.

Alla fine della storia Pinocchio sembra entusiasta di aver trovato la propria strada: «Com'ero buffo, quand'ero burattino! E come ora sono contento di essere diventato ragazzo perbene».⁹³

Ma come possiamo essere sicuri che non si tratti dell'ennesima trasformazione? Non sarebbe la prima a cui Pinocchio va incontro nella sua esistenza. Siamo dunque autorizzati a figurarci il finale come qualcosa di provvisorio e aperto, forse, in fondo, semplicemente irrisorio. Non dimentichiamoci che Pinocchio è famoso in tutto il mondo per le sue bugie, oltre che per i suoi pentimenti effimeri. Perfino la Fatina si era sbagliata sul conto del figlioletto mentre preparava la festa con i panini imburrati per gli amici e Pinocchio era già diretto al Paese dei Balocchi con Lucignolo.

93 Ivi, p. 170.

CAPITOLO TERZO

IL NOVECENTO ITALIANO

III.1 Il primo Novecento e la frantumazione dell'io

Il saggio di Franco Moretti al quale abbiamo finora fatto riferimento sconsiglia di estendere la nostra relazione oltre i limiti cronologici appena affrontati. Per lo studioso infatti la morte del romanzo di formazione, sancita definitivamente dallo scoppio della Grande Guerra, era già stata annunciata da alcune prove narrative composte tra il 1898 e il 1914 nelle quali si potevano cogliere i sentori di quel processo di disgregazione dell'individuo e della sua crescita che avrebbe decretato l'esaurirsi del genere.⁹⁴

Quando le scienze dell'uomo presero a smantellare l'immagine unitaria dell'individuo; quando le scienze sociali si dedicarono alla classificazione e frantumarono la percezione sintetica del corso storico; quando la gioventù si tradì da sé aspirando a non finire mai; quando si diffusero ideologie in cui un singolo figurava immediatamente come parte di un tutto - allora il secolo del *Bildungsroman* fu davvero finito.⁹⁵

Nell'analisi di Moretti la causa scatenante viene attribuita alla realtà contestuale che erode dall'esterno le strutture del genere. Il primo cambiamento riguarda l'aspetto della “socializzazione” che nel romanzo dell'Ottocento contempla il coinvolgimento del singolo sia sul

94 Alcune tra le prove narrative che Moretti definisce come “tardi romanzi di formazione” sono: *Gioventù* di Conrad, *Dedalus* di Joyce, *I turbamenti del giovane Törless* di Musil, *Tonio Kröger* di Mann. La formula utilizzata intende sottolineare come la loro natura rimanga sospesa tra la forma classica del genere ottocentesco e l'inesorabile declino di inizio Novecento. Valentina Mascaretti preferisce sostituire la definizione con quella più favorevole di “romanzi di formazione contemporanei” (o “novecenteschi”), espressione che riconosce a questa produzione la piena legittimità di appartenenza al genere.

95 F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 255.

versante oggettivo che su quello soggettivo; nelle prove novecentesche invece rimane valida la prima implicazione, grazie alla crescita delle istituzioni interessate all'integrazione funzionale degli individui entro il sistema sociale, ma viene tralasciato il versante soggettivo del processo corrispondente alla legittimazione del sistema entro la mente del singolo. Il secondo cambiamento riguarda il disprezzo della maturità da parte del giovane e il suo definirsi in opposizione ad essa. Il baricentro della narrazione passa dalla crescita alla regressione verso l'infanzia e questo comporta una gioventù sradicata, narcisistica e involuta. Il terzo cambiamento riguarda la sfera dell'esperienza: si assiste a un graduale passaggio che dall'occasione come possibilità di crescita individuale si traduce in incidente, in trauma, in una situazione sfavorevole all'eroe che si trova immerso in un mondo indifferente al suo essere.

Il 1919 viene assunto come data ufficiale del decesso della forma simbolica che aveva dominato il secolo precedente, poiché a causa della guerra la gioventù europea appare «mutila, decimata, afasica, traumatizzata».⁹⁶

Senza dubbio il genere si è di fatto sottratto in maniera irreversibile all'ipotesi di una integrazione organica ed equilibrata del giovane nella società e si è espresso in forme più conflittuali e ambivalenti, ma, sia pure in strutture più precarie, difficili e negative, la parabola novecentesca mantiene al vertice della ribalta le figure inquiete dell'adolescenza, «con volti continuamente cangianti, tra asimmetrie e dissonanze, incrociandosi con altri generi, o brandelli di generi, incorporando altre storie ed esperienze, raccontando nuovi tasselli culturali, di società, di costume, di stile e di linguaggio».⁹⁷ Efficace infine la sintesi fornita da Giovanna Rosa: «La scoperta della gioventù, nucleo genetico del *Bildungsroman* sette-ottocentesco, ha perso valore strutturante, per lasciare il posto alla raffigurazione della stagione traumatica e irrequieta dell'adolescenza».⁹⁸

Clelia Martignoni evidenzia inoltre la stretta connessione tra il protagonismo nella *fiction* letteraria e l'acquisizione di un ruolo pubblico sempre più riconosciuto che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, assicura alla gioventù una funzione di primo piano nella vita sociale e politica. Le indagini storico-sociologiche sui giovani hanno infatti inizio nel primo Novecento con l'inchiesta francese firmata con lo pseudonimo Agathon, *Les jeunes gens d'aujourd'hui* (*I giovani d'oggi*, trad. 1912) fino ad arrivare alle più recenti considerazioni di

96 Ivi, p. 257.

97 CLELIA MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione del Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 57.

98 GIOVANNA ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto* in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 107.

Philippe Ariès che con l'opera *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime (Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, trad. 1960) definisce per primo i giovani come soggetto sociale, situando la comparsa del fenomeno in epoca moderna, all'interno della nuova autocoscienza della famiglia borghese. Con l'avvento della modernità i salti generazionali, un tempo più lenti e quasi inavvertibili, si fanno improvvisamente bruschi e veloci e la presenza giovanile aggiunge al significato biologico una complessa costruzione socio-culturale.

Il secolo breve si apre con la generazione delle avanguardie, cui farà seguito l'interventismo della gioventù della guerra promossa dalla maggior parte degli ambienti intellettuali; la fine del conflitto segna il tempo della disillusione e del dolore per i sopravvissuti della “generazione del 1914”; corporazioni di giovani caratterizzeranno anche il periodo successivo, basti pensare all'arditismo, al fiumanesimo e allo squadristico, fino ad arrivare alle organizzazioni fasciste dei balilla e del Gruppo Universitario Fascista. Una presenza giovanile forte connota anche la “generazione perduta” post Seconda Guerra Mondiale con i militanti della Resistenza da una parte e i combattenti di Salò dall'altra.

Per quanto riguarda la letteratura, il periodo dell'anteguerra è animato in tutta Europa dal fervore delle Avanguardie storiche che intendevano procedere oltre alle vie siano ad allora segnate, lasciandosi alle spalle tutto il passato. L'elemento che principalmente distingue l'avanguardia è la rottura del canale di comunicazione con il pubblico comune. È in sostanza il rifiuto dei codici culturali correnti, del gusto dominante, dei linguaggi e dei mezzi espressivi abituali che fanno in modo che un'opera letteraria possa essere immediatamente capita da fruitori anche non specialisti. Si potrebbe affermare che le avanguardie cercano di ritrovare una dimensione autonoma lontana dal mercato culturale. L'Espressionismo è forse la corrente artistica e letteraria più visionaria e febbrile che mette al centro della propria indagine soggettività e meccanismi della psiche trasponendone tutta la complessità nel linguaggio e nelle strutture. I nomi degli intellettuali espressionisti non sono tra i più ricordati ma la loro influenza inciderà fortemente sulla formazione culturale di Kafka, Rilke, Mann e Musil.

La letteratura italiana, pur distante dagli eccessi espressionistici, cavalcherà l'onda del rinnovamento grazie all'esperienza dei crepuscolari, dei futuristi e degli intellettuali vicini alla rivista fiorentina «La Voce»; in modalità diverse, tutti contribuirono allo svecchiamento delle forme espressive, grazie all'intervento di giovani personalità di rottura del calibro di Marinetti, Boine, Rebora, Jahier, Slataper e Campana.

L'ingresso della psicoanalisi tra le pagine della narrativa rappresenta il punto di non ritorno

e l'elemento imprescindibile con il quale in tutta Europa gli scrittori sembrano volersi confrontare, almeno per la prima metà del secolo. Quello che segue è un efficace riassunto delle principali novità che vengono a crearsi:⁹⁹

Emergono materiali narrativi di originale prepotenza: indizi linguistici e comportamentali, reperti onirici, l'intreccio di libere associazioni, l'interferenza di sostituzioni, trasferimenti, la serie di reticenze, omissioni, indizi, dettagli, di parole non dette e inter-dette, eloquenti quanto la verbalità aperta ed esplicita. La letteratura se ne impadronisce liberamente e ne fa straordinario uso.[...] L'inconscio orienta la molteplicità e la scomposizione dei punti di vista del linguaggio, l'accavallarsi di tempo/spazio, l'incrocio di memoria e presente, di sogno e di veglia, la costruzione rivoluzionaria di nuove forme simultanee, del flusso di coscienza, del monologo interiore.

La fortuna che il romanzo di formazione continua a riscuotere in questo periodo storico è strettamente connessa al peso determinante esercitato dalla teoria dell'inconscio di Freud, che apre la via a una riformulazione inedita e sconvolgente del processo di crescita, d'ora in avanti associata al conflitto edipico adolescenziale.¹⁰⁰

Il mutamento dell'eroe adolescente avviene entro l'ambito domestico, nei rapporti interpersonali con le figure parentali; la sfera privata compensa e intensifica le dinamiche di formazione rese impossibili nel contesto pubblico e associativo. Al processo di socializzazione tipico della forma classica del *Bildungsroman* si sostituisce una dimensione di apprendistato entro le mura familiari e nel contesto della matura civiltà urbano-borghese: la faticosa ricerca dell'identità, tipica del periodo transitorio per eccellenza dell'esistenza individuale, accentua il suo carattere di tormentata contraddittorietà dovuta al confronto imprescindibile con i genitori.

Vi sono alcune linee essenziali nella costruzione dell'identità adolescenziale-giovanile legate agli schemi freudiani: esse riguardano tanto la sfera personale quanto l'osservazione del contesto sociale e si dipanano attorno alla risoluzione del legame con i genitori; l'obiettivo di oltrepassare il padre, acquisirne il potere e l'autorità senza distruggerlo è il filo conduttore di molte storie. Allo stesso modo assume un rilievo particolare l'importanza di gestire il rapporto con la madre, lottando con il padre/rivale, fino all'acquisizione di un altro oggetto amoroso. Lo schema si infittisce se si allarga l'osservazione al contesto extradomestico che prevede altri passaggi paralleli per l'esplorazione e la crescita dell'individuo: l'interazione con i coetanei, antagonisti e amici, come esperienza fondamentale di integrazione, conflittualità e conoscenza

99 C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione del Novecento italiano*, cit., p. 62.

100 Il complesso d'Edipo, secondo Freud, è tipico di ogni bambino, che prova sentimenti d'amore per il genitore di sesso opposto e di avversione per quello di medesimo sesso; il suo mancato superamento impedisce la maturazione psichica dell'individuo. Edipo, leggendario re greco, uccise il padre e sposò la madre senza riconoscerli, accecandosi poi con le proprie mani.

che spesso avviene nell'ambiente scolastico.

Partiremo dunque dall'analisi di alcuni romanzi nei quali si possono ravvisare gli schemi freudiani appena individuati.

III.2 *Con gli occhi chiusi*

Il primo in ordine cronologico, scritto nel 1913 e stampato nel 1919, è il capolavoro di Federico Tozzi *Con gli occhi chiusi*. Domenico Rosi, proprietario di un podere e di un'avviata trattoria nel Senese, vive con Anna, moglie sottomessa e debole e con l'unico figlio Pietro, adolescente dal carattere scontroso e schivo. Dopo la morte della donna, il conflitto tra Pietro e Domenico si acuisce, fino a sfociare in un aperto contrasto quando il ragazzo vorrebbe sposare Ghisola, una contadina scaltra che cerca di ingannarlo. Più tardi, scoprendola in un postribolo, sentirà venir meno il proprio amore. Nella prima stesura del romanzo, Pietro perdona la donna e la conduce a casa con sé con l'intento di sposarla: nella redazione definitiva invece la abbandona al proprio destino sostenendo di non amarla più.

Il titolo allude significativamente alla sensibilità dell'inetto ed enfatizza lo sguardo spento degli "occhi chiusi", tipica espressione di una coscienza, quella primo-novecentesca, che ha perso i solidi punti di riferimento della cultura positivista e si consuma in visionarie astrazioni derivate dall'introspezione e dal soggettivismo che si contrappongono al nitore e alla violenza della realtà.

La formazione di Pietro è gravata dalla presenza di un padre-padrone che incombe sul figlio con tutta la sua carica negativa, umiliandolo continuamente con i suoi modi autoritari e arroganti, passando in rassegna l'inettitudine di Pietro nei vari aspetti della sua esistenza, a partire dalla scuola: «E a scuola perché ci vuoi tornare? Non ti sei fatto mandar via? Domenico gli parlava della scuola con risentimento e in quei momenti creduti più opportuni per influire sul suo animo. Il giovinotto tacque, sentendosi come svenire: il padre non si sarebbe mai dimenticato di fargli questo rinfaccio, per valersene».¹⁰¹ La presunzione del padre tocca anche l'ambito del lavoro e quello dell'istruzione: «Io me ne intendo più di tutti gli scienziati, perché sono tuo padre».¹⁰² «Tu non saprai mai essere un padrone. Come farai a comandare se tu stesso

101 FEDERIGO TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, a cura di Pietro Gibellini e Giacomo Prandolini, Brescia, La scuola, 1996 p. 108.

102 Ivi, p. 110.

non impari?». ¹⁰³ Il padrone si rivolge al suo sottoposto con una fitta serie di domande retoriche che non abbisognano di risposta, ma che pongono il monologante nella condizione di impartire la propria lezione/legge senza contraddittorio.

Il tentativo di asservimento compiuto da Domenico a danno del figlio non riguarda solamente la sfera dell'autorità, ma coinvolge anche quella sessuale. Il padre infatti, con il tipico procedimento illustrato prima, stuzzica il figlio anche sull'eventualità di una futura vita di coppia: «-Potresti aiutare me, e tra qualche anno prendere moglie. Domenico trovava conveniente ammogliarlo presto, ora che non c'era più una padrona nella trattoria [...]. -Io... non mi sposerò. -E, allora, pensaci bene: sarò costretto a riprenderla io. Ti dispiacerebbe?». ¹⁰⁴

Il passo trova un suo ulteriore, ma correlativo, significato nel rituale della castrazione, come ha avuto modo di osservare per primo Giacomo Debenedetti che, confrontando la *Lettera al padre* di Franz Kafka e *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, evidenzia le analogie di fondo esistenti tra i due testi e dimostra il peso esercitato dalle teorie freudiane nella scrittura di entrambi. ¹⁰⁵

Domenico faceva castrare tutte le bestie di Poggio a' Meli. [...] Qualche volta ci erano dieci o dodici galletti accapponati, mogi, che beccavano di mala voglia, con le penne insanguinate; nella stalla, i vitelli intontiti dalla castratura, afflitti, con gli occhi più oscuri e tetri. Il cane disteso sull'aia, i gatti silenziosi e immaligniti, rincantucciati sotto il carro e dietro le fastella, con gli occhi sempre aperti. ¹⁰⁶

Il pioniere in Italia dell'applicazione dei motivi freudiani ai fenomeni letterari si domanda innanzitutto quali siano le ragioni che soggiacciono alla stesura della crudelissima scena della castrazione, per nulla funzionale alla trama. A suo parere non si tratta né di un effetto estetico né di un tentativo di rimarcare il dispotismo di Domenico ma «la spinta vera è quella inconscia: è l'oscura identificazione di Pietro con quegli animali offesi, menomati con un'operazione quasi sacrificale». ¹⁰⁷

Non si dimentichi che il romanzo presenta una matrice autobiografica molto marcata: il padre di Federigo è uno spregiudicato uomo d'affari che incombe negativamente sia sul figlio dalla salute precaria che sulla moglie, donna mite e molto affezionata che muore in giovane età. Anche il personaggio di Ghisola non è del tutto inventato in quanto si possono ravvisare i tratti di Isola, giovane donna amata dallo scrittore. Le dinamiche della famiglia Rosi prendono dunque spunto da quelle dell'autore: forse per questo motivo Debenedetti sottolinea l'involontarietà e

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Ivi, p. 108.

¹⁰⁵ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 249-255.

¹⁰⁶ F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, cit., pp. 113-114.

¹⁰⁷ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 254.

l'inconsapevolezza con la quale Tozzi si avvicina «alle nuove coordinate interne che trasformano, nel nostro secolo, l'arte dell'Occidente. Se gli altri sono i maestri, lui che si trova sulla loro linea senza rendersene conto, è come un discepolo ignaro».¹⁰⁸

Mariarosa Olivieri definisce *Con gli occhi chiusi* un «mancato romanzo di formazione».¹⁰⁹ L'autore senese infatti, nel suo «tentativo di autorappresentarsi attraverso la scrittura»,¹¹⁰ ci conduce verso una risoluzione finale che non offre risposte definitive e rassicuranti. Se il romanzo si ispira alla forma più tradizionale per un esordiente, quella del romanzo di formazione, nell'*end* mancato della stesura definitiva, emergono le differenze più sostanziali rispetto al *Bildungsroman* coevo. Analizzando la forma classica del genere, lo studioso Frederick Jameson ne evidenzia le caratteristiche: «Come avviene in campo teologico, c'è qui una componente evolutiva, ossia uno spostamento dal destino individuale a quello collettivo»;¹¹¹ la sintesi tra l'individuo e la società non si verifica invece nell'opera tozziana dove l'esperienza del protagonista, lontana da una interpretazione provvidenziale e trascendente, non riesce a tradursi in accettazione della realtà esterna e, nel caso specifico, nella presa d'atto da parte di Pietro della natura corrotta della donna amata. In questa dicotomia tra sfera pubblica e privata si dichiara il dramma dell'uomo moderno e l'esperienza tozziana anticipa i dettami di una narrativa rinnovata che, attraverso «una scrittura autobiografica ed identitaria»,¹¹² caratterizzata da un andamento spezzato e dall'invasione delle immagini, tenta un percorso di formazione per il personaggio e di autoriconoscimento per l'autore.

Affidandoci ancora una volta alle parole di Debenedetti, l'incapacità da parte di Pietro di misurarsi con il reale è dovuta all'influenza negativa del padre e alla sua potenza virile ostentata che priva il figlio di ogni possibilità di successo amoroso. «Ma che altro è *Con gli occhi chiusi* se non la storia di un amore e poi proprio di un fidanzamento andato a monte, perché Pietro è stato messo in condizione di non poter possedere in modo concreto, efficiente la realtà?».¹¹³

I documenti genetici dimostrano come la stesura del finale si sia rivelata molto travagliata: Tozzi decide di non portare alle estreme conseguenze il fallimento di Pietro, come invece avrebbe fatto per i protagonisti delle opere successive: si pensi a Remigio che nel *Podere* (steso tra il 1915 e il 1918) finisce ucciso oppure ai fratelli Giulio, Niccolò ed Enrico Gambi, al centro

108 Ivi, p. 250.

109 MARIAROSA OLIVIERI, *Federigo Tozzi, la scrittura delle "immagini"* in *Il romanzo di formazione tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 297.

110 *Ibidem*.

111 FREDRIC JAMESON, *Esperimenti col tempo: realismo e provvidenza* in *Il romanzo IV. Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003, p. 189.

112 M. OLIVIERI, *Federigo Tozzi, la scrittura delle "immagini"*, cit., p. 295.

113 G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 251.

delle vicende di *Tre croci* (scritto tra il 1918 e il 1920); il primo morto suicida, il secondo di malattia, il terzo rimasto vivo nella più squallida degradazione, sia fisica che morale.

Il finale di *Con gli occhi chiusi* resta invece sospeso e potrebbe alludere tanto a una possibile rinascita dell'eroe quanto al suo definitivo tracollo: gli occhi chiusi che avevano permesso a Pietro di illudersi sulla sua relazione con Ghisola non possono che aprirsi dinanzi allo stato di evidente gravidanza in cui giace la ragazza e la reazione del giovane è immediata: «Quando si riebbe dalla vertigine violenta che l'aveva abbattuto ai piedi di Ghisola, egli non l'amava più».¹¹⁴

Attraverso la sperimentazione tozziana l'intreccio tra materia freudiana e tematica adolescenziale segna solamente un punto di partenza che verrà approfondito e sviscerato nel corso di tutta la prima metà del Novecento da diversi scrittori affermati.¹¹⁵

III.3 Agostino tra Marx e Freud

Alberto Moravia nacque a Roma nel 1907 da una ricca famiglia borghese di intellettuali. Gli anni della giovinezza furono segnati dalla malattia, una tubercolosi ossea che gli impedì di frequentare scuole regolari e lo obbligò a soggiorni di lunga durata in sanatori montani. La sua, quindi, fu la formazione dell'autodidatta, costruita soprattutto grazie alla mediazione di un ambiente familiare colto e all'avanguardia. L'infermità, costringendolo all'esclusione, gli consentì di adottare uno sguardo straniato nei confronti del mondo borghese di cui faceva parte, che sarebbe poi stato una costante del suo contegno verso il reale. *Enfant prodige* grazie a *Gli indifferenti*, scritto tra il 1925 e il 1928 e pubblicato nel 1929,¹¹⁶ Moravia rimane un punto di riferimento per la cultura italiana fino al 1990, anno della morte.

Il primo romanzo, pur conservando le ingenuità inevitabili nell'opera di un esordiente, approfondisce con sguardo penetrante le tematiche che caratterizzeranno tutta la produzione successiva: al centro dell'indagine vi è il mondo borghese di cui si sottolineano lo sfacelo morale

114 F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, cit., p. 212.

115 È doveroso ricordare l'*Ernesto* di Umberto Saba, romanzo ideato nella primavera-estate del 1953 ma uscito postumo nel 1975 con un'edizione critica curata dalla figlia Linuccia. La storia, ambientata nella Trieste di fine Ottocento, in un'atmosfera resa singolare dall'impasto di lingua e dialetto, racconta l'iniziazione sessuale del protagonista sedicenne e i risvolti psicoanalitici che emergono dal confronto tra Ernesto e i genitori: la sfera del materno allinea la severa signorina Celestina, la balia, con la prostituta Tanda, mentre il padre incarna una figura d'assenza.

116 Dopo il rifiuto dell'editore Lioncurti, *Gli indifferenti* furono dati alle stampe presso la casa editrice Alpes, a spese dell'autore il quale, come è noto, chiese cinquemila lire in prestito al padre.

e il relativo dissolversi dei valori a cui lo scrittore guarda con lucido disprezzo senza riuscire a scorgervi alternative ma individuandone le componenti fondamentali attorno alle quali si polarizza la vita umana: sesso e denaro.¹¹⁷

Valentina Mascaretti individua le relazioni tra *Gli indifferenti*, i numerosi romanzi di formazione che Moravia produrrà in seguito e la tradizione europea riguardo al genere.¹¹⁸ A una prima analisi l'esordio narrativo di Moravia sembra avvicinarsi a quei "romanzi di formazione tardi" individuati da Moretti. In queste opere infatti viene a mancare il rapporto proficuo tra individuo e società, soppiantato da quello tipicamente primo-novecentesco tra soggetto e interiorità: le storie di "afasia" e "mutilazione" esistenziale che coinvolgono i personaggi di Carla e Michele, unite alla crisi dei valori, incarnano alla perfezione queste istanze. Inoltre, per ragioni cronologiche, l'opera moraviana è affine alla sensibilità esistenzialista che, pur non avendo una tradizione solida negli ambienti culturali italiani, si richiama al modernismo europeo di Proust, Joyce, Kafka e Mann. Approfondendo le indicazioni presenti nei volumi autobiografici,¹¹⁹ si scopre che «la sostituzione del "rapporto dell'uomo con se stesso" con quello "dell'uomo con la società" determina sì un radicale cambiamento delle dinamiche interne al romanzo,[...] ma non implica affatto il rinnegamento della tradizione narrativa ottocentesca da parte dell'autore».¹²⁰ Moravia afferma di essersi formato attraverso le letture di quegli autori russi, francesi e inglesi che hanno fatto da cardini del romanzo di formazione ottocentesco; inoltre, a livello formale, *Gli indifferenti* recupera formule e stilemi tradizionali che si riflettono sulle modalità di trattazione del tema dell'adolescenza e della formazione. Tematica che, ed è giusto sottolinearlo, non risulta essere la principale, dal momento che il titolo 'saggistico' suggerisce che la trattazione farà perno sull'indifferenza indagata in tutte le sue forme. Conclude allora la Mascaretti che l'esordio narrativo di Moravia non dà alcun apporto al declino del romanzo di formazione ma anzi «contribuisce a rivitalizzarlo, a rileggerlo, ad attualizzarlo»,¹²¹ mettendo in campo tutte quelle tematiche, tra cui quella della formazione, che acquisteranno

117 La vicenda è nota: la famiglia Ardengo, composta dalla madre Mariagrazia e dai due figli Michele e Carla, vive una quotidianità monotona e mondana in una grande villa dei quartieri alti della Roma fascista di cui sta per entrare in possesso Leo Merumeci, amante della madre ma segretamente attratto dalla figlia. Il giovane Michele, in quanto studente universitario, simboleggia l'impotenza dell'intellettuale, che è senz'altro portatore di coscienza e lucidissimo nel giudicare la negatività di ciò che lo circonda, ma allo stesso tempo incapace di stabilire un rapporto con la realtà che gli permetta di superare la propria indifferenza e inettitudine per agire nelle situazioni. Alla fine anche lui si adegnerà ai rituali borghesi. L'impianto del romanzo rivela un'impostazione decisamente teatrale: pochi personaggi, prevalenza del dialogo sulla narrazione, azione che si svolge sempre in interni e pochi cambiamenti di scena.

118 V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 89-94.

119 ALBERTO MORAVIA - ALAIN ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990.

120 V. MASCARETTI, *La speranza violenta*, cit., p. 93.

121 Ivi, p. 94.

centralità e valenza positiva nelle opere successive.

Così sono trascorsi tredici anni, dal 1929, anno della pubblicazione de *Gli indifferenti*, al 1943, anno della pubblicazione di *Agostino*, prima che dessi alle stampe qualche cosa di cui ero veramente soddisfatto. [...] Ad ogni modo, da tutta questa sperimentazione è uscito *Agostino*, nel quale posso dire di aver ritrovato la vena che poi mi ha assistito fino ad oggi.¹²²

Il romanzo breve *Agostino* rappresenta dunque la rinascita artistica dell'autore o, per dirla con le parole di Edoardo Sanguineti, «il centro vivo della sua più profonda ispirazione».¹²³

Moravia vive intensamente il periodo intercorso tra l'opera di esordio e la seconda prova narrativa: negli anni Trenta, essendo sospetto al Regime per le sue posizioni antifasciste, compie lunghi viaggi in Europa e in America, approfittando della sua funzione di inviato dalla Cina e dalla Grecia per «La Stampa» e «La Gazzetta del Popolo». Questi spostamenti gli forniranno una visione più allargata delle dinamiche sociali e gli permetteranno di ritrovare quella vena ispiratrice che, a meno di vent'anni, lo aveva portato al vertice della ribalta.

La trama è semplice: *Agostino*, orfano di padre, è un tredicenne di buona famiglia che sta trascorrendo le vacanze estive in una località della Versilia in compagnia della madre. Le giornate scorrono tranquille fino al giorno in cui la donna comincia a essere corteggiata da un bagnante. L'intrusione di quest'ultimo infrange l'armonia del protagonista che incontra una banda di coetanei capeggiata dal bagnino omosessuale Saro. La frequentazione del gruppo lo porta a scoprire il sesso e le differenze sociali e infine, assieme a uno dei nuovi amici, si recherà in un postribolo ma non gli verrà concesso di entrare a causa della sua giovane età.

La nostra analisi prende ancora una volta impulso dalle considerazioni di Franco Moretti.

«Tutti gli autori del tardo romanzo di formazione sono straordinari scrittori di *short stories*».¹²⁴ Quest'opinione trova conferma nei romanzi brevi che Alberto Moravia dedica alla tematica adolescenziale (in particolar modo *Inverno di malato*, *Agostino* e *La disubbidienza*). Prima di lui la vocazione alla brevità aveva accomunato *Gioventù* di Conrad, *I turbamenti del giovane Törless* di Musil e *Tonio Kröger* di Mann e, per quanto riguarda la produzione italiana, non vanno dimenticati *Gli occhiali d'oro* e *Dietro la porta*, tra le prove più significative di Giorgio Bassani.

È forse superfluo sottolineare che l'estro moraviano si misura anche con la forma lunga (*La romana*, *La ciociara* e *La vita interiore*) e con quella intermedia de *Il viaggio a Roma* ma per

122 A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, in ID., *Opere 1927-1947*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986, p. X.

123 EDOARDO SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1970, p. 45.

124 F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 263.

quanto riguarda il nostro discorso è senza dubbio illuminante rilevare la corrispondenza tra le parole di Moretti e quelle che Giacomo Debenedetti dedica alla raccolta di racconti *L'imbroglione* (1937).

La tesi sostenuta nel saggio in questione è che «il romanzo breve si attaglia più di ogni altra forma al temperamento di Moravia, appunto perché romanzo di una crisi».¹²⁵ Per spiegare il proprio punto di vista il critico piemontese propone una categorizzazione dei personaggi e in particolare di quelli che popolano i romanzi brevi moraviani. Si tratta solitamente di figure «plastiche, palpabili», la cui carnalità, ossia “capacità di vestire di carne un personaggio”, reca in sé «il primo sospetto di quel vizio o mania o tara che lo esporranno alla crisi».¹²⁶ Ciascuno di essi è vittima di una cattiva abitudine della quale non può liberarsi poiché un'apatia simile a indifferenza ne compromette il superamento. Il motore dell'azione non può che giungere dall'esterno, dall'entrata in scena, ad esempio, di un antagonista, definito come personaggio “impulsivo” che complica la trama e provoca la crisi. Questo trauma diviene motivo nevralgico dell'intreccio e risalta maggiormente nel momento in cui si abbina alla struttura lineare di un romanzo breve. «Moravia vede e sente sempre le iniziative dei suoi personaggi sotto l'aspetto contratto ed esplosivo della crisi»,¹²⁷ unica via che consente la sottrazione dall'inerzia e dalla quiescenza.

L'analisi di Debenedetti può coerentemente essere applicata all'universo narrativo di *Agostino* al quale vanno però aggiunte delle considerazioni di tipo psicoanalitico e politico-sociale.

Sono due infatti le linee portanti della formazione che riguarda il protagonista: l'esperienza del mondo e la scoperta delle classi sociali da una parte e la relazione con la madre dall'altra, vera e propria rivisitazione moderna del complesso edipico che unisce alle considerazioni di Freud quelle del “mito del fanciullo” illustrate da Jung e Kerényi.¹²⁸

Bisogna inoltre tener presente che la brevità del romanzo condiziona in modo decisivo l'idea stessa di formazione restituita dal testo: nel giro di poche pagine infatti è molto difficile che si possa cogliere l'intero sviluppo di un processo di crescita, mentre avviene più spesso, come nel caso di *Agostino*, che si prenda in esame una delle fasi, quella più significativa. L'arco

125 GIACOMO DEBENEDETTI, *L'imbroglione di Moravia*, in Id., *Saggi critici*, seconda serie, Milano, il Saggiatore, 1971, p. 218.

126 Ivi, pp. 221-223.

127 Ivi, p. 218.

128 KAROLY KERÉNYI, *Il fanciullo divino* in CARL JUNG - KAROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. di Angelo Brelich, Torino, Boringhieri, 1966 (Torino 1948). In quest'opera si sottolinea come l'acqua sia in varie tradizioni “un'autentica immagine mitologica” che possiede un'intrinseca allusività all'utero, al seno materno e alla culla.

temporale coperto dalla storia coincide con l'estate dei tredici anni del protagonista; senza dubbio si tratta di tre mesi decisivi per le sorti di Agostino ma allo stesso tempo è facile supporre che la vita gli riserverà altre prove prima del raggiungimento della maturità. Questo sospetto è inoltre confermato dalla chiusa finale che implica un passaggio della vicenda dal piano della storia a quello del discorso: «Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse».¹²⁹

Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in pattino. Le prime volte la madre aveva fatto venire anche un marinaio ma Agostino aveva mostrato per così chiari segni che la presenza dell'uomo lo annoiava, che da allora i remi furono affidati a lui. Egli remava con un piacere profondo su quel mare calmo e diafano del primo mattino e la madre seduta di fronte a lui, gli discorreva pianamente, lieta e serena come il mare e il cielo, proprio come se lui fosse un uomo e non un ragazzo di tredici anni.¹³⁰

L'iniziale condizione di statica serenità e simbiosi tra madre e figlio e tra i due con la natura viene simboleggiata da quel «mare calmo e diafano» e dal discorrere piano e sereno della donna che si rivolge al figlio come se fosse un adulto, dopo avergli metaforicamente consegnato i remi della barca, eleggendolo a unico compagno delle sue giornate. La signora, di cui ignoriamo il nome a causa della rigorosissima focalizzazione interna, viene subito presentata come una «grande e bella donna ancora nel fiore degli anni», le cui doti fisiche attirano gli sguardi dei bagnanti: «Agostino provava un sentimento di fierezza ogni volta che si imbarcava con lei per una di quelle gite mattutine. Gli pareva che tutti i bagnanti della spiaggia li osservassero ammirando sua madre e invidiando lui».¹³¹ La carne della donna, attraverso gli attributi di avvenenza e giovinezza, attira le attenzioni di un bagnante «giovane bruno e adusto»¹³² che condurrà la donna a bordo del proprio pattino bianco per una passeggiata in mare. Un semplice gesto di galanteria determina il primo e radicale mutamento affettivo di Agostino; questa nuova presenza è identificabile con il personaggio “impulsivo” cui faceva riferimento Debenedetti, elemento che garantisce l'incrinarsi dell'idillio simbiotico tra la mamma e il bambino, sancito poi in maniera definitiva dalla scena dello schiaffo.¹³³ L'uomo di fatto si

129 ALBERTO. MORAVIA, *Agostino*, Milano, Bompiani, 1945, p. 144.

130 Ivi, p. 5.

131 *Ibidem*.

132 Ivi, p. 8.

133 Un giorno il giovane del pattino non si presenta all'appuntamento quotidiano della gita in mare. Agostino non perde l'occasione di deridere la madre: «Ma è proprio vero? Oggi non si va in mare?». La madre forse sentì la canzonatura e il desiderio di farla soffrire; o forse quelle parole imprudenti bastarono a far traboccare un'irritazione a lungo covata. Ella levò una mano e con un colpo che Agostino sentì molle, quasi involontario e già pentito nel momento in cui lo vibrava, lasciò andare un manrovescio molto forte sulla guancia del ragazzo» (A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 22).

sostituisce ad Agostino che fino a quel giorno aveva trascorso tutte le mattinate in compagnia della madre, a bordo di un'imbarcazione simile. «Il figlio, guardandoli, non poté fare a meno di dirsi che quella fierezza, quella vanità, quell'emozione che provava durante le loro partenze per il mare, adesso dovevano essere nell'animo di quel giovane».¹³⁴

All'iniziale fierezza filiale si sostituisce una «necessaria esperienza della caduta delle illusioni»,¹³⁵ nella certezza che «era come se ella durante tutti quei giorni in cui era uscita in mare con lui, si fosse sempre annoiata; e non ci fosse venuta che in mancanza di compagnia migliore».¹³⁶

Da questo momento Agostino prende dolorosamente conoscenza della femminilità materna che si rivela in «quell'atteggiamento quasi indecente»¹³⁷ che ella riserva al giovane del pattino.

Il ragazzo sviluppa quel doppio sguardo sulla natura della donna, materna e femminile ad un tempo; l'aspetto erotico e sensuale viene ulteriormente marcato dalle parole di uno dei monelli del gruppo che Agostino comincia a frequentare: «Tua madre non è quella signora che sta al Bagno Speranza? Alta, bruna, con le gambe lunghe... e porta il costume a due pezzi a strisce? E ha un neo a sinistra presso la bocca?».¹³⁸ La disarmante ingenuità di Agostino è motivo di scherno da parte dei ragazzacci che non perdono l'occasione per iniziare Pisa (questo il soprannome dato loro al Nostro) alla materia sessuale con gesti e parole. La consapevolezza acquisita («ella è una donna») trasforma il sentimento di gelosia fino a quel momento provato in una nuova e morbosa curiosità per la corporeità, che si esprime nell'atto voyeuristico di conoscere la nudità della madre in un primo momento e la sua intimità con il ragazzo del pattino in un secondo:

La sua camera dava sopra il ballatoio, di fronte alla scala, la porta della madre era attigua alla sua. Egli si avvicinò, ma trovandola socchiusa, invece di bussare come sempre faceva, forse guidato inconsapevolmente da quel suo nuovo desiderio di sorprendere l'intimità materna, sospinse dolcemente il battente aprendolo a metà. [...] Ella non era nuda come aveva quasi presentito e sperato affacciandosi, bensì quasi spogliata e in atto di togliersi davanti allo specchio la collana e gli orecchini. Indossava una camicia di velo che non le giungeva che a mezz'anca. [...] Il primo impulso di Agostino, a tale vista, fu di ritirarsi in fretta; ma subito questo nuovo pensiero: 'è una donna', lo fermò, le dita aggrappate alla maniglia, gli occhi spalancati. Egli sentiva tutto il suo antico animo filiale ribellarsi a quella immobilità e tirarlo indietro; ma quello nuovo, ancora timido eppure già forte, lo costringeva a fissare spietatamente gli occhi riluttanti là dove il giorno prima non avrebbe osato levarli.¹³⁹

134 Ivi, p. 9.

135 V. MASCARETTI, *La speranza violenta*, cit., p. 165.

136 A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 11.

137 Ivi, p. 34.

138 Ivi, p. 42.

139 Ivi, pp. 62-64.

Mosse due passi avanti e si affacciò sulla soglia del salotto. Quello che vide non lo meravigliò molto. Il giovane stava in piedi e baciava la donna sulla bocca. Rovesciata indietro sul basso ed esiguo sgabello, dal quale d'ogni parte traboccava il suo corpo piegato, ella teneva ancora una mano sulla tastiera e con l'altra cingeva il collo del giovane. Nella palpitante luce si vedeva come il corpo di lei si torcesse indietro, il petto palpitante in fuori, una gamba ripiegata e l'altra tesa a premere il pedale.[...] Il bacio fu lungo e parve ad Agostino che ogni volta che il giovane voleva interromperlo, la madre, con insaziata avidità, lo rinnovasse.¹⁴⁰

Valentina Mascaretti attribuisce, in questa circostanza, una valenza positiva al voyeurismo che rappresenta una pratica formativa per gli eroi moraviani, espressione di una curiosità intellettuale e di un interesse per la scoperta del mondo, tipici dell'adolescente.

