



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Agostino, Ernesto, Arturo
Tre ragazzi e l'impossibilità
di diventare uomo

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Monica Giachino

Prof. Beniamino Mirisola

Laureanda

Giorgia Bidoggia

Matricola

862868

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
QUADRO STORICO-CULTURALE	7
I.1. La situazione in Italia dal Fascismo alla rinascita del Secondo dopoguerra	7
CAPITOLO SECONDO	
IL ROMANZO DI FORMAZIONE NEL NOVECENTO: DECLINO O INNOVAZIONE?	23
II.1. Il Romanzo di formazione: cenni preliminari	23
II.2. Il Novecento, le influenze esterne e la frammentazione dell'Io: indizi di un'evoluzione	36
CAPITOLO TERZO	
L'ESTATE OSCURA DI AGOSTINO	62
III.1. La vita: da una fragile infanzia alla vocazione letteraria	62
III.1.1. L'autobiografismo del Moravia romanziere	69
III.2. Vicende editoriali e particolarità strutturali	75
III.3. La violenta scoperta della realtà e di sé	79
III.3.1. "È una donna": la scoperta della sessualità nella dimensione familiare	94
III.4. I luoghi della narrazione, i colori e la natura	106
CAPITOLO QUARTO	
L'INIZIAZIONE ALLA VITA DI UN RAGAZZO NELLA TRIESTE DEL 1898	114

IV.1. L'autore, la famiglia, la poesia	114
IV.2. L'intimo <i>Ernesto</i> : «il romanzo dell'autobiografismo liberato»	122
IV.3. Darsi un'identità: la sessualità come il più importante rito di iniziazione	137
IV.3.1. Una pluralità materna e paterna	155
IV.4. Trieste e il suo linguaggio	165

CAPITOLO QUINTO

«UNA PICCOLA, CRIPTICA ACHILLEIDE RESUSCITATA»	170
V.1. La storia di un grande scrittore	170
V.2. <i>L'isola di Arturo</i> e gli elementi paratestuali	178
V.3. Arturo e la solitudine panica di un fanciullo tra mito, Certezze Assolute, e letteratura	192
V.3.1. I genitori: un'assenza mitizzata	206
V.3.2. Lo sconvolgimento femminile: Nunziata tra amore e maternità	217
V.3.3. Le colonne d'Ercole e l'importanza del viaggio	229

«QUASIDELLE CONCLUSIONI»: SULLA SOGLIA DELL'ETÀ ADULTA	233
---	------------

BIBLIOGRAFIA	237
---------------------	------------

INTRODUZIONE

In tale elaborato si è scelto di analizzare la condizione del romanzo di formazione nell'Italia della metà del Novecento, nel tentativo di dimostrare come e con quanta vitalità il *Bildungsroman* esca dai confini ottocenteschi e, «con volti continuamente cangianti, tra asimmetrie e dissonanze, incrociandosi con altri generi, o brandelli di generi»,¹ si adatti