Nell'ultima fase del romanzo Agostino cerca di evitare la passione incestuosa frapponendo tra sé e la madre l'immagine di una prostituta attraverso l'esperienza del postribolo in compagnia di un amico di nome Tortima. L'ingresso nella casa chiusa gli verrà negato ma egli riuscirà a spiare da una finestra la nudità di una meretrice. L'effetto non sarà quello sperato poiché il fantasma della madre aleggerà anche dinnanzi a quella visione: «Ella indossava una ampia veste di velo azzurrino che rammentò ad Agostino le camicie materne»,¹⁴¹ confermata quando Agostino fa ritorno a casa: «Anche la sua camicia era trasparente, come la veste della donna alla villa; e il corpo vi si disegnava come quell'altro corpo, in linea ed ombre imprecise».¹⁴²

La formazione di Agostino presenta molti nodi da sciogliere, primo fra tutti il tormentato rapporto con la madre di cui Agostino riconosce la problematicità, senza però giungere ad alcuna soluzione. Il percorso dunque si può definire appena iniziato, lo sforzo di «pervenire a vivere e a sentire come un uomo»¹⁴³ è tutt'al più *in itinere*. Il mondo degli adulti ancora non gli appartiene, egli ne ha finora carpito le dinamiche solamente dall'esterno. All'alienazione personale si associa quella propriamente sociale: come si evince dalla vasta campionatura del romanzo di formazione ottocentesco, la crescita di un individuo si realizza nel contatto con la società e il reale e a Moravia va il merito di aver restituito al genere i suoi caratteri originari.

Una volta spezzatosi il rapporto simbiotico con la figura parentale, Agostino si apre al mondo, grazie all'incontro con un ragazzo della sua età di nome Berto che lo introduce alla banda del Bagno Vespucci.¹⁴⁴ I ragazzi che compongono la banda hanno la stessa età del protagonista

140 Ivi, pp. 125-126.

141 Ivi, p. 140.

142 Ivi, p. 143.

143 E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 59.

144 Ancora una volta la presentazione fisica di questo popolano anticipa i caratteri crudeli della sua personalità: «folti capelli color di rame», «brutto viso lentiginoso» nel quale si stagliavano «pupille di un celeste torvo» (A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 26-27).

ma indossano abiti sgualciti e sporchi poiché sono figli di marinai o di bagnini. Emerge subito una componente di alterità sociale che differenzia Agostino dal resto del gruppo:

“Avete una casa grande?”. “Sì” disse Agostino; e rassicurato dal tono più cortese che assumeva il dialogo non poté resistere ad una vanità di proprietario: “venti stanze”. “Venti stanze” ripeté una voce ammirativa.[...] “E avete anche l'automobile?” domandò un'altra voce. “Sì”. “Con l'autista?” “Sì”.¹⁴⁵

La differenza e la superiorità di classe «si manifestavano nei panni migliori, nei discorsi sull'agiatezza di casa sua, nei gusti e nel linguaggio»¹⁴⁶, «negli svaghi regolati dagli ammonimenti dei genitori e dalla sorveglianza delle governanti»¹⁴⁷ e comportavano diversi tipi di educazione: alle poesie di Carducci che Agostino decanta a memoria si contrappone il dominio della violenza fisica e verbale, la legge del più forte tipica di un branco di *outsiders* lasciati allo stato brado. La voce narrante utilizza spesso metafore animali per la caratterizzazione dei giovani popolani: «In tutto simili a scimmie gesticolanti e oscene».¹⁴⁸ Agostino decide di compiere una discesa sociale spinto dal desiderio di far comprendere alla madre di essere dotato di una volontà propria ma anche per poter essere accettato in un mondo sconosciuto e accattivante, brutale e corrotto: «Apposta prese a indossare i vestiti più logori e brutti che possedesse, con grande stupore di sua madre che non riconosceva più in lui l'antica vanità; apposta smise di parlare di casa sua e delle sue ricchezze; apposta ostentò di apprezzare e gustare quei modi e quelle abitudini che tuttora lo inorridivano».¹⁴⁹

Agostino scopre la propria condizione borghese attraverso il confronto con il popolo. Ne resta profondamente turbato e traviato ma ciò lo spinge a guardare con occhio critico il mondo borghese in cui è sempre vissuto. Accanto alla scoperta del sesso, anche questa è una componente essenziale della formazione di Agostino, che lo fa uscire dalla condizione ignara dell'infanzia.

Significativo a tal proposito è l'episodio nel quale il protagonista, scambiato per un garzone, viene avvicinato da un bagnante e da suo figlio che desiderano essere portati in gita con il pattino. Agostino si presta volentieri all'equivoco e durante il tragitto, interrogato a più riprese sulla sua condizione familiare, inventa di non poter frequentare la scuola perché deve lavorare per sopravvivere. Il padre borghese addita ad esempio per il figlio Piero la condotta di Agostino e

145 A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 31.

146 Ivi, p. 104.

147 Ivi, p. 106.

148 Ivi, p. 87.

149 Ivi, p. 105.

lo invita a regalare al ragazzo più sfortunato il pallone di cuoio che ha portato con sé ma Piero rifiuta di farlo. Come ha osservato Edoardo Sanguineti, Agostino, all'inizio del romanzo, era in tutto simile a questo scialbo Piero, così infantilmente attaccato al suo nuovo pallone in cuoio. L'esperienza fatta l'ha indotto a uscire fuori di sé, a guardarsi dall'esterno: «Così può vedere, specchiato in Piero appunto, il suo vero volto, può cominciare a giudicarsi, può cominciare a mutare, può tentare, deformata quanto si voglia, e quanto si voglia incompleta, l'avventura dell'autocoscienza».¹⁵⁰ Nel frattempo il bravo signore si compiace di indicare democraticamente come esempio al figlio il ragazzo proletario costretto a lavorare; poi vuole tacitare la propria coscienza mostrandosi generoso verso gli umili e invitando Piero a donare il suo pallone, ed è tutto soddisfatto nel trovare il supposto ragazzo povero così rassegnato alla sua condizione.

Dopo l'esperienza da bagnino Agostino sente di trovarsi in una situazione sospesa dovuta alla perdita del primitivo *status* di innocenza cui non è seguita l'acquisizione di una nuova identità: egli non fa più parte «del genere di quello del pallone» e comunque è troppo «incanaglito ormai da non poterci più vivere senza ipocrisia e fastidio»; tuttavia riconosce di non essere «neppure simile ai ragazzi della banda».¹⁵¹

Si può dunque concludere che i tre mesi estivi nei quali si svolge il romanzo hanno permesso al protagonista di acquisire nuove consapevolezza che però rimangono in potenza e non sappiamo in quali forme troveranno concretezza nell'esistenza futura di Agostino. Senza dubbio il suo percorso di crescita è appena iniziato e il nostro eroe viene lasciato da Moravia in una condizione di profondo turbamento, dovuto a un «sentimento di concreta alienazione vitale»¹⁵² che lo porta a desiderare l'«antica innocenza perduta» preferibile a quella «condizione di sospensione infelice».¹⁵³

Tutto nudo, Agostino passeggiò per un poco su quelle sabbie tenere e specchianti, godendo a imprimervi con forza i piedi e a vedere l'acqua subito fiorire e allargare l'orme. Ora provava un vago, disperato desiderio di varcare il fiume e allontanarsi lungo il litorale, lasciando alle sue spalle i ragazzi, il Sarò, la madre e tutta la vecchia vita. Chissà che forse, camminando sempre diritto davanti a sé, lungo il mare, sull'arena bianca e soffice, non sarebbe arrivato in un paese dove tutte quelle brutte cose non esistevano. In un paese dove sarebbe stato accolto come voleva il cuore, e dove gli fosse stato possibile dimenticare tutto quello che aveva appreso, per poi riapprenderlo senza vergogna né offesa, nella maniera dolce e naturale che pur doveva esserci e che oscuramente avrebbe voluto. Guardava alla caligine che sull'orizzonte avvolgeva i termini del mare, della spiaggia e della boscaglia e si sentiva attratto da quell'immensità come dalla sola cosa che avrebbe potuto liberarlo della presente

150 E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 73.

151 A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 111.

152 E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 48.

153 Ivi, p. 59.

servitù.¹⁵⁴

Nel 1948 Moravia aveva progettato di riunire in una silloge intitolata *Romanzi e novelle sull'adolescenza* una serie di testi inerenti al tema della formazione tra cui sarebbero figurati *Inverno di malato* (1930), *Agostino* (1942) e *La Disubbidienza* (1948). Il romanzo di formazione dimostra così di stare molto a cuore a questo scrittore che, non dobbiamo dimenticarlo, fu segnato in prima persona da una giovinezza sofferta e anomala di cui rimane viva traccia nei suoi lavori. *Inverno di malato* è un'esperienza quasi autobiografica che allude al sanatorio e fa continuamente riferimento a incubi di natura freudiana che tormentano il giovane protagonista durante il periodo della convalescenza. *La disubbidienza* riprende sia i temi affrontati in *Agostino*, poiché anche il protagonista Luca vive una profonda crisi adolescenziale, sia l'impossibilità di stabilire rapporti con il reale propria della figura di Michele Ardengo ne *Gli indifferenti*. Il ragazzo si estranea progressivamente dalla famiglia, dalla scuola, dai compagni sino ai limiti dell'autoannientamento. Respinge tutti i falsi valori della famiglia borghese e la sua crisi esistenziale si risolve in malattia fisica; Luca viene riportato alla normalità da una materna infermiera che l'inizia al sesso. Ma il finale non può dirsi positivo: l'unica alternativa al rifiuto della realtà è la regressione nel grembo della madre natura.

III.4 *L'isola di Arturo*. Memorie di un fanciullo

Io avrei voluto con questo libro scrivere una storia che somigli in certe cose a *Robinson Crusoe*, cioè la storia di un ragazzo che scopre per la prima volta tutte le cose più grandi, più belle e anche quelle brutte della vita; per lui tutto è avventura, è stupore, è bellezza perché vede le cose per la prima volta e non ha nessuna esperienza né del bene né del male. E siccome vive in una delle isole più belle che io abbia mai conosciuto, che è l'isola di Procida, tutto quello che gli cade sotto gli occhi è di una particolare bellezza e quindi a lui la vita appare sotto un colore fantastico. Forse per questo qualcuno ha parlato di una fiaba ma per me il mio libro è uno dei più reali che siano stati scritti in questi ultimi tempi.¹⁵⁵

Il 1957 segna la consacrazione artistica di Elsa Morante che, con *L'isola di Arturo*, il suo secondo romanzo, si aggiudica il prestigioso Premio Strega. Con le parole sopra riportate l'autrice ci introduce alle avventure del quattordicenne Arturo Gerace, abitante dell'isola di Procida. La madre di costui è morta dandolo alla luce e il piccolo è sopravvissuto nei primi anni di vita grazie alle amorevoli attenzioni del balio Silvestro. Wilhelm Gerace, il padre del bambino,

154 Ivi, p. 91.

155 Trascrizione di un'intervista tratta da www.rai.tv. Elsa Morante parla de *L'isola di Arturo*.

è quasi sempre in viaggio per motivi misteriosi sui quali Arturo non smette mai di fantasticare, arrivando ben presto a mitizzare la figura paterna. L'infanzia del protagonista è caratterizzata dalla solitudine di cui però egli non soffre poiché la sua fervida immaginazione e le bellezze naturali della terra natia non gli permettono di annoiarsi; egli sa sempre come trascorrere il proprio tempo in perfetta sintonia con se stesso e l'ambiente circostante. Tutto cambia il giorno in cui Wilhelm fa ritorno a Procida in compagnia di Nunziata, la sua seconda giovanissima moglie che entra dunque a far parte della famiglia. Ella varca la soglia della “Casa dei guaglioni”, l'abitazione dei Gerace, chiamata così perché il suo precedente proprietario, il vecchio misogino Romeo l'Amalfitano, ne proibiva l'ingresso a tutte le donne che egli riteneva esseri degni di ogni disprezzo. In un primo momento geloso, nel corso della narrazione Arturo si scopre follemente innamorato della matrigna che nel frattempo, rimasta incinta, dà alla luce un bellissimo bambino biondo, Carmine Arturo, secondogenito di Wilhelm. Sul finire del romanzo il protagonista scopre l'infatuazione del padre per un giovane galeotto di nome Tonino Stella che lo contraccambia umiliandolo con il nomignolo Parodia. Nonostante un duro confronto con il figlio, Wilhelm salpa dall'isola in compagnia di Stella. Arturo adesso ha sedici anni: tradito dal padre e respinto dalla matrigna, comincia ad avvertire una solitudine disperata. La scelta obbligata è quella di partire a sua volta, lasciandosi l'isola alle spalle, per sempre.

Il romanzo della Morante si presta sostanzialmente a una doppia possibilità di lettura: la prima è improntata alla critica mitografica e i rimandi al mito e alla fiaba sono evidenti soprattutto grazie al confronto con le tematiche e la struttura del primo romanzo, *Menzogna e sortilegio* (1948).¹⁵⁶ La seconda fa invece riferimento a una spiegazione realistica che interpreta il testo come un libro di memorie autobiografiche.

Giacomo Debenedetti¹⁵⁷ ascrive senz'altro *L'isola* al dominio del mito e riconosce alla scrittura della Morante quell'afflato lirico carico di allusioni continue al rito di iniziazione che

156 *Menzogna e sortilegio* è la storia, ambientata in un'imprecisata città del Sud, di una famiglia piccolo-borghese segnata da un tragico destino che coinvolge tutti i suoi componenti. La narratrice, di nome Elisa, ricostruisce il passato e le dinamiche familiari mettendo a nudo i sentimenti negativi dei parenti ma anche facendo emergere quel mondo parallelo che ciascuno di loro ha dentro di sé. Cito i punti salienti di quella che appare, tra le tante, come la comparazione più completa tra il primo e il secondo romanzo della Morante: MARCO BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 33-42. Le analogie si riscontrano a livello tematico poiché l'argomento dell'infanzia e dell'adolescenza è posto al centro di ciascun romanzo ed entrambe le trame ricoprono un segmento cronologico breve ma decisivo per le sorti dei due protagonisti. A livello narrativo ci troviamo dinanzi a due libri di memorie raccontati in prima persona; per quanto riguarda il macrointreccio sia Elisa che Arturo sono costretti ad abbandonare la casa natale per un evento incontrovertibile. E inoltre: la rimarcata polisemia del nome del protagonista, la passione per la lettura, il misterioso ascendente germanico che contraddistingue la famiglia, la sdegnosa indifferenza del genitore nei confronti del figlio adorante.

157 Giacomo Debenedetti ed Elsa Morante furono legati da una ventennale amicizia, tanto che il critico letterario partecipò, assieme al poeta Sandro Penna, al primo lancio del libro nella sede romana di Einaudi.

spinge a cercare un secondo piano di lettura oltre a quello realistico. Egli sottolinea come l'isola abbia «un significato abbastanza costante nel mito, nella fiaba, nel repertorio dei simboli magico-psicologici»¹⁵⁸ poiché è il luogo nel quale l'eroe si ritrova «naufrago dello smarrimento»¹⁵⁹ e si verificano quelle prove iniziatiche a cui viene sottoposto.¹⁶⁰ Inoltre il protagonista può vantare delle somiglianze biografiche vicine a quelle degli eroi: viene al mondo in circostanze drammatiche, allattato da un umile garzone con latte di capra, nascosto in una cassetta di pasta per non essere rapito dai parenti materni, proprio come avvenne per Mosè. Wilhelm corrisponderebbe al padre-cacciatore e l'anello che lega Silvestro ad Arturo rappresenterebbe l'oggetto fatato presente in molte favole. Debenedetti tuttavia conclude sottolineando la frammentarietà delle allusioni al mito e alla fiaba: «Frammenti però, solo frammenti. La fiaba dovrebbe dunque essere una specie di aggettivazione: l'intento deliberato era di comporre un romanzo della realtà».¹⁶¹ Il riferimento di Debenedetti alle grandi immagini primitive prepara il terreno per le future riflessioni junghiane.¹⁶² Carlo Sgorlon definisce l'isola come «metafora geografica della mitica infanzia di Arturo»,¹⁶³ avvolta in una sospensione spaziale e atemporale; l'alone mitico investe anche i personaggi, in particolar modo il protagonista che fin dalla prima pagina è un archetipo leggendario in quanto porta il nome del mitico re dei cavalieri della tavola rotonda e quello della stella del carro di Boote.

La seconda tesi che vede ne *L'Isola* un libro di memorie narrate in forma autobiografica è accreditata, prima che da autorevoli studiosi, dalla Morante stessa che opta per un sottotitolo che non lascia spazio agli indugi: *Memorie di un fanciullo*. Nell'intervista cui abbiamo fatto riferimento,¹⁶⁴ l'autrice sembra voler rimarcare la propria lontananza da interpretazioni favolistiche, definendo il romanzo come il più reale tra quelli che sono stati scritti negli ultimi tempi. Questa dichiarazione di aderenza al vero trova riscontro in forma di teorizzazione nel saggio *Sul romanzo*¹⁶⁵ che può essere utilizzato come strumento di rivelazione di poetica.

158 GIACOMO DEBENEDETTI, *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, p. 107.

159 *Ibidem*.

160 A tal proposito si veda *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, a cura di Ilaria Crotti, Roma, Bulzoni, 2011.

161 *Ivi*, p. 115.

162 I due saggi di GRAZIELLA RICCI, *L'isola di Arturo. Dalla storia al mito*, in «Nuovi Argomenti», 61, 1979 e *Tra eros e thanatos: storia di un mito mancato*, in «Strumenti critici», 38, 1979 dimostrano come il romanzo intenda raffigurare l'Androgino mitico, l'Uroboros, che risiede nelle profondità psichiche dell'inconscio collettivo.

163 CARLO SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1988, p. 72.

164 Cfr. nota 155.

165 ELSA MORANTE, *Sul romanzo* (1957), in EAD., *Opere*, vol. II, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2003. Questo articolo fu scritto in risposta a un'inchiesta sul romanzo promossa dalla rivista «Nuovi Argomenti».

Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore- attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle relazioni umane nel mondo) - dà intera una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà).¹⁶⁶

Come ogni altra viva esperienza umana, difatti, l'arte non può nutrirsi che di realtà. [...] La realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui (*il romanziere*), in una verità poetica incorruttibile. [...] Un vero romanzo, dunque, è sempre realista: anche il più favoloso!¹⁶⁷

Sulla scia di Angelo Pupino,¹⁶⁸ Marco Bardini interpreta *L'isola* come un libro di memorie abbandonando così la topica junghiana che in effetti può arricchire il quadro d'indagine ma gioca un ruolo «asistematico e rapsodico»,¹⁶⁹ di importanza inferiore.

La critica è concorde nel rilevare un'anomalia nella figura del narratore che, a differenza ad esempio dell'ottuagenario nelle *Confessioni*, non tenta affatto una ricostruzione postuma delle proprie esperienze ma sembra invece voler rimarcare la distanza dall'io fanciullo di cui narra le avventure. A tal proposito così si esprime Bàrberi Squarotti:

Il libro si svolge secondo la tecnica del racconto in prima persona che è caratteristica della narrativa di memoria: ma di questa non ha l'abbandono al piacere di recuperare le nozioni, di ricostruire esperienze ed eventi, quanto piuttosto si avvale di una sorvegliata sobrietà, di un distacco netto e preciso, che sfiora la freddezza della non partecipazione, nonostante, a tratti, lo scarto dell'esclamazione, il concitato discutere ed analizzare le proprie ragioni da parte del protagonista.¹⁷⁰

E Giovanna Rosa rincara la dose sottolineando come «l'attività memoriale non sia semplice ricordo di sé e della propria infanzia ma si configuri come moto d'introspezione proiettiva nella figura di un altro io lontano nel tempo».¹⁷¹ Ci troviamo dinanzi ad un vero e proprio sdoppiamento, come se il narratore scegliesse di tornare a vestire i panni del fanciullo, assumendone totalmente la prospettiva e annullandosi dietro ad essa. Inoltre, «l'utilizzo di verbi come “parere”, “sembrare”, “apparire” ci indica chiaramente quanto sia difficile per il narratore rievocare i ricordi in modo lucido e netto».¹⁷² Per questo motivo egli rimane una voce sullo sfondo senza caratterizzazione e la sua condizione attuale può solo essere ipotizzata. La sensazione è che non abbia mai più fatto ritorno a Procida e che non abbia più rivisto né la

166 Ivi, p. 1498.

167 Ivi, pp. 1501-1502.

168 ANGELO RAFFAELE PUPINO, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, A. Longo, 1968, p. 105: «Anche *L'isola* di Arturo, del '57, si riallaccia ad un genere assai diffuso nella narrativa italiana ed europea del primo Novecento, e ritornato alla ribalta in anni recenti: il memorialismo d'infanzia».

169 M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 362.

170 GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961, p. 244.

171 GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, il Saggiatore, 1995, p. 107.

172 MARIADOMENICA VERDE, *Oltre il limbo non v'è eliso* in *Il romanzo di formazione tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 442.

matrigna né il padre. La sua età ci è sconosciuta ma possiamo presupporre che egli sia diventato uno scrittore affidandosi alle inclinazioni poetiche che Arturo sviluppa in tenera età¹⁷³ e alle parole che egli rivolge al balio Silvestro sul finire del romanzo: «E va' in camera mia e prendi: tutti i fogli in camera mia, sparsi fra i libri e per i casseti. Mi raccomando, eh: i fogli scritti prendili *tutti*, non lasciarne nessuno, che quelli sono importanti, perché io sono uno scrittore».¹⁷⁴ L'efficacia analitica della prospettiva adulta viene a mancare soprattutto nelle situazioni centrali dell'intreccio e sembrerebbe di trovarsi dinanzi a quel *leitmotiv* proprio delle memorie, ossia la riluttanza a maturare, come dimostrano queste considerazioni finali: «Così dunque la vita è rimasta un mistero. E io stesso, per me, sono ancora il primo mistero!».¹⁷⁵ Quello che possiamo notare è che l'autobiografia propone una parabola evolutiva per il protagonista fanciullo e adolescente ed è in questo percorso che si può riconoscere la spinta propulsiva tipica del *Bildungsroman*.

III.4.1 *Oltre il limbo non v'è eliso*

L'isola di Arturo presenta molte analogie con il romanzo di formazione, a partire dal titolo che focalizza l'attenzione sul protagonista e sull'ambientazione delle vicende. Se si esclude il primo capitolo, *Re e stella del cielo*, nel quale viene rievocata la stagione remota della fanciullezza felice, l'intera vicenda è incentrata sull'età ingrata e sulle metamorfosi che l'adolescenza comporta:

Il fatto era che il ritorno della bella stagione in quell'anno per me si accompagnò, credo, col passaggio di quell'età, che viene detta, dalle buone famiglie, età ingrata. Non mi era accaduto, prima, di sentirmi così brutto: nella mia persona, e in tutto quello che facevo, avvertivo una strana sgraziataggine, che incominciava dalla voce. M'era venuta una voce antipatica, che non era né più da soprano (come la mia di prima) né, ancora, da tenore (come la mia di dopo): pareva quella di uno strumento scordato. E tutto il resto, era come la voce.¹⁷⁶

Ai naturali cambiamenti del corpo si accompagnano i complicati sviluppi della coscienza: l'apprendistato formativo avviene entro le mura domestiche, in quell'ottica tipicamente novecentesca che sostituisce alle dinamiche della socializzazione quelle private dei conflitti

173 Cfr. *Le donne dormienti*, splendida poesia che Arturo dedica alla matrigna dopo averla vista dormire, in ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 157.

174 Ivi, p. 371.

175 Ivi, p. 377.

176 Ivi, p. 266.

interpersonali con i genitori. Spiega Giovanna Rosa: «Il percorso di maturazione di Arturo avviene tutto entro la dimensione sentimentale dell'interiorità, là dove si definiscono i limiti della coscienza individuale».¹⁷⁷

Nel giro di due inverni e due estati in Arturo matura e precipita in una duplice crisi: la scoperta di una femminilità al tempo stesso materna ed erotica incarnata dalla matrigna e il crollo del mito paterno, la cui virilità viene ridotta a parodia.

Wilhelm Gerace è un padre fuori dall'ordinario: non è lui a occuparsi del figlio appena nato e orfano di madre e le sue assenze superano la sua presenza nell'isola:

Un paio di mesi dopo la mia nascita, mio padre era partito dall'isola per un'assenza di quasi mezz'anno: lasciandomi nelle braccia del nostro primo garzone, che era molto serio per la sua età e mi allevò con latte di capra. Fu il medesimo garzone che mi insegnò a parlare, a leggere e a scrivere. [...] Mio padre non si curò mai di farmi frequentare le scuole.[...] A fare la somma dei suoi rari e brevi soggiorni sull'isola, alla fine dell'anno, si sarebbe trovato che, su dodici mesi, egli forse ne aveva passato due a Procida, con me.¹⁷⁸

Per questo motivo gli studi critici hanno spesso evidenziato come un'immagine paterna così lontana e assente dalla quotidianità si sottragga di fatto alla possibilità di instaurare un normale legame filiale.

Arturo, insomma, è un fanciullo divino dall'infanzia limpida e senza ombre in quanto raffigura il figlio che, non sottomesso ad alcun principio d'autorità ed estraneo ai vincoli amorosi, non ha mai sperimentato la possibilità di attivare i processi di proiezione e identificazione nelle figure genitoriali.¹⁷⁹

Nonostante le sue assenze, Wilhelm è avvolto da un alone leggendario, come dimostrano le parole di Arturo: «Consideravo ogni soggiorno di mio padre sull'isola come una grazia straordinaria da parte di lui, una concessione particolare, della quale ero superbo».¹⁸⁰ Gli oggetti di Wilhelm esercitano un fascino indiscusso sulla fantasia di Arturo: una maschera per guardare il fondale marino, un fucile, un binocolo e soprattutto un orologio da polso marca Amicus segnano la complicità tra padre e figlio.¹⁸¹

Continui e vani sono gli sforzi di attirare l'attenzione: «Cercavo sempre l'occasione di

177 G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 145.

178 E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 20-27.

179 G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 141.

180 E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 28.

181 Con un discorso lungo e confidenziale Wilhelm rivela ad Arturo che l'orologio che porta al polso è un dono del suo amico più caro: «Regalandomi l'orologio mi ha detto: “Qua, dentro a quest'orologio, ci ho rinchiuso il mio cuore. Tieni, ti do il mio cuore. Dovunque tu sia, vicino o lontano da me, il giorno che questo orologio cesserà di battere, anche il mio cuore avrà cessato di battere”» (ivi, p. 42).

mostrarmi valoroso e impavido ai suoi occhi».¹⁸² L'occasione d'oro si verifica quando il padre teme di aver smarrito tra le onde l'orologio Amicus e Arturo di fatto riesce a ritrovarlo ma ottiene il rimprovero per aver distratto il genitore con la pesca dei ricci di mare. Seppure Wilhelm si dimostri indifferente e sbrigativo nei suoi confronti, Arturo gli riconosce una superiorità quasi regale: egli primeggia per l'altezza rispetto ai procidiani e la sua bellezza nordica (la madre infatti era tedesca) contrasta con i colori scuri della carnagione mediterranea: «Il suo corpo, nell'estate acquisiva uno splendore bruno carezzevole, imbevendosi del sole, pareva, come d'un olio; ma nella stagione invernale ritornava chiaro come le perle. E io, che ero sempre scuro in ogni stagione, vedevo in ciò quasi il segno di una stirpe non terrestre».¹⁸³ In un clima crescente di elogi iperbolici il padre viene presto paragonato a un essere sovranaturale, quasi divino, sulle cui scelte non si discute ma si obbedisce: «Le sue ragioni appartenevano soltanto a lui. Ai suoi silenzi, alle sue feste, ai suoi disprezzi, ai suoi martirii, io non cercavo una spiegazione. Erano per me come dei sacramenti: grandi e gravi, fuori d'ogni misura terrestre, e d'ogni futilità».¹⁸⁴ E tutte le sue azioni, anche le più banali, si caricano di un significato eroico, come quando urla ingiurie incomprensibili in tedesco e l'eco ne amplifica la gravità: «Non mi pareva d'assistere al solito gioco dell'eco, assai comune fra i ragazzi; ma a un duello epico. Siamo a Roncisvalle, e d'un tratto, sulla spianata, irromperà Orlando col suo corno. Siamo alle Termopili, e dietro le rocce si nascondono i cavalieri persiani, coi loro berretti puntuti»;¹⁸⁵ o come quando una medusa offende la pelle paterna e tutto il creato sembra partecipare al dolore: «Ma oggi, che la vittima era lui, mi invase un sentimento solenne di tragedia. Sulla spiaggia e sul tutto il mare si fece silenzio, e in questo il grido d'un gabbiano che passava mi parve un lamento femminile, una Furia».¹⁸⁶ Il verbo del padre è inviolabile e ispira in Arturo quel Codice delle Verità Assolute cui il bambino presterà fede per tutta la fanciullezza.¹⁸⁷

Il sentimento di fierezza filiale accomuna Arturo ad Agostino, protagonista del romanzo breve di Alberto Moravia: entrambi vivono un rapporto armonioso e idilliaco con la figura

182 Ivi, pp. 38-39.

183 Ivi, p. 30.

184 *Ibidem*.

185 Ivi, p. 31.

186 Ivi, pp. 31-32.

187 E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 33. Queste sono le Leggi più importanti del Codice delle Verità Assolute di Arturo: I. L'autorità del padre è sacra. II. La vera grandezza virile consiste nel coraggio dell'azione, nel disprezzo del pericolo, e nel valore mostrato in combattimento. III. La peggior bassezza è il tradimento. Se poi si tradisce il proprio padre o il proprio capo, o un amico ecc., si arriva all'infimo della viltà. IV. Nessun concittadino vivente dell'isola di Procida è degno di Wilhelm Gerace e di suo figlio Arturo. Per un Gerace dar confidenza a un concittadino significherebbe degradarsi. V. Nessun affetto nella vita uguaglia quello della madre. VI. Le prove più evidenti e tutte le esperienze umane dimostrerebbero che dio non esiste.

parentale di riferimento, fino al momento traumatico della crisi:

Dovevamo essere una buffa coppia, per chi ci incontrava! Lui che avanzava risoluto, come una vela nel vento, con la sua bionda testa forestiera, le labbra gonfie e gli occhi duri, senza guardare nessuno in faccia. E io che gli tenevo dietro, girando fieramente a destra e a sinistra i miei occhi mori, come a dire: “Procidiani, passa mio padre!”.¹⁸⁸

La madre di Agostino era una grande e bella donna ancora nel fiore degli anni; e Agostino provava un sentimento di fierezza ogni volta che si imbarcava con lei per una di quelle gite mattutine. Gli pareva che tutti i bagnanti della spiaggia li osservassero ammirando sua madre e invidiando lui; convinto di avere addosso tutti gli sguardi, gli sembrava di parlare con una voce più forte del solito, di gestire in una maniera particolare, di essere avvolto in un'aria teatrale ed esemplare come se invece che sopra una spiaggia, si fosse trovato con la madre sopra una ribalta, sotto gli occhi attenti di centinaia di spettatori.¹⁸⁹

Dal secondo capitolo in poi la mitizzazione di Arturo nei confronti del padre inizia gradualmente a scemare; durante i primi tempi del matrimonio il ragazzo è geloso dei momenti che Wilhelm riserva alla sua sposa e arriva a desiderare dei gesti d'affetto di cui prima non aveva mai sentito la necessità: «Mi venne nostalgia ch'egli mi baciasse e mi accarezzasse, come fanno altri padri con i figli».¹⁹⁰ Il padre cerca di confortarlo, «Ehi moro, - esclamò - rassicurati, non sarà certo lei, povera Nunziatina, la pericolosa rivale che ti ruberà il mio cuore!», ma nel contempo lo accusa di essere geloso, facendolo vergognare: «Quella sua parola: geloso m'aveva offeso in modo estremo. Non volevo saperne di una taccia simile».¹⁹¹ Anche le estati spensierate acquistano un sapore diverso e la devozione filiale inizia in qualche modo a risentirne: «Ma in realtà, io con mio padre non ritrovavo più la felicità infantile delle altre estati: l'esistenza della matrigna s'interponeva tra me e lui».¹⁹²

Un giorno Wilhelm fa ritorno a Procida ma l'entusiasmo di Arturo viene presto smorzato: «Le sue maniere disorientate, un po' febbrili, tradivano solo l'impazienza di liberarsi della mia persona»; l'attesa paterna finisce solo con l'apparire di un giovane galeotto al quale Wilhelm rivolge uno sguardo d'implorazione che, afferma Arturo, «non si cancellerà mai dal mio cuore». Dinnanzi a quella scena il ragazzino ebbe «in dono una sensibilità vicina alla veggenza, quale si trova, a volte, nelle donne, o negli animali» e fin dall'inizio votò un «odio definitivo per quell'uomo».¹⁹³ Nelle giornate successive lo struggimento paterno era senza spiegazione, fino alla scoperta che esso derivava dall'indifferenza del carcerato. Seguendolo di nascosto, Arturo

¹⁸⁸ Ivi, pp. 28-29.

¹⁸⁹ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 5-6.

¹⁹⁰ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 149.

¹⁹¹ Ivi, pp. 162-163.

¹⁹² Ivi, p. 175.

¹⁹³ Ivi, pp. 170-174.

vide il padre che si appostava sotto la casa circondariale per cercare di stabilire un contatto con il bieco individuo attraverso un alfabeto segreto: «Ne visite ne lettere niente. Almeno una parola che ti costa». A questa domanda seguì la risposta sprezzante: «Vattene Parodia!».¹⁹⁴ L'inseguimento del padre e la tragica rivelazione di una simile verità rappresentano una prova iniziatica fondamentale: il ragazzo corre a casa per cercare sul vocabolario il significato di quel nomignolo e, una volta scopertolo, si sente invaso dal maturo sentimento della compassione che egli comprendeva essere la forma più assoluta d'amore: «Per tutta la mia infanzia e fanciullezza, io avevo creduto d'amare W. G.; e forse m'ingannavo. Soltanto adesso, forse, incominciavo ad amarlo. Mi accadeva qualcosa di sorprendente, che certo in passato non avrei potuto credere se me l'avessero predetto: W. G. mi faceva compassione». ¹⁹⁵

Grazie all'indulto in vista della guerra, il carcerato Tonino Stella viene rilasciato e Wilhelm lo nasconde in una stanza sotterranea della “Casa dei guaglioni” per celare la sua presenza a Nunziata e Arturo; quest'ultimo però nota una luce insolitamente accesa e si trova faccia a faccia con Tonino: il confronto è brutale e le bassezze di Wilhelm emergono in un triplice tradimento: egli aveva giurato a Romeo l'Amalfitano che mai si sarebbe accompagnato con nessun altro sull'isola; aveva regalato a Tonino l'orologio Amicus per ingraziarselo e promesso, sempre a costui, la maschera, il binocolo e il fucile. E infine il tradimento peggiore nei confronti del figlio:

- Io tengo sedici anni!- esclamai- tu hai promesso che, quando mi facevo uomo, avresti viaggiato assieme a me. E adesso, è venuta quell'epoca! Io tengo l'età, sono uomo! [...] - Ti prego di rimandare l'argomento ad altra occasione, e di ritirarti di sopra, se non ti spiace. Siamo d'accordo, quanto alla promessa che dici: s'intende, ogni promessa è sacra, tra gentiluomini... ma non mi sembra questa l'ora migliore per discorrerne: mi mezzanotte mentre sto per partire.¹⁹⁶

A questo si aggiungano altre tristi verità rivelate da Stella sui misteriosi viaggi di Wilhelm: «- Ah, sul serio! - osservò, - l'idea mi è nuova... E quali sarebbero, se è dato saperlo, i viaggi principali che lui ha fatto? Va bene. Germania-Italia, una quarantina d'anni fa: ci è noto. E poi?... Beh, si sa, la circumvesuviana: quella, per lui, è abbonamento...». ¹⁹⁷ Arturo non esprime nessun giudizio morale sull'omosessualità paterna e, nonostante le rivelazioni di Stella, è ancora abbagliato dallo splendore del genitore: «Notai, nel tempo stesso, con una sorpresa amareggiata, che s'era messo degli abiti nuovi, da me non mai veduti prima d'oggi. [...] Così pulito, elegante

194 Ivi, pp. 315-316.

195 Ivi, p. 322.

196 Ivi, p. 342.

197 Ivi, pp. 337-338.

mi appariva bello come un principe romanzesco». ¹⁹⁸ Nell'impeto della rabbia il giovane eroe indirizza al padre una lettera nelle quale segna il distacco dai desideri infantili e rivela le sue nuove consapevolezze:

Caro papà, l'ultima mia parola, che adesso ti scrivo, è questa: che hai fatto male stasera se davvero hai creduto ch'io desiderassi ancora di viaggiare assieme a te, come quando ero piccolo. A quell'epoca, forse era vero che lo desideravo, ma oramai questo desiderio è finito. E sbagli pure se credi che io abbia invidia dei tuoi amici. Da ragazzino, forse era vero che li invidiavo, ma ormai ho conosciuto che sono dei mostri delinquenti e dei fetenti orribili.

Prima di partire Wilhelm cerca un ultimo abbraccio da parte del figlio, che gli verrà negato. «Mentre lui spariva dalla camera, pensai: *A rivederci...e invece, non ci rivedremo mai più*». ¹⁹⁹ E mantenne la parola.

Il secondo rovello che il protagonista de *L'isola* si trova a dover fronteggiare riguarda il complicato rapporto con la matrigna Nunziatella e il progressivo risveglio della sessualità che a esso si associa. ²⁰⁰ Per la trattazione del complesso edipico appare opportuno evidenziare le sorprendenti affinità riscontrate tra quest'opera della Morante e il romanzo breve *Agostino* di Alberto Moravia. Si rileva innanzitutto una contiguità temporale: il segmento narrativo ricoperto da *L'isola* è di appena due anni ma la fase cruciale si concentra in quell'estate che Arturo stesso definisce storica per l'intensità degli avvenimenti: la prosa di Moravia è ancora più stringente e tutta la vicenda di *Agostino* è incentrata in un'unica estate, quella dei tredici anni del protagonista.

Sbarcata a Procida, la matrigna cerca da subito di conquistarsi la simpatia del figliastro. «-Lui non ha conosciuto mai la madre, povero *piccerillo*. Per me, il sentimento di fargli da madre, io ce l'ho. Ditegli che mi chiami *mà* e io sono contenta». ²⁰¹ Arturo però interpreta

¹⁹⁸ Ivi, p. 340.

¹⁹⁹ Ivi, p. 348.

²⁰⁰ Marco Bardini osserva che i riferimenti morantiani alle teorie psicoanalitiche si rifanno ad alcuni saggi di Freud e, in modo particolare, a quello intitolato *Totem e tabù*: «L'ancestralità dei luoghi, il padre-totem, le Certezze Assolute come precetti tribù, la madre-sposa-sorella, l'ambivalenza nei confronti dell'incesto (espressa, tra l'altro, attraverso l'autodivieto, poi disatteso, di pronunciare per intero il nome proibito), la visione animistica della natura intesa come prima del mondo completa, l'orrore della morte, il narcisismo, il conflitto con il padre-totem, il suo abbattimento e la successiva nostalgia nei suoi confronti, la reiezione della femmina appartenente al suo stesso clan e l'esogamia» (M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 363). Pupino rileva come le numerose rappresentazioni oniriche presenti nel romanzo si possano analizzare attraverso una chiave interpretativa freudiana. Interessante è la spiegazione fornita dallo studioso per quanto riguarda l'incubo che tormenta Arturo la notte in cui ospita la matrigna, spaventata dalle tenebre, nella propria stanza (A. PUPINO, *Struttura e stile nella narrativa di Elsa Morante*, cit., pp. 113-114). Infine questa è la tesi di Donatella Ravanello: «La vera realtà è quella sognata di notte: l'illusione, i falsi trionfi vengono demistificati a livello inconscio e non conscio. In questo modo l'autore riconferma l'insufficienza della ragione e continua la polemica tra alienazione e poesia» (DONATELLA RAVANELLO, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 81).

²⁰¹ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 79.

l'avvicinamento della donna come «un'audace provocazione» poiché a nessuno spetta il diritto di sostituirsi alla sua genitrice defunta. Inoltre emerge fin da subito la scelta di non pronunciare il nome proprio della donna,²⁰² «Anche in seguito, evitai di chiamarla pure con il suo nome. Per rivolgermi a lei, o richiamare la sua attenzione, le dicevo: *senti, dì, tu*, o magari fischiavo. Ma quella parola: *Nunziata, Nunziatella*, non avevo voglia di pronunciarla».²⁰³ L'ultima postilla è dovuta al termine *piccerillo* con il quale la matrigna sottolinea una differenza generazionale, nella realtà di appena due anni, tra lei e Arturo. Questa forzatura scatena l'ira del ragazzo che, proprio come Agostino, vorrebbe essere trattato alla stregua di un adulto:

Quand'io la offendevo [...] tuttavia mi stava di fronte impavida come una leonessa. Simile suo contegno era un'altra riprova evidente che costei mi trattava alla stregua di un ragazzino, il quale non può farsi temere da una matrona come lei. Eppure, dall'epoca del suo arrivo, già la differenza fra le nostre due stature appariva abbastanza diminuita; e la sua audacia era uno schiaffo per me».²⁰⁴

Una sola volta parve che la madre si accorgesse della sua presenza; e fu quando il giovane, lasciati ad un tratto i remi, si chinò in avanti con un viso intensamente malizioso e le disse sotto voce una breve frase che Agostino non riuscì a capire. Questa frase ebbe il potere di far sobbalzare la madre di esagerato scandalo e di finto orrore. «Abbate almeno riguardo a questo innocente» ella rispose indicando Agostino seduto al suo fianco. Agostino, al sentirsi chiamare innocente, fremette tutto di ripugnanza; come a vedersi gettare addosso un cencio sporco e non potere liberarsene.²⁰⁵

L'idillio armonioso tra la madre e Agostino, che caratterizza l'inizio della vicenda, viene recuperato nella prima conversazione di Arturo con Nunziata grazie alla quale il personaggio maschile può correggere pregiudizi e prime impressioni; la giovane sposa è animata dal sentimento della confidenza che le permette di rompere il muro di solitudine dietro a cui si nasconde Arturo: lo scambio dialogico è il primo e più lungo di tutto il romanzo e vede emergere punti di vista divergenti su tutte le questioni affrontate (materia religiosa, viaggi, solitudine, coraggio, valore, morte) ma si distingue per essere l'unica vera occasione per il ragazzino di confidare i suoi segreti più reconditi: «Era la prima volta che svelavo a una persona umana i risultati delle mie solitarie meditazioni [...]. Allora, non esitai più neanche a farle sapere i miei progetti più gelosi e ambiziosi».²⁰⁶ La fiducia che Arturo accorda alla matrigna è dovuta alla

202 Non dimentichiamo che il nome della madre di Agostino ci è addirittura sconosciuto. La scelta è senz'altro dovuta alla rigorosa focalizzazione interna sul protagonista che non ha bisogno di esplicitare questo dato. Ma l'analogia con l'incapacità di Arturo ad appellarsi alla matrigna ci autorizza a pensare che vi sia una difficoltà di fondo nel designare, e quindi riconoscere, un'entità che in realtà sfugge alla propria capacità di comprensione.

203 E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 80.

204 Ivi, p. 172.

205 A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 14-15.

206 E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 115-116.

scoperta che ella è di poco più grande di lui: viene quindi a crearsi una complicità fraterna, amichevole, che annulla i tratti di femminilità palesi nella donna. «La sua voce (ormai già familiare per me), di ragazza che ancora non ha finito di crescere, suonava adesso d'una incredulità leggendaria, fraterna».²⁰⁷ Il loro atteggiamento puerile emerge nella propensione a fantasticare su situazioni impossibili: Nunziata immagina come avrebbe potuto prendersi cura del piccolo Arturo orfano di madre mentre il ragazzo si figura di essere un eroe che, errando per terre sconosciute, incontra la matrigna in riva ad un fiume.

L'idillio si infrange nel momento in cui il giovane eroe, coricatosi nel proprio letto, sente attraverso le pareti «un grido di lei: tenero, stranamente feroce, e puerile»²⁰⁸ che sancisce la scoperta della sessualità femminile. Questa rivelazione è preceduta da un penoso senso d'esclusione che lo aveva turbato nel corso della serata quando il padre aveva mostrato uno slancio d'affetto nei confronti della sposa:

In quel momento, a me parve di udire un frastuono ritmato, quasi che una cavalcata si avvicinasse da qualche parte; e con meraviglia mi accorsi che era il mio cuore a battere a quel modo. Mio padre, in una specie di rabbiosa felicità, mosse verso la sposa e prendendola per il polso, col gesto di un ballerino le fece fare un mezzo giro su se stessa.²⁰⁹

La mattina dopo Arturo osserva di nascosto la matrigna intenta a fare la pasta in cucina e non può che constatarne la definitiva alterità:

Come aveva potuto avvenire, in un intervallo così breve, una trasformazione tanto strana! Essa aveva la stessa maglia rossa del giorno prima, la stessa gonna, le stesse ciabatte; ma era diventata iriconoscibile per me. [...] A rivederla, adesso, mi vergognavo d'aver potuto, il giorno prima, trattarla con tanta confidenza, e abbandonarmi fino al punto di dirle i miei segreti! [...] Le parlavo solo se vi ero proprio costretto, e in queste rare occasioni i miei modi erano così freddi e scostanti da farle ben capire che lei era meno di un'estranea, per me.²¹⁰

Il giovane protagonista sceglie quindi di trascorrere meno tempo possibile in compagnia degli sposi²¹¹ ma questo gli provoca «un sentimento di solitudine, quale non aveva mai conosciuto nel passato. Perfino mia madre, la bella canaria d'oro delle favole, che, un tempo, mi

207 Ivi, p. 108.

208 Ivi, p. 130.

209 Ivi, p. 129. Anche Agostino prova una sensazione simile: il corteggiatore e la madre lo invitano a unirsi alle loro gite in mare ma egli rifiuta constatando come la donna preferisca la compagnia del giovane amante alla sua: «Era come se ella durante tutti quei giorni in cui era uscita in mare con lui, si fosse sempre annoiata; e non ci fosse venuta che in mancanza di una compagnia migliore». (A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 11).

210 E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 133-134.

211 Il passaggio dal mondo edenico dell'infanzia a quello dell'età adulta si verifica proprio a quest'altezza, attraverso il riconoscimento della dimensione economico-sociale prima del tutto sconosciuta al protagonista; costui, per rientrare a casa il più tardi possibile, si trattiene al Caffè del Porto pagando le consumazioni con dei soldi, «novità assolutamente straordinaria» (ivi, p. 135).

veniva incontro al primo richiamo, adesso non mi soccorreva più». ²¹²

Il riavvicinamento tra i due avviene a metà romanzo quando Arturo teme che Nunziata possa morire di parto proprio come era accaduto a sua madre: «Pareva quasi che sulla terra esistessimo soltanto io e Nunz. E del mio famoso odio per lei, che era stato la mia croce, non me ne restava più nemmeno una traccia». ²¹³ Passata la paura, Arturo decide di regalare alla puerpera un riccio di mare, ma poi non ha il coraggio di offrirglielo. Presto però viene colpito da una nuova forma di gelosia per le attenzioni che Nunziata dedica al figlio appena nato: «Adesso, più che mai capivo che soddisfazione sia, per un uomo, avere la madre. [...] La mia invidia più intollerabile, poi, non l'ho ancora detta. Era questa: che ella gli dava dei baci. Troppi baci». ²¹⁴ Scatta quindi nel protagonista il desiderio di commuovere il personaggio femminile attraverso un gesto eclatante. Unanime è l'interpretazione di Debenedetti e Rosa per quanto riguarda il simulato suicidio di Arturo: esso rappresenta il rito di passaggio supremo, tipico di ogni favola, che consiste nel superamento della morte apparente «per rinascere in forma più efficiente» ²¹⁵ e conquistare il cuore della donna amata. «Sono le colonne d'Ercole a segnare il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza, dalla limpidezza festevole del teatro incantato all'ombra torbida dell'età adulta». ²¹⁶ Sopravvissuto a una dose massiccia di sonniferi, Arturo ritorna alla vita fortemente mutato: la voce possiede «certe note ruvide e basse che non c'erano prima» ²¹⁷ e la sua altezza è superiore a quella di Nunziata: «Io mi accorsi allora, per la prima volta, che la sopravanzavo di statura. Questo mi parve il segno di una mia potestà anziana, fiera e gioiosa». ²¹⁸ Una volta scoperto che Nunziata ha pazientemente vegliato su di lui giorno e notte, Arturo osa baciarla; la matrigna, pur dimostrando di corrispondere il sentimento, scappa inorridita come si trovasse dinnanzi ad un nemico: «Nel momento stesso che la sua volontà disperata ripudiava il mio bacio, il suo corpo (che all'improvviso mi si faceva riconoscere come se l'avessi visto ignudo), mi implorava, all'improvviso, di ribaciarla ancora!». «Così, con quel bacio, io avevo nuovamente disfatta la nostra amicizia; e stavolta senza rimedio!». ²¹⁹

Arturo cerca quindi di sostituire al desiderio incestuoso quello lecito per Assuntina, una vedova procidiana piuttosto disinibita; nel fare l'amore con lei è però costretto a mordersi un

212 Ivi, p. 136.

213 Ivi, p. 196.

214 Ivi, pp. 234-235.

215 G. DEBENEDETTI, *Intermezzo*, cit., p. 117.

216 G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 146.

217 E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 152.

218 Ivi, p. 257.

219 Ivi, pp. 258-261.

labbro per non pronunciare ad alta voce il nome di Nunziata, alla quale stava pensando.²²⁰

Non concordiamo con chi sostiene che d'ora in avanti il giovane eroe fa la figura del perfetto citrullo;²²¹ dinanzi all'acquisita consapevolezza di riconoscere il proprio sentimento – «Credetti, cioè, di intendere soltanto adesso che cosa io volessi dalla mia matrigna: non l'amicizia, non la maternità, ma *l'amore*. [...] In conseguenza, giunse a questa grande scoperta: che dunque, senza dubbio io ero innamorato di N.»²²² – poca importanza ricoprono gli sbagli dovuti all'inesperienza; è il caso ad esempio del tentativo da parte di Arturo di suscitare la gelosia della matrigna provocando una lite furibonda tra quest'ultima e Assuntina. In fondo non è possibile pensare che la maturità arrivi tutta in una volta: «Solo io, Arturo, mi ritrovavo ancora come prima, un ragazzino di quattordici anni; e dovevo aspettare ancora molte stagioni, avanti di essere un uomo».²²³

Nunziata, più volte sollecitata dalle confessioni di Arturo e tentata dai progetti d'amore che costui le prospetta, è costretta a sottrarsi in nome di una razionalità che le permette di riconoscere l'impraticabilità di un simile rapporto: «- No! Artù! Non bisogna fare il male».²²⁴ Ella tuttavia regala all'amato un orecchino d'oro che, nell'urto del loro ultimo incontro, le era cascato a terra. Arturo riconosce in quel dono diversi significati: «D'addio, di confidenza; e di civetteria amara e meravigliosa. [...] Mandarmi in ricordo non il segno d'una mia carezza, o d'un bacio; ma di un maltrattamento infame. Come a dirmi: anche i tuoi maltrattamenti, sono cose d'amore, per me».²²⁵

Arturo non può che abbandonare definitivamente la propria isola, metafora di un'età conclusasi per sempre: «Il piroscifo era già là, in attesa. E al guardarlo, io sentii tutta la stranezza della mia tramontata infanzia».²²⁶ Una nuova consapevolezza, una vera e propria legge, accompagnerà la traversata verso l'età adulta: “fuori del limbo, non v'è eliso”. Alla gioia dell'incoscienza infantile segue il disincanto dell'età adulta e la decisione di arruolarsi nell'esercito. Come in un cerchio magico, il verso finale di quella *Dedica* a Remo N. che Elsa

220 Si rileva un'ulteriore analogia con l'esperienza di Agostino; il protagonista di Moravia tenta infatti di soppiantare l'immagine del corpo materno con le fattezze di una prostituta spiata dalla finestra aperta di un postribolo. Ma il risultato è piuttosto deludente perché il ragazzo finisce per sovrapporre le due figure: «Ella indossava una ampia veste di velo azzurrino che rammentò ad Agostino le camicie materne» (A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 140).

221 G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 148.

222 E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 283.

223 Ivi, p. 129. Impressionante la somiglianza di questa frase con la conclusione di Agostino: «Come un uomo, non potè far a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse».(A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 144).

224 E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p.358.

225 Ivi, p. 379.

226 Ivi, p. 378.

Morante ha collocato tra il frontespizio editoriale e quello adesposto, funge da morale della storia:

Quella, che tu credevi un piccolo punto della terra,
fu tutto.
E non sarà mai rubato quest'unico tesoro
ai tuoi gelosi occhi dormienti.
[...]

Giovinetti amici, più belli d'Alessandro e d'Eurialo,
per sempre belli, difendono il sonno del mio ragazzo.
L'insegna paurosa non varcherà mai la soglia
di quella isoletta celeste.

E tu non saprai la legge
ch'io, come tanti, imparo,
- e a me ha spezzato il cuore:
fuori del limbo non v'è eliso.

III.5 Echi nieviani ne *Il barone rampante*

L'analisi fino a qui condotta ha inteso rilevare soprattutto l'apporto essenziale fornito dalla psicoanalisi per lo sviluppo del romanzo di formazione nel corso del Novecento. Gli studi freudiani, se rappresentano il contributo forse più significativo, certamente però non esauriscono le possibilità d'indagine.²²⁷

227 Un contributo importante per lo sviluppo del genere viene fornito dalle pagine di guerra che spesso testimoniano il passaggio dall'immatùrità della fanciullezza alla maturità conseguita in fretta a causa dell'esperienza traumatica della violenza, dei patimenti e della morte. Myriam Trevisan, autrice del saggio *Il romanzo di formazione resistenziale*, contenuto in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., pp. 243-251, individua alcune opere narrative che si pongono come trasfigurazione letteraria dell'esperienza resistenziale che ha coinvolto in prima persona i loro autori. Costoro infatti ricreano nei personaggi e nelle ambientazioni delle loro storie quel sentimento di vissuto personale che ha garantito, attraverso la dolorosa esperienza della lotta partigiana, il tipico passaggio di un processo formativo che, dall'incoscienza dell'infanzia, approda alla consapevolezza dell'età adulta. *Uomini e no* di Elio Vittorini condivide con *Una questione privata* di Beppe Fenoglio la consapevolezza di impegno politico da parte dei protagonisti, riscontrabile già nelle prime pagine dei romanzi. Entrambi però, nel corso della vicenda, si lasciano distrarre da questioni di cuore, subendo un'involuzione finale. *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, *La morte non costa niente* di Antonio Meluschi e *Primavera di Bellezza* di Beppe Fenoglio sono accomunati dalla felice acquisizione di una coscienza politica da parte dei loro protagonisti: un'anziana contadina nel primo romanzo, un giovane borghese nel secondo e uno studente universitario nel terzo. Costui, soprannominato Johnny dagli amici a causa del suo amore spassionato per la letteratura inglese, sarà il protagonista del capolavoro postumo di Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, edito nel 1968. Lo scrittore di Alba decide infatti di riscrivere le sorti del suo *alter ego* letterario, che nel primo romanzo trovava la morte nelle Langhe durante una delle primissime azioni della guerra partigiana. Nella seconda versione Johnny non aderisce subito alla Resistenza ma si rifugia dalla famiglia che lo nasconde in una villetta in collina. Dopo aver trascorso diversi mesi in una condizione di isolamento il giovane entra a far parte prima di una formazione partigiana comunista e successivamente di una badogliana. Un discorso a parte merita *Il sentiero dei nidi di ragno* nel quale Calvino assume il punto di vista di un bambino di nome Pin e svela tutte le contraddizioni del mondo degli adulti e della brigata partigiana di cui il piccolo fa parte.

In quest'ultimo paragrafo daremo quindi spazio alla personale rivisitazione del genere compiuta da Italo Calvino che nel 1957, stesso anno de *L'isola di Arturo*, dà alle stampe un romanzo *sui generis* dall'impianto fiabesco e immaginario capace, forse più di tanti altri, di parlarci del presente.

Il *Barone rampante*, scritto da Italo Calvino tra il 1956 e il 1957, racconta la storia di Cosimo Piovasco di Rondò che all'età di dodici anni, dopo un litigio avuto con il padre, decide di salire sugli alberi e di non discenderne per il resto dei suoi giorni. Riesce tuttavia ad organizzare un'esistenza operosa, rimanendo sempre a contatto con le persone, dagli umili contadini e carbonai delle contrade fino agli intellettuali più conosciuti dell'epoca. La sua storia viene raccontata dalla voce narrante del fratello minore. Costui, di nome Biagio, ci offre un quadro fedele degli eventi, in parte riferiti da Cosimo stesso o ricavati da sparse testimonianze ed induzioni. La scelta di adottare il punto di vista marginale e straniente di una figura con ruolo secondario è una costante dell'intero ciclo degli *Antenati* e dimostra l'interesse da parte dell'autore per un uso scaltrito e non convenzionale delle tecniche narrative.²²⁸

Secondo Claudio Milanini l'invenzione di un narratore-personaggio che ricostruisce e commenta la vicenda risponde a tre funzioni distinte: rendere plausibili delle vicende che altrimenti risulterebbero inverosimili, giustificare digressioni, omissioni e mutamenti di tono dovuti alla presenza/assenza di chi narra e infine indurre il lettore a mantenere un certo distacco critico poiché «l'enunciazione comunica il sentimento della molteplicità delle prospettive, esibisce inflessioni dubitose, sollecita nel pubblico virtuale una tensione irripasata».²²⁹ Nel caso di Biagio ci troviamo davanti a un personaggio che si fa scudo della propria limitatezza d'orizzonti, della propria vita regolata e modesta, presentandosi come l'opposto del fratello: «Sono sempre stato un uomo posato, senza grandi slanci o smanie, padre di famiglia, nobile di casato, illuminato d'idee, ossequiante alle leggi».²³⁰

Suddiviso in trenta capitoli, come il *Candide* di Voltaire di cui tra l'altro riprende la

228 *I Nostri antenati* (Einaudi 1960) è il titolo di quel ciclo narrativo comprendente le tre storie del *Visconte dimezzato*, del *Barone Rampante*, del *Cavaliere inesistente*, la cui maturazione ricopre circa un decennio (dalla fine del 1951 al 1959). La decisione di riunire queste tre opere è offerta da Calvino stesso quando afferma, in una nota alla prima edizione, che i tre romanzi brevi «hanno in comune il fatto di essere inverosimili e di svolgersi in epoche lontane e in paesi immaginari [...] nonostante altre caratteristiche non omogenee»; a questo si può aggiungere che il titolo allude a delle vicende che, sia pur nel loro impianto fiabesco, collocato in un vago passato, hanno uno stretto legame con il presente e con i suoi problemi. La struttura della favola o del racconto non hanno per Calvino un significato d'evasione, ma è sempre uno strumento per misurarsi, mediante un ironico straniamento, con il reale. Al centro della trilogia si può infatti riconoscere un problema ricorrente, la possibilità di una conoscenza razionale del mondo.

229 CLAUDIO MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 43.

230 ITALO CALVINO, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 1982, p. 258.

struttura di *conte philosophique*, *Il barone rampante* è l'unico romanzo calviniano che segue la storia di un personaggio dall'infanzia fino al giorno della morte; Cosimo stesso sceglierà di abbandonare la vita terrena a sessantacinque anni quando riesce ad afferrare una fune, calata da una mongolfiera in balia del libeccio.

Nel 1965 Calvino curò un'edizione annotata del *Barone Rampante* per le scuole medie, celandosi dietro al nome anagrammato di Tonio Cavilla. Nella *Presentazione* in apertura al libro, preceduta da una nota dell'editore nella quale si indicava come necessaria la presenza di una figura terza che analizzasse il testo con distacco critico, leggiamo un prezioso riferimento alle *Confessioni* di Nievo:

Un nostalgico intrecciarsi di riferimenti si può stabilire, per esempio, tra *Il Barone rampante* e *Le Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo (altro libro ideale di quello scaffale delle letture giovanili). L'arco della vita di Cosimo copre pressapoco gli stessi anni di quella di Carlino di Fratta; non manca la galleria degli eccentrici nobilotti di provincia, tra cui un familiare vestito alla turca (come in Nievo il redivivo padre di Carlino); Viola può essere considerata una sorella minore della Pisana; e gli echi della Rivoluzione, gli Alberi della Libertà, perfino l'incontro con l'imperatore Napoleone in persona sono elementi comuni ai due libri. Ma il ricordo della calda, affettuosa, appassionata visione del mondo di Nievo non fa che dar risalto alla stilizzazione grottesca, secca, ironica, tutta salti e saltelli ritmici del Barone Rampante.²³¹

L'influenza esercitata dal modello nieviano sull'opera di Calvino presa in esame è davvero considerevole e supera i confini tratteggiati in questo passaggio della *Presentazione*. Per prima cosa credo sia utile soffermarsi sull'importanza di quella religione della Natura che accomuna i due libri. Nella prima parte delle *Confessioni* l'eroe interagisce maggiormente con i luoghi, immergendosi nei campi di Fratta e formulando quella dichiarazione di fede dinanzi alla bellezza del mare: «Volete crederlo? Io cascai in ginocchio, come Voltaire sul Grütli quando pronunziò dinanzi a Dio l'unico articolo del suo credo».²³² Allo stesso modo, la precoce scoperta dello splendore del mondo naturale e dei suoi meccanismi fino a quel giorno ignorati, porta Cosimo ad affrontare con nuovo entusiasmo la sfida di un'esistenza arborea. «Quelle prime giornate di Cosimo sugli alberi non avevano scopi o programmi ma erano dominate soltanto dal desiderio di conoscere e possedere quel suo regno».²³³ A poco a poco egli sviluppa un istinto naturale che gli permette di muoversi con destrezza, riconoscendo le caratteristiche di ciascun albero, riuscendo a fare tutto sopra di essi: lavarsi, arrostitire allo spiedo la selvaggina cacciata, mettersi d'accordo con una capra per il latte e con una gallina per le uova: «Era il mondo ormai a essergli diverso, fatto

231 I. CALVINO, *Presentazione*, in ID., *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 1993, pp. VII-VIII.

232 I. NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 106.

233 I. CALVINO, *Il barone rampante*, cit., p. 55.

di stretti e ricurvi ponti nel vuoto, di nodi o scaglie o rughe che irruvidiscono le scorze, di luci che variano il loro verde a seconda del velario di foglie più fitte o più rade [...] . Mentre il nostro, di mondo, si appiattiva là in fondo».²³⁴ Si verifica infine una vera e propria metamorfosi con la natura: «Veniva da pensare alle volte di lui come avesse ormai sensi e istinti diversi da noi, e quelle pelli che s'era conciato per vestiario corrispondevano a un mutamento totale della sua natura»,²³⁵ tanto che gli uccellini partecipano del suo dolore amoroso quando viene lasciato da Viola: «Piangeva a gran voce, come i neonati, e gli uccelli gli si facevano vicini, sulle cime degli alberi intorno o volandogli sul capo, e i passeri gridavano, trillavano i cardellini, tubava la tortora, zirlava il tordo, cinguettava il fringuello e il lui».²³⁶

Nella *Presentazione* del 1965 Calvino dedica un piccolo paragrafo, intitolato *Il paesaggio ligure*, a sottolineare come l'ambientazione delle vicende faccia riferimento alla terra madre dell'autore, paesaggio geografico e ideale che appartiene al passato e ai suoi ricordi di bambino dal momento che «la Riviera in questo dopoguerra è diventata irriconoscibile per il modo caotico in cui si è riempita di caseggiati urbani fino a trasformarsi in una distesa di cemento».²³⁷

Il paese immaginario di Ombrosa è collocabile in una zona imprecisata della Riviera di Ponente, come ci conferma la descrizione che apre il secondo capitolo:

Più in là le chiome degli alberi si sfittivano e l'ortaglia digradava in piccoli campi a scala, sostenuti da muri di pietra; il dosso era scuro di oliveti, e, dietro, l'abitato d'Ombrosa sporgeva i suoi tetti di mattone sbiadito e ardesia, e ne spuntavano pennoni di bastimenti, là dove sotto c'era il porto. In fondo si stendeva il mare, alto d'orizzonte, ed un lento veliero vi passava.²³⁸

Calvino non ha mai scritto un libro sul paesaggio ligure ma Massimo Quaini ritiene che quest'opera rimanga uno dei suoi testi apocrifi, nascosti tra le pieghe di quelli pubblicati, perché Calvino non ha mai cessato di evocare il paesaggio ligure, che trovava spazio anche nei libri più astratti e lontani dal dato realistico.²³⁹

234 Ivi, p. 85.

235 Ivi, p. 94.

236 Ivi, p. 214.

237 I. CALVINO, *Presentazione*, cit., p. IX.

238 I. CALVINO, *Il barone rampante*, cit., p. 16.

239 MASSIMO QUAINI, *L'ombra del paesaggio: orizzonti di un'utopia conviviale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006. Non dimentichiamo che Calvino apparteneva alla cosiddetta "linea ligure" della letteratura italiana che può essere fatta risalire molto indietro nel tempo ma che trova massima espressione a partire dalla generazione degli intellettuali nati negli anni '80 dell'Ottocento: i nomi più importanti da ricordare sono quelli di Boine, Sbarbaro, Novaro e ovviamente di Montale che, pur essendo nato nel 1896, può comunque essere fatto risalire a questa generazione. La letteratura ligure, nella descrizione degli appezzamenti costieri tenta di mettere in rilievo la peculiare caratteristica di saper coniugare l'orizzontalità marina con la verticalità terrestre; è dunque soprattutto letteratura di Riviera nella tipica divisione tra le due fasce costiere, la Riviera di Ponente e la riviera di Levante, ad est e a ovest di Genova. Per quanto piccola, ogni località è sentita, da chi ci vive e chi ci arriva, come centro storico, in una sorta di

Per analizzare i punti di contatto con le *Confessioni* seguiremo la scansione dei capitoli; possiamo notare come il primo sia ambientato in quello spazio tipicamente domestico che ricorda la descrizione della cucina di Fratta in apertura delle *Confessioni*. La famiglia del Barone Arminio Piovasco di Rondò è riunita intorno alla tavola da pranzo ma i toni entusiasti di Carlino vengono sostituiti dall'incontenibile rabbia di Cosimo – «Adesso, invece, stando a tavola con la famiglia, prendevano corpo i rancori familiari»,²⁴⁰ – il quale rimpiangeva i pasti un tempo consumati nella stanzetta dei bambini in compagnia del fratello minore. Segue una descrizione dei commensali allineati come in una galleria di ritratti in una sequenza rigida e tassonomica che restituisce l'immagine di una comunità immobile, gerarchizzata, decisamente premoderna paragonabile alla comunità di Fratta. Il padre del protagonista è una figura anacronistica che invece di partecipare al clima di fervore di quell'epoca di trapasso è ancorato a “pensieri stonati”, per dirla con le parole di Biagio e intento a tratteggiare «genealogie e successioni e rivalità e alleanze con i potentati vicini e lontani». ²⁴¹ Ricorda molto il signor Conte di Fratta il quale all'apparenza «pareva aver svestito allor allora l'armatura, tanto si teneva rigido e pettoruto sul suo seggiolone»²⁴² ma nella sostanza era lontano dalle glorie militari e dal coraggio come dimostra il suo pavido atteggiamento durante l'assedio tragicomico del castello di Fratta (capitolo V). Ma i parallelismi non sono finiti: oltre al familiare vestito alla turca che ben si intona all'abbigliamento del padre redivivo di Carlino, esistono altri due personaggi che si possono tranquillamente accoppiare, l'Abate di Fauchelafleur e il Piovano di Teglio, che pongono in primo piano la questione dell'educazione, tanto cara a Nievo. Se l'autorità del primo si esprime nelle immancabili tirate d'orecchia riservate all'insolente Carlino, quella del secondo non attecchisce in nessuna maniera poiché il religioso non è affatto un uomo di polso e in breve tempo Cosimo, sempre aggiornato sulle letture più avanguardiste, finirà per diventare docente del proprio maestro: «E tanta autorità mio fratello aveva preso, che riusciva a trascinarsi dietro il

campanilismo anche letterario che non porta mai il poeta ligure ad utilizzare il nome collettivo che invece è maggiormente presente nelle opere di poeti non liguri come Cardarelli e Campana. La Liguria è una terra di confine, periferica e circoscritta come poteva essere quella carsica, triestina o friulana. Si tratta di un paesaggio scabro ed essenziale che però, secondo Caproni, diviene «geroglifico della nostra desolata anima contemporanea»; per queste sue caratteristiche la Liguria era vissuta come isola, rifugio dal centro, dalla metropolitana, dai cambiamenti industriali. I poeti liguri furono tacciati di antimodernismo perché si opponevano all'industrializzazione crescente: in prima istanza questo li portò a provare una sorta di insofferenza per il tentativo delle avanguardie, futurismo e crepuscolarismo, di cavalcare la modernità e quindi ad occupare sempre una posizione lontana dai grandi centri della cultura. Tuttavia, pur trovandosi nell'angolo del ring, i poeti in questione mettono sempre al primo posto, nella loro lirica, la ricerca della verità connotata in senso etico. Questa è la prima caratteristica che li unisce. La seconda consiste nella precocissima scoperta di un'idea moderna di paesaggio vissuto come luogo e personaggio privilegiato del drammatico dialogo del soggetto novecentesco.

240 I. CALVINO, *Il barone rampante*, cit., p. 4.

241 Ivi, p. 5.

242 I. NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 8.

vecchio tremante nelle sue peregrinazioni sugli alberi».²⁴³

Il baroncino di Rondò, dotato di un'intelligenza fuori dal comune, apprende in maniera singolare il ruolo salvifico che la lettura può esercitare sull'intelletto delle persone. Il dodicesimo capitolo è dedicato alla figura del brigante Gian Dei Brughi, famoso per le sue scorribande nel territorio d'Ombrosa: costui è temuto dai lavoratori onesti ed è protetto dai criminali di piccola taglia che possono operare indisturbati all'ombra della notorietà del brigante più famoso. Cosimo è a conoscenza della pericolosità del malvivente ma ciononostante decide di salvarlo dall'imboscata predisposta dagli sbirri.²⁴⁴ Lo scambio di romanzi borghesi, in particolar modo quelli di Richardson e Defoe, diventerà la causa del loro sodalizio culturale: entrambi ne trarranno beneficio, per il barone diverrà «l'occupazione principale delle giornate» e per il brigante una vera e propria dipendenza in grado di distoglierlo dalla vita dissoluta condotta fino a poco prima.

Il debito più considerevole nei confronti delle *Confessioni* è l'invenzione della marchesina Violante d'Ondariva, caratterialmente simile alla Pisana, sua sorella d'adozione. Costei abitava nella villa adiacente a quella del Barone ma le due famiglie erano in lite a causa di imprecisati diritti feudali. Prima di fare la conoscenza della proprietaria, Cosimo esplora il giardino dei vicini, popolato di specie di piante mai vedute prima. «Il padre degli attuali Marchesi, discepolo di Linneo, aveva mosso tutte le vaste parentele che la famiglia contava alle Corti di Francia e Inghilterra, per farsi mandare le più preziose rarità botaniche».²⁴⁵

La bellissima bambina dai capelli biondi e l'abito turchino si dimostra subito dispettosa, poiché rischia di far cadere dal ramo il suo nuovo amico; prepotente – «- Neanche per idea! Senti, tu, dobbiamo fare patti chiari»²⁴⁶ – e vezzosa in quanto corteggiata da tutti i ladruncoli della frutta. Allo stesso tempo però manifesta un coraggio non indifferente nel momento in cui si pone a capo della banda dei giovani ladri, indicando loro gli alberi da saccheggiare e avvisandoli

243 I. CALVINO, *Il barone rampante*, cit., p. 120.

244 Cosimo ha appena nascosto Gian dei Brughi tra le foglie d'un albero. In breve arrivano gli sbirri e questo è l'atteggiamento di Cosimo dinanzi alle loro domande: «- Bondi Signoria - fecero - non avrebbe per caso visto correre il brigante Gian dei Brughi? - Chi fosse non so, - rispose Cosimo - ma se cercate un omino che correva, ha preso di là verso il torrente» (I. CALVINO, *Il barone rampante*, cit., p. 109). Viene in mente un confronto testuale con la nota canzone *Il pescatore* di Fabrizio De Andrè nella quale per l'appunto il pescatore protegge l'assassino non denunciandolo alla polizia. «Vennero in sella due gendarmi, vennero in sella con le armi, chiesero al vecchio se lì vicino fosse passato un assassino. Ma all'ombra dell'ultimo sole si era assopito un pescatore e aveva un'ombra lungo il viso, come una specie di sorriso».

245 I. CALVINO, *Il barone rampante*, cit., p. 18. La dettagliata descrizione di piante e specie rare che segue è una chiara reminiscenza personale di Calvino. L'idea biologica e territoriale di paesaggio il giovane Italo la assunse fin dall'infanzia: entrambi i genitori erano botanici e fecero del giardino della loro villa Meridiana, a San Remo, un laboratorio delle specie coltivabili e trapiantabili; lavorarono inoltre ad un progetto di trasformazione del territorio sanremese attraverso la floricoltura e la frutticoltura per il quale sono tuttora ricordati.

246 Ivi, p. 24.

con il suono di un corno da caccia qualora vedesse i movimenti sospetti dei padroni. Fin da piccolina però, proprio come la Pisana, Viola si mostra irrequieta e volubile: all'improvviso infatti, senza un apparente motivo, tradisce i piccoli straccioni che prima aveva aiutato. Le giornate spensierate, passate a rincorrersi tra i rami degli alberi, hanno però breve durata: proprio come si usava ai tempi, Violante viene mandata a studiare in un collegio fuori città e di lei non si saprà nulla fino al capitolo ventunesimo. Nel frattempo Cosimo non rimane con le mani in mano: al paese di Olivabassa vive una piacevole storia d'amore con la principessa Ursula e una volta tornato al paese natio diviene l'amante di molte donne, tanto che «Ombrosa si riempì di bastardi del Barone, veri o falsi che fossero».²⁴⁷ Ma la fedeltà spirituale alla marchesina d'Ondariva è suggellata dall'incontro con Ottimo Massimo, il cane che ella aveva dimenticato in casa al momento della partenza e che diviene il suo fedele segugio: costui condurrà il padrone al ritrovamento di un nastro per capelli appartenuto alla ragazzina, primo oggetto da inserire in quel “libro della memoria” di chiara ascendenza nieviana. Proprio come Pisana, anche Viola sposa un uomo anziano di cui diviene presto ereditiera. Ecco quel che racconta a Cosimo durante il loro primo incontro dopo anni di separazione: «Ho fatto sempre quel che mi piace, a dire il vero: anche Tolemaico l'ho sposato perché mi andava di sposarlo. [...] Volevano che mi maritassi a tutti i costi e allora ho scelto il pretendente più decrepito che esistesse». Bastano poche parole e qualche sguardo e i due subito si ritrovano, proprio come due eletti che si aspettavano da tempo: egli le confida di aver vissuto sugli alberi soltanto per lei e il loro amore assume i connotati di una vera e propria formazione sentimentale, come era stato per Carlino e Pisana: «Si conobbero. Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così». Gli alberi divennero il loro mondo e le loro dimore abituali: «S'amavano sospesi sul vuoto, puntellandosi o aggrappandosi ai rami, lei gettandosi su di lui quasi volando».²⁴⁸ Fu un amore tempestoso e appassionato, fatto di fughe e inseguimenti, di abbandoni e di ritorni. Le prime incomprensioni, dovute a una diversa concezione dell'amore, furono causa di un congedo definitivo: per lui il convincimento ostinato che per amare occorra essere «se stessi con tutte le proprie forze», l'idea di un sentimento come fatto naturale e quindi, in un certo senso, carico di purezza e di innocenza; per lei un'idea d'amore quale «dedizione assoluta, rinuncia di sé». Cosimo condivide con l'Altoviti l'incapacità di comprendere quella Viola/Pisana che «incredibilmente com'era

247 Ivi, p. 170.

248 Ivi, pp. 189-194.

entrata nell'ira, ne usciva»²⁴⁹ e che usava l'arma della gelosia per accrescere sempre più la passione reciproca. D'altra parte Viola intendeva l'amore come un esercizio eroico e ne rimaneva perennemente insoddisfatta.

III.5.1 Un *Bildungsroman sui generis*

Dopo aver espresso i propri debiti nei confronti del capolavoro risorgimentale, Calvino mette subito in luce una delle più importanti differenze: il suo protagonista esprime un punto di vista disincantato sul mondo poiché vive un rapporto conflittuale con il reale e rinuncia in maniera perentoria alla vita storica, al connubio tra singolo e società, scegliendo un'esistenza arborea, isolata e assestando in questa maniera una tipica propensione novecentesca.

La sua formazione segue regole non istituzionalizzate, è giocata tutta a prescindere dal contesto e diviene bandiera di una ricerca personale del proprio io e dei propri valori. Di primo acchito questa scelta sembrerebbe in tutto dissonante dalla formulazione del *Bildungsroman* ottocentesco e dal suo prototipo goethiano; tuttavia la questione è più sottile e va affrontata con cautela. Per tutto il corso della narrazione Biagio mette in risalto il filantropismo del fratello, «si sarebbe detto che solo la gente gli stesse a cuore»,²⁵⁰ tipica espressione dell'epoca dei lumi che si concretizza in diverse occasioni. La ricerca di indipendenza non significa per l'eroe selvatichezza, isolamento dal consorzio civile. Cosimo non rinuncia a essere un gentiluomo, anche se vive sugli alberi, né è intenzionato ad abbandonare gli studi; anzi, la sua partecipazione diviene ora più attiva e intensa di quando viveva a terra. «Ora invece lo prese il bisogno di far qualcosa di utile al suo prossimo»²⁵¹ e così si interessò a ingrassare e seminare aiutando i contadini poiché dall'alto poteva indicare se i solchi erano dritti o storti, se i pomodori erano maturi (capitolo VIII); imparò a potare gli alberi, a domare gli incendi (capitolo XIV), a difendere i boschi dall'invasione dei lupi (capitolo XXIV); ma si spinse oltre, puntando alla stesura di quegli ambiziosi disegni politici ispirati alla Rivoluzione francese che lo avrebbero condotto a divenire capo della Massoneria d'Ombrosa (capitolo XXV), ispiratore dell'effimera Rivoluzione contro i privilegi feudali (capitolo XVI), collaboratore dell'Armata Repubblicana (capitolo XXVII) e infine autore di un trattato intitolato *Progetto di Costituzione per Città Repubblicana con Dichiarazione dei Diritti degli Uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e*

249 Ivi, pp. 196-213.

250 Ivi, p. 78.

251 Ivi, p. 124.

Selvatici, compresi Uccelli Pesci e Insetti, e delle Piante sia d'Alto Fusto sia Ortaggi ed Erbe (capitolo XXVIII).

Tuttavia la voce narrante non può che sottolineare la natura contraddittoria del fratello, conteso tra la passione per il prossimo e il bisogno di una vita dissociata. Secondo Biagio la ricerca di una società perfetta e la consapevolezza di non averla ancora realizzata giustificano il bisogno di solitudine che caratterizza l'esistenza di Cosimo:

Come questa passione che Cosimo sempre dimostrò per la vita associata si conciliasse con la sua perpetua fuga dal consorzio civile, non ho mai ben compreso, e ciò resta una delle non minori singolarità del suo carattere. Si direbbe che egli, più era deciso a star rintanato tra i suoi rami, più sentiva il bisogno di creare nuovi rapporti col genere umano. [...] Forse, se proprio si vuole ricondurre a un unico impulso questi atteggiamenti contraddittori, bisogna pensare che egli fosse ugualmente nemico d'ogni tipo di convivenza umana vigente ai cavalli suoi, e perciò tutti li fuggisse, e s'affannasse ostinatamente a sperimentarne di nuovi: ma nessuno d'essi gli pareva giusto e diverso dagli altri abbastanza; da ciò le sue continue parentesi di selvatichezza assoluta.²⁵²

Per la maggior parte della critica la scelta del barone rampante si offre come una trasparente metafora della condizione dell'intellettuale: questi ha bisogno di guardare la realtà da una posizione di distacco per poterla osservare e capire meglio, nonché per restare libero, per non farsi imprigionare da condizionamenti esterni e da dogmatismi ideologici; il distacco straniante è la condizione della sua partecipazione attiva e consapevole al processo storico e alla vita civile. Mario Barenghi sottolinea inoltre come la composizione del libro coincida con un periodo politico di cocente delusione. Calvino infatti, pur rimanendo formalmente iscritto fino al 1957 al Partito Comunista Italiano, non approverà la scelta della dirigenza del suo partito che, nonostante i fatti d'Ungheria del 1956,²⁵³ continuerà ad allinearsi sulle posizioni sovietiche.

Di fatto nelle vicende del *Barone* sono leggibili come trasposizioni fantastiche di vicende politiche attuali; soprattutto, l'invenzione centrale del libro - la decisione del protagonista di salire sugli alberi e di non scenderne mai più - rappresenta una scelta di solitudine, una presa di distanza, che senza dubbio trae origine dal profondo disagio verso la politica attiva.²⁵⁴

252 Ivi, pp. 228-229.

253 La Rivoluzione ungherese del 1956 durò dal 23 ottobre al 10 novembre e fu sollevata dall'armata di spirito anti-sovietico contraria al governo dell'Ungheria socialista. Si concluse con una sanguinosa repressione ad opera delle truppe sovietiche che provocarono la morte di oltre duemila persone. La violenza dei fatti d'Ungheria provocò sconcerto tra le nazioni occidentali che nella maggior parte dei casi condannarono la durezza sovietica e revocarono il proprio sostegno alla causa comunista. La linea ufficiale adottata dal Partito Comunista italiano fu di pieno appoggio all'intervento sovietico. La base del partito però non accettò pienamente questa decisione: vi fu un calo immediato di iscritti al PCI e la CGL dimostrò solidarietà per gli insorti ungheresi. Il dibattito si fece subito acceso anche tra gli intellettuali: alcuni di loro si dimisero dal partito (è il caso di Calvino, Vittorini, Farina), altri deplorarono l'intervento sovietico nel *Manifesto dei 101*.

254 MARIO BARENGHI, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 34.

Possiamo quindi concludere che lo stacco dal vivere associato si compia in funzione di una ricerca più responsabile e autentica di collaborazione con gli uomini, in un'ottica di miglioramento della società stessa. Osserva a questo proposito Claudio Milanini che ne *I Nostrì Antenati* «si impara ad essere attraverso l'incontro e lo scontro con il mondo, non c'è verità *in interiore hominis* che non si definisca nel rapporto con gli altri; di qui il primato dell'azione, del fare, rispetto al sentire, al rammemorare». ²⁵⁵

L'azione e l'impegno non conducono tuttavia a una rappresentazione idillica del reale: Cosimo promuove sempre nuove associazioni ma il suo è un perenne ricominciare da capo dato che le sue intese con gli abitanti di Ombrosa funzionano quando bisogna affrontare avversità temporanee ma perdono la loro ragion d'essere se chiamate a diventare stabili, a causa della loro natura inane. Ma già il fatto che Cosimo si adoperi per il bene comune dimostra il suo far parte di una comunità.

Ecco dunque come la distanza dal *Bildungsroman* classico cominci ad assottigliarsi: non mancano inoltre chiari elementi di raccordo, a partire dal rapporto conflittuale con la figura paterna. Il 15 giugno del 1767, a mezzogiorno, il giovane Cosimo si rifiuta di mangiare il piatto di lumache servitogli per pranzo e si rifugia sopra un albero per sfuggire alla punizione che il padre minaccia di infliggergli.

Nostro padre si sporse dal davanzale. - Quando sarai stanco di star lì cambierai idea, - gli gridò. - Non cambierò mai idea - gli fece mio fratello, dal ramo.
- Ti farò vedere io, appena scendi!
- E io non scenderò più! - E mantenne la parola. ²⁵⁶

Il gesto di Cosimo, che equivale a un rifiuto dell'autoritarismo e del dogmatismo, esprime un bisogno di libertà e di indipendenza individuale che per essere raggiunto deve passare innanzitutto attraverso il rifiuto del ruolo paterno. Tuttavia l'affetto del Baroncino per i genitori sarà una costante della sua esistenza arborea, «Cosimo partecipava come di straforo alla nostra vita» ²⁵⁷ e assisteva dall'alto agli eventi più importanti della famiglia Piovasco, provando alle volte nostalgia e rammarico per una scelta di vita così estrema. Nel corso della narrazione il personaggio del Barone Arminio, rimasto spiritualmente ai tempi delle Guerre di Successione, dimostrerà un'evoluzione in positivo, dovuta soprattutto ai confronti diretti con il figlio primogenito del quale ammira la fermezza dei propositi e la scelta di libertà individuale; il gesto

255 C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 54.

256 I. CALVINO, *Il barone rampante*, cit., p. 15.

257 Ivi, p. 83.

finale d'amore che il padre gli riserva dimostra come l'incomunicabilità generazionale possa a volte essere colmata dalla purezza dei sentimenti:

Poi si sciolse la cinta cui era appesa la spada. - Hai diciott'anni... è tempo che ti consideri un adulto... io non avrò più molto da vivere...- e reggeva la spada piatta con le due mani. [...]
- Tieni questa spada, la mia spada -. S'alzò sulle staffe, Cosimo s'abbassò sul ramo e il Barone arrivò a cingergliela.
- Grazie, signor padre... Le prometto che ne farò buon uso.
- Addio figlio mio -. Il Barone voltò il cavallo, diede un breve tratto di redini cavalcò via lentamente.
Cosimo stette un momento a pensare se non doveva fargli il saluto con la spada, poi riflettè che il padre glie l'aveva data perché gli servisse da difesa, non per fare delle mosse da parata, e la tenne nel fodero.²⁵⁸

È sorprendente constatare come la distanza di pochi metri aiuti il giovane non solo a mantenere, ma anche a migliorare i rapporti con gli altri: la madre Generalessa, chiamata così per i suoi modi bruschi e militari appresi al seguito del padre che la portava con sé in battaglia, incontra i figli solo durante i pasti, mentre «per il resto della giornata stava ritirata nelle sue stanze a fare pizzi e ricami e filè».²⁵⁹ Tuttavia ella sarà forse la prima a comprendere le ragioni del figlio, che spia da lontano con il cannocchiale e con il quale comunica attraverso l'uso di bandierine colorate. Quando la donna sarà prossima alla morte, Cosimo l'assisterà dal ramo più vicino alla camera da letto e la farà sorridere soffiandole bolle di sapone vicino alla bocca. Un deciso miglioramento subiscono anche i rapporti con l'Abate e con il Cavalier Avvocato Andrea Silvio Carrega, fratello naturale del padre e amministratore dei poderi dei Piovasco di Rondò di cui Cosimo diventerà fido confidente.

III.6 Storie di formazione tra gli anni Cinquanta e Sessanta

La scelta fino a qui condotta ha selezionato testi e fenomeni che sembrano essere in qualche modo esemplari nel contesto del *Bildungsroman*; tuttavia una mappatura analitica deve rendere conto, sia pure sinteticamente, anche di alcune prove narrative assimilabili ai romanzi di formazione che hanno caratterizzato il ventennio antecedente alla grande e incontrovertibile svolta introdotta dalla letteratura *pulp*.

In riferimento soprattutto alla sperimentazione pasoliniana, Clelia Martignoni sostiene che

258 Ivi, p. 132.

259 Ivi, p. 6.

gli anni Cinquanta «producono cattive educazioni di area neo-realista, con immissione di cospicue risorse dialettali».²⁶⁰ *Una vita violenta* (1959) segue il solco tracciato da *Ragazzi di vita* (1955), il primo romanzo corale dedicato alla gioventù delle borgate romane. In entrambe le vicende la povertà del tessuto sociale, caratterizzato da una quotidiana lotta per la sopravvivenza, non concede spazi ai valori morali che si dimostrano marginali rispetto ai bisogni più concreti. La ricerca sociologica e la volontà di denuncia da parte di Pasolini ci restituiscono una realtà priva di qualsiasi ideale, violenta ma vitale «volta alla violazione della norma, alla sopraffazione ed all'inganno dell'altro».²⁶¹ Nella borgata di Pietralata la natura è bersaglio dell'uomo che vi infierisce con cattiveria: ne è esempio la contaminazione del fiume Aniene, le cui acque imputridiscono a causa degli scarichi giornalieri. «La natura pasoliniana è una variante dello spazio umano, è l'esito della mano dell'uomo che domina lo spazio naturale insudiciandolo e privandolo così di spontaneità».²⁶² Al centro di *Una vita violenta* vi è la figura di un ragazzo di strada di nome Tommasino Puzzilli che vive di rapine, delinquenza, crimini efferati e arriva a prostituirsi per sopravvivere alla fame. Il narratore dimostra interesse per la vicenda umana del protagonista tredicenne solo nella seconda parte del romanzo, caratterizzata da un'ampia analepsi che ricostruisce l'infanzia contadina e il trasferimento in città della famiglia Puzzilli a seguito della guerra. Secondo Morazzoni e Parisi è a questo punto che «la storia di Tommasino cessa di essere picaresca per prendere l'aspetto di un romanzo di formazione».²⁶³ Le informazioni fornite da questo lungo *flashback* permettono infatti di comprendere come le scorribande disdicevoli di cui continua a macchiarsi l'esistenza di Tommasino vadano interpretate alle luce di un processo di formazione alla rovescia che ammette e, anzi, incoraggia una condotta esistenziale criminosa. Il protagonista è dunque un anti-eroe perfettamente inserito nella realtà della borgata poiché si rispecchia nei non-valori della propria società.

Procedendo in ordine cronologico ci troviamo dinanzi ad alcune delle prove narrative più significative degli anni Sessanta:²⁶⁴ *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) e *Dietro la porta* (1964)

260 C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 85.

261 FRANCESCO CAPALDO, *Una vita violenta*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 461.

262 *Ibidem*.

263 PIER PAOLO PASOLINI, *Una vita violenta*, a cura di Marta Morazzoni e Antonio Parisi, Milano, Archimede, 1993, p. IX.

264 Riportiamo alcune considerazioni di Stefano Tani, autore de *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990. Lo studioso in questione ritiene che *Il gattopardo* (1958), *La ragazza di Bube* (1962) e *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) rappresentino i tre *best seller* del *boom* economico nei quali è possibile ravvisare in embrione le caratteristiche di tutto il romanzo medio a venire. La formula di romanzo medio viene utilizzata in contrapposizione alla sperimentazione neorealista che aveva caratterizzato i due decenni precedenti. All'entusiasmo della ricostruzione post-bellica si sostituisce infatti la disillusione politica propria degli anni Cinquanta e Sessanta che porta, in campo letterario, a una svolta

sono i due romanzi con i quali Giorgio Bassani rivive in chiave fortemente autobiografica il difficile ventennio fascista segnato dalle persecuzioni razziali a danno della popolazione ebraica in Italia. La famiglia dei Finzi-Contini, una delle più ricche dell'alta borghesia ferrarese, è composta dal professor Ermanno, dalla moglie Olga, dai due figli Alberto e Micòl e dalla nonna Regina. La loro abitazione, detta *magna domus*, è circondata da uno splendido giardino che nel 1938, anno dell'emanazione delle leggi razziali, diviene luogo di ritrovo per la gioventù ebraica esclusa dal circolo ferrarese del tennis. L'io narrante, allo stesso tempo regista e protagonista del romanzo,²⁶⁵ può così godere della compagnia della coetanea Micòl, con la quale aveva fino a quel punto avuto solo qualche incontro saltuario. Anche Giampiero Malnate, fervente comunista e amico intimo di Alberto, prende parte ai ritrovi pomeridiani e accende le discussioni in materia politica. Il destino dei Finzi-Contini è noto al pubblico dei lettori già all'altezza del prologo, ambientato nel 1957 in una necropoli etrusca nei pressi di Roma. L'io narrante, ormai divenuto anziano, osserva le tombe che si trova dinanzi e ripensa al cimitero ebraico di Ferrara nel quale riposano anche le spoglie dei Finzi-Contini. Egli ci informa che Alberto è morto di linfogranuloma nel 1942 mentre il resto della famiglia è stata deportata in Germania nell'autunno del '43, per morire nelle camere a gas dei campi nazisti.

Renato Napoli riconosce nel capolavoro di Bassani due elementi costitutivi del romanzo di formazione *tout-court*: l'incontro tra classi sociali differenti e la formazione graduale dell'eroe.²⁶⁶

Micòl appartiene di fatto «a una presunta élite ebraica pochissimo desiderosa di entrare in rapporti con gli altri israeliti della comunità»:²⁶⁷ il narratore, pur subendo il fascino di quel mondo ricco di privilegi, appartiene alla piccola borghesia cittadina ed è solo la circostanza

conservatrice. La tendenza è quella di ritornare a una narrativa che elabori una riflessione privata: se il neorealismo aveva infatti rappresentato l'esperienza unanime del popolo, la letteratura successiva utilizza invece un tono di confidenza autobiografica che al racconto in terza persona sostituisce quello in prima. A livello linguistico viene eliminato l'elemento dialettale e si utilizza un italiano medio e accessibile nel quale emergono spie di costrutti parlati. Dominano le storie d'amore e i fatti privati vengono costruiti attraverso una solida osmosi tra *eros* e *thanatos*. Alla lotta armata subentra una rigorosa assenza di messaggio politico. Il microcosmo, soprattutto familiare e memoriale, sostituisce i vasti scenari (i teatri della guerra di Liberazione) abbracciati dal neorealismo. Si tratta dunque di romanzi privi di grandi spazi, nei quali raramente si riesce a sperimentare una *Bildung* intellettuale e pratica, che di solito si acquisisce attraverso il viaggio. Stefano Tani sottolinea come il romanzo italiano non sia mai stato un romanzo di movimento e d'avventura poiché il microcosmo familiare di impronta cattolica e conservatrice inibisce la fuga ma contemporaneamente promuove un certo tipo di crescita, «quello in cui l'attaccamento emotivo sovrasta sempre l'affrancamento razionale» (S. TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, cit., p. 22).

265 Il nome del protagonista non viene mai svelato in tutto il romanzo; le coincidenze biografiche portano però a ritenere possibile un'identificazione con Giorgio Bassani stesso. A tal proposito si esprime in questa maniera Eugenio Montale, in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 28 febbraio 1962: «Quanto al personaggio-autore, quel personaggio che dice io ma che tace il suo nome (lo indicheremo con la lettera B.)».

266 RENATO NAPOLI, *Una formazione sentimentale: Il giardino del Finzi-Contini* in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 477.

267 EUGENIO MONTALE, *Vita e morte di Micòl*, in «Corriere della Sera», 28 febbraio 1962.

incresciola della discriminazione razziale a favorire l'avvicinamento tra i due e a permetterne la vicendevole educazione sentimentale. La superiorità di Micòl non è dovuta unicamente al censo: ella infatti assume il ruolo di una «angelica Beatrice che accompagna il protagonista nel viaggio della conoscenza»,²⁶⁸ scandendo i passaggi-chiave della sua formazione «caratterizzati da un movimento anabatico»²⁶⁹ nella maestosa abitazione dei Finzi-Contini. Il loro primo incontro avviene infatti nel '29 in un cunicolo sotterraneo, mentre l'ultimo si verifica nella stanza della giovane, il punto più alto della casa, quasi dieci anni dopo. Nel corso della loro relazione è sempre Micòl a rivelare i limiti del rapporto ed è lei che, in ultima analisi, rifiuta il bacio del suo spasimante costringendolo a confrontarsi con la triste realtà: «Scendere da quel letto mi appariva come un'impresa al di sopra delle mie forze. Ma non avevo altra scelta».²⁷⁰

Montale rincara la dose, portando l'attenzione sulla lucida consapevolezza di Micòl che contrasta con la posizione di incoscienza assunta dal protagonista: «Più di ogni altra persona della sua famiglia questa ragazza [...] è la donna che sa e che ha capito. Chi non ha capito nulla o quasi nulla è invece il giovane B.».²⁷¹

Vi è infine un terzo ingrediente che permette di ascrivere *Il giardino dei Finzi-Contini* al genere del romanzo di formazione: il rapporto contrastivo e complicato tra il protagonista e la figura paterna²⁷² sembra risolversi nel finale, se ci affidiamo alle considerazioni conclusive riportate da B. «Non c'era mai stata confidenza fra noi [...]. Lo guardavo [...] così vecchio, e avvertivo, quasi fisicamente, che l'antico groppo di rancore infantile dal quale eravamo sempre stati divisi, stava sciogliendosi come per incanto, privo ormai d'ogni ragione e d'ogni senso».²⁷³

Anche *Dietro la porta* è ambientato nella Ferrara fascista ma si tratta di un romanzo fortemente introspettivo e autobiografico nel quale un Bassani ormai adulto rievoca il primo anno di liceo, tra l'autunno del '29 e l'estate del '30, quando le persecuzioni razziali erano ancora di là da venire. Il giovane protagonista sedicenne vive infatti una profonda crisi esistenziale tipica dell'adolescenza che lo rende incapace di integrarsi nella nuova realtà scolastica e lo spinge da subito all'auto-emarginazione.

268 GIUSI ODDO DE STEFANIS, *Bassani dentro il cerchio delle mura*, Ravenna, Longo, 1981, p. 98.

269 R. NAPOLI, *Una formazione sentimentale: Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 479.

270 GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 217.

271 E. MONTALE, *Vita e morte di Micòl*, cit.

272 Il padre del protagonista si oppone spesso alle scelte del figlio; in particolare cerca di convincerlo a non frequentare la casa dei Finzi-Contini, verso i quali prova una profonda avversione dettata da diverse motivazioni: «“Quante smancerie, quanti haltùd!”, avrebbe commentato [...] mio padre, con disgusto: senza che ciò gli impedisse [...] di tornare una volta di più sull'ereditaria superbia dei Finzi-Contini, sull'assurdo isolamento nel quale vivevano, o, addirittura, sul loro sotterraneo persistente antisemitismo da aristocratici» (G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 272).

273 G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 272.

Sono stato molte volte infelice, nella mia vita, da bambino, da ragazzo, da giovane, da uomo fatto, molte volte, se ci ripenso, ho toccato quello che si dice il fondo della disperazione. Ricordo tuttavia pochi periodi più neri, per me, dei mesi di scuola tra l'ottobre del 1929 e il giugno del '30, quando facevo la prima liceo.²⁷⁴

Il suo essere ebreo viene allo scoperto in maniera graduale durante il corso della narrazione e questo «getta una luce che è al tempo stesso chiarificatrice e carica d'ombre, in quanto arricchisce di nuove implicazioni il contrastato desiderio d'esilio del Nostro».²⁷⁵

Possiamo quindi affermare che il tortuoso percorso di crescita cui ogni adolescente è chiamato viene acuito dalla «dominante totale dell'ebraismo»,²⁷⁶ che genera nel ragazzo sentimenti diversi e spesso contrastanti. Egli infatti è contemporaneamente attratto e nauseato dalla cerchia vincente e maggioritaria creatasi in classe attorno al compagno Carlo Cattolica; a complicare le cose interviene la figura negativa di Luciano Pulga, un nuovo iscritto alla sua classe proveniente da Bologna; costui appartiene al gruppo degli esclusi ed esercita sul protagonista un sentimento contraddittorio «invischiante, misto di piacere e di ripugnanza, contro il quale già da allora mi scoprivo indifeso, incapace sostanzialmente di reagire».²⁷⁷ Luciano rappresenta «l'iniziatore a quanto di oscuramente minaccioso la vita possa riservare, infatti la sua figura è sempre correlata a immagini che esprimono disgusto e ripugnanza».²⁷⁸ Anche la scoperta della sessualità avviene per il tramite di Pulga: dopo le sue rivelazioni oscene, che molto ricordano l'iniziazione subita dall'Agostino di Moravia per mano del gruppo dei monelli, il protagonista vede trasfigurato lo scenario sereno dell'infanzia. Il tradimento di Luciano, cui il narratore assiste da dietro la porta, dovrebbe consacrare il passaggio all'età adulta, il sopraggiungere della consapevolezza. Sancisce invece «il fallimento della sua maturazione, la sua rinuncia a fare i conti con la complessità del mondo».²⁷⁹

Parallelamente al dipanarsi del romanzo medio si assiste negli anni Sessanta al fiorire del “Gruppo 63”, promosso dalla casa editrice Feltrinelli. Si tratta di «un'operazione di riagganciamento rispetto ad una cultura europea (soprattutto francese) da cui l'Italia si sentiva progressivamente emarginata».²⁸⁰ Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Raffaele La Capria e molti

274 G. BASSANI, *Dietro la porta* (1964), in ID., *Il Romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1980, p. 615.

275 MARILENA RENDA, *Dietro la porta: una formazione mancata* in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 488.

276 C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 78.

277 G. BASSANI, *Dietro la porta*, cit., p. 644.

278 M. RENDA, *Dietro la porta: una formazione mancata*, cit., p. 492.

279 Ivi, p. 494.

280 S. TANI, *Il romanzo di ritorno*, cit., p. 33.

altri intellettuali mirano a una letteratura provocatoria e di difficile fruizione, che riesca a essere in sintonia con il mondo dell'industria e della metropoli. L'obiettivo è la sprovvincializzazione e lo svecchiamento delle strutture del romanzo tradizionale, soprattutto dal punto di vista delle convenzioni linguistiche. La fioritura sperimentale e avanguardista creatasi attorno al “Gruppo 63” porta alla nascita di *Fratelli d'Italia*, l'opera di Arbasino che si pone all'incrocio di più generi: accanto alla formula prevalente del romanzo-conversazione, troviamo intrecciata la struttura del romanzo-saggio e quella del romanzo di formazione, orientato sui quattro smaliziati protagonisti.

Durante il corso degli anni Sessanta, sulla scia dell'avvicinamento alla produzione americana attuato da Pavese e Vittorini, si moltiplicano anche i riferimenti stranieri: con *Il giovane Holden*, edito in America nel 1951 e tradotto in Italia nel decennio successivo, Salinger affianca alla ricerca di nuovi codici stilistici, giocati sull'irruzione dello *slang* e del parlato, una potente carica di ribellione giovanile rivolta al mondo degli adulti e supportata anche dalle pagine di Kerouac e dagli altri artefici della *Beat generation*.²⁸¹

Il protagonista sedicenne, figlio di ricchi genitori newyorkesi, rischia di essere espulso da scuola e decide di fuggire. «Il suo atteggiamento è quello di un radicale rifiuto del conformismo borghese e dei suoi (dis)valori».²⁸² Nell'*incipit* delle proprie memorie Holden Caulfield rivendica un'estraneità assoluta ai codici tematico-stilistici del *Bildungsroman* ottocentesco, che egli giustamente attribuisce al *David Copperfield* di Charles Dickens. La struttura tradizionale della presentazione autobiografica prevedeva infatti un ritratto completo del protagonista che, attraverso una scansione cronologica rigorosa, doveva offrirsi al pubblico dei lettori nella sua interezza, senza lacune o zone d'ombra.

Se davvero avete voglia di sentire questa storia, magari vorrete sapere prima di tutto dove sono nato e com'è stata la mia infanzia schifa e che cosa facevano i miei genitori e compagnia bella prima che arrivassi io, e tutte quelle baggianate alla David Copperfield, ma a me non mi va proprio di parlarne. [...] D'altronde, non ho nessuna voglia di mettermi a raccontare tutta la mia dannata autobiografia e compagnia bella. Vi racconterò soltanto le cose da matti che mi sono capitate verso Natale, prima di ridurmi così a terra da dovermene venire qui a grattarmi la pancia.²⁸³

281 Il romanzo *Sulla strada* (*On the road*, 1957), dello statunitense Jack Kerouac, diventò presto il manifesto dei «giovani arrabbiati degli anni sessanta e dei decenni successivi. Attraverso quella lettura i ragazzi riuscivano a spiegare la propria inquietudine interiore, identificandosi con le vicende dei personaggi di un romanzo profondamente anticonvenzionale e innovativo» (ROBERTO CARNERO, *Under 40: i giovani nella nuova letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2010, p. 6).

282 Ivi, p. 5.

283 JEROME D. SALINGER, *Il giovane Holden*, Torino, Einaudi, 1997, p. 3.

La carica eversiva e rivoluzionaria di Holden è dunque palesata in queste battute iniziali che documentano la scelta di uscire dagli schemi precostituiti e segnano un punto di non ritorno per lo sviluppo del romanzo di formazione nei decenni a seguire.

CAPITOLO QUARTO

BENVENUTI NELL'EPOCA DELLA (DE) FORMAZIONE

IV.1 L'essere giovani negli anni Ottanta

Tra il 1968 e il 1977 arriva il momento della narrazione saggistica e del romanzo d'inchiesta, forme espressive ottimali per veicolare messaggi politici. I giovani lettori criticano il romanzo tradizionale come genere tipicamente borghese e d'evasione e si rivolgono tutt'al più alla narrativa d'importazione, soprattutto latinoamericana. Tralasciando le dovute eccezioni, la latitanza della narrativa contraddistingue questo breve decennio del secolo scorso, dominato dal primato della Politica.²⁸⁴

Tuttavia, a partire dagli anni '80 «si riscopre, dopo l'ubriacatura ideologica, l'esigenza di rappresentare il vissuto delle persone nella sua indecifrabile nudità, nella sua irriducibilità a slogan e a categorie troppo generali».²⁸⁵

284 La letteratura d'inchiesta e di analisi riceve l'eredità del neorealismo e si sviluppa, in una prima fase, attorno a storie che raccontano, con un linguaggio da scienze umane, la nascente società industriale. Ricordiamo *Donnarumma all'assalto* (1959) di Ottiero Ottieri, *Memoriale* di Volponi (1962) e *Il padrone* di Goffredo Parise (1965). Negli anni Sessanta è Leonardo Sciascia il primo a intuire la potenzialità dell'inchiesta come formula compositiva vera e propria: in *Il giorno della civetta* (1961) l'inchiesta si determina in investigazione poliziesca, mentre in *Todo Modo* (1974) in indagine amatoriale. Ma Sciascia, con *Morte dell'inquisitore* (1964) e *La scomparsa di Majorana* (1975), è anche l'iniziatore della ricerca documentaria, secondo polo tematico attorno a cui gravita la struttura dell'inchiesta. Il percorso tracciato dallo scrittore di Racalmuto verrà proseguito, con formule straordinariamente varie, da Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa* (1984) e da Vincenzo Consolo, con *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976). Per quanto riguarda il genere letterario oggetto del nostro studio è doveroso ricordare *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, l'abile esperimento a quattro mani di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice (1976). Si tratta della storia di Rocco e Antonia, due liceali alle prese con gli impulsi del corpo e i collettivi scolastici. Domina un linguaggio gergale, disinibito ed esplicito che fece molto scalpore al momento della pubblicazione. Il libro presenta alcune situazioni tipiche del *Bildungsroman*, a partire dall'età dei due giovani protagonisti, per proseguire con le prove di iniziazione sessuale e politica cui vengono chiamati.

285 FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 11.

È opinione comune di diversi studiosi che il 1978, anno del delitto di Aldo Moro, coincida in Italia con la fine della Guerra Fredda e l'inizio dell'era postmoderna. A partire da questa data molti romanzi presentano di fatto tratti peculiari che li caratterizzano in modo decisivo rispetto alle esperienze precedenti. La nuova narrativa italiana, i cui riferimenti culturali espliciti sono soprattutto extraletterari (musica e cinema) e prevalentemente stranieri (Borges, García Marquez e la Mitteleuropa proposta da Adelphi), viene inaugurata dal successo nazionale e internazionale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979 in Italia, 1981 in Gran Bretagna e negli Stati Uniti) e dall'inaspettato successo mondiale de *Il nome della rosa* (1980 in Italia, 1983 in Gran Bretagna e negli Stati Uniti). Italo Calvino, autore del primo dei due libri citati, si rivela un maestro di scrittura capace di sponsorizzare e promuovere dal punto di vista editoriale alcuni giovani scrittori sconosciuti. Escono infatti per la casa editrice Einaudi le opere d'esordio di Andrea De Carlo, *Treno di Panna* (1981) e Daniele Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, ispirate allo stile di Calvino e precedute dalla prefazione dello stesso.²⁸⁶ La valorizzazione di giovani scrittori emergenti si rivela presto una strategia editoriale azzeccata, mentre la pubblicazione della prima opera non scientifica di professori universitari palesa ben presto una natura scopertamente imitativa del successo de *Il nome della rosa* di Umberto Eco.

Un filone narrativo di segno opposto fa invece riferimento alla scrittura corposa ed emotiva di Pier Vittorio Tondelli, autore di *Altri libertini* (Feltrinelli, 1980), una raccolta di sei racconti dal tono aggressivo e provocatorio incentrata sulla descrizione di un giovanilismo allo sbaraglio.

Dominano esuberanza espressiva e originalità linguistico-lessicale, con altissima

²⁸⁶ *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, opera postuma di Italo Calvino, può essere letta come una sorta di testamento spirituale. Le lezioni americane, che lo scrittore sceglie di incentrare su alcuni valori letterari da conservare e trasmettere alle nuove generazioni, sono infatti le conferenze che egli avrebbe dovuto tenere all'Università di Harvard, in occasione delle prestigiose Norton Poetry Lectures. La leggerezza è il valore più importante e si concretizza in diversi nuclei tematici: l'"incorporeità", ossia la capacità di togliere peso al linguaggio, alla struttura del racconto e alle figure descritte. L'"univocità" della parola, ovvero la purezza e la limpidezza del linguaggio si accompagna alla leggerezza nella pensosità, che è quella capacità di rimanere in superficie, senza scavare nei meandri della psiche. Tutte queste caratteristiche permettono allo scrittore di assumere quella "visione indiretta" sulla realtà, da molti scambiata per un atteggiamento pavido nei confronti dell'impegno politico. Per questo motivo la scrittura di Calvino viene messa in contrasto con quella impegnata di Pier Paolo Pasolini. Se gli anni Ottanta vedono l'affermazione assoluta della poetica constativa di Calvino, il decennio successivo verrà invece dominato dall'idea di un' arte performativa tipicamente pasoliniana. (A tal proposito si leggano le considerazioni di CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998). I precetti calviniani vengono interpretati dal milanese, allora neanche trentenne, Andrea De Carlo. L'idea che il giovane esordiente realizza in *Treno di panna* è quella di una polverizzazione dell'io. Il protagonista della storia è un fotografo di venticinque anni che va a Los Angeles senza un vero motivo e conduce la sua nuova esistenza con indolenza. La scrittura non concede nulla all'ornamento e all'impatto emotivo, ma si traduce in una sintassi veloce, in una lingua essenziale e precisa. "Autoriflesso" è l'aggettivo chiave del libro, usato molte volte e chiaramente associabile allo sguardo indiretto sulla realtà suggerito da Calvino. Sebbene l'età del protagonista Giovanni Maineri risulti piuttosto avanzata, l'opera in questione si colloca a buon diritto nel filone dei romanzi di formazione. La tematica formativa risulterà particolarmente cara a De Carlo, che tornerà ad approfondirla in *Due di due* (Mondadori, 1989) e *Di noi tre* (Mondadori, 1997), alcuni dei suoi romanzi successivi.

immissione di neologismi e gergalità. L'ultimo racconto, intitolato *Autobahn*, ha per protagonista un giovane infelice, la cui depressione risulta essere contagiosa. Costui decide di sfuggire alla propria triste condizione imboccando l'autostrada e lasciandosi guidare dalle sensazioni olfattive. All'inizio del viaggio sente infatti l'odore del mare, che rappresenta il meglio della vita. E il messaggio finale è un invito a inseguire il proprio odore, emblema della propria personale dimensione morale.

Cercatevi il vostro odore e poi ci saran fortune e buoni fulmini sulla strada. Non ha importanza alcuna se sarà di sabbia del deserto o di montagne rocciose, fossanche quello dell'incenso dell'India o quello un po' più forte, tibetano o nepalese. No, sarà pure l'odore dell'arcobaleno e del pentolino pieno d'ori, degli aquiloni bimbi miei, degli uccelletti, dei boschi verdi con in mezzo ruscelletti gai e cinguettanti, delle giungle, sarà l'odore delle paludi, dei canneti, dei venti sui ghiacciai, saranno gli odori delle bettole di Marrakesh o delle fumerie di Istanbul, ah buoni davvero buoni odori in verità, ma saran pur sempre i vostri odori e allora via, alla faccia di tutti avanti! Col naso in aria fiutate il vento, strapazzate le nubi all'orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all'avventuraaaaa!²⁸⁷

Al primato del pensiero egli sostituisce quello della corporeità: sono infatti “i pensieri di stomaco” a guidare il suo pellegrinaggio, scandito da diverse fermate. Alla prima sosta incontra una donna con la quale potrebbe avviare una storia d'amore, ma sceglie di riprendere il viaggio. Il secondo incontro è con un cinematografaro che sta facendo un film al buio: attraverso la professione di fede fornita dal giovane regista, è facile arguire come il postmodernismo sia la vera marca stilistica di questo ritratto, nel quale vi è una totale apertura di interesse per ciascuna dimensione. L'intera società viene omologata, senza più distinzioni tra cultura alta e bassa, tra registri linguistici elevati e indegni, tra buoni e cattivi.²⁸⁸

L'occhiocaldo mio si innamorerà di tutti, dei freak dei beatnik e degli hippy, delle lesbiche e dei sadomaso, degli autonomi, dei cani sciolti, dei froci, delle superchecche e dei filosofi, dei pubblicitari ed eroinomani, e poi marchette trojette ruffiani e spacciatori, precari assistenti e supplenti, suicidi anco ed eterosessuali, cantautori et beoni, imbriachi sballati scannati bucati e forati. E femministe, autocoscienti, nuova psichiatria, antipsichiatria, mito e astrologia, istintivi della morte e della conoscenza, psicoanalisti e semiotica, lachaniani junghiani e profondi. E poi tutti gli adepti di Krishna, di Geova, del Guru, del Brahamino, dello Yoghi.

287 PIER VITTORIO TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 195.

288 Ci rifacciamo alle considerazioni di Fredric Jameson, teorico del postmoderno, contenute nell'opera *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo imperialismo*, trad. it. di Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi, 2007 (Duke, 1991). Queste sono alcune delle caratteristiche del postmodernismo individuate dallo studioso statunitense: ibridismo, ossia crollo della distinzione tra cultura dell'*élite* e cultura di massa. Emerge un pluralismo senza centro e senza gerarchie, senza egemonie né criteri di gusto dominanti. Frammentarietà: soggetto problematizzato, non più in grado di controllare se stesso. Superficialità: evidente mancanza di profondità e predilezione per la piatezza. Gli oggetti si mostrano allo sguardo nella loro frivolezza. Euforia: si reagisce alla dispersione con allegria euforica. Presentificazione del tempo: il postmoderno cancella la storia, prevale una dimensione sincronica che riporta tutto in un eterno presente.

Indi ogni discendenza, bambini di Dio, figli di Dioniso Zagreo, nipotini di Marx, illegittimi di Nietzsche, pronipoti del Marchese.²⁸⁹

Anche la poetica di Tondelli troverà diversi estimatori e seguaci.²⁹⁰ Lo scrittore di Correggio è uno dei primi ad aver presentato gli adolescenti come generazione poiché è proprio a lui che si deve l'immissione nella letteratura di «soggetti fino ad allora esclusi (o marginalmente presenti), in primo luogo i giovani del '77».²⁹¹ Egli si farà inoltre promotore delle tre antologie *Under 25* pensate ed edite con Massimo Canalini. Il progetto rappresentò un modo nuovo di saggiare la realtà giovanile, sollecitando i ragazzi nati dopo il 1960 a scrivere un racconto e a inviarlo alla casa editrice Transeuropa. I tre volumetti finali, *Giovani blues* (1986), *Belli & Perversi* (1987) e *Papergang* (1990) furono accolti da polemiche feroci ma misero in luce «un variegato dizionario di stili letterari cui guardavano i ragazzi, che andavano dal minimalismo alla Leavitt, alla cultura *beat*, da un certo tondellismo al modello Arbasino, dalle suggestioni del primo De Carlo a un pasolinismo non di maniera, ma ironico e volutamente grottesco».²⁹² Ciascun volume racchiude dieci racconti: in *Giovani blues* prevalgono gli scritti intimistici in forma di diario, in *Belli & Perversi* i temi minimalisti e in *Papergang* sono più forti le suggestioni metropolitane, con ampia campionatura di personaggi *dark*, *punk* e fricchettoni. Per ciascun volume fu Tondelli stesso a selezionare i testi: alcuni autori, del calibro di Silvia Ballestra, Romano Bulgaro e Giuseppe Culicchia iniziarono la carriera letteraria proprio da qui.

È dunque evidente come nel corso degli anni Ottanta la condizione giovanile acquisisca una nuova centralità: «I romanzi di questi anni sono popolati da giovani personaggi creati da scrittori loro coetanei, spesso con un alto tasso di autobiografismo e con un evidente rischio di autoreferenzialità».²⁹³

I nuovi narratori degli anni Ottanta sono però figure solitarie: «Picchi isolati, massi erratici pronti a respingere qualsiasi inclusione reciproca in una storia comune, e tanto più in qualche albero genealogico»;²⁹⁴ la narrativa del decennio successivo avrà invece il merito di riorganizzare il materiale ereditato in forme più strutturate e coerenti, grazie anche alla formazione di alcune

289 P.V. TONDELLI, *Altri libertini*, cit., p. 190.

290 Tra tutti: Aldo Busi con il suo *Seminario sulla gioventù* (Adelphi, 1984), Sandro Veronesi, *Per dove parte questo treno allegro* (Theoria, 1988) ed Enrico Palandri che con l'opera d'esordio *Boccalone. Storia vera piena di bugie* (L'Erba Voglio, 1979) ha preparato il terreno per tutte le sperimentazioni successive.

291 ELISABETTA MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello, Roma, Meltemi, 2004, p. 20.

292 Ivi, p. 16.

293 Ivi, p. 21.

294 RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neoneoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, p. 10.

correnti letterarie in grado di riformulare e riadattare i grandi generi del passato alla società contemporanea.

«Gli anni Ottanta-Novanta appaiono essere non solo lo scenario, l'ambientazione, il fondale cronologico delle varie storie ma il loro stesso tema centrale, camuffato o incarnato nella maschera più o meno esageratamente espressionistica di questo o quel personaggio».²⁹⁵ L'analisi di Elisabetta Mondello evidenzia l'importanza rivestita, nella narrativa di questo periodo, dal contesto politico-culturale della società italiana. L'ultimo ventennio del secolo intende dunque parlare di se stesso assumendo la prospettiva lucida e inesorabile di una cerchia di narratori emergenti in grado di porre l'attenzione sulla condizione giovanile e le sue problematiche. «I giovani che hanno fatto irruzione sulla scena narrativa sono travestimenti del soggetto scrivente, che sente la necessità di rispecchiare, mascherandosi, la realtà».²⁹⁶

IV.2 Gli anni Novanta e l'ottica della deformazione

Alla scrittura postmodernista e isolata degli anni Ottanta si sostituisce un frenetico proliferare di etichette sotto le quali si celano «scritture giovanili approdate con un'inusuale velocità all'editoria maggiore».²⁹⁷ *narrative invaders*, “scrittori dell'eccesso”, “neo-neoavanguardisti”, “tondelliani”, *pulp* e “narrativa nuova-nuova” sono alcune tra le tendenze letterarie più conosciute del periodo, accomunate dalla scelta ineluttabile di confrontarsi con i nuovi mezzi di comunicazione di massa. In un'epoca dominata dalla globalizzazione, che impone strutture e modelli di vita dominanti accanto al sempre maggior potere delle merci, la tematica più dibattuta tra le pagine dei romanzi non può che riguardare il rapporto tra la tradizione narrativa e l'universo dei *media*. Si assiste a «una immersione nei *media*, trasfigurandone lingua e immagini, rispecchiandone meccanismi e regole».²⁹⁸ La commistione tra materiale narrativo e multimediale dà vita a nuovi codici comunicativi che assumono spesso «gli strumenti della deformazione grottesca, dell'assunzione mimetica o parodistica dei modelli massmediatici, della registrazione amplificata della realtà attraverso una lingua dell'eccesso».²⁹⁹ Secondo uno studio di recente pubblicazione,³⁰⁰ l'ottica della deformazione coinvolgerebbe *tout court* l'assetto

295 E. MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta: “cannibali” e dintorni*, cit., pp. 18-19.

296 Ivi, p. 20.

297 Ivi, p. 11.

298 Ivi, p. 15.

299 Ivi, p. 18.

300 RONALD DE ROOY, BENIAMINO MIRISOLA, VIVA PACI, *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)*, Firenze, Cesati, 2010,

romanzesco. Queste, in sintesi, le considerazioni ivi sostenute: l'ottica della deformazione coinvolge, *in primis*, l'interazione tra il discorso letterario, le altre arti e i mass media poiché la letteratura si è fatta sempre più intermediale. Si assiste inoltre alla deformazione dei personaggi di carattere mediale che in molte occasioni diventano balordi e assurdi, crudeli e impresentabili. La deformazione coinvolge inoltre la realtà sensoriale (soprattutto vista, udito, tatto), l'universo familiare attraverso la desacralizzazione della famiglia italiana e l'inversione dei ruoli (il padre che deve essere accudito come un figlio, il figlio maturo e capace di comportarsi da adulto). I romanzi brulicano di deformazioni universalizzanti dello spazio, attraverso rappresentazioni anonime e globalizzanti dei cosiddetti "non luoghi della modernità". Contemporaneamente i luoghi vengono inventati mediante l'uso narrativo dei più disparati spazi virtuali, da quelli fantascientifici dei videogiochi alle *chat rooms*. Infine non mancano le deformazioni sul piano del discorso narrativo: dominano narrazioni stilisticamente deformate in direzione del parlato e del gergo che si rifanno a modalità quotidiane di scritture elettroniche come gli *SMS* e le *e-mail*.

Siccome i giovani scrittori esordienti danno vita soprattutto a romanzi di tematica adolescenziale o comunque generazionale di matrice autobiografica e introspettiva, l'etichetta "(de)formazione" può essere utilizzata per definire quelle opere che si oppongono al tradizionale o moderno romanzo di formazione poiché «nel romanzo di (de)formazione manca tipicamente ogni traccia di crescita morale/sentimentale nel protagonista, la cui psicologia e le cui vicende sono caratterizzate invece da staticità o persino da un percorso a ritroso (di distruzione dell'identità)».³⁰¹

IV.2.1 *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* e il bisogno di autenticità dell'adolescente ribelle

Jack Frusciante è uscito dal gruppo (1994), opera prima dell'appena ventenne Enrico Brizzi, racconta «l'epopea e l'educazione sentimentale dei diciottenni bolognesi, spavaldi e ultraromantici, introversi e verbosi», riecheggiando, a quindici anni di distanza, il mondo adolescenziale di Tondelli e «l'elegiaca sentimentalità»³⁰² racchiusa tra le pagine di *Boccalone*.

Il libro ha per protagonista il vecchio Alex D., diciassettenne bolognese che frequenta il liceo classico Caimani e «viene dalla famiglia più medioborghese che c'è».³⁰³ «Fino al giro di boa

pp. 11-22.

301 Ivi, p. 12.

302 F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti di fine secolo*, cit., pp. 72-73.

303 ENRICO BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006, p. 44.

dei sedici anni e mezzo»³⁰⁴ il giovane protagonista si dimostra uno studente modello con la media dell'otto, o, per dirla con le sue parole, «un cadavere di buoni sentimenti[...] un devoto da levare il fiato»;³⁰⁵ la lettura del romanzo *Due di due* del conterraneo Andrea De Carlo rivoluziona completamente le sue convinzioni ed egli comincia a guardare il mondo con occhi diversi.

Aveva deciso con una fermezza giovanile di natura febbricitante e apparentemente superumana che nulla sarebbe più stato come prima, ch  grazie a *Due di due* aveva aperto gli occhi sulle troppe stronzaggini tipo le tabelle dei verbi irregolari gli specchietti sinottici la democrazia fasulla del consiglio d'istituto e il conformismo e la doppiezza dei profii, il modo biforcuto che avevano d'incoraggiare a parole l'indipendenza di giudizio dei ragazzi e la rabbia sottile con cui punivano ogni minimo segnale d'autonomia, quei bastardi.³⁰⁶

La contestazione di Alex nei confronti della scuola e dei professori   messa in luce in diverse parti del testo e risulta, a tratti, molto tagliente:

Gli insegnanti non possono venirci a parlare di maturit  quando non si fanno mai vedere a una assemblea d'istituto, o quando, per mantenere l'ordine, passano tra i banchi a requisire i libri non strettamente necessari per la loro materia e cercano di guadagnarsi l'attenzione con l'ultradisciplina e non con delle lezioni un po' interessanti.³⁰⁷

Ma la sua insofferenza coinvolge anche la famiglia e la parrocchia nella quale   cresciuto. Il vecchio Alex aveva frequentato per molti anni il gruppo cattolico degli *scout*. Continuava a partecipare alla messa della domenica, assumendo per  un atteggiamento distaccato e scettico: avrebbe voluto una Chiesa pi  caritatevole e vicina ai bisognosi: «ha proprio ragione questo frate missionario, a dire che la fede va vissuta fianco a fianco coi poveri, i derelitti, gli emarginati, tutta questa z nte che non vive in via Saragozza» e avrebbe preferito essere circondato da parrocchiani meno ipocriti: «Alex cercava di credere in Dio, ma il problema maggiore erano le facce di culo ipocrite che incontrava in Chiesa».³⁰⁸ All'interno delle mura domestiche il clima  

304 Ivi, p. 9.

305 Ivi, p. 10.

306 *Ibidem*. Notiamo innanzitutto un omaggio da parte del ventenne Enrico Brizzi al proprio maestro Andrea De Carlo che nell'opera *Due di due* (1989) aveva ripercorso le profonde trasformazioni apportate dal movimento sessantottino all'interno del liceo classico Giovanni Berchet. I protagonisti del libro, Guido e Mario, hanno la stessa et  del vecchio Alex e, proprio come quest'ultimo, sono alle prese con le prime esperienze sentimentali in una realt  molto pi  politicizzata. In *Jack Frusciante   uscito dal gruppo* non mancano i riferimenti alla situazione politica dei primissimi anni '90 (il vecchio Alex, che si autodefinisce un anarchico simpatizzante per alcune liste di sinistra, non ha ancora l'et  per votare ma esulta per il modesto risultato elettorale ottenuto dalla Democrazia Cristiana. Non manca inoltre un riferimento alle stragi di mafia del '93, che scuotono la coscienza del giovane protagonista) ma essa risulta una pallida parvenza se confrontata con l'impegno e la passione che aveva caratterizzato i decenni precedenti. La citazione di *Due di due*, unita ai plurimi richiami all'eroe salingeriano Holden Caulfield, sembra suggerire la precisa volont  da parte dell'autore di riadattare la formula del romanzo di formazione alla contemporaneit .

307 Ivi, p. 80.

308 Ivi, p. 49.

spesso teso e il protagonista tende all'isolamento e non si sente capito: «Sento la mutter che parla nel solito tono ansioso al telefono. Di sicuro c'è il Cancelliere, all'altro capo del filo. E di sicuro stanno parlando del signor Alex D. Ma non mi importa di sentire cosa dicono. Tanto lo so già. Si spreca, si butta via. Non fa mai niente. E in questi ultimi tempi poi». ³⁰⁹ Il fastidio più grande è quello che Alex prova nei confronti di una società perbenista e omologante che prevede tappe di crescita standardizzate e imprescindibili:

Insomma, a quanto ne so dovrei studiare per strappare un titolo di studio che a sua volta mi permetta di strappare un buon lavoro che a sua volta mi consenta di strappare abbastanza soldi per strappare una qualche cavolo di serenità tutta guerreggiata e ferita e massacrata dagli sforzi inauditi per raggiungerla. ³¹⁰

Il vero bersaglio contro cui si scaglia la ribellione del nostro eroe è dunque il contesto sociale nel quale è immerso: sulla scia dell'antesignano americano Holden Caulfield il nostro eroe adolescente punta a riappropriarsi della propria esistenza cercando di allontanarsi dal sentiero battuto e dall'omologazione di massa. ³¹¹ Non vi è niente di più lontano dalla tipica situazione da *Bildungsroman* ottocentesco nel quale l'individuo trovava la propria felicità solo ed esclusivamente all'interno dei vincoli proposti dalla società, come il matrimonio e l'affermazione sociale. Per questo motivo il titolo del romanzo trova una facile spiegazione: Alex D. vuole seguire l'esempio di Jack Frusciante, il chitarrista dei Red Hot Chili Peppers che abbandona la band nel momento in cui è all'apice del successo. «Adesso che piovevano il disco d'oro, i Grammy Awards, la fama e la sicurezza, lui se n'era andato». ³¹² Si tratta di una decisione apparentemente insensata «e il vecchio Alex, che amava riflettere, alle volte, sulle trame di fili sottili del Destino, aveva continuato a rompercisi la testa fino all'imbarco». ³¹³ Le conclusioni a cui giunge il nostro eroe vengono taciute ma è facile arguire che il gesto del chitarrista americano verrà preso a modello. Alex è convinto di poter raggiungere la propria felicità distaccandosi dal gruppo, ricercando l'autenticità lontano dagli schemi costituiti. La ricerca della propria dimensione avviene in due fasi: nella prima Alex vuole marcare la distanza tra il proprio gruppo di “red catholic punk” e i coetanei ricchi e viziati che popolano il liceo Caimani.

309 Ivi, p. 79.

310 Ivi, pp. 42-43.

311 Il protagonismo delle merci assume le sembianze degli oggetti *cult* di cui si fa menzione nel libro, spesso attraverso la figura retorica dell'antonomasia: polo Fred Perry, i biscotti della Mulino Bianco, i “jollinicta”, le “Mandarina duck”, gli anfibi Doctor Marten's, il poster dei Blues Brothers e le videocassette di Kubrick, Stone, Brando, Allen.

312 E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, cit., p. 142.

313 Ivi, p. 143.

Con i propri amici egli giocava e parlava di calcio, uno sport che distingueva la sua classe sociale dai ricchi e abbronzati tennisti e sciatori.

Il calcio, in Italia, a determinati livelli giovanili era inzaccherarsi fino alle orecchie in campi da fango, sbucciarsi le ginocchia nei cortili, svegliarsi presto la domenica e pedalare nella nebbia per andare all'allenamento con gli amici della Ghepard calcio. Interessarsi di pallone o rugby o boxe o ciclismo, in determinati ambienti scolastici, voleva anche dire chiamarsi fuori dalla bambagia degli altri diciassetenni viziati.³¹⁴

L'appartenere a una ristretta minoranza, «Di sicuro, a scuola, isolato lo sono. Isolato col mio gruppetto di amici red catholic punk, e non ci teniamo neanche un po' a mischiarci con gli altri»,³¹⁵ rappresenta una scelta coraggiosa che porta Alex verso un'orgogliosa diversità, rimarcata da una serie di atteggiamenti controcorrente. In campo letterario e musicale predilige gli artisti considerati più spregiudicati: «Leggo Kerouac, e leggo anche Tondelli e Andrea De Carlo che diventano i miei scrittori italiani preferiti»³¹⁶ e ascolta il rock americano di Clash, Sex Pistols, Splatter Pink, Tesla, Cure, Red Hot Chili Peppers e le canzoni di un giovanissimo Vasco Rossi. Osserva Filippo La Porta che «il libro è una piccola, inesauribile enciclopedia di gusti e tic della nuova generazione (soprattutto musica, e poi cinema, tv, letteratura)».³¹⁷

Le serate con gli amici trascorrono all'insegna della trasgressione, «secondo la formula giovanile *Serata Etilica E Stai A Dormire Da Me*»;³¹⁸ il rapporto con le ragazze è liberato da qualsiasi vincolo morale e i discorsi tra amici pullulano di un'espressività disinibita e volgare, soprattutto in materia sessuale. Queste, ad esempio, le parole utilizzate da Alex per descrivere una compagna di classe: «Bè, è un'Entità più che ravanabile, la Tedeschi. Culo molto bene, anche sul davanti... No, no, più che ravanabile, guarda».³¹⁹

Il secondo passaggio, la vera chiave di volta verso la conquista dell'autenticità, risiede nel rapporto speciale che il protagonista riesce a costruire con una compagna di scuola di nome Aidi.

Per capire la natura del loro legame possiamo affidarci alla dichiarazione d'amore custodita ne "L'Archivio magnetico del signor Alex D.": «Per me sei più di una persona, più di un'amica, più di una ragazza, sei quasi un'idea, come Jonathan Livingstone, ma sei pure vera, e arrivi tardi agli appuntamenti proprio come me e ti metti il maglione verde anche in giugno».³²⁰

314 Ivi, p. 63.

315 Ivi, p. 80.

316 Ivi, p. 167.

317 F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p. 72.

318 E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, cit., p. 29.

319 Ivi, p. 64.

320 Ivi, pp. 177-178.

Bastano queste poche righe per intuire come Aidi rappresenti la luce nella vita del nostro giovane eroe: non è un caso infatti che il cielo plumbeo sovrasti i pomeriggi solitari («a mezzogiorno il cielo è bianco-bigio, a sera il cielo è bianco-bigio, e magari pure di notte, dietro la tapparella, il bigio è sempre là a guardarti, sempre uguale, come fossero le sei di pomeriggio a vita, da quando ti svegli a quando vai a letto incazzato nero»)³²¹ mentre «la luce del primo pomeriggio»,³²² «un tramonto ultracoreografico sotto le due torri»³²³ oppure delle giornate soleggiate dominano i momenti trascorsi in compagnia della ragazza. Aidi introduce Alex all'amore ma oltre a essere una donna in carne e ossa ella è soprattutto un'idea, un simbolo, una guida spirituale in grado di iniziare l'eroe alla Verità dell'esistenza. Ma procediamo con ordine.

Alex e Aidi condividono la passione per le poesie di Edward Estlin Cummings e questa è il motivo per cui si danno appuntamento in pieno centro a Bologna, di fronte alla libreria Feltrinelli in un caldo pomeriggio primaverile. Alex riconosce subito nella ragazza doti di sincerità e genuinità che lo spingono a confidarle pensieri che non aveva mai condiviso con nessuno. Parlando delle esperienze passate e dei progetti futuri, il Nostro viene a sapere che tra pochi mesi Aidi spiccherà il grande volo, poiché trascorrerà un intero anno scolastico a studiare in America. Per Alex si tratta di amore a prima vista: «Ma questa non è una ragazza, è un intero disco di Battisti», e ancora: «gli sembrava di conoscere Aidi da sempre, poiché quando si dice il sentimento, ragazzi».³²⁴ La loro complicità cresce ogni giorno di più: si scambiano lettere piene di sentimento e condividono il tempo libero. Il vecchio Alex, abituato ad attenersi alla regola «Tre giorni per la lingua, tre settimane per la sega e tre mesi per la fica»³²⁵ trova naturale chiedere ad Aidi di diventare la sua ragazza. Il rifiuto della stessa, velato da «un'ombra triste negli occhi»,³²⁶ è il primo indizio di un comportamento anomalo, di un nuovo modo di concepire la relazione di coppia. Aidi afferma di non essere nelle condizioni di iniziare una storia d'amore a pochi mesi dalla partenza per l'America ma rassicura il ragazzo sulla profondità dei suoi sentimenti:

Ma quello che ti voglio dire, ascoltami per favore, è che voglio vederti, voglio frequentarti, voglio uscire con te. Mi sono accorta che è strano, con te... Io non me la sento di metterci assieme ma per certi versi siamo ben oltre lo stare assieme. Ti sento dentro, Alex, ti capisco, e mi piace...³²⁷

321 Ivi, p. 78.

322 Ivi, p. 101.

323 Ivi, p. 23.

324 Ivi, pp. 22-23.

325 Ivi, p. 24.

326 Ivi, p. 27.

327 Ivi, p. 84.

Alex accetta la sfida e impara ad amare la ragazza in maniera non convenzionale e completamente platonica: «Quel diavolo d'un uomo era più emozionato a stare sdraiato nell'erba di fianco ad Adelaide dandole la mano, di quanto non fosse mai stato negli sporadici Momenti Particolarmente Erotici della sua vita».³²⁸ E ancora: «Per la prima volta, di una ragazza prendo in considerazione anche le braccia, il collo, mi crea effetti strani insomma. Ci prendiamo per mano senza dire niente e camminiamo fino al ciglio del prato, poi sediamo vicini. [...] l'erba tenera sotto di noi: tutto è verde e tutto va bene».³²⁹ Aidi assume il ruolo di guida spirituale poiché conduce il protagonista alla conquista di un'esistenza felice e autenticamente vissuta: «In quelle sere di primavera, seduti al tavolo di cucina coi libri sparsi un po' in giro, la musica a basso volume e la candela accesa, Alex cominciava a capire che cosa fosse la felicità».³³⁰

Grazie all'incontro con l'Amore, Alex sembra aver imboccato la strada giusta, soddisfacendo la richiesta di autenticità alla quale da sempre ambiva. Tuttavia la partenza di Aidi rischia di annullare il risultato fino a qui ottenuto: Alex infatti sente di aver bisogno di lei per non limitarsi a sopravvivere inserendo il pilota automatico: «Da quando ci siamo addomesticati a vicenda, è logico, per restare ad un certo livello non posso più fare a meno di lei. E per lei è lo stesso anche se ho bisogno di sentirmelo ripetere cento volte di fila, perché la paura è troppa».³³¹

Il desiderio di autenticità, di ricerca di sé lontano dal gruppo è la tematica centrale del libro che lega l'esistenza di Alex e Aidi a quella di un terzo adolescente, l'eroe tragico della storia che compie un percorso inverso rispetto a quello del protagonista. Martino, «idolo tossico della scuola» non aveva, all'apparenza, nulla a che spartire con il vecchio Alex: abiti firmati, villa di lusso, nessuna passione per la lettura e lo sport. «Il classico fighetto che conosceva tutto il mondo: avrebbe dovuto odiarlo, un tipo così. Invece, il vecchio Alex aveva voluto subito essergli amico».³³² I due imparano a conoscersi parlando di musica, in un'osteria di via del Pratello. Si frequentavano «da non troppo tempo col patto tacito che lui non gli avrebbe fatto conoscere nessuno dei suoi amici house e Alex, in cambio, non avrebbe mai tentato di introdurlo nel mondo Fender del punk parrocchiale».³³³ Martino vive in una villa talmente lussuosa da causare nel vecchio Alex un sentimento di profondo disagio: il Nostro rimane talmente impressionato dalla pienezza della camera di Martino nella quale videocassette, poster, vestiti, coperte peruviane,

328 Ivi, p. 88.

329 Ivi, p. 105.

330 Ivi, p. 91.

331 Ivi, p. 169.

332 Ivi, p. 34.

333 Ivi, p. 29.

fotografie e qualche libro sembravano trovare la giusta dimensione, da scambiare l'agiatezza per la felicità.

Quel che faceva franare il vecchio Alex su se stesso era l'idea che Martino, senza impegnarsi in nessuna attività in modo particolare, senza troppi pensieri e soprassalti disumani, ma così, in modo semplice, aveva presumibilmente trovato la felicità: dentro quella tana pubblicitaria della timberland, aveva cominciato a rodergli il dubbio che la pace interiore, il nirvana, non fossero affatto delle condizioni da raggiungere - nel senso di corrergli dietro - come gli imponevano il Cancelliere, la mutter e la propaganda semiprussiana del liceo Caimani.³³⁴

In realtà Martino è un adolescente privo di punti di riferimento: i genitori, separati da molti anni, colmano la loro assenza con regali costosi e il ragazzo approfitta della libertà concessagli per saltare la scuola e divertirsi con esperienze estreme di alcol, sesso e droga. L'infelicità che lo divora, il rendersi conto dello squallore in cui versa la propria esistenza divengono a un certo punto insostenibili e «il disperato per la noia di vivere bene»³³⁵ opta per il gesto estremo. Nella lettera d'addio indirizzata ad Alex ritorna il desiderio di esimersi dalla massa e il tuffo nel vuoto diviene un gesto necessario, l'unica strada possibile per raggiungere la libertà.

Il gruppo è tutta la merda che ci danno da mangiare, giusto. Ecco, io credo che se ne esca o essendo intelligentissimi, spiritualmente liberi come i monaci buddhisti o i grandi filosofi, e allora ci si innalza; oppure prendendo il sacco a pelo e andando a vivere nella stazione o nei campi nomadi, e allora ci si abbassa. A me la prima soluzione non mi va. Troppo dura. E poi l'unica cosa intellettuale che faccio è guardare dei film. E la seconda non mi va perché a fare i barboni ci si ammala quasi subito e si diventa pieni di croste e malati e bruttissimi. C'è pure un terzo modo, alla fine: un salto fuori dal cerchio che ci hanno disegnato intorno.³³⁶

Enrico Brizzi riprende una «tipica situazione da *Bildungsroman*»³³⁷ ma, secondo l'opinione dello studioso Ronald De Rooy, «ne propone un chiaro rovesciamento, progredendo verso la scelta controcorrente di Alex D. che vuole proprio uscire dal gruppo e allontanarsi dal suo contesto sociale».³³⁸ Paragonato al paradigma ottocentesco, il percorso formativo del giovane bolognese appare senza dubbio dissonante nella sua risoluzione finale: Alex è effettivamente uscito dal gruppo, almeno per il periodo descritto nel libro, quello trascorso in compagnia di Aidi. Ma la narrazione di Enrico Brizzi rappresenta una chiara evoluzione del genere o, meglio, una attualizzazione del romanzo di formazione al contesto italiano della seconda metà degli anni Novanta. La ricerca di autenticità è un desiderio che può essere compreso solo da chi è immerso

334 Ivi, p. 42.

335 ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 65.

336 E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, cit., p. 114.

337 A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 64-65.

338 R. DE ROOY, B. MIRISOLA, V. PACI, *Romanzi di (de)formazione*, cit., p. 23.

a sua volta in quel Mcmondo³³⁹ sempre più frenetico e definito dalle logiche del consumismo, lontano dai valori morali di un tempo, rifluito in un conformismo pavido e aggressivo. Secondo Alberto Casadei «lo scopo di uscire dal gruppo per essere se stessi si coniuga con la paura di dover affrontare il mondo degli adulti»; Alex D. sarebbe affetto dalla sindrome da Peter Pan che lo allontana dal principio di realtà, atteggiamento pericoloso se si considerano le conseguenze distruttive di cui è stato vittima Martino. Lo studioso ritiene inoltre che i personaggi di Brizzi siano delle riuscite «creazioni linguistiche», prive cioè della possibilità di un'evoluzione interiore poiché costrette in una storia inverosimile, passivamente ricalcate sulle avventure de *Il giovane Holden*.³⁴⁰ «L'armamentario del linguaggio adolescenziale degli anni Novanta»³⁴¹ è una delle creazioni senza dubbio più riuscite di tutto il libro: il vecchio Alex non sarebbe nemmeno lui se non usasse quel gergo giovanilistico così marcatamente ribelle e provocatorio, oltre che «impregnato delle parole e delle figure dell'immaginario contemporaneo»;³⁴² tuttavia non vanno sottovalutati gli aspetti costitutivi del testo: nel capitolo introduttivo la voce narrante, che si autodefinisce “persona informata dei fatti”, ci descrive un vecchio Alex incupito da un dolore in fondo all'anima che lo segna dal giorno in cui Aidi è partita per l'America. L'esistenza del nostro protagonista sembra essere rientrata nel grigiore quotidiano a tutti gli effetti tanto che il vecchio Alex ha la netta sensazione che essere stato felice assieme ad Aidi per quattro mesi «non sia servito a niente».³⁴³ Affidandoci al pessimismo del protagonista potremmo concludere che il percorso di formazione non sia avvenuto e che la storia d'amore con Aidi abbia rappresentato un'inutile parentesi. La voce narrante però sembra sostenere una tesi diversa poiché invita tanto il lettore quanto il protagonista a ragionare sull'accaduto, ripercorrendo le tappe di «questa sgorbia storia daccapo».³⁴⁴ La memoria ricopre così un ruolo salvifico: le battute conclusive del libro ci restituiscono infatti un Alex commosso per la partenza di Aidi ma pago della promessa strappatale:

339 *McWorld* è l'espressione con cui il sociologo Benjamin R. Barber, nel suo libro *Jihad vs. McWorld (Guerra santa contro McMondo*, trad. it. di Diego Montaldo, Milano, Tropea, 2002; New York 1996) definì il mondo globalizzato, rappresentato simbolicamente dalla catena di ristorazione veloce McDonald's.

340 A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 65.

341 *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello, cit., p. 49.

342 A proposito del linguaggio tardoadolescenziale, è custodita all'interno del libro una riflessione metaletteraria: «“Basta sentire come parliamo”, rifletteva fra sé quel roccioso. “Noialtri, per esempio, ci lanciamo in tutte quelle acrobazie sintattiche che non hanno ancora nulla del magnifico menefreghismo di chi sbaglia i congiuntivi senza complessi... Il nostro gergo”, rifletteva il vecchio Alex, “riguardava soprattutto la sfera scolastico-masturbatoria, senza quel distacco da frequentatore di jazz club che io spero tanto riusciremo ad acquisire col tempo» (E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, cit., p. 58).

343 E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, cit., 9.

344 Ivi, p. 13.

Non è finita, vero?
No.
Promesso?
Promesso.
Compagni di strada, allora.³⁴⁵

IV.2.2 Letteratura *pulp* o cannibale

La letteratura cannibale si sviluppa in Italia a partire dalla seconda metà degli anni Novanta e si esaurisce abbastanza precocemente, nel giro di appena un quinquennio: rappresenta tuttavia un passaggio cruciale, un evento folgorante e dalle numerose ricadute sul piano letterario. *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a cura di Daniele Brolli (1996), pubblicata presso Einaudi nella nuovissima collana «Stile libero», diviene subito un caso editoriale. Il termine “gioventù” è il dato essenziale poiché implica l'idea del rinnovamento, mentre l'accezione “cannibale” (mutuata dal titolo di una delle più note riviste del 1997, «Cannibale» di Andrea Pazienza) fa riferimento alla tematica dell'atrocità, ispirata in particolar modo a *Pulp fiction*, film culto di Quentin Tarantino (1994). L'antologia raccoglie dieci racconti di undici giovani autori e viene presentata, nella quarta di copertina, come «la grande carica di undici sfrenati, intemperanti, cavalieri dell'Apocalisse formato *splatter* nei reparti pieni di ogni ben di Dio del supermarket Italia. Tra atrocità quotidiane, adolescenza feroce e malinconia di sangue».³⁴⁶ L'intento comune è di promuovere un rinnovamento letterario attraverso il rifiuto di ogni moralismo, ossia di «quella pulsione sadica che spinge chi ne è vittima a conservare i propri cadaveri negli armadi altrui».³⁴⁷ «Di fronte alla violenza crescente della società, la narrativa dei “cannibali” mette in scena una omologa violenza, in un processo di estrema denuncia di un ordine sociale che produce degli psicopatici, sotto le vesti di cittadini ideali».³⁴⁸ La quotidianità viene estremizzata utilizzando il proprio immaginario con l'intento di invitare a riflettere «sulle

345 Ivi, p. 178.

346 Questi i dieci racconti contenuti in *Gioventù cannibale: Seratina* (Niccolò Ammaniti e Luisa Brancaccio), *E Roma piange* (Alda Teodorani), *Il mondo dell'amore* (Aldo Nove), *Cappuccetto splatter* (Daniele Luttazzi), *Diamonds are forever*, (Andrea G. Pinketts), *Diario in estate*, (Massimiliano Governi), *Treccine bionde* (Matteo Curtoni), *Cose che io non so* (Matteo Gializzo), *Il rumore*, (Stefano Massaron), *Giorno di paga in via Ferretto*, (Paolo Caredda). Nel 1996 uscirono altre opere affini alla corrente *pulp*: *Occhi sulla graticola* (Tiziano Scarpa), *Woobinda* (Aldo Nove) e la raccolta di racconti *Fango* (Niccolò Ammaniti), *Fonderia Italghisa* (Giuseppe Caliceti). Lo scrittore cannibale non ha una corrispondenza geografica precisa: si tratta per lo più di narratori settentrionali cui si aggiungono voci romane ed esperienze della linea adriatica (romagnola, marchigiana, abruzzese) che si ricollegano al progetto *Under 25* di Tondelli e alla casa editrice Transeuropa di Massimo Canalini.

347 DANIELE BROLLI, *Introduzione*, in *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996, p. V.

348 MARIANNA MOLLO, *Cyberpunk e splatterpunk*, in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello, p. 96.

storture dell'esistenza contemporanea, sulle sofferenze, sull'infelicità».³⁴⁹

Il minimo comune denominatore del gruppo punta al «prevalere semplice e originario del sangue»³⁵⁰ attraverso una rappresentazione esasperata del sesso e della violenza che vengono esibiti e comicizzati. La mescolanza dei più diversi mezzi di comunicazione porta all'assenza di gerarchie stilistiche e morali: letteratura, saggistica, *non fiction*, cinema, televisione e musica vengono posti sullo stesso piano e utilizzati con la stessa regolarità; è presente una tendenza alla citazione, che si può tradurre in tensione metaletteraria attenta ai gerghi e ai linguaggi della vita quotidiana. Laura Mondello parla a tal proposito di «lingua dell'eccesso, affetta da bulimia lessicale e da anoressia sintattica».³⁵¹ La letteratura *pulp* o cannibale, che si sviluppa in Italia dopo la caduta del muro di Berlino e dopo il venir meno dei partiti storici, è figlia del proprio tempo: essa infatti rispecchia l'euforia di un paese che, dopo il 1994, celebra il potere delle televisioni commerciali e delega l'impegno politico a un imprenditore milanese che, promettendo miracoli, allontana il paese dal dibattito e dall'impegno civile. Le narrazioni dei cannibali sono quindi lo specchio di una società che non crede più nella Storia; ciascuno vive secondo le proprie gerarchie morali in un "sottomondo" isolato dalla realtà e regolato dal potere delle merci. Il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza rimane al centro dei racconti ma spesso in un'ottica deformante che rende i protagonisti incapaci di crescere sotto ogni punto di vista, inseriti in un contesto familiare drammatico che non li porta verso l'innalzamento ma verso la perdizione.

IV.3 L'Ammaniti cannibale: prima fase

Niccolò Ammaniti, nato a Roma nel 1966, è uno degli scrittori più rappresentativi degli anni Novanta. Il suo percorso narrativo ha inizio nel 1994 con la pubblicazione, presso la piccola casa editrice Ediesse, di *Branchie*, romanzo di ispirazione *splatter* e *pulp* che inaugura la cosiddetta letteratura cannibale in Italia. Nel 1996 il racconto *Seratina*, scritto a quattro mani con Luisa Brancaccio, viene inserito nella celebre antologia *Gioventù cannibale*; nello stesso anno lo scrittore romano dà alle stampe una raccolta di racconti intitolata *Fango*, dominata a sua volta da narrazioni violente, deformate e grottesche. Le storie di Ammaniti appaiono le più congeniali al nostro discorso sul romanzo di formazione: molto spazio viene infatti concesso a protagonisti

349 Ivi, p.99.

350 D. BROLLI, *Introduzione*, in *Gioventù cannibale*, cit., p. VI.

351 E. MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, cit., p. 18.

che si trovano «nel turbine dell'adolescenza»³⁵² e che nel corso della narrazione subiscono un processo di sviluppo o di involuzione.

Il protagonista di *Branchie* si chiama Marco Donati ed è il proprietario di un negozio di acquari. Ama studiare il comportamento dei pesci e, pur avendo venticinque anni, non sembra aver raggiunto la maturità necessaria dal momento che si trascina passivamente da una festa all'altra al seguito di una fidanzatina di nome Maria, nei quartieri alti di Roma. Malato terminale di cancro, conduce un'esistenza senza obiettivi, oppresso dalla figura della madre Adele, che è al corrente delle sue disperate condizioni di salute. Una proposta curiosa sembra segnare la svolta: riceve una lettera nella quale un'anziana signora lo invita a trasferirsi in India per costruirle un grande acquario. Il giovane parte alla volta di Nuova Delhi dove succede di tutto: viene sequestrato da una banda di arancioni, si unisce a un gruppo di musicisti che vivono sottoterra, viene sedotto da una ragazza che vive in un castello e scopre che la lettera misteriosa ricevuta a Roma è opera di sua madre che si è fidanzata con Subotnick, il capo di una banda di delinquenti specializzati in trapianti di organi prelevati a indiani vivi. Il dottor Subotnick riuscirà a salvare la vita a Marco, trasformandolo in un pesce dotato di branchie che sostituiranno i suoi polmoni malati.

Il romanzo presenta alcune situazioni tipiche del *Bildungsroman*: il protagonista infatti, pur essendo anagraficamente un adulto, si comporta da immaturo e irresponsabile: «Da un paio di mesi ho cominciato a sfondarmi sul serio. Prima me ne stavo a casa. Non me ne frega un cazzo, un bar vale l'altro»;³⁵³ il contesto familiare risulta assurdo e asfissiante: il protagonista evita di frequentare la madre Adele, vittima della chirurgia estetica: «Prima si è rifatta il naso (si è tolta la gobbetta), poi si è riempita le labbra di silicone, poi si è tirata la faccia e si è gonfiata le tette, da una seconda scarsa ad una terza abbondante»;³⁵⁴ la donna ama piacere agli uomini e conduce una vita attiva e dinamica. «Pensate un po' come può sentirsi ad avere un figlio come me. Uno che si lascia sprofondare nella malattia come in una poltrona comoda, un cerotto vivente, un sedentario

352 Niccolò Ammaniti è autore, assieme al padre Massimo, docente di Psicopatologia generale e dell'età evolutiva presso La Sapienza di Roma, del libro *Nel nome del figlio. L'adolescenza raccontata da un padre e da un figlio*, Milano, Mondadori, 1995. Si tratta di un libro-dialogo piuttosto originale nel quale il professore prende spunto dai racconti del figlio scrittore "giovanilista" per commentare e tentare di risolvere le incomprensioni più diffuse che caratterizzano il difficile passaggio all'età adulta. Si alternano due punti di vista: quello logico dello psicoanalista e quello narrativo dello scrittore. Questo è l'auspicio espresso da Massimo Ammaniti nella premessa al volume: «Proponiamo ai nostri lettori le storie di ragazzi e ragazze che si trovano nel turbine dell'adolescenza, con la speranza che questi racconti possano essere una finestra più diretta sul mondo dei figli, che hanno soprattutto bisogno di essere capiti dai genitori, dagli insegnanti e dagli adulti, trovandosi in un'età in cui loro stessi possano avere difficoltà a comprendere quello che sta succedendo nella loro vita» (p. IX).

353 NICCOLÒ AMMANITI, *Branchie*, Torino, Einaudi Stile libero, 2010, p. 9.

354 Ivi, p. 40.

affetto da sindrome iperimmaginativa fantastica, un alcolista». ³⁵⁵

Nonostante le premesse, ci troviamo dinanzi a un sovvertimento assoluto della struttura del romanzo di formazione tradizionale: Marco è innanzitutto un malato terminale e la sua appare, fin dalla premessa, una formazione alla morte, piuttosto che alla vita. Ogni giorno è vissuto come una lenta preparazione all'ultimo respiro, sfuggendo, *in primis*, al rapporto con il mondo: «Quando ho iniziato a stare male le cose sono cambiate. Ho smesso di leggere, ho preso a bere e a fuggire l'umanità». ³⁵⁶ Il colpo di scena finale, ossia la trasformazione del ragazzo in pesce, può essere considerata come un'ulteriore differenza se paragonata al percorso graduale e faticoso che di norma caratterizza il passaggio alla dimensione adulta dei romanzi di formazione.

Il realismo borghese della narrativa ottocentesca è inoltre sconvolto dall'ottica deformante della letteratura cannibale che coinvolge i protagonisti, i luoghi della vicenda e la trama stessa del testo che appare fantastica e surreale.

L'intento critico di Niccolò Ammaniti è chiaramente rivolto alla società delirante degli anni Novanta che dedica sempre maggior attenzione al culto della bellezza e dell'aspetto fisico. Lo scrittore romano radicalizza questo atteggiamento inventandosi una *équipe* medica di ultima generazione che sacrifica vite umane di povera gente in nome di trapianti chirurgici votati all'estetica. Il caso più inquietante riguarda Adele che ruba letteralmente le sembianze ad una giovane indiana bellissima e perciò non viene riconosciuta da Marco. «Non mi riconosci perché dall'ultima volta che ci siamo visti ho subito qualche intervento di ricostruzione estetica globale. Ho cambiato quasi tutte le parti del corpo, anzi per la verità tutte, tranne il cervello. Oltre che all'esterno, anche dentro tutti gli organi sono stati sostituiti». ³⁵⁷ Sintomatica del ruolo dei *media* la risposta che la donna offre al figlio che le chiede se ha mai sentito parlare di bioetica: «Sì, qualche volta, alla tele. Ciò che è lecito e ciò che non lo è nella ricerca scientifica? Mi pare. Cazzate per bacchettoni reazionari arteriosclerotici». ³⁵⁸ Adele Donati è a tutti gli effetti un personaggio deformato, privato di un qualsiasi tipo di morale; Marco invece conserva un ideale etico che lo porta a indignarsi per la condotta materna:

-Mamma, anzi Adele, visto che ormai il tuo corpo non è più quello con cui mi hai generato. Ti sei impossessata di organi che non ti appartengono. Te li sei presi pagandoli poche rupie, strappando a dei poveretti l'unico bene che ancora possedevano, il loro corpo. Sei un'assassina senza cuore. Sparisci dalla mia vita. ³⁵⁹

355 *Ibidem*.

356 N. AMMANITI, *Branchie*, cit., p. 20.

357 *Ivi*, p. 106.

358 *Ivi*, p. 111.

359 *Ibidem*.

A Nuova Delhi il protagonista fa la conoscenza di un gruppo di musicisti, La Banda dell'Ascolto Profondo: costoro, proprio come Marco, sono portatori di una coscienza morale e la loro scelta di vivere sottoterra può essere interpretata come un tentativo di isolarsi dai ritmi convulsi della società. Marco entra a far parte del gruppo, costruendosi un didgeridoo, strumento degli aborigeni australiani. Condivide la casa dei musicisti e si fida con Livia, la ragazza belga che suona l'armonica. La Banda dell'Ascolto Profondo si renderà protagonista del tentativo disperato di liberare le vittime designate per i trapianti d'organi.

È stato giustamente notato come il protagonista di *Branchie* sembra muoversi in un videogioco ambientato tra Roma e l'India nel quale spuntano «oggetti e personaggi fuori contesto (cibi, musica, indovinelli, cyborg)». ³⁶⁰ Si noti ad esempio come questa sequenza incalzante di azioni ricordi da vicino le movenze di un personaggio dei videogiochi:

Non vedo più niente e precipito su un banchetto di fichi. Riesco a liberarmi dal tappeto e uno degli arancioni mi si getta addosso. Gli mollo una crocca sul naso. Si piega urlando. Mi alzo mentre un vecchietto, probabilmente il gestore del banco, mi martella la testa con un bastone. Lo abbatto con un destro sul plesso solare. Riprendo la corsa e mi infilo in una stradina. Dei quattro che mi inseguivano ne sono rimasti soltanto due. ³⁶¹

Nel libro sono presenti le esasperazioni cruente di matrice *pulp* e *splatter* che investono la sfera della sessualità. Mia, la bellissima aiutante del terribile dottor Subotnick, è affetta da una forma di ninfomania cronica che la porta alla continua ricerca di uomini per soddisfare il proprio desiderio fisico ma non conosce la profondità dei sentimenti.

La brutalità domina molte scene del libro, ma raggiunge l'apice nella descrizione del materiale umano conservato nelle stanze segrete del castello in cui avvengono i trapianti d'organi:

Ci avventuriamo nell'antro. I condotti dell'aria fanno scudo alla nostra marcia. La caverna si allarga mostrando i segreti racchiusi. Illuminate da fiaccole appese alla roccia, scorgiamo vecchie catene arrugginite che attraversano l'intera spelonca. Gabbie di ferro pendono dalla volta, all'interno poveri disgraziati piangono invocando pietà. Più in basso, al centro della caverna, dei tavoli operatori. Parti anatomiche scomposte e sanguinanti sono poggiati là sopra in bell'ordine. Il sangue cola dai ripiani in secchi colmi di plasma coagulato. Alcuni

360 E. MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, cit., p. 15.

361 N. AMMANITI, *Branchie*, cit., p. 82. Queste le osservazioni della studiosa Valeria Della Valle a proposito dello stile di Niccolò Ammaniti: «La scrittura basata su una sintassi elementare, sul ricorso all'elencazione protratta, sull'esasperazione della struttura paratattica, sull'assenza di proposizioni subordinate, su espressioni tipiche del parlato [...] è la cifra stilistica di Niccolò Ammaniti, che, nel romanzo *Branchie*, presenta caratteri comuni a molta della narrativa contemporanea» (VALERIA DELLA VALLE, *Tendenze narrative nella narrativa di fine secolo* in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., p. 44).

arancioni imbrattati di sangue tagliano con lunghi bisturi le carni, producendo rumori sinistri quando arrivano alle articolazioni. Altri hanno bombole di disinfettante e antibiotici dietro la schiena e spruzzano il liquido sui moncherini ancora vibranti di vita. È una catena di montaggio.³⁶²

Un'altra descrizione al limite dell'orrore riguarda la morte riservata a un personaggio secondario del libro, vittima dell'azione fatale del pesce padulo (*Pteropterus Sfinteris analis*) insinuatosi nel suo corpo:

Urlava straziato dal martirio e si agitava sotto crampi che lo facevano barcollare come una zattera alla deriva in un torrente di montagna. Cominciò a perdere sangue dal sedere e poi a sputare pezzi di mucosa gastrica per terra, sopra i tappeti antichi. L'animale continuava a farlo a brandelli. [...] Morì così, sputando gli intestini e le viscere mentre la protesi impazzita lo trascinava per tutta la stanza sferragliando e cigolando.³⁶³

Anche il racconto *Seratina*, scritto insieme a Luisa Brancaccio, presenta i connotati tipici della letteratura cannibale. In una società in cui «tutto quello che era manipolabile è stato manipolato. Ogni mostruosità è stata creata. Mostrata. Istituzionalizzata»,³⁶⁴ dietro a un'apparente normalità emergono e vengono esasperati gli istinti violenti e omicidi dei cittadini frustrati sull'orlo di una crisi. Questo è quanto accade allo studente universitario di giurisprudenza protagonista del racconto, diviso tra un'esistenza regolata, sana e perbenista e il mondo degli eccessi, della droga e della perdizione. Emanuele Monteleone ha la stessa età di Marco Donati ma, proprio come quest'ultimo, dimostra tutti i limiti della propria maturità. All'inizio della storia lo troviamo stanco e con i piedi gonfi dopo un pomeriggio dedicato allo *shopping* invece che allo studio: «Dalle tre alle otto, tra Benetton, Stefanel, Fendi a fare spese con la fidanzata. Non aveva aperto libro. E all'esame di diritto commerciale mancavano solo tre giorni».³⁶⁵ La domestica filippina sta servendo in tavola cibi salutari mentre Emanuele e la madre cenano in silenzio guardando il Tg1. La donna ricorda al figlio che l'indomani devono alzarsi presto per partecipare a un matrimonio a Siena. Il ragazzo dimostra insofferenza nei confronti della figura materna e decide di andarsene a letto: «Emanuele non la sopportava più. Tutti i giorni con quel suo fottuto mal di testa. Con quell'espressione di disgusto incollata sulla faccia. Sembrava si fosse mangiata un piatto di trippa andata a male».³⁶⁶

Il videocitofono di casa però annuncia l'arrivo di un amico di nome Aldo, che propone una

362 N. AMMANITI, *Branchie*, cit., p. 123.

363 Ivi, p. 147.

364 ALDO NOVE, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*, Torino, Einaudi, 2006, p. 43.

365 N. AMMANITI, LUISA BRANCACCIO, *Seratina*, in *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, cit., p. 5.

366 Ivi, p. 6.

seratina. «Nel loro gergo significava sfondarsi di canne, rigorosamente senza fidanzate, e tornare a casa a orari improbabili addobbati come alberi di Natale». ³⁶⁷ Ha così inizio un'interminabile nottata brava nella quale accade di tutto: tra tiri di canne e sorsate di superalcolici caricano in macchina una ragazza di nome Melania e con lei decidono di entrare nello zoo cittadino. Qui si consuma un rapporto sessuale tra Emanuele e la giovane che in cambio chiede al ragazzo di rapire il cucciolo di canguro che dorme nella gabbia assieme alla madre. Emanuele è costretto a sparare alla cangura di novanta chili per avere salva la vita, ma la scena straziante del cucciolo che tenta di infilarsi nel marsupio del cadavere lo impressiona: «Un feto vivo e vegeto nell'utero di un cadavere». ³⁶⁸

Lasciato lo zoo ripartono in macchina per accompagnare Melania a casa. Strada facendo incontrano un travestito di nome Nunzia contro il quale Aldo si scaglia con violenza, puntando la pistola alla tempia della malcapitata, come se fosse l'attore principale di una scena da film: «Tutto attorno era buio e loro erano illuminati dal cono di luce spettrale del lampione. Due attori su un palcoscenico. Emanuele era il pubblico, chiuso dentro la macchina». ³⁶⁹ Ha inizio una insolita versione del gioco televisivo *Lascia e raddoppia?* nel quale chi sbaglia viene freddato. Fortunatamente la povera prostituta viene risparmiata.

Emanuele fa ritorno a casa alle cinque e venti del mattino: «Il tempo di una doccia, la barba, cambiare le scarpe e partire». ³⁷⁰ Mister Hyde è pronto a lasciare il posto al posato dottor Jekyll.

Le pagine dell'Ammaniti cannibale intendono approfondire la dicotomia tra una dimensione reale e un mondo apparente che ricoprono la stessa importanza nelle esistenze dei giovani protagonisti. Si noti ad esempio come in *Seratina* gli effetti dell'alcol e della droga tendano a confondere i sentimenti, oppure come lo *shopping* si imponga sullo studio per gli esami e la finzione cinematografica abbia la meglio sul rispetto nei confronti del prossimo; quando Emanuele afferra il canguro si scontra invece con il mondo reale, con la paura degli animali erbivori di essere sbranati dai carnivori. «Emanuele lo strinse con più forza e lo guardò negli occhi. E fu lì che sbagliò. In quelle pupille nere come il petrolio e grosse come biglie vide tutta la paura del mondo». ³⁷¹ Si tratta tuttavia di una breve parentesi: il cucciolo rappresenta infatti l'impossibilità di un approccio concreto alla vita poiché il racconto si conclude con la sua

367 Ivi, p. 7.

368 Ivi, p. 32.

369 Ivi, p. 37.

370 Ivi, p. 44.

371 Ivi, p. 28.

morte:

Il canguro restò un po' fermo nella piazzola dove l'avevano lasciato. A un tratto scrollò la testa e saltellò fino al guardrail. Stava per saltarlo quando si fermò, attirato dal verde dei campi di rugby sull'altro lato dell'Olimpica. Cominciò ad attraversare lentamente la strada. Una Ford Fiesta gli sfrecciò accanto e non lo prese per un pelo ma la Citroën che la seguiva inchiodò, sbandò e gli passò sopra la lunga coda. Il canguro fece stentatamente altri tre metri trascinandosi l'appendice spezzata, poi fu preso in pieno da un furgone del latte.³⁷²

Il desiderio non esaudito di raggiungere il verde dei campi da rugby da parte del canguro potrebbe essere paragonato all'impossibilità di esimersi dalla società moderna nella quale viene annullata la teleologia della storia e, di conseguenza, ogni possibilità di formazione da parte dei giovani protagonisti è inattuabile.

Le pagine di Ammaniti ci consegnano l'amaro resoconto di un'umanità che ha perso la bussola e che non è più in grado di destreggiarsi nel mondo. Lo scrittore romano sceglie di adottare il punto di vista narrativo di due giovani personaggi che si collocano a metà strada tra una visione del mondo obiettiva e una deformata.

Emanuele Monteleone e Marco Donati sono due uomini passivi, che subiscono la vita e la società e non si fanno opporre all'inerzia e alla depressione di cui sono vittime. Potrebbero essere definiti come due inetti della società del consumo, lucidi nel comprendere la vacuità delle loro vite ma incapaci di porvi rimedio. A differenza della madre, Marco possiede ancora una certa moralità che lo porta a distinguere il bene dal male; coltiva inoltre alcune sane passioni, come la musica, la letteratura e l'amore per i pesci ed è capace di innamorarsi di una ragazza. Ciononostante permette al dottor Subotnick di salvargli la vita trasformandolo in un pesce, quando per tutto il corso della narrazione aveva espresso la volontà di morire.

Per l'intera serata Emanuele Monteleone esprime il desiderio di essere riaccompagnato a casa ma non riesce a persuadere Aldo. Non vorrebbe entrare nello zoo eppure viene convinto; rimane rattristato dalla sorte del canguro ma lo lascia comunque all'autogrill dell'autostrada; vorrebbe aiutare Nunzia a non morire dissanguata ma si limita unicamente a chiamare l'ambulanza e a scappare; inoltre disapprova completamente il comportamento di Aldo ma alla fine della serata gli promette di rifarsi vivo al più presto. La lucidità d'analisi dei suoi pensieri viene sottolineata dall'utilizzo del corsivo: «*Che cazzo gliene frega a questi se io rimango o me ne vado a letto? Ero uscito solo per farmi una canna, affanculo*»³⁷³ e ancora: «*Dovrei mollare tutto. Andarmene. Andarmene lontano, in Australia. Ricominciare. È che dovrei mettermi a*

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ Ivi, p. 15.

*studiare. Dovrei smetterla di farmi le canne. Smetterla con queste cazzate... Ricominciare...».*³⁷⁴

Gli otto racconti custoditi nella raccolta *Fango* testimoniano, se possibile, una crudezza ancora maggiore rispetto ai romanzi appena analizzati. L'accostamento di generi letterari diversi, che vanno dall'*horror* alla commedia all'italiana fino alle suggestioni del cinema americano, dà vita a delle vicende grottesche dominate, ancora una volta, dal protagonismo di un'umanità giovane e metropolitana. *L'ultimo capodanno dell'umanità*³⁷⁵ mette in scena i preparativi per la notte di San Silvestro nel "Compensorio delle Isole", a Roma. Le innumerevoli feste organizzate per quell'occasione sono accomunate da tratti di violenza e tragicità. Giulia Giovannini, ad esempio, dopo aver scoperto il tradimento del fidanzato con la sua migliore amica, decide di uccidere l'uomo a cena, davanti a tutti gli invitati. Alla fine, il destino di tutte le persone presenti nel compensorio sarà comune poiché due amici, sotto l'effetto di un solvente per vernici, gettano della dinamite nella caldaia e fanno esplodere la struttura.

Rispetto è una storia ancora più agghiacciante: alcuni ragazzi, a conclusione di una notte passata in discoteca, stuprano e uccidono tre ragazze indifese con le quali avevano trascorso la serata. Quello che segue è uno dei passaggi più macabri del racconto:

Allora scaviamo nella sabbia una piccola buca profonda una trentina di centimetri. Prendiamo Maria. È brava. Alla fine si è convinta a farsi ammazzare. Piagnucola come una bambina. La prendiamo per il collo. Le diamo un paio di baci e le infiliamo la testa nella buca. Poi copriamo. La teniamo un po' così. Un paio di minuti. Le braccia le gambe e le mani e le tette si agitano e fremono scosse dalla morte. Tutto finisce. La tiriamo fuori. Ha una strana espressione. È tutta blu. Gli occhi sono blu. La lingua è blu. Il naso è blu. [...] Lo scorfano sta tranquillo seduto sul cofano della macchina. Aspetta le amiche. Aspetta. Aspetta. È un attimo. Un attimo ed è morta. Un attimo e la sua testa è fracassata. Fracassata sulla sabbia. La sua testa è aperta come un uovo di pasqua fatto di carne e di ossa e di capelli. La sorpresa cola giù sulla sabbia. Molle molle. E ora basta. Basta. Siamo stanchi. Vogliamo tornare a casa.³⁷⁶

La scrittura di Ammaniti insiste sulle scene più brutali, non concede spazio alla pietà e al perdono; non si può che concordare con le parole di Alberto Casadei:

In sostanza, nelle sue prime opere Ammaniti riconduce il non-senso del presente a una violenza comico-grottesca, che non propone catarsi e non risulta trasgressiva. Si tratta cioè di una violenza estetizzata, non verso l'alto ma verso il basso: è una violenza che non porta verso una maggiore comprensione della realtà, ma che è limitata a un *divertissement*, sia pure non privo di risvolti amari.³⁷⁷

374 Ivi, p. 24.

375 Nel 1998 esce il film *L'ultimo capodanno* diretto dal regista Marco Risi, che prende spunto proprio dal primo racconto di *Fango*.

376 N. AMMANITI, *Fango*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 146-147.

377 A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 72.

La forza bruta del branco, la mancanza assoluta di senso nelle azioni compiute, gli istinti animaleschi così accentuati e primitivi non concedono spazio alla possibilità di redenzione: i personaggi di Ammaniti sono dei reietti, avulsi dalla sfera della moralità e dal progresso della Storia. La tematica della formazione non è nemmeno immaginabile.

CAPITOLO QUINTO

SUL ROMANZO DI FORMAZIONE NEL NUOVO MILLENNIO

V.1 Peculiarità della narrativa post-11 settembre

La nuova sensibilità, non solo letteraria, che si affaccia nel panorama culturale nazionale nel periodo successivo al crollo delle Torri Gemelle, è ben descritta da Wu Ming 1 in questo passaggio:

Gli autori utilizzano tutto quanto pensano sia giusto e serio utilizzare. Le opere del New Italian Epic non mancano di *humour*, ma rigettano il tono distaccato e gelidamente ironico da *pastiche* postmodernista. In queste narrazioni c'è un calore, o comunque una presa di posizione e assunzione di responsabilità, che le traghetta oltre la *playfulness* obbligatoria del passato recente, oltre la strizzata d'occhio compulsiva, oltre la rivendicazione del “non prendersi sul serio” come unica linea di condotta. Va da sé che per serio non si intende “serioso”. Si può essere seri e al tempo stesso leggiadri, si può essere seri e ridere. L'importante è recuperare un'etica del narrare dopo anni di gioco forzoso. L'importante è riacquistare *fiducia nella parola*.³⁷⁸

Una sensibilità antitetica rispetto alla stagione *pulp* sembra caratterizzare buona parte dei romanzi scritti nel primo decennio degli anni Duemila.³⁷⁹ Wu Ming 1 ricorre all'espressione *New Italian Epic* (NIE), ovvero “nuova narrazione epica italiana”, per identificare quelle opere scritte tra il 1993 e il 2008 nelle quali sono riconoscibili alcuni caratteri comuni,³⁸⁰ il primo dei quali

378 WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 23-24.

379 Si tratta ovviamente di una distinzione di comodo poiché la tendenza alla deformazione è rimasta viva nel Duemila, come del resto non mancano, negli anni Novanta, delle scritture di matrice realista.

380 La definizione *New Italian Epic*, coniata da Wu Ming 1 in occasione del suo intervento all'*Up Close & Personal* svoltosi all'Università Mc Gill di Montréal nel marzo del 2008, verrà utilizzata come titolo per il saggio del collettivo Wu Ming cui stiamo facendo riferimento. Nel primo capitolo di questo studio, intitolato *Memorandum 1993-2008*, vengono individuati sette tratti distintivi che accomunano i romanzi successivi all'esperienza *pulp*.

consiste nella ricerca di un'etica interna al lavoro acquisita attraverso l'utilizzo di materiale diversificato ma consono all'obiettivo. Si verifica dunque un rifiuto generale per il tono distaccato e ironico del romanzo postmoderno cui spesso si può accompagnare una sperimentazione «di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali».³⁸¹ Wu Ming osserva inoltre come le opere del NIE siano in grado di coniugare una complessità narrativa piuttosto elevata con un'attitudine *popular* che consente loro di scalare i vertici delle classifiche di vendita, destinandole a una fruizione di massa da parte del pubblico. Il linguaggio utilizzato è spesso piano e semplice poiché la sperimentazione è dissimulata e mira a sovvertire dall'interno il registro della prosa. Il tono epico si ritrova soprattutto in quelle narrazioni che riguardano «imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza»³⁸² ma non mancano narrazioni fantasiose, storie che descrivono realtà alternative e ucronie potenziali. Infine vengono rilevati i caratteri di comunità e transmedialità dei testi, utilizzati dalle comunità dei *fan* come base per la creazione di derivati.

Alle considerazioni di Wu Ming 1 vanno affiancate quelle di Gianluigi Simonetti, che sottolinea la vena autobiografica presente in molti romanzi, spesso redatti in prima persona e chiamati a testimoniare uno spaccato di vita vissuta intrecciata a eventi storici di grande portata. «Sono opere che alimentano lo sforzo più generale in cui la narrativa recente sembra volersi sottoporre: ciò che sembrava indicibile per il romanzo italiano degli anni ottanta, ovvero il rapporto tra le biografie private e la storia collettiva».³⁸³

Per quanto riguarda lo stile, la letteratura del Duemila sembra ricorrere soprattutto al parlato medio e quotidiano come modello di riferimento. Romano Luperini mette in luce la profonda influenza esercitata dai *mass media* nella lingua dei romanzi contemporanei, sempre più costellati dalla presenza della televisione e lontani dalla tradizione letteraria: «Il riferimento alla realtà è ormai filtrato integralmente dagli stereotipi delle comunicazioni di massa, cosicché a essere riciclate non sono più le citazioni letterarie, ma quelle dell'universo massmediologico».³⁸⁴ A questo si aggiunge la mescolanza di elementi culturali “alti” e “bassi” che coinvolge anche i livelli strutturali del romanzo, oltre alle scelte tematiche.

La nuova epica italiana propone dei personaggi molto più realistici con cui viene più

381 WU MING, *New Italian Epic*, cit., p. 26.

382 Ivi, p. 14.

383 GIANLUIGI SIMONETTI, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in «Contemporanea» (2006), IV, p. 65.

384 ROMANO LUPERINI, *Il canone oscillante. Postmoderni e neomoderni nell'ultimo trentennio*, in ID., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, p. 73.

semplice e spontanea l'identificazione. L'universo familiare è analizzato realisticamente e si mettono in luce i mali e le deformazioni della famiglia di oggi in modo obiettivo. Un'altra caratteristica riscontrabile in tutta la letteratura italiana dell'ultimo decennio è la necessità, da parte degli autori, di documentare la vita reale. L'intellettuale dunque torna in prima linea, si assume la responsabilità della parola, ha intenzione di informare il lettore, di indurlo a riflettere e a misurarsi con qualcosa che prima ignorava. Il parricidio degli anni Novanta è finito: gli scrittori tornano a essere genitori, figure di riferimento, guide per il loro popolo di lettori.³⁸⁵

L'etica del racconto non è più un'esclusiva del saggio (in letteratura) o del documentario (nel cinema), ma si riscontra anche nel romanzo che, ovviamente, unisce elementi di finzione a quelli di realtà. Il nuovo prodotto letterario sarà un romanzo ibridato con il saggio e risponderà dunque al principio della commistione dei generi, caratteristica presente in molte opere della letteratura italiana contemporanea, prima tra tutte *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano. Il suo «oggetto narrativo non identificato»³⁸⁶ può essere assunto come esempio emblematico di tutto quello che è stato detto fino a questo punto.

Nei paragrafi successivi analizzeremo due storie di formazione ambientate in Italia in due epoche storiche diverse ma vicine per cultura e sensibilità. In esse si avverte la necessità da parte degli autori di documentare la vita reale. Silvia Avallone, nel suo *Acciaio*, colloca la vicenda nel 2001 ma si tratta di una data simbolica per parlare del presente; l'opera di Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*, è invece ambientata negli anni '80, e questo taglio epocale fortemente

385 Si tratta di una letteratura di tipo performativo, erede degli insegnamenti pasoliniani: l'intellettuale bolognese nel novembre del 1974 scrisse un celebre articolo sul «Corriere della Sera» intitolato *Cos'è questo golpe* nel quale traspariva la forte denuncia nei confronti degli intrighi di Palazzo. A trent'anni di distanza Roberto Saviano recupera la scelta di vivere la letteratura facendone uno strumento d'azione civile: «Appena entrai nella crisi asmatica di rabbia mi rimbombò nelle orecchie l'io so di Pasolini come un jingle musicale che si ripeteva fino all'assillo» (ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2008, p. 232). Silvia Contarini, riassumendo i dati salienti del convegno internazionale *Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000* svoltosi all'Università Paris 10 Nanterre il 10-12 maggio 2007, conclude: «Se è vero che a osservare la produzione dell'ultimo decennio pare scorgere – ed è proprio questo l'assunto del convegno – i segni di un confronto più ampio della letteratura con la sfera della politica, è anche vero che questo confronto non è circoscrivibile all'intervento diretto nell'azione politica dello scrittore-intellettuale o di testi letterari esplicitamente impegnati, ma sia invece da intendersi, al di là di fatti e avvenimenti della contingenza storico-politica, al di là del rapporto con il potere costituito e con le istituzioni, nel senso esteso di rapporto alla “polis”, alla vita della comunità civile, umana e sociale» (SILVIA CONTARINI, *La politica nella letteratura, il politico della letteratura*, in «Narrativa», n. 29, 2007, pp.7-22: 9). La produzione coeva recupera il successo del giallo inchiesta di eredità sciasciana attraverso una serie di romanzi che propongono una rilettura politica di eventi irrisolti della storia recente. Si pensi alle opere di Carlotto, Lucarelli e De Cataldo. Anche in ambito teatrale vi è un rimando all'esperienza militante di Dario Fo e al suo uso politico della parola. L'esempio più calzante è senza dubbio la controinchiesta sulla tragedia del Vajont messa in scena nel 1997 da Marco Paolini. L'attualissima produzione narrativa è invece connotata da una critica accesa nei confronti del “berlusconismo”, inteso come sistema di potere e di pensiero. *Spiriti* di Stefano Benni ha per protagonista un boss di nome Berlinga, mentre *Il duca di Mantova* di Franco Cordelli mette in scena Berlusconi e Previti.

386 WU MING, *New Italian Epic*, cit., p. 12.

caratterizzato non allontana, ma anzi, avvicina sorprendentemente l'italianità di ieri con quella di oggi.

V. 2 *Riportando tutto a casa* e il trauma senza evento di un'intera generazione

Riportando tutto a casa è il terzo romanzo dello scrittore barese Nicola Lagioia (classe 1973).³⁸⁷

Il libro ha ricevuto, tra gli altri, il Premio Viareggio-Rèpaci 2010 con la seguente motivazione:

La difficoltà di crescere, tema di ogni romanzo di formazione, nel romanzo di Nicola Lagioia è amplificata dalla difficoltà di riconoscersi in un mondo – la Bari degli anni ottanta – dove il gonfiarsi improvviso dell'economia sembra avere lacerato il tessuto connettivo della vita sociale. Il vitalismo di avvocati d'assalto e imprenditori che cavalcano il successo, inebriati dal potere e dalla loro stessa mancanza di scrupoli, produce una generazione di figli insicuri, che brancola nel tentativo di recuperare un'innocenza perduta dall'origine e di trovare un modo accettabile di stare nel mondo. Nicola Lagioia racconta con parole ricche di invenzione questa storia dolorosamente italiana riuscendo a riportare “a casa”, attraverso la scrittura, i frammenti dispersi della giovinezza di molti.³⁸⁸

Le parole della giuria mettono subito in evidenza i due snodi fondamentali del testo: da una parte il tentativo di raccontare e documentare la realtà barese degli anni '80 attraverso il punto di vista dell'adolescenza, dall'altra il percorso di ricostruzione dell'autore stesso che ha vissuto quella fase storica da ragazzo e intende «riappropriarsi di qualcosa che è emotivamente informe per metterlo nella forma di un romanzo, finalmente raccontabile»,³⁸⁹ riportando a casa un resoconto della sua generazione.

I protagonisti della storia sono tre coetanei di buona famiglia che si conoscono il primo giorno di scuola superiore e trascorrono assieme i turbolenti anni del liceo. Uno di essi è la voce narrante, colui che contemporaneamente vive e tenta di ricostruire gli anni passati. Il libro infatti si muove su due piani temporali distinti: da una parte vi è il narratore adolescente degli anni '80 che racconta la sua quotidianità, dall'altra siamo nel 2008 e lo stesso protagonista si mette sulle tracce del passato, tenta di capire e ricostruire la propria adolescenza contattando gli amici di un

387 L'esordio avviene nel 2001 con il romanzo *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)* pubblicato da Minimum fax. Nel 2004 esce per Einaudi il romanzo *Occidente per principianti*, mentre l'anno successivo vede la luce *2005 dopo Cristo*, scritto assieme a Francesco Pacifico, Francesco Longo e Christian Raimo.

388 <http://www.premioletterarioviareggiorepaci.it>.

389 Intervista a Nicola Lagioia, <http://www.einaudi.it/multimedia/Intervista-a-Nicola-Lagioia>.

tempo con i quali l'ha condivisa. I protagonisti vivono a Bari, città che al tempo veniva definita la “Milano del Sud” e si presentava ai loro occhi come una realtà divisa in due: l'area ricca e operosa contrastava infatti con i quartieri bassi e degradati come Japigia nei quali la vendita di sostanze stupefacenti avveniva a cielo aperto. I tre ragazzi conducono un'esistenza normale fatta di scuola, amori, feste e musica con gli amici; ben presto però la loro città diventa “esperienza” perché iniziano a frequentare le zone malfamate, rispondendo al bisogno di evadere da una realtà protetta e ovattata; trascorrono intere giornate e notti a contatto con tossici e disgraziati e diventano a loro volta consumatori di eroina.

La trama del libro si esaurisce così: quello che conta veramente all'interno della narrazione è l'affresco minuzioso degli anni '80 che l'autore è riuscito a ricreare con il velato intento di comunicare ai lettori le molte similitudini che legano quel decennio al periodo attuale.

In questo romanzo, come in molti altri di pubblicazione coeva, l'analisi delle dinamiche familiari assume grande rilievo: le figure paterne, in particolar modo, vengono utilizzate per segnare un discrimine generazionale, un invalicabile punto di non ritorno per i tre giovani protagonisti. Le madri rimangono invece dei personaggi marginali, sono spesso allineate alla condotta dei mariti e dedite a frenetici acquisti con le carte di credito che hanno a disposizione.

Il padre della voce narrante è un orgoglioso *self-made man* che da giovane ha vissuto la miseria, ma che con il tempo è riuscito a costruirsi un piccolo impero economico nel settore del ricamo, lavoro che l'ha portato alla tanto agognata ascesa sociale, al successo e al guadagno.

L'ingente mole di lavoro causa inizialmente una crisi nervosa in quell'uomo abituato a un ristretto mercato di provincia: come i grandi *manager* americani si ammala di “nikefobia”, ossia di depressione da successo improvviso. In pochi mesi recupera la propria salute: «Mio padre accettava finalmente la vita! Era diventato un uomo di successo in un mondo che cominciava a fare del successo il valore di scambio per ogni aspetto dei rapporti umani».³⁹⁰

Come si nota da questa considerazione, il figlio prende le distanze dal padre per tutto il corso della narrazione poiché non apprezza l'idea di sacrificare un'intera esistenza alla ricerca di beni materiali, tralasciando qualsiasi altra ambizione.

Vincenzo Lombardi spende invece tutta la propria adolescenza a desiderare la vendetta nei confronti del padre che si è risposato con una ragazza universitaria appena un mese dopo la morte della moglie. Oltre a essere uno degli avvocati più famosi di tutta Bari, Mario Lombardi gestisce in sordina buona parte del traffico degli stupefacenti della zona e Vincenzo, quando

390 NICOLA LAGIOIA, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2009, p. 164.

viene a saperlo, tenterà inutilmente di incastrarlo. Il rancore del giovane non si placcherà nemmeno quando sarà adulto e avvocato, proprio come lo era stato il padre, e comprenderà di essergli uguale in tutto. Quando, nel 2008, gli vennero chieste notizie sullo stato di salute del padre, egli «lasciò finalmente trapelare uno squarcio di cattiveria e la sua bocca rimase quasi immobile mentre diceva: “Ma pensa... cancro allo stomaco”». ³⁹¹

Giuseppe Rubino vive invece in una villa hollywoodiana che il padre può permettersi grazie all'Eurogarden, la propria azienda di impianti di irrigazione e forniture elettriche che aveva fatto faville proprio in quegli anni grazie ai prestiti di alcuni strozzini. Il rapporto padre-figlio non viene in questo caso particolarmente approfondito anche se, stando alle dichiarazioni rilasciate da Giuseppe nel 2008, Domenico non si occupò nelle drammatiche condizioni di salute del figlio: «E mi spiegò che un figlio tossico, in una famiglia che ogni giorno doveva lottare per non andare in pezzi, rischia di diventare l'ago della bilancia». ³⁹²

Vincenzo Lombardi, vestito da damerino ma con il lutto nero al braccio per la morte della madre, diviene da subito il ragazzo più chiacchierato del liceo Cesare Baronio: «Ma la faccia... era quella la vera provocazione: la smorfia di freddo biasimo con cui disse “presente” sembrava auspicare la disintegrazione di noi tutti». ³⁹³ Il padre aveva deciso di mandarlo in una scuola pubblica dopo che il ragazzo aveva inguaiato la figlia di un ricco senatore. Nella nuova scuola Vincenzo appare indifferente all'attenzione che la sua persona esercita sugli altri: concede interesse solo alla voce narrante e a Giuseppe. Quest'ultimo, capelli rossi, brufoli e corporatura massiccia, non è bello come Vincenzo ma grazie al suo spirito gioviale diviene l'anfitrione delle feste. I due, sebbene così diversi, si scelgono e sviluppano un legame che non viene compreso dagli altri: «Perché un'altra caratteristica della loro frequentazione fu proprio questa: una pubblica intimità a prova di bomba. Li avvistavamo per la strada. Sapevamo dell'inatteso riavvicinamento che li portò per qualche mese a diventare inseparabili. Ma il nocciolo del loro rapporto ci era ignoto». ³⁹⁴ Nel 2008 Giuseppe rivelerà: «Vincenzo era affascinato da me almeno quanto io lo ero da lui. Io ammiravo gli aspetti visibili della sua personalità. Vincenzo forse di me invidiava le cose più nascoste, quello che lui intuiva ancora meglio di quanto riuscissi a fare io». ³⁹⁵ Nonostante queste parole Vincenzo dimostrerà un comportamento meschino nei confronti di Giuseppe perché lo spingerà a frequentare il quartiere di Japigia e non lo informerà sulla

391 Ivi, p. 180.

392 Ivi, p. 287.

393 Ivi, p. 63.

394 Ivi, p. 89.

395 Ivi, p. 94.

presenza dell'eroina killer. Questa omissione costerà cara al ragazzo, che svilupperà una forma cronica di epatite. Nel 2008 lo troviamo molto malato, in attesa di un trapianto.

Le vicende dei due vengono registrate dall'occhio inquieto del terzo amico, che ripercorre cronologicamente le tappe fondamentali della propria crescita: il passaggio dalle letture fanciullesche, come *L'isola del tesoro* e *Tintin*, a quelle tipicamente adolescenziali, come la rivista «Skorpio» e «Frigidaire». Il rapporto simbiotico con la madre, sviluppatosi durante l'infanzia, assume una coloritura più difficile e controversa: «Con il trascorrere dei mesi cominciai a diffidare anche di lei». ³⁹⁶ Particolare attenzione viene dedicata all'iniziazione amorosa: in un contesto di «feste con pomiciata finale» ³⁹⁷ gli adolescenti interpretano passivamente gli attori dei film *cult* del periodo:

A quel punto feci il mio dovere e la baciai, ricevendo la conferma che a spingerci l'uno verso l'altra non era stata l'audacia né il desiderio, ma i quindici milioni di europei che avevano visto *Il tempo delle mele*, per non contare l'immenso esercito di spettatori che aveva portato *Paradise* a non schiodarsi dalle classifiche per mesi; e, se non precisamente questi due film, la luminosa gabbia di fatturato e anaffettività dentro la quale sembravamo tutti ansiosi di rinchiuderci per poi gettare via la chiave. ³⁹⁸

Rachele, il primo amore del protagonista, rappresenta la compagnia ideale per prendere le distanze dal mondo ovattato delle loro famiglie. La giovane infatti dimostra un grande risentimento da quando un coetaneo drogato le ha aperto gli occhi sulle simpatie politiche del padre: «Tu ti chiami Rachele, tuo fratello si chiama Romano. E Rachele e Romano erano la moglie e il figlio di Benito Mussolini, e *perdio* non può essere un caso!». ³⁹⁹ Questa rivelazione accende la ribellione e porta la giovane coppia a sfuggire il più possibile dalla realtà domestica:

Detestavamo i nostri genitori. Cominciammo a detestare la scuola. Odiavamo la tv, di cui apprezzammo in quel periodo solo i filmati delle città fantasma intorno a Kiev, persuadendoci che il devastante scenario di Černobyl fosse un termometro forgiato a millecinquecento chilometri di distanza per misurare il livello d'intossicazione delle *nostre* città. ⁴⁰⁰

Turbolenti e affamati di euforia, i tre ragazzi descritti da Nicola Lagioia sono alla ricerca di esperienze estreme, che li allontanino dal perbenismo e dall'educazione impartita dai loro genitori: la droga e la conoscenza del quartiere malfamato di Japigia offrono quindi terreno

396 Ivi, p. 21.

397 Ivi, p. 19.

398 Ivi, p. 121.

399 Ivi, p. 178.

400 Ivi, pp. 187-188.

fertile per la loro sete di ribellione. Vengono introdotti da Vincenzo nella casa di Santo Petruzzelli nella quale si riversano molti drogati della zona: osservano l'umanità degli emarginati e si domandano se queste persone che hanno perso ogni interesse per la vita rappresentino dei martiri moderni, dei santi addirittura. Giuseppe inizia presto a farsi di eroina e questa scelta sancisce la fine della loro adolescenza.

In *Riportando tutto a casa* si offre al lettore un quadro completo della cultura, del modo di pensare, di far politica e di divertirsi che caratterizzava, negli anni '80, non solo Bari ma tutta Italia. È allora che prende slancio la massificazione della cultura: basti pensare che il giovane protagonista gioca all'Intellivision con il figlio di un ricco direttore di banca e rimane folgorato da film americani come *Ghostbusters*.

Con l'inizio del liceo avviene la scoperta della musica: «Un numero indefinito di minorenni abituati a respirare cupe atmosfere familiari ancora pregne di *Canzonissima '59* si infilò due crocefissi e un paio di Clippers e scoprì il mondo. O meglio, iniziò ad attraversarne il simulacro attraverso il battesimo del pop».⁴⁰¹ La narrazione è inoltre arricchita da frequenti inserimenti di fatti di cronaca ed eventi che aumentano il grado di mimesi realistica del testo e offrono le coordinate per la scansione del tempo.⁴⁰²

Anche la cronaca entra prepotentemente nella narrazione: la morte di trentanove persone poco prima del calcio di inizio della finale di Coppa Campioni tra Juventus e Liverpool provoca lo sgomento dei tifosi che rimangono sconvolti dalla decisione di trasmettere ugualmente la partita. Lagioia commenta: «Fu la prima volta in cui la morte e lo spettacolo salirono i gradini di una scala planetaria tenendosi per mano».⁴⁰³

Viene inoltre sottolineato il passaggio dalla povertà alla ricchezza: esso comporta un cambiamento sensibile del territorio pugliese sotto la spinta della proprietà privata e, soprattutto, una crescita economica, tanto che nel libro si parla di «follia meteorologica dell'economia»: «Adesso era successo che si era spalancato un varco. C'era ottimismo nell'aria. Anche per noi era arrivato il tempo di fare un po' di soldi».⁴⁰⁴ «Le commesse rischiavano come al solito le

401 Ivi, p. 119.

402 L'allusione al secondo mandato del presidente americano Reagan e il riferimento al nuovo Concordato tra Chiesa e Stato voluto da Craxi ci introducono senza dubbio nell'anno 1984. Altri fatti storici nominati sono l'incontro diplomatico tra il presidente degli Stati Uniti d'America e il segretario generale del Pcus che sembra allontanare l'incubo della guerra fredda, mentre il 1986 non può prescindere dall'occuparsi dell'esplosione dello Space Shuttle e del dramma nucleare di Chernobyl. Per il 1987 si citano la terza rielezione di Margaret Thatcher e l'atterraggio dello studente tedesco ventunenne sulla Piazza Rossa.

403 Ivi, p. 58.

404 Ivi, p. 7.

convulsioni a furia di battere scontrini».⁴⁰⁵

Si comincia a credere che il consumismo sfrenato possa coincidere con il benessere e la felicità: questa illusione è alimentata soprattutto dalla televisione commerciale che porta a una mappatura uniformata degli acquisti e scioglie ogni freno e inibizione. Nel romanzo, in particolare, viene mossa un'accusa al programma *Drive In* che proponeva sugli schermi donne seminude e una comicità triviale fino ad allora bandita dagli schermi. I comici erano «una vittoriosa antitesi delle facce di attori d'avanspettacolo». L'intrattenimento che mettono in scena provoca una risata immotivata:

Li vedevi, quei comici che non facevano ridere, e ridevi lo stesso. Le loro battute sovvertivano la comicità così come la comicità si era andata sviluppando, e cioè nient'altro che il sentimento del contrario passato indenne lungo i secoli-fortificato dalla peste, il sentimento del contrario, fortificato dagli anatemi e dalle scomuniche-per andarsi a rovesciare nel variopinto crematorio del Drive In. Non più il sentimento del contrario, ma dell'identico.⁴⁰⁶

In questa critica serrata al mondo della televisione commerciale è implicito un riferimento al presente, come se il tempo non fosse mai passato e il romanzo fosse lo specchio dei nostri giorni. Fedele al suo intento di offrire un'immagine realista della Bari degli anni '80, Nicola Lagioia descrive la periferia come “luogo dell'esperienza”, contatto con l'alterità non ancora intaccata dall'omologazione. Ecco come si sentono i protagonisti in quella dimensione unica e irripetibile di spazio dedito alla vendita di sostanze stupefacenti e regolato da leggi morali completamente diverse rispetto al centro storico: «Era sceso quaggiù per venirsi meglio incontro, perché sentiva che nella notte senza fine delle strade di Japigia sarebbe giunto prima o poi a toccare il puro seme del suo odio».⁴⁰⁷

Come constata lo stesso narratore nell'epilogo del libro, l'immagine della “città divisa in due” viene colta nell'attimo prima di scomparire inghiottita dalla globalizzazione, poiché già a partire dagli anni '90 Japigia era diventata una normale zona residenziale. Nel romanzo di Lagioia è descritta la stagione immediatamente successiva agli anni di piombo e antecedente agli scandali di Tangentopoli, il periodo in cui l'Italia pensa a fare affari e mette da parte tutto il resto. Il giovane protagonista rileva come nel 1986, in seguito al disastro di Chernobyl, abbia per la prima volta sentito parlare di politica da sua madre. «Non l'avevo mai sentita parlare di politica. Non ne avevo mai sentito parlare da *nessuno*. L'unica ideologia a cui il Meridione d'Italia si fosse

405 Ivi, p. 36.

406 Ivi, p. 25.

407 Ivi, p. 161.

mai davvero interessato era la necessità di trovare un rimedio adatto ai tempi per perpetrare se stesso». ⁴⁰⁸

La storia è retta dall'alternarsi di segmenti narrativi brevi in cui domina la miscela di dialoghi e spazi d'azione, divagazioni saggistiche e inserti di vario tipo, come spiegazioni storiche e considerazioni di varia natura che determinano un flusso narrativo discontinuo ed estremamente dinamico.

Il romanzo assume l'andamento tipico del *Bildungsroman* tradizionale: tre adolescenti al centro della vicenda, la loro vita scolastica e sociale, il rapporto tormentato con le figure parentali, l'iniziazione sessuale e gli errori che la loro età inevitabilmente comporta. Si tratta però di una parziale riproposizione del genere, di una «versione riduzionista, centrata sullo svuotamento dell'esperienza». ⁴⁰⁹ La voce narrante utilizza infatti l'espressione «trauma senza evento» per parlare della quotidianità inquieta della sua generazione, priva di «un fatto dal quale far discendere tutti gli altri, e al quale richiamarsi con certezza». ⁴¹⁰ Ecco spiegato il motivo per cui la voce narrante è alla disperata ricerca di risposte, vuole collegare i pezzi e restituire, attraverso le testimonianze di chi ne ha preso parte, un senso al proprio passato. La ricerca non darà però i frutti sperati: chi doveva parlare si tira indietro: «Vincenzo mi disarmò con una stretta di mano. [...] Furono sufficienti il suo sorriso e questa stretta così ben padroneggiata per farmi capire che non ne avrei cavato niente» ⁴¹¹ e la conclusione del libro non dà adito a soluzioni riparatrici: «Non si perde quello che non si è mai avuto, non si ha quello che non si è mai perso». ⁴¹²

Efficaci le considerazioni di Antonio Prudenzeno: «Romanzo di (sanguinante) formazione, spietato “trattato” sociologico, prova della definitiva maturità per Lagioia, “*Riportando tutto a casa*” spiega gli ineffabili Anni Zero appena trascorsi meglio di decine di altri saggi “autorevoli” pubblicati in Italia nell'ultima decade. Perché senza “quegli” anni Ottanta, l'inizio del terzo millennio non sarebbe stato lo stesso». ⁴¹³

408 Ivi, p. 184.

409 CRISTINA SAVETTIERI, *Nicola Lagioia. Riportando tutto a casa*, in «Allegoria», n. 60, 2009, p. 224.

410 N. LAGIOIA, *Riportando tutto a casa*, cit., p. 278. L'assenza di trauma nella scrittura degli anni Duemila può essere approfondita leggendo le considerazioni di Daniele Giglioli: «Non vivendo traumi, li immaginiamo ovunque. È come se fossimo così traumatizzati dall'assenza di traumi reali da doverci costringere a inseguirli ansiosamente in ogni situazione immaginaria possibile. Immaginaria o perché fittizia, o perché comunque accessibile soltanto *in absentia*, da lontano, non qui. Guerre ed epidemie, calamità e disastri vanno bene anche nella realtà, sempre che, beninteso, capitino ad altri, e a patto che tra quegli altri e noi ci sia il filtro rassicurante dello schermo, cinematografico, televisivo o del personal computer» (DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 9).

411 Ivi, p. 280.

412 Ivi, p. 288.

413 ANTONIO PRUDENZANO, in <http://www.affaritaliani.it>.

V.3 Acciaio: la difficoltà di crescere tra le fabbriche di Piombino

Acciaio è il romanzo d'esordio della giovane autrice biellese Silvia Avallone (classe 1984).

La vicenda è ambientata nel 2001 a Piombino, tra le case popolari che l'amministrazione comunale ha assegnato agli operai siderurgici impiegati presso la fabbrica Lucchini. I personaggi del libro abitano in via Stalingrado, di fronte al mare e dalla loro abitazione possono scorgere l'isola d'Elba, un paradiso sognato e irraggiungibile. Le protagoniste della vicenda sono le amiche Anna e Francesca, che all'inizio della storia hanno quasi quattordici anni. Le due ragazzine sembrano poter affrontare assieme e con spensieratezza la cruda e difficile realtà delle loro vite: alla povertà economica e alla violenza subita in famiglia oppongono la semplicità della loro amicizia, la bellezza dei loro giovani corpi, la voglia di vivere e di sguazzare tra le onde del mare. Tuttavia, durante una serata al pattinodromo, il loro rapporto esclusivo si incrina perché Anna si fida con Mattia, un ragazzo più grande e Francesca ne è gelosa, non può sopportare un simile tradimento. Le due amiche si separano e affrontano alcune dure prove, come la morte sul lavoro di Alessio, fratello maggiore di Anna, operaio alla Lucchini, e l'incidente automobilistico del padre di Francesca, che costringerà la figlia a occuparsi di lui giorno e notte, rinunciando così alla frequenza scolastica.

Tuttavia, quando oramai non sembra più possibile, dopo un anno dall'inizio della narrazione, Anna e Francesca si ritrovano, capendo di aver bisogno l'una dell'altra in un momento in cui la vita di Francesca è vicina alla perdizione e quella di Anna alla depressione. Il libro si conclude con la partenza delle due protagoniste per una giornata all'isola d'Elba, dirette verso un nuovo inizio assieme. Anche in questo caso, come nel romanzo di Lagioia, la trama è secondaria rispetto all'urgenza dell'autrice di descrivere uno spaccato di realtà italiana in un periodo storico di svolta per il nostro paese e per il mondo.

Il 2001 è infatti una data simbolica, un grande spartiacque, non solo per il crollo delle Torri Gemelle in America ma anche perché in Italia ha inizio la seconda era berlusconiana in grado di intercettare elettoralmente la crisi nel mondo operaio, prima compattamente arroccato su un'ideologia precisa, ora alla ricerca di sogni nuovi, forse più materialisti e lontani dalla giustizia sociale. Un altro fattore che destabilizza il mondo del lavoro è l'avanzata della globalizzazione e l'apertura dei mercati verso la Cina che portano a una sensazione di insicurezza occupazionale e

alla paura della precarietà che viene in qualche modo anticipata dalle prime delocalizzazioni industriali. In luglio si verificano poi i fatti del G8 di Genova ai quali parteciparono diversi movimenti sociali e operai, preoccupati dall'andamento economico e politico derivante dalla globalizzazione. Il titolo dell'opera, *Acciaio*, richiama nel contempo il tema del lavoro e della crisi della fabbrica e l'immagine dell'acciaio come lega di due elementi tra loro inscindibili proprio come le protagoniste del racconto.

In uno studio recente sulla letteratura italiana contemporanea intitolato *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)*, si legge quanto segue:

Non è cambiato però il protagonismo dei giovani: come negli anni Novanta, sono sempre soprattutto i giovani a determinare la prospettiva sulle famiglie e sul nuovo millennio. Sono, infatti, i romanzi con ragazzi ed adolescenti ad abbondare particolarmente di situazioni in cui lo spazio familiare concreto, la casa, ma anche lo spazio simbolico degli affetti familiari, sono trascurati, trasformati o addirittura soppressi. Anche in questo modo la narrativa italiana sembra voler riproporsi come voce significativa con un discorso sui problemi della nostra società attuale.⁴¹⁴

In *Acciaio* emergono realtà familiari preoccupanti: Enrico, il padre di Francesca, è definito dalla ragazzina “babbuino” ed è un uomo meschino che alza spesso le mani nei confronti di moglie e figlia. Il padre di Anna è a sua volta una figura negativa perché non riesce a tenersi stretto nessun lavoro e finisce presto in affari con la criminalità. Il libro si apre con la descrizione dei due uomini e delle loro mogli, a testimonianza dell'importanza delle figure parentali nella formazione delle figlie.

Enrico guardava sua figlia, era più forte di lui. Spiava Francesca dal balcone, dopo pranzo, quando non era di turno alla Lucchini. La seguiva, se la studiava attraverso le lenti del binocolo da pesca. Francesca sgambettava sul bagnasciuga con la sua amica Anna, si rincorrevano, si toccavano, si tiravano i capelli, e lui lassù, fisso con il sigaro in mano, sudava. Lui gigantesco, con la canotta fradicia, l'occhio sbarrato, impegnato nella calura pazzesca.⁴¹⁵

In questo passaggio possiamo cogliere come la naturale apprensione nei confronti della figlia ceda il passo a una accentuata morbosità per il corpo della giovane: Enrico, contadino emigrato dalla campagna alla città, era stato assunto appena ventenne alla Lucchini ma i lunghi anni di servizio in fabbrica lo avevano piano piano logorato, «si era come congelato dentro».⁴¹⁶

Arturo, padre di Anna, era appena stato licenziato dalla stessa fabbrica perché sorpreso a

414 R. DE ROOY, B. MIRISOLA, V. PACI, *Romanzi di (de)formazione*, cit., p. 26.

415 SILVIA AVALLONE, *Acciaio*, Milano, Rizzoli, 2011, p. 12.

416 Ivi, p. 13.

rubare il gasolio. Nato a Procida, a diciannove anni era emigrato a Piombino con un'unica certezza: «lavorare stanca». Era stato, nell'ordine: «Borseggiatore, operaio alla Lucchini, alla Dalmine, alla Magona d'Italia, e poi caporeparto ancora alla Lucchini»,⁴¹⁷ ma sognava di entrare nel mondo degli affari e di consentire alla famiglia una vita migliore. Nel frattempo, la moglie Sandra si faceva carico di tutte le spese ed era l'unico vero punto di riferimento per i figli.

Le madri delle giovani protagoniste sono donne fragili e succubi dei mariti: Rosa, originaria del meridione e poco più che trentenne, fa la casalinga e sa che «alcune sue coetanee, d'estate, andavano ancora in discoteca. Lei non ci era mai stata».⁴¹⁸ Vorrebbe proteggere se stessa e la figlia dalla violenza del marito ma non ci riesce e finisce la propria esistenza imbottita di psicofarmaci. Sandra è invece un'attivista politica che ha a cuore i temi della giustizia sociale: tuttavia perdona e giustifica sempre il marito e posticipa quotidianamente il giorno in cui chiedere il divorzio.

«Via Stalingrado, per chi non ci viveva, vista da fuori era desolante. Di più: era la miseria»;⁴¹⁹ Anna e Francesca, la mora e la bionda, rappresentano però l'elemento positivo, innanzitutto perché la gioventù offre il vantaggio di essere per definizione innocenti e vittime di un mondo corrotto. In secondo luogo perché la loro relazione getta una luce positiva su tutto quello che le circonda: la sabbia che si mescola alla ruggine e alle immondizie, a due passi da un mare pieno di alghe diventano un vero paradiso quando le due adolescenti irrompono sulla scena e si divertono a rubare il pallone ai maschi e far loro dispetti. La loro bellezza e spigliatezza è osservata e invidiata da Lisa, una coetanea piuttosto bruttina e costretta a rimanere ai margini, accanto alla sorella inferma.⁴²⁰

Si percepisce in questo testo, come in altri di recente pubblicazione, «una fascinazione intensa per i corpi e le vite degli adolescenti o preadolescenti, per la loro miscela di fragilità, amoralità ed energia»;⁴²¹ la comparsa delle due giovani tra le pagine è caratterizzata dalla smania di correre senza pari, metafora della loro voglia di crescere. «Si fiondavano dentro la schiuma dell'onda [...] Correavano nella folla, si voltavano a guardarsi, si prendevano per mano».⁴²² E ancora: «Appena vedeva l'acqua, Anna impazziva. Mollava zaino e asciugavano dove capitava,

417 Ivi, p. 16.

418 Ivi, p. 14.

419 Ivi, p. 15.

420 Quando Francesca e Anna litigheranno, Lisa diverrà amica prima dell'una e poi dell'altra. Ad Anna confiderà di voler diventare una scrittrice e di avere già iniziato un romanzo incentrato sull'amicizia di due ragazze, una bionda e una mora, che un giorno si separano ma che finiranno per ritornarne amiche. Questo dettaglio potrebbe suggerirci che Lisa sia l'autrice fittizia di *Acciaio*.

421 G. SIMONETTI, *Sul romanzo italiano di oggi*, cit., p. 74.

422 S. AVALLONE, *Acciaio*, cit., p. 21.

prendeva la rincorsa e correva». ⁴²³ L'idea del movimento accomuna le ragazze toscane al loro antesignano Alex D., sempre in sella alla propria bicicletta tra i colli bolognesi: «Eh, adesso era quasi Coppi. Pedalava in piedi, inclinato avanti, sporgendosi oltre il manubrio, mentre il sudore gli colava ai lati delle sopracciglia e lungo gli orecchi, mentre la maglietta aderiva alla schiena» ⁴²⁴ e caratterizza i pomeriggi trascorsi dal protagonista di *Riportando tutto a casa* in compagnia della fidanzata: «Non credo di aver mai girato per una città come feci con lei nel corso di quella primavera. Il combustibile delle nostre peregrinazioni era un denso sentimento di ostilità per tutto ciò che di ufficiale ci stava attorno». ⁴²⁵

Le due ragazzine sono anche figlie del proprio tempo e dunque non hanno grossi ideali, desiderano piacere ai ragazzi ed esibire i propri corpi come vedono fare alle *soubrette* in televisione. A questo proposito è molto significativo il rituale rispettato ogni lunedì mattina di fronte allo specchio nel bagno di Anna, con la finestra semichiusa.

Tirano su la tapparella, scostano la tenda. Restano seminude al centro della stanza. Si sono truccate il viso, esagerando. Il rossetto sbava fuori dai contorni, il rimmel cola per il caldo e impiastra le ciglia, ma a loro non importa. Questo è il loro piccolo carnevale privato, la provocazione da lanciare fuori dalla finestra. In fondo lo sanno che qualcuno potrebbe anche spiarle e sbottonarsi i pantaloni. Appena la voce della cantante attacca Anna e Francesca si dimenano feroci a piedi nudi. Improvvisi balletti alla Britney Spears. E ci riescono da Dio, a giudicare dagli occhi che le fissano. ⁴²⁶

Nonostante le due protagoniste vengano spesso percepite come un'unica figura, sono in realtà molto diverse: ad Anna piace studiare e sogna di frequentare l'università per diventare un magistrato, un avvocato, un senatore oppure una sindacalista come la madre. Francesca, piena di lividi e di botte, ha smesso da tempo di sognare e desidera solo trattenere con sé Anna, l'unico essere prezioso a esserle rimasto. «Anna parlava di Roma, di Milano, di giurisprudenza, tutte cose lontane che avrebbe voluto fare e conoscere, forse senza di lei. E lei sentiva il suo corpo freddo farsi gelido e senza forma. Avrebbe voluto soffocarla, non lasciarla parlare più, tenerla con sé e premerla forte». ⁴²⁷ La scoperta della sessualità, situazione tipica del *Bildungsroman* tradizionale, occupa un peso rilevante tra le pagine del libro. Francesca, vittima della violenza maschile, prova disgusto per il corpo di un amico e afferma di odiare tutti gli uomini. I sentimenti positivi li riserva all'amica di una vita: «Lei questo mondo non lo amava. Però amava

423 Ivi, p. 91.

424 E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, cit., p. 103.

425 N. LAGIOIA, *Riportando tutto a casa*, cit., p. 187.

426 S. AVALLONE, *Acciaio*, cit., pp. 29-30.

427 Ivi, p. 115.

Anna»⁴²⁸. Anna rimane turbata quando scopre i sentimenti dell'amica e respinge i suoi baci. La giovane è infatti attratta da Mattia, il migliore amico del fratello. La scelta di frequentarlo segna la rottura con Francesca: «Decise che da quel preciso momento Anna era morta».⁴²⁹ Le strade delle due adolescenti prendono direzioni diverse: Anna fa l'amore con Mattia e i due si fidanzano ufficialmente. Francesca sceglie invece una forzata solitudine interrotta a tratti dalla presenza di Lisa. L'allontanamento delle due amiche coincide con un incupimento generale della trama dovuto al peggioramento della situazione di molti personaggi: Alessio muore sul lavoro, Enrico rimane invalido in seguito a un incidente, Rosa comincia a far uso di psicofarmaci. Le due adolescenti si trovano a dover affrontare singolarmente delle prove di vita molto complesse e compiono scelte disastrose. Francesca, finalmente svincolata dalle attenzioni paterne, comincia a lavorare come spogliarellista in un locale del luogo; Anna sembra aver perso tutta l'energia positiva che la contraddistingueva e non trova più un senso alla propria esistenza. Dopo lunghi mesi di silenzio però si ritrovano e il futuro appare di nuovo colmo di speranza quando Sandra propone loro di andare a fare un giro all'Elba: quell'isola così bella, pulita e carica di promesse.⁴³⁰

Il romanzo si svolge nell'arco di un anno, quando la loro maturazione è appena agli inizi: quello che hanno imparato è il valore della loro amicizia, unica certezza per poter continuare a crescere. «Sorrivano, non si dicevano niente. E una aveva la bocca impiestrata di dentifricio, l'altra le labbra dischiuse e un poco screpolate. Combaciavano perfettamente».⁴³¹

Anche *Acciaio* ha la fisionomia di un libro-documentario poiché parla della periferia di Piombino e intende dar voce al mondo del lavoro, a storie troppo spesso dimenticate in un'epoca in cui il quartiere ha perso la coscienza e l'orgoglio di classe senza trovare una nuova coesione sociale, mentre la dura *routine* in fabbrica appare anacronistica anche agli stessi operai. Silvia Avallone dichiara che il libro è stato preceduto da un lungo lavoro di *reportage* all'interno della fabbrica e i personaggi fittizi al centro della storia sono costruiti basandosi su persone reali.⁴³²

Il più emblematico tra loro è senza dubbio Alessio, fratello maggiore di Anna, operaio alla fabbrica Lucchini dall'età di vent'anni. Egli rappresenta la nuova generazione di lavoratore che non crede più nella lotta di classe e ha sostituito al sogno della giustizia sociale quello più materialista dell'automobile di lusso. Alessio odia il proprio lavoro ma è consapevole che si tratti

428 Ivi, p. 118.

429 Ivi, p. 172.

430 È interessante notare come l'ultimo episodio del libro, la partenza per l'isola d'Elba delle due amiche che si sono appena ritrovate, rappresenti un rovesciamento rispetto al celebre romanzo di formazione *L'isola di Arturo*, nel cui finale il protagonista salpa dall'isola di Procida in cui aveva trascorso gli anni della fanciullezza e dell'adolescenza per raggiungere la maturità in terre sconosciute.

431 S. AVALLONE, *Acciaio*, cit., p. 360.

432 Intervista a Silvia Avallone, <http://www.youtube.com>

dell'unica possibilità di sostentamento: dopo otto ore passate a spaccarsi la schiena, si sfoga assumendo regolarmente, in discoteca, sostanze stupefacenti e cercando sesso facile.

Alessio è molto rispettato nel quartiere e, a differenza della maggior parte dei coetanei e amici, è animato da alcuni principi morali. Emblematico a questo riguardo è il confronto con il padre. Arturo invita il figlio a cambiare lavoro, a cercare soldi facili. Ma il ragazzo risponde convinto: «Mettiti l'anima in pace. Mi piace farmi inculcare, mi piace travasare l'acciaio nelle siviere e avere il ruolo dello sfigato nel mondo. Ma non mi piace inculcare gli altri». ⁴³³ Alessio morirà in un incidente di lavoro per mano involontaria dell'amico Mattia e in questo modo l'autrice riporta alla luce l'attualissimo tema delle morti bianche.

La vita dei singoli, delle famiglie e della città è sincronizzata sul ritmo della fabbrica ed è come se il grigiore del lavoro avvolgesse i personaggi senza soluzione di continuità, in una cappa che accomuna e abbruttisce. Nel saggio *Romanzi di (de)formazione* si rileva come le descrizioni degli spazi in cui vengono ambientati i romanzi italiani degli ultimi due decenni tendano a non essere geograficamente determinate, siano cioè tra loro interscambiabili. ⁴³⁴

In *Acciaio* la periferia suburbana è l'ambientazione della maggior parte delle vicende: Piombino si presenta come spazio simbolico dell'omologazione, uno dei “non luoghi” per eccellenza che potrebbe trovarsi ovunque e risponde quindi alle caratteristiche tracciate nello studio appena citato perché l'evocazione di uno spazio grigio, inquinato e drammaticamente abbandonato in balia di se stesso, può riguardare diverse zone d'Italia. Le periferie, nel nuovo millennio, si assomigliano tutte perché la globalizzazione ha annullato ogni differenza: questo però non toglie nulla allo spaccato di realismo e all'intento di *reportage* offerto dall'autrice.

Un'altra tematica che accomuna i due romanzi di Avallone e Lagioia, e di conseguenza i due periodi storici, è l'assenza della politica e la totale disillusione che i personaggi ripongono in essa. In *Acciaio* la madre di Anna è una attivista di Rifondazione Comunista e si ostina a distribuire volantini di propaganda, sempre più consapevole che i messaggi da lei mandati risultino obsoleti alle orecchie dei lavoratori. Non a caso Alessio, suo figlio, vota per Forza Italia, crede nel miracolo berlusconiano ed è stufo delle parole della sinistra alle quali non seguono mai i fatti.

Se c'era qualcuno che veramente non poteva soffrire erano quei bavosi sfigati di Sinistra. DS, Rifonda, tutti quanti quei banfoni comunisti: come si atteggiavano loro, come snocciolavano i paroloni. Alle politiche del 13 maggio, lui aveva votato Forza Italia. Ne era convinto: le

433 S. AVALLONE, *Acciaio*, cit., p. 215.

434 R. DE ROOY, B. MIRISOLA, V. PACI, *Romanzi di (de)formazione*, cit., pp. 52-64.

parole non servono a niente.⁴³⁵

Anche a livello di toponomastica si può constatare lo stridere tra un passato di lotta politica e un presente avulso dalle ideologie: i protagonisti infatti vivono in via Stalingrado, si ritrovano in Piazza Gramsci, si muovono per via Pisacane, Piazza Bovio, ma la loro esistenza è lontana dall'eroicità di quei personaggi storici.

All'inizio degli anni Duemila, alla caduta dei partiti storici ha fatto seguito una nuova stagione politica che ha sostituito all'attivismo sociale del cittadino un nuovo sentimento di delega dell'impegno e di privazione di realtà. L'idea del "grande miracolo italiano" ha allontanato il cittadino dalla politica, lo ha portato a credere in qualcosa di impossibile che si concretizza solo in un'attesa senza speranze. In questa direzione gioca tuttora un ruolo di assoluto rilievo la televisione. Come sottolinea Simonetti essa rappresenta la quotidianità, il fulcro dell'esperienza e del sapere ma è satiricamente sbeffeggiata in buona parte della letteratura perché grazie ad essa «la realtà è soppiantata dall'immagine, la cosa in sé cancellata e uccisa dal fenomeno».⁴³⁶

Come accadeva in *Riportando tutto a casa*, il Tg1 è la colonna sonora delle serate dei protagonisti ed è anche un collante generazionale poiché è visto e ascoltato sia dai ragazzi che dagli adulti. «Puntuale era partita la sigla del Tg1. Un boato di sigle del telegiornale da tutte le finestre aperte dei mille appartamenti di via Stalingrado».⁴³⁷ Il momento dei pasti è sempre scandito dalla messa in onda di un programma televisivo e i protagonisti preferiscono subire passivamente le immagini dello schermo piuttosto che dialogare con i familiari.

In *Acciaio* è proprio durante un'edizione straordinaria del notiziario che gli abitanti di via Stalingrado apprendono la notizia del crollo delle Torri Gemelle e il filtro televisivo deforma a tal punto la realtà da non permettere loro di comprendere subito la verità dell'accaduto. Essi risultano infatti avulsi dalla Storia, anche quando questa entra prepotentemente nelle loro case attraverso la televisione: rimangono incollati agli schermi ma non sembrano cogliere l'importanza dell'evento perché non hanno la percezione della realtà: «Secondo me è Real Tv. [...] Sai quelle americanate del cazzo».⁴³⁸

La televisione è molto presente anche come influenza formale: «Il tempo del montaggio, in particolare, anche in letteratura è sempre più rapido e frammentario. Con frequenza crescente romanzi e racconti vengono costruiti per brevi sintagmi giustapposti – brevi paragrafi, spezzoni o

435 S. AVALLONE, *Acciaio*, cit., p. 27.

436 G. SIMONETTI, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 71.

437 S. AVALLONE, *Acciaio*, cit., p. 37.

438 Ivi, p. 228.

“lasse” – secondo la logica orizzontale e asintattica dello *zapping*». ⁴³⁹

Il romanzo di Silvia Avallone è a sua volta caratterizzato da un dettato veloce e dallo spezzamento del discorso in segmenti brevi; ma il dato stilisticamente più rilevante è senza dubbio l'influenza cinematografica sulla struttura del romanzo in quanto le descrizioni sembrano modellate sulle inquadrature della macchina da presa e il cambio repentino dei punti di vista all'interno della narrazione è associabile ai cambi di scena. Si pensi all'utilizzo del binocolo da parte di Enrico all'inizio del libro:

Nel cerchio sfocato della lente la figura si muoveva appena, senza testa. Uno specchio di pelle zoomata in controluce. [...] L'occhio da lontano brucava i particolari: il laccio del costume, del pezzo di sotto, un filamento di alghe sul fianco. I muscoli tesi sopra il ginocchio, la curva del polpaccio, la caviglia sporca di sabbia. L'occhio ingrandiva e arrossiva a forza di scavare nelle lente. ⁴⁴⁰

Tra i più importanti ingredienti della narrativa “filmica” si può annoverare l'alto tasso di visibilità poiché le ultime generazioni di scrittori sono inseriti in una cultura di massa dove ormai non regna più la parola, ma l'immagine; vi è inoltre la ricerca della leggerezza che si raggiunge attraverso l'uso di uno stile rapido e limpido, prevalentemente paratattico in combinazione con una lingua parlata e colloquiale. Il carattere squisitamente visivo e filmico del libro, unito all'attualità delle tematiche affrontate, si è agevolmente prestato alla trasposizione cinematografica diretta da Stefano Mordini nel 2012. ⁴⁴¹

439 G. SIMONETTI, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 73.

440 S. AVALLONE, *Acciaio*, cit., p. 11.

441 In occasione di Pordenonelegge 2013, Silvia Avallone ha presentato, in anteprima nazionale, *Marina Bellezza*, il suo ultimo romanzo. Si tratta di una grande storia d'amore ambientata al tempo dell'attuale crisi economica: Marina Bellezza è una ragazza di ventidue anni che proviene da una famiglia disastata e sogna di diventare una *star* della televisione; Andrea ha qualche anno in più, è il figlio dell'ex sindaco del paese e intende reagire alla crisi recuperando il lavoro di malgaro, che fu del nonno. Ambientato nella realtà provinciale di Valle Cervo, nel biellese, questo romanzo viene definito dall'autrice un «manifesto generazionale dei giovani», che si trovano a dover affrontare la fine di un'epoca e mostrano energia e combattività costruttiva. Interrogata sulla tematica della formazione presente nel romanzo, Silvia Avallone ha voluto rispondere partendo da un confronto con *Acciaio*. La storia di Anna e Francesca è, a suo parere, il racconto del passaggio dall'infanzia all'adolescenza che avviene attraverso la cognizione del dolore e la capacità e il coraggio di opporsi alla crudele realtà delle fabbriche; anche *Marina Bellezza*, sebbene proponga le vicissitudini di due protagonisti non più adolescenti, presenta alcuni caratteri del *Bildungsroman* tradizionale, poiché il contesto familiare, l'infanzia e l'adolescenza di Marina e Andrea vengono ripercorsi dettagliatamente nel corso delle pagine, attraverso l'utilizzo di lunghi *flashback*. La scrittrice biellese suggerisce inoltre una riflessione sui tempi di crisi in cui stiamo vivendo: a parer suo l'adolescenza è un periodo della vita dai tempi sempre più dilatati, poiché la precarietà economica fa dell'italiano medio un eterno bamboccione costretto a vivere sulle spalle dei genitori (per un approfondimento si rimanda all'articolo di Aldo Grasso comparso sul «Corriere della Sera» il 12 settembre 2013).

V.4 Verso la letteratura dell'impegno: i casi di Aldo Nove, Tiziano Scarpa e Niccolò Ammaniti

La maggior parte degli autori cannibali della prima ora condivide un percorso letterario comune: rimanere fedeli alle tematiche più congeniali ma scegliere di occuparsene in maniera differente. I toni grotteschi e deformanti della stagione *pulp* vengono sostituiti, soprattutto nel primo decennio degli anni Duemila, da una scrittura aderente al reale e vicina alle problematiche del presente. In questa direzione si muove ad esempio l'esperienza letteraria di Aldo Nove. Lo scrittore lombardo (classe 1967) è autore di *Woobinda e altre storie senza lieto fine* (Castelvecchi, 1996) e *Superwoobinda* (Einaudi, 1998). Si tratta di due tra le raccolte di racconti più rappresentative della sensibilità *pulp*: le dinamiche di alienazione che coinvolgono gli individui, dovute a una società sempre maggiormente legata alle logiche del consumismo e al potere delle televisioni, dimostrano come l'interesse per il mondo circostante sia fin dal principio al centro dell'analisi dello scrittore. L'ottica utilizzata nella descrizione dei personaggi e degli ambienti risponde alle esigenze *pulp* e dunque è altamente deformata ed esasperata da immagini di crudeltà, pornografia e perdizioni. Celebre ed esemplificativo è l'incipit «Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagno schiuma assurdo, "Pure & Vegetal"», che apre *Bagnoschiuma*, il primo racconto di *Woobinda*.

L'uscita nel 2000 del romanzo *Amore mio infinito* segna una svolta più intimistica e meno aggressiva all'interno della produzione di Nove: seguirà nel 2006 *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, un'opera fortemente impegnata nella quale l'autore dimostra interesse per le questioni sociali legate al tema del precariato e della flessibilità nel lavoro. Come osserva Lucia Quaquarelli, il titolo «ha il passo di una confessione, di un interrogatorio, o dell'incipit di un testo autobiografico (al cui seguito sembrano rinviare i puntini di sospensione)». ⁴⁴² Si tratta di quattordici interviste pubblicate da «Liberazione» tra il 2004 e il 2005 e riportate integralmente con la sostituzione di nomi e luoghi, procedimento tipico del *docudrama* cinematografico. Queste esperienze di vita, accomunate dall'instabilità lavorativa, sono precedute da una sconsolata constatazione dell'autore che getta un ponte in grado di collegare i personaggi di *Woobinda* ai quarantenni precari del suo ultimo libro: «Quando ho scritto *Woobinda*, dieci anni fa, volevo raccontare una generazione di trentenni privi di futuro. Dieci anni sono passati. Il futuro, lo abbiamo vissuto sulla nostra pelle, non è ancora arrivato.

442 LUCIA QUAQUARELLI, *Tra finzione e documento*. Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese... di Aldo Nove, in «Narrativa», n. 29, 2007, pp. 199-208: 199.

Siamo ancora tutti, nostro malgrado, dei bambini». ⁴⁴³ L'urlo disperato di questa generazione senza prospettive, «la prima generazione di figli destinati a essere e rimanere più poveri dei padri» ⁴⁴⁴ per i quali «il desiderio di avere un bambino, oggi, è sempre più illegittimo» ⁴⁴⁵ testimonia uno spaccato drammaticamente evidente nel nostro presente e la volontà di denuncia da parte di un autore che torna a credere nel potere performativo della creazione letteraria.

A un bacino tematico più ampio e politicamente connotato attinge anche la scrittura di Tiziano Scarpa: il suo primo romanzo, intitolato *Occhi sulla graticola. Breve saggio sulla penultima storia d'amore vissuta dalla donna alla quale desidererei unirmi in duraturo vincolo affettivo* (Einaudi, 1996), è una delle opere più rappresentative della stagione cannibale. Al centro della vicenda vi è la storia d'amore tra due ragazzi universitari che studiano a Venezia: l'insistenza nella descrizione dei corpi e delle loro manifestazioni è quasi totalizzante e rimarrà una costante nella narrativa dello scrittore veneziano. Nelle sue opere narrative successive, in particolar modo *Kamikaze d'Occidente*, ⁴⁴⁶ si osserva come l'elemento fisico della carne diventi «allegoria di una (possibile) ideologia da presentare quale vessillo dell'impegno letterario ed estetico dell'intellettuale dissidente, o che almeno tenta di costruire una voce dissidente». ⁴⁴⁷

E infine Niccolò Ammaniti. Lo scrittore romano, nei romanzi editi dopo il Duemila che ci apprestiamo ad analizzare, rimane fedele alla trattazione dei conflitti generazionali, continuando a riservare particolare attenzione alle tematiche adolescenziali: il tutto avrà però luogo in un contesto più aderente al reale. ⁴⁴⁸

443 A. NOVE, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, cit., p. 4.

444 Ivi, p. 161.

445 Ivi, p. 11.

446 TIZIANO SCARPA, *Kamikaze d'Occidente*, Milano, Rizzoli, 2003.

447 STEFANIA LUCAMANTE, *Un Kamikaze apocalittico: Tiziano Scarpa, o come "invadere il lettore"*, in «Narrativa», n. 29, 2007, pp. 179-198: 184.

448 *Ti prendo e ti porto via* (Mondadori, 1999) rappresenta il romanzo di passaggio nella produzione di Ammaniti: è sostanzialmente l'opera di cesura nella quale si avverte maggiormente l'oscillazione stilistica tra il passato cannibale e il futuro minimalista e realistico (per un maggior approfondimento si rimanda al saggio di ALBERTO BIANCHI, *L'autenticità dell'immagine. Lo specchio catodico di Niccolò Ammaniti*, in «Narrativa», 2001, n. 20-21, pp. 337-348). Al centro della vicenda, ambientata nell'immaginaria cittadina maremmana di Ischiano Scalo, corrono due storie parallele, che solo nel finale arrivano a congiungersi: quella del dodicenne Pietro Moroni e della sua amica Gloria e quella del *latin lover*, oramai attempato, Graziano Biglia che fa ritorno al paese natale dopo anni di bagordi. La figura del ragazzino, timido e insicuro, ricorda molto l'antesignano Pietro Rosi, protagonista di *Con gli occhi chiusi*, anch'egli vessato dalla presenza di un padre-padrone dai modi autoritari e arroganti. Pietro è inoltre vittima di bullismo da parte di tre compagni di classe, al posto dei quali sconta, con la sospensione prima e con la bocciatura dopo, un crimine che non ha commesso. Una volta tornato a casa, Graziano si innamora di Flora Palmieri, l'insegnante di italiano di Pietro. Costei, dopo essere stata sedotta e abbandonata dall'uomo, cadrà in uno stato depressivo e morirà per mano di Pietro, che la ucciderà accecato dalla rabbia provocata da alcune affermazioni della donna sul suo conto.

V.5 La trilogia della formazione: la seconda fase di Niccolò Ammaniti

Michele Amitrano, Cristiano Zena e Lorenzo Cuni: il primo di appena nove anni, il secondo di tredici e il terzo di quattordici. Sono loro i giovani protagonisti dei romanzi più celebri di Niccolò Ammaniti: *Io non ho paura* (Einaudi, 2001), *Come Dio Comanda* (Mondadori, 2006) e il recentissimo *Io e te* (Einaudi, 2010). Storie di crescita ambientate in epoche e contesti sociali differenti nelle quali, ancora una volta, vengono immortalati gli universi familiari e il delicato passaggio all'età adulta. In ciascuna di queste opere avviene per i protagonisti una sconvolgente esperienza di trasformazione ma «difficilmente si può parlare di una crescita basata su una specie di *Bildung*: le esperienze dei protagonisti si impernano piuttosto su svolte repentine, illuminazioni improvvise, intuizioni estemporanee». ⁴⁴⁹

Nulla a che vedere, dunque, con i lunghi anni di apprendistato di *Wilhelm Meister* nei quali avveniva uno sviluppo graduale e coerente della personalità: i personaggi di Ammaniti diventano adulti in una notte, compiono scelte cruciali spinti dall'istinto, offrono al mondo corrotto degli adulti il loro volto ingenuo e pulito accompagnato da una morale spiazzante nella sua semplicità, ma integra e incontaminata.

*Io non ho paura*⁴⁵⁰ è ambientato nella campagna del sud, in un paese immaginario di nome Acqua Traverse. Nel 1978 si tratta ancora di una zona sperduta, senza una piazza, senza strade, composta da quattro case di pietra e malta e un grande casale ottocentesco, chiamato il Palazzo, nel quale viveva il migliore amico del protagonista.

A metà degli anni Ottanta un geometra ha costruito due lunghe schiere di villette di cemento armato. Dei cubi con le finestre circolari, le ringhiere azzurre e i tondini d'acciaio che spuntano dal tetto. Poi sono arrivati la Coop e un bar tabacchi. E una strada asfaltata a due corsie che corre dritta come una pista d'atterraggio fino a Lucignano.⁴⁵¹

L'estate del 1978 è una delle più torride del secolo e la campagna circostante è arroventata

449 BART VAN DEN BOSSCHE, *It's a man's world? I maschi malvagi di Niccolò Ammaniti*, in «Narrativa», n. 30, 2008, p. 294.

450 Dal romanzo è stato ricavato, nel 2003, l'omonimo film di Gabriele Salvatores, con la sceneggiatura curata da Francesca Marciano e Niccolò Ammaniti. Il film ha vinto il David di Donatello ed è stato scelto per rappresentare l'Italia agli Oscar. *Io non ho paura* nasce come soggetto cinematografico e questa natura si riscontra soprattutto nello stile che fa delle duecento pagine del libro un film a parole. Salvatores stesso ha dichiarato che sarebbe stato sufficiente fare il film basandosi direttamente sul libro, senza ricorrere alla sceneggiatura. Per un approfondimento sul confronto tra il libro e il film si faccia riferimento al saggio di ANDREA CICCARELLI, *Io non ho paura: tra libro e film*, in «Esperienze letterarie», 2006, n. 4, pp. 67-80. In questo saggio lo studioso osserva come i leggeri cambiamenti apportati alla trama dal regista delineino la volontà di inquadrare la storia in una diversa visione socio-culturale per poi poter inserire le azioni nell'ottica del protagonista.

451 N. AMMANITI, *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2001, p. 35.

e bruciata dal sole. Michele Amitrano, la voce narrante del libro, trascorre le giornate in compagnia della sorella minore e degli altri bambini del paese, mentre gli adulti se stanno chiusi in casa per ripararsi dal caldo. La sua bicicletta, soprannominata la “scassona”, lo accompagna in lunghe corse in mezzo ai campi di grano, spesso in solitudine. Proprio durante una di queste escursioni si scontra con un atroce segreto che lo porta a scoprire l'esistenza del Male: un bambino è stato rapito e nascosto in fondo a un buco, in una casa abbandonata e diroccata.

La voce narrante è quella del protagonista adulto, che a distanza di anni racconta l'episodio più importante della sua vita adottando il punto di vista del bambino che l'ha vissuto. Il mondo degli adulti è dunque filtrato attraverso gli occhi ingenui e innocenti di chi non ha mai conosciuto la crudeltà degli adulti, fino a quando l'evolversi della vicenda porterà il protagonista a raggiungere piena consapevolezza degli eventi e lo sguardo del bambino verrà definitivamente oscurato. Il rapporto tra il mondo dell'infanzia e quello dell'età adulta rappresenta il fulcro del romanzo: il lettore è coinvolto in egual misura dalle fantasie del bambino e dalle atrocità dei sequestratori.

Il modo di ragionare tipicamente fanciullesco è ben illustrato dall'atteggiamento egoistico di Michele che non vuole condividere la nuova scoperta, proprio come in genere i bambini non vogliono condividere un giocattolo appena comprato:

Se lo dicevo, il Teschio, come sempre, si prendeva il merito della scoperta. Avrebbe raccontato a tutti che lo avrebbe trovato lui perché era stato lui a decidere di salire sopra la collina. Questa volta no. Io avevo fatto la penitenza, io ero caduto dall'albero e io l'avevo trovato. Non era del Teschio. E neanche di Barbara. Non era di Salvatore. Era mio. Era la mia scoperta segreta.⁴⁵²

Come ci suggerisce il titolo, una delle tematiche fondamentali del libro è la paura: «Io non ho paura di niente»⁴⁵³ sussurra Michele a stesso per farsi coraggio nel momento in cui scende nel buco per la prima volta. Ma in realtà è un bambino come tanti, spaventato dai mostri, dai fantasmi e dalle streghe che occupano le sue fantasie; è agli orchi che attribuisce in prima istanza il rapimento del coetaneo. «Dovevo stare attento. Se un orco mi prendeva, buttava anche me in un buco e mi mangiava a pezzi. Prima un braccio, poi una gamba e così via. E nessuno sapeva più niente».⁴⁵⁴ La paura domina inoltre i suoi incubi notturni sempre correlati all'agghiacciante scoperta: «Gesù diceva alzati e cammina a Lazzaro. Ma Lazzaro non si alzava. Alzati e cammina, ripeteva Gesù. Lazzaro non ne voleva proprio sapere di resuscitare. Gesù, che assomigliava a

452 Ivi, p. 34.

453 Ivi, p. 51.

454 Ivi, p. 48.

Severino, quello che guidava l'autocisterna dell'acqua, si arrabbiava».⁴⁵⁵

Nel casolare diroccato Michele rinviene una pentola con le mele uguale a quella materna e comincia a unire i pezzi, ma si inventa una storia atta a giustificare il comportamento dei genitori:

Forse io e lui eravamo gemelli. Eravamo alti uguale e sembrava che avevamo la stessa età. Quando eravamo nati, mamma ci aveva preso tutti e due dalla culla, si era seduta su una sedia e ci aveva messo il seno in bocca per darci il latte. Io avevo cominciato a succhiare ma lui, invece, le aveva morso il capezzolo, aveva cercato di strapparglielo, il sangue e il latte le colavano dalla tetta e mamma urlava per casa: - È pazzo! Pino, portalo via! Portalo via! Uccidilo, che è pazzo. Papà lo aveva infilato in un sacco e lo aveva portato sulla collina per ammazzarlo, lo aveva messo a terra, nel grano, e doveva pugnalarlo ma non ce l'aveva fatta, era sempre figlio suo, e allora aveva scavato un buco, ce lo aveva incatenato dentro e ce lo aveva cresciuto.⁴⁵⁶

La storia regge fino al giorno in cui al telegiornale passa la foto di Filippo Carducci, il bambino del buco. «Era biondo. Tutto pulito, tutto pettinato, tutto bello, con una camicia a quadretti, sorrideva e tra le mani stringeva la locomotiva di un trenino elettrico»,⁴⁵⁷ accompagnata dall'accorato appello della madre che si rivolge ai sequestratori promettendo di radunare al più presto i soldi per il riscatto del figlio. A questo punto si verifica la svolta repentina nella vita di Michele, il momento di passaggio, in cui lo scontro con la realtà lo porta a diventare uomo, all'improvviso. «Erano stati papà e gli altri a prendere il bambino a quella signora della televisione. [...] Papà era l'uomo nero. Di giorno era buono, ma di notte era cattivo».⁴⁵⁸ L'accesso al mondo degli adulti è emblematicamente inaugurato dalla richiesta della sorellina, che proprio quel giorno domanda al fratello di raccontarle una favola: «Era la prima volta che Maria mi chiedeva di raccontarle una favola, ero molto onorato. Il guaio era che io non la conoscevo».⁴⁵⁹

È stato giustamente notato come la narrativa di Ammaniti sia costellata di personaggi maschili «poco appetitosi o addirittura repellenti» nei quali emergono «comportamenti, valori e atteggiamenti considerati (anche dagli interessati) come tipici di un'identità di genere ad alto tasso di maschilità primaria».⁴⁶⁰

Il padre di Michele e gli altri complici del sequestro di Filippo rientrano a tutti gli effetti

455 Ivi, p. 43.

456 Ivi, p. 72.

457 Ivi, p. 90.

458 Ivi, p. 92.

459 Ivi, pp. 93-94.

460 B. BOSSCHE, *It's a man's world? I maschi malvagi di Niccolò Ammaniti*, cit., pp. 283-284.

nella categoria.⁴⁶¹ Pino è un «uomo piccolo, magro e nervoso»,⁴⁶² di professione camionista. Trascorre molte settimane fuori casa per trasportare la merce al nord ma ogni volta che fa ritorno a casa è come se fosse una festa. Michele ammira il padre e cerca in ogni modo di non deluderlo: ogni giorno infatti fa le flessioni nella speranza di irrobustire i muscoli e battere il genitore a braccio di ferro. Quando Pino verrà a sapere che Michele è diventato amico di Filippo, gli parlerà finalmente con franchezza: «Michele, ora ti parlo come a un uomo. Ascoltami bene. Se torni lì lo uccidono. Lo hanno giurato. Non ci devi tornare più se non vuoi che gli sparano e se vuoi che ce ne andiamo in città. E non ne devi parlare mai. Hai capito?». ⁴⁶³ L'obbedienza alla legge paterna è oramai un ricordo dell'infanzia: Michele non si fida più del genitore e agisce secondo la propria coscienza. Per questo motivo va a liberare Filippo e si immola al posto suo. Pino infatti non riconosce il figlio e spara, ferendolo a una gamba.

Possiamo constatare come alla maschilità primaria degli adulti si contrapponga un universo adolescenziale assolutamente antitetico. Toccante, a questo proposito, il climax ascendente delle scene in cui Michele si prende cura di Filippo. Prima lo lava: «Mi sono tolto la maglietta e l'ho bagnata con l'acqua e ho cominciato a pulirgli il viso. Dove passavo rimaneva la pelle bianca, così bianca che sembrava trasparente, come la carne di un pesce bollito. Prima sulla fronte, poi sulle guance»⁴⁶⁴ e poi lo libera provvisoriamente dalla sua condizione di cattività, riportandolo alla vita: «Era contento. Si vedeva da come sorrideva. Un venticello gli accarezzava la pelle e lui se lo godeva tutto». ⁴⁶⁵

Ma è Cristiano Zena, il giovane protagonista di *Come Dio Comanda*,⁴⁶⁶ a rappresentare l'esempio più emblematico, l'elemento positivo, la speranza della sua famiglia e del suo contesto sociale.

«La maturità degli adolescenti rispetto ad adulti e genitori si nota in vari romanzi degli ultimi anni»⁴⁶⁷ e quest'opera di Ammaniti rappresenta senza dubbio il caso più calzante poiché Rino Zena, il padre di Cristiano, può essere ritenuto il paradigma di quei “maschi malvagi” cui si

461 Felice Natale, il fratello maggiore del “Teschio”, è il personaggio che più si avvicina al prototipo dell'uomo malvagio, come si può osservare dalla seguente descrizione: «E se il Teschio era cattivo, Felice lo era mille volte di più. Felice aveva vent'anni. E quando stava ad Acqua Traversa la vita per me e gli altri bambini era un inferno. Ci picchiava, ci bucava il pallone e ci rubava le cose. Era un povero diavolo. Senza un amico, senza una donna. Uno che se la prendeva con i più piccoli. Un'anima in pena» (N. AMMANITI, *Io non ho paura*, cit., pp. 74-75).

462 Ivi, p. 37.

463 Ivi, p. 162.

464 Ivi, p. 117.

465 Ivi, p. 146.

466 *Come Dio Comanda* (Mondadori, 2006) si è aggiudicato il Premio Strega nel 2007. Nel 2008 Gabriele Salvatores, rafforzando ulteriormente il sodalizio con Ammaniti, ha girato l'omonima versione cinematografica, ambientando le scene tra Udine e Pordenone. Il film ha ricevuto due *nominations* ai David di Donatello nel 2009.

467 R. DE ROOY, B. MIRISOLA, V. PACI, *Romanzi di (de)formazione*, cit., p. 31.

è fatto cenno. La descrizione fisica introduce un personaggio repellente anche dal punto di vista morale. «Una striscia di luce s'infilava dal corridoio e disegnava la nuca rasata di Rino Zena, il naso a becco, i baffi e il pizzo, il collo e la spalla muscolosa. Al posto degli occhi aveva due buchi neri. Era a petto nudo. Sotto, i pantaloni militari e gli anfibi sporchi di vernice».⁴⁶⁸

Rino sembra infatti l'incarnazione del male: operaio disoccupato, dai modi violenti e dalle simpatie naziste, xenofobo, fortemente maschilista e dedito all'alcol. Inadatto al ruolo di genitore, viene sorvegliato dall'assistente sociale Beppe Trecca, che si occupa di garantire a Cristiano, orfano di madre, una vita accettabile.⁴⁶⁹

Rino insegna al figlio la sua filosofia di sopravvivenza primaria, basata sulla regola del “farsi rispettare” e del restituire a suon di pugni i torti subiti. Memorabile a questo proposito la scena in cui induce il figlio a dar prova della sua virilità colpendolo con una capocciata,⁴⁷⁰ oppure quando gli insegna a utilizzare una pistola e lo costringe a riempire di botte un ragazzo con il quale un giorno aveva fatto una rissa.

Visto il padre, ci si aspetta di trovare un figlio impresentabile. Cristiano invece è l'opposto di Rino, a partire dall'aspetto fisico:

Cristiano era un ragazzo esile, alto per i suoi tredici anni, con i polsi e le caviglie sottili, le mani lunghe e scheletriche e il quarantaquattro di piede. In testa gli cresceva un cespo ingarbugliato di capelli biondicci che non riuscivano a coprire le orecchie a sventola e che proseguivano sulle guance con due basette poco curate. Gli occhi grandi e azzurri divisi da un nasino piccolo all'insù, e una bocca troppo larga per quel viso smilzo.⁴⁷¹

È una persona dal carattere remissivo e amorevole, che si fida solo del padre nel quale vede un personaggio straordinario, degno del cinema d'azione americano: «Trovava che se suo padre fosse nato in America sarebbe diventato di sicuro un attore. Non un attore mezzo frocio come quello che faceva 007. No, uno tipo Bruce Willis o Mel Gibson. Uno che andava in

468 N. AMMANITI, *Come Dio Comanda*, Milano, Mondadori, 2006, p. 7.

469 L'inadempienza di Rino come genitore traspare anche dalla trascuratezza degli spazi familiari: la loro casa è infatti sporca, disordinata e abbandonata a se stessa. Viene ripulita velocemente solo in occasione delle visite dell'assistente sociale. «Cristiano tolse di mezzo lattine di birra, scatole della pizza, vaschette argentate della rosticceria. Ce n'erano ovunque. Anche sotto i mobili e il divano. Solo con le lattine riempi un sacco dell'immondizia. Poi passò a terra lo straccio alla meno peggio. In cucina, mentre suo padre sciacquava i piatti, tolse dal frigo i resti di un provolone verde di muffa, della verdura marcia, una marmellata di pesca ricoperta di ciuffi bianchi. Poi con lo straccio bagnato lavò il piano unto del tavolo» (ivi, p. 108).

470 Dinanzi all'esitazione di Cristiano, Rino utilizza le seguenti parole per convincerlo all'azione «“Quindi dammi questa capocciata. Non pensare che sono tuo padre, non pensare a niente, pensa solo che mi devi fare male e che devo rimpiangere per il resto della vita l'idea del cazzo di voler fare a botte con te. Lo capisci che dopo che ne hai massacrati un paio si sparge la voce che sei un figlio di puttana e nessuno ti romperà più il cazzo? Lo faccio per te. Se non riesci a darmela a me non sarai mai buono a dargliela agli altri. Quindi mena!”» (ivi, p. 161).

471 Ivi, p. 11.

Vietnam».⁴⁷² Ecco perché tenta in ogni modo di emularlo e accattivarsi la sua attenzione,⁴⁷³ venerandolo come se fosse un dio. Rino è consapevole dell'ammirazione di cui lo ricopre il ragazzo: «Vieni subito qua e bacia il tuo Dio. Ricordati che senza di me non saresti esistito, se non ci fossi stato io tua madre avrebbe abortito, quindi bacia questo maschio latino».⁴⁷⁴ Ma il rapporto è meno squilibrato di quanto possa apparire: Rino è senz'altro una sorta di divinità e Cristiano, *nomen omen*, il suo umile e fedele servitore, ma il sentimento che li lega è assolutamente paritario. Queste sono infatti le parole che Rino rivolge al figlio quando legge il tema che il ragazzo ha scritto in classe: «Io e te siamo attaccati a un filo, lo capisci o no? E tutti lo vogliono spezzare. Ma nessuno ci riuscirà. Io sarò sempre con te e tu sarai sempre con me. E io aiuterò te e tu aiuterai me. Con il cervelletto che ti ritrovi non lo capisci che non bisogna mai mostrare la gola?».⁴⁷⁵

Come Dio Comanda è un libro molto articolato e corposo nel quale si intrecciano le avventure di un gran numero di personaggi: i due amici dei protagonisti sono Corrado Rumitz, soprannominato Quattro Formaggi, e Danilo Aprea: il primo è rimasto demente in seguito a un incidente sul lavoro e il narratore onnisciente non dimostra pietà nel delineare la sua presentazione, anzi, accentua i caratteri di emarginazione e bruttezza che lo associano ai “*maschi malvagi*”:

Era così magro e alto che assomigliava a un giocatore di basket uscito da Auschwitz. Braccia e gambe sproporzionate, mani e piedi immensi. Sul palmo destro aveva un'escrescenza callosa e sul polpaccio sinistro una cicatrice dura e marroncina. Sopra il collo ossuto poggiava una testa piccola e tonda come quella di un gibbono cinerino. Una barba stenta macchiava le guance scavate e il mento. I capelli, al contrario della barba, erano neri e lucidi e gli calavano sulla fronte bassa come la frangetta di un indio.⁴⁷⁶

Nello svolgersi della trama Quattro Formaggi assume effettivamente il ruolo dell'antagonista: scambia Fabiana Ponticelli, compagna di classe di Cristiano, per una diva del cinema e la uccide, dopo averla violentata in una nottata tetra e piovosa dalla forte connotazione *pulp*. Atterrito per quanto accaduto, Corrado Rumitz chiede l'aiuto di Rino ma quest'ultimo viene

472 Ivi, pp. 40-41.

473 Le simpatie naziste di Rino vengono trascritte da Cristiano in un compito dedicato a Hitler e ai campi di sterminio. Rileggendo il compito, Cristiano capisce di non poter consegnare alla professoressa le proprie riflessioni, così straccia il tema e lo mette in tasca. Eccone un estratto: «Hitler fece tutto perché insieme a Napoleone, è stato il più grande uomo della storia. Anche se Hitler alla fine risulta superiore a Napoleone. Anche oggi ci vorrebbe un nuovo Hitler che cacci dall'Italia tutti i negri e gli ex tracomunitari che rubano il lavoro e che aiuti i veri italiani a lavorare. I negri e gli ex tracomunitari stanno costruendo in Italia una mafia: peggio di quella degli ebrei durante la seconda guerra mondiale. Il problema è che in Italia nessuno crede più nella patria» (ivi, p. 84).

474 Ivi, p. 41.

475 Ivi, p. 95.

476 Ivi, p. 34.

colto da un malore e lasciato solo da Quattro Formaggi sulla scena del delitto. È a questo punto che si verifica il sovvertimento dei ruoli: Cristiano è svegliato in piena notte da una telefonata del padre che riesce a malapena a biasciare l'indirizzo in cui andare a salvarlo. Il ragazzino guida sotto un temporale inarrestabile, raggiunge il genitore e scopre il cadavere dell'amica. La dinamica dei fatti lo porterebbe a incriminare il padre ma Cristiano non è interessato alla colpevolezza del genitore: «Ci fu una specie di CLICK nella mente di Cristiano, un blackout di un istante. ...e c'erano sicuramente altri milioni di indizi e la polizia ci avrebbe messo cinque minuti a capire...(Cosa?) Niente.».⁴⁷⁷ Una volta arrivato in ospedale con il padre privo di coscienza Cristiano vive un momento di svolta repentina e improvvisa che lo porta a non sentirsi più quello di prima:

In seguito Cristiano Zena ricordò il momento in cui si portarono via suo padre su una lettiga come quello che cambiò la sua esistenza. Più di quando aveva pedalato nella pioggia sicuro che non ci fosse più il bivio di San Rocco, più di quando aveva trovato suo padre morto nel fango, più di quando aveva visto il cadavere di Fabiana Ponticelli. Il mondo cambiò e la sua esistenza divenne importante, degna di essere raccontata, quando vide la testa del pelato scomparire dentro l'ambulanza.⁴⁷⁸

A questo si aggiunge la certezza in chiusura del libro, con la quale il ragazzo sembra avvicinarsi alla realtà dei fatti:

Mio padre era un uomo cattivo. Ha violentato e ammazzato una ragazzina innocente. Merita di finire all'inferno. E io con lui per averlo aiutato. Io non so perché l'ho aiutato. Giuro che non lo so. Mio padre era un ubriacone, un violento, un buono a nulla. Menava tutti. Mio padre mi ha insegnato a usare la pistola, mio padre mi ha aiutato a riempire di botte uno a cui avevo tagliato la sella della moto. Mio padre mi è sempre stato vicino dal giorno che sono nato. Mia madre è scappata e lui mi ha tirato su. Mio padre mi portava a pescare. Mio padre era un nazista ma era buono. Credeva in Dio e non bestemmiava. Mi voleva bene e voleva bene a Quattro Formaggi e a Danilo. Mio padre sapeva quello che era giusto e quello che era sbagliato. Mio padre non ha ucciso Fabiana. Io lo so.⁴⁷⁹

Io e te è la storia di un ragazzino romano di buona famiglia che, grazie all'incontro con la sorellastra più grande e semiconosciuta, riesce ad accettare se stesso e a trovare la forza per affrontare il mondo. Il romanzo breve si dipana in poco più di cento pagine: Lorenzo Cuni ha quattordici anni ed è alle prese con la trasformazione del proprio corpo e con i tipici problemi dell'adolescenza, acuiti nel suo caso da un carattere particolarmente schivo e solitario:

477 Ivi, p. 346.

478 Ivi, p. 354.

479 Ivi, p. 495.

Tra i tredici e i quattordici anni ero cresciuto di botto, come se mi avessero dato il concime, ed ero diventato più alto dei miei coetanei. Mia madre diceva che due cavalli da tiro mi avevano stirato. Passavo un sacco di tempo allo specchio a osservarmi la pelle bianca macchiata di lentiggini, i peli sulle gambe. Sulla testa mi cresceva un cespuglio castano da cui spuntavano le orecchie. I lineamenti del viso erano stati rimodellati dalla pubertà e un naso imponente mi divideva gli occhi verdi.⁴⁸⁰

«Lorenzo tu sei come le piante grasse, cresci senza disturbare, ti basta un goccio d'acqua e un po' di luce», mi diceva una vecchia tata di Caserta.⁴⁸¹

Il rapporto simbiotico con la madre, e quello con la nonna e il padre, sono gli unici legami che egli instaura con il mondo. Per questo motivo i genitori decidono di portarlo da uno psicologo, affinché diventi un ragazzo normale. «Se mia madre credeva che così sarei diventato come gli altri a me andava bene. Tutti dovevano pensare, mia madre compresa, che ero normale».⁴⁸² Per rassicurare la madre sulla sua effettiva capacità di stringere rapporti d'amicizia, Lorenzo si inventa una grossa bugia: alcuni amici l'hanno invitato a Cortina per una settimana bianca. Si fa comperare tutto l'occorrente per sciare ma decide di trascorrere quel periodo chiuso nella cantina di casa sua, avverando in questo modo il proprio sogno solipsistico di felicità. A questo punto entra in scena la sorellastra Olivia, figlia del precedente matrimonio del padre; costei ha nove anni in più di Lorenzo ed è bellissima: «Aveva tantissimi capelli ricci e biondi che le ricadevano sulla schiena, gli occhi grigi ed era tutta spruzzata di lentiggini come me. Era alta e aveva due tette grandi e larghe. Poteva essere la regina di un regno medievale».⁴⁸³ Quando “invade” la cantina, Olivia appare fortemente cambiata nell'aspetto: «Era molto dimagrita e le erano usciti fuori gli zigomi squadrati. Aveva il volto tirato e stanco e i lunghi capelli biondi se li era tagliati corti»,⁴⁸⁴ tanto che Lorenzo conclude: «Sembrava che fosse stata masticata e sputata via da un mostro che l'avesse trovata amara».⁴⁸⁵ La ragazza si trova in uno stato di profonda alterazione dovuto all'astinenza dalla droga: di tutto questo l'inesperto fratellastro si accorge per piccoli passi. Inizialmente non sopporta la presenza dell'intrusa e i due arrivano a un acceso confronto fisico: «Siamo finiti sul divano. Io sopra, lei sotto. Olivia scalciava e mollava pugni in aria cercando di liberarsi ma io ero più forte di lei. Le ho afferrato i polsi e le ho urlato a dieci centimetri dalla faccia: - Che cazzo vuoi da me? Dimmelo!».⁴⁸⁶ Ma la violenza cede presto il passo alla pietà e alla comprensione. Il ragazzino si trasforma in uno 007 moderno che va alla

480 N. AMMANITI, *Io e te*, Torino, Einaudi, 2010, p. 1.

481 Ivi, p. 24.

482 Ivi, p. 25.

483 Ivi, p. 56.

484 Ivi, p. 59.

485 Ivi, p. 73.

486 Ivi, p. 83.

ricerca di medicine per lenire le sofferenze della sorella. Seguendo l'insegnamento di Olivia, «Guarda che se te ne stai nascosto e ti fai gli affari tuoi non vuol dire che sei una brava persona. È troppo facile pensare così»,⁴⁸⁷ egli esce dal proprio guscio e accetta la sfida della vita, confortato dalla presenza di una sorella che aveva dimenticato di avere ma che in realtà gli assomiglia in tutto. «Erano uguali. Bianchi, lunghi e con le dita secche».⁴⁸⁸

All'uscita dalla cantina Lorenzo si sente una persona diversa, fortemente trasformato da quei brevi giorni empatici trascorsi a contatto con il dolore e il lato più crudo della vita. L'epilogo è tragico: Olivia muore a trentatré anni per un'overdose, nonostante avesse giurato al fratello di disintossicarsi definitivamente. Nella versione cinematografica di *Io e te*, Bernardo Bertolucci concede alla giovane protagonista un finale più aperto e speranzoso.⁴⁸⁹

In questa trilogia Niccolò Ammaniti abbandona decisamente i toni grotteschi e le storie surreali cariche di violenza gratuita per lasciare spazio alla trattazione di aspetti del reale colti attraverso la lente inquietà dell'adolescenza. Il rapimento di Filippo Carducci inscenato in *Io non ho paura* ben rappresenta il clima di terrore che si respirava nel 1978 e negli anni di piombo; allo stesso modo *Come Dio Comanda* riporta alla luce il dramma della disoccupazione e la piaga dell'alcolismo e del gioco d'azzardo di cui soffrono molti uomini ai giorni nostri. Infine *Io e te* documenta l'assunzione di droga da parte dei giovani dei ceti sociali più alti, fenomeno in progressiva ascesa.

487 Ivi, p. 74.

488 Ivi, p. 106.

489 *Io e te* diventa film nel 2012 grazie alla regia di Bernardo Bertolucci e alla sceneggiatura di Niccolò Ammaniti, Umberto Contarello, Francesco Marciano e Bertolucci stesso. Fedele alla trama del romanzo, se ne distacca solo per scelte poco rilevanti, se si esclude appunto il finale fortemente possibilista.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SUL ROMANZO DI FORMAZIONE

Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi. Saggi di Fulvio Longobardi, Walter Mauro, Giorgio Pullini, Mario Ricciardi, Roma, NIS, 1987.

C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio, Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia, Milano, Emme Edizioni, 1981.

Di fronte alla Medusa. Conversazione con Nicola Lagioia, a cura di Gianluigi Simonetti, in «Contemporanea», n. 4, 2006, pp. 215-221.

Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature, Milano, Bompiani, 2005.

Gioventù cannibale. La prima antologia dell'orrore estremo, a cura di Daniele Brolli, Torino, Einaudi, 1996.

Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, Pisa, Edizioni ETS, 2007.

Ippolito Nievo. Atti del Convegno di Udine del 24/25 maggio 2005, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2006.

La narrativa italiana degli anni Novanta, a cura di Elisabetta Mondello, Roma, Meltemi, 2004.

Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro, a cura di Isabella Pezzini e Paolo Fabbri, Roma, Meltemi, 2002.

MASSIMO e NICCOLÒ AMMANITI, *Nel nome del figlio. L'adolescenza raccontata da un padre e da un figlio,* Milano, Mondadori, 2003.

PHILIPPE ARIÈS, *Padri e figli: nell'Europa medievale e moderna,* Bari-Roma, Laterza, 1994.

MICHAÏL BACHTIN, *Estetica e romanzo,* trad. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979 (Mosca 1975).

BENJAMIN R. BARBER, *Jihad vs. McWorld,* trad. it. di Diego Montaldo, Milano, Tropea, 2002 (New York 1996).

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento,* Milano, Mursia, 1961.

- MARCO BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.
- MARIO BARENGHI, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- EAD., *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- RENATO BERTACCHINI, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961.
- MARIOLINA BERTINI, GIAMPIERO CAVAGLIÀ, ANNA CHIARONI, GIULIANA GIGLI FERRECCIO, ANNA GIUBERTONI, LAURA MANCINELLI, *Autocoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985.
- ALBERTO BIANCHI, *L'autenticità dell'immagine. Lo specchio catodico di Niccolò Ammaniti*, in «Narrativa», 2001, n. 20-21, pp. 337-348.
- ENRICO BRIZZI, *Il mondo secondo Frusciante Jack*, a cura di Cristina Gaspodini, Ancona, Transeuropa, 1999.
- ITALO CALVINO, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956.
- ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- ID., *Presentazione*, in ID., *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 1993.
- ROBERTO CARNERO, *Under 40: i giovani nella nuova letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2010.
- ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007.
- ID., *Occidente per principianti di Nicola Lagioia: da Bari a Roma all'Italia al mondo*, in «Italianistica», n. 1, 2007, pp. 253-258.
- SIMONE CASINI, *Introduzione*, in IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, a cura di Simone Casini, Parma, Guanda, 1999.
- REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- ANDREA CICCARELLI, *Io non ho paura: tra libro e film*, in «Esperienze letterarie», n.4, 2006, pp. 67-80.
- MICHELE COLOMBO, *Il romanzo dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Introduzione a Nievo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

SILVIA CONTARINI, *La politica nella letteratura, il politico della letteratura*, in «Narrativa», n. 29, 2007, pp. 7-22.

PIERO CUDINI, *I linguaggi di Pinocchio*, Caorle, Biblioteca civica edizioni, 1999.

MAURIZIO DARDANO, *Leggere i romanzi*, Roma, Carocci, 2008.

GIUSEPPE DE ROBERTIS, «*L'isola di Arturo*» in ID., *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962.

RONALD DE ROOY, BENIAMINO MIRISOLA, VIVA PACI, *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)*, Firenze, Cesati, 2010.

PIERO DE TOMMASO, *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, Padova, Liviana editrice, 1975.

GIACOMO DEBENEDETTI, *L'isola della Morante*, in ID., *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963.

ID., *L'imbroglione di Moravia*, in ID., *Saggi critici*, seconda serie, Milano, Il Saggiatore, 1971.

ID., *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1981.

LUDOVICO INCISA DI CAMERANA, *Pinocchio*, Bologna, Il Mulino, 2004.

FRANCO DI CARLO, *Come leggere I nostri antenati*, Milano, Mursia, 1978.

MARIO DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo: saggio sulla cultura aristocratica in Europa, 1513-1915*, Roma, Bulzoni, 2002.

ID., *Pinocchio, Lucignolo e l'asino di compare Alfio*, in «Moderna», a. VII, n. 2, 2005, pp. 109-123.

BRUNO FALCETTO, *L'esemplarità imperfetta: le Confessioni di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998.

CARLO EMILIO GADDA, *Agostino di Alberto Moravia* in ID., *I Viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958.

CARLA GAIBA, *Il tempo delle passioni. Saggio su "Le confessioni d'un italiano" di Ippolito Nievo*, Bologna, Il Mulino, 2001.

EMILIO GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Bari-Roma, Laterza, 2010.

MARIA TERESA GENTILE, *L'albero di Pinocchio: I precedenti culturali de "Le Avventure"*, Roma, Studium, 1982.

CESARE GIACOBazzi, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001.

DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

MARIO ISNENGI, *Fare l'Italia: unità e disunità nel Risorgimento*, Torino, UTET, 2008.

FREDRIC JAMESON, *Esperimenti col tempo: realismo e provvidenza*, in *Il romanzo IV. Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003.

Id., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo imperialismo*, trad. it. di Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi, 2007 (Durham 1991).

KAROLY KERÉNYI, *Il fanciullo divino* in CARL JUNG - KAROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. di Angelo Brelich, Torino, Boringhieri, 1966 (Torino 1948).

FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti di fine secolo*, Milano, Bollati Miringhieri, 1995.

PAOLO LORENZINI, *Collodi e Pinocchio*, Firenze, Salani, 1954.

STEFANIA LUCAMANTE, *Un Kamikaze apocalittico: Tiziano Scarpa, o come "invadere il lettore"*, in «Narrativa», n. 29, 2007.

GYÖRGY LUKÁCS, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, trad. it. di Vito Messana, Milano, Sugar Editore, 1972 (Berlino 1920).

ROMANO LUPERINI, *Il canone oscillante. Postmoderni e neomoderni nell'ultimo trentennio*, in Id., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

GIOVANNI MAFFEI, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori, 1990.

CLAUDIO MAGRIS, *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1999.

LUIGI MALERBA, *Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977.

RAFFAELE MANICA, *Moravia*, Torino, Einaudi, 2004.

ALESSANDRO MANZONI, *Sulla morale cattolica*, in *Opere morali e filosofiche*, a cura di Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1963.

Id., *Lettera al Fauriel del novembre 1821* in *Lettere*, a cura di Cesare Arieti, Milano, Mondadori, 1970.

VALENTINA MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006.

DANIELA MAZZON, ROSINA TORRISI, *Ippolito Nievo. La biografia di un italiano*, Villorba, Anordest, 2011.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Appunti di lettura sulle "Confessioni" di Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», II, n. 3, 1984.

CLAUDIO MILANINI, *L'utopia discontinua: saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

ELSA MORANTE, *Sul romanzo* (1957), *Il poeta di una vita* (1957), *Sull'erotismo in letteratura* (1961), in EAD., *Opere*, vol. II, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2003.

ALBERTO MORAVIA, ALAIN ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990.

ALBERTO MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, in ID., *Opere 1927-1947*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986.

FRANCO MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

ALDO NOVE, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*, Torino, Einaudi, 2006.

ANNA NOZZOLI, *Immagini di Nievo nel Novecento*, Modena, Mucchi, 1995.

GIUSI ODDO DE STEFANIS, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo, 1981.

FRANCESCO OLIVARI, *Ippolito Nievo lettere e confessioni: studio sulla complessità letteraria*, Torino, Genesi, 1993.

UGO M. OLIVERI, *Narrare avanti il reale. Le confessioni d'un italiano e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

ENRICO PALANDRI, *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma, GLF editori Laterza, 2005.

PIER PAOLO PASOLINI, *Una vita violenta*, a cura di Marta Morazzoni e Antonio Parisi, Milano, Archimede, 1993.

ANGELO RAFFAELE PUPINO, *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, A. Longo, 1968.

LUCIA QUAQUARELLI, *Tra finzione e documento. Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese... di Aldo Nove*, in «Narrativa», n. 29, 2007, pp. 199-208.

DONATELLA RAVANELLO, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980.

GRAZIELLA RICCI, *L'isola di Arturo. Dalla storia al mito*, in «Nuovi Argomenti», n. 61, 1979.

EAD., *Tra eros e thanatos: storia di un mito mancato*, in «Strumenti critici», n. 38, 1979.

GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

- PAOLO RUFFILLI, *Introduzione* in I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, Milano, Garzanti, 1984.
- JEROME D. SALINGER, *Il giovane Holden*, Torino, Einaudi, 1997 (New York 1957).
- EDOARDO SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Ristampa della prima edizione, Milano, Mursia, 1970.
- CRISTINA SAVETTIERI, *Nicola Lagioia. Riportando tutto a casa*, in «Allegoria», n. 60, 2009.
- ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2008.
- HANNA SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Krakov, Radib, 2002.
- GIANLUIGI SIMONETTI, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in «Contemporanea», IV, 2006.
- MARINO SINIBALDI, *Pulp: la letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.
- CARLO SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1988.
- STEFANO TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.
- ROBERTO TESSARI, *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1975.
- BART VAN DEN BOSSCHE, *It's a man's world? I maschi malvagi di Niccolò Ammaniti* in, «Narrativa», n. 30, 2008.
- IAN WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe Richardson e Fielding*, trad. it. di Luigi Del Grosso Destreri, Milano, Bompiani, 1980 (California 1957).

ROMANZI DI FORMAZIONE PRESI IN ESAME

ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1985.

GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2004. (Treves, 1881)

CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, prefazione di Giovanni Jervis, Torino, Einaudi, 1971 (Libreria Editrice Felice Paggi, 1883).

IPPOLITO NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, Milano, Garzanti, 1984 (Le Monnier, 1867).

FEDERIGO TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, a cura di Pietro Gibellini e Giacomo Prandolini, Brescia, La scuola, 1996 (Treves, 1919).

ALBERTO MORAVIA, *Agostino*, Milano, Bompiani, 1945 (Bompiani, 1944).

ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 2005 (Einaudi, 1957).

ITALO CALVINO, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 1982 (Einaudi, 1957).

PIER PAOLO PASOLINI, *Una vita violenta*, a cura di Marta Morazzoni e Antonio Parisi, Milano, Archimede, 1993 (Garzanti, 1957).

GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1999 (Einaudi, 1962).

ID., *Dietro la porta* (1964), in *Il Romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1980 (Einaudi, 1964).

PIER VITTORIO TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1987 (Feltrinelli, 1980).

ENRICO BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006

(Transeuropa, 1994).

Id., *Branchie*, Torino, Einaudi Stile Libero, 2010 (Ediesse, 1994).

Id., *Fango*, Milano, Mondadori, 2012 (Mondadori, 1999).

Id., *Ti prendo e ti porto via*, Milano, Mondadori, 1999.

Id., *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2001.

Id., *Come Dio comanda*, Milano, Mondadori, 2006.

Id., *Io e te*, Torino, Einaudi, 2010.

NICOLA LAGIOIA, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2008.

SILVIA AVALLONE, *Acciaio*, Milano, Rizzoli, 2010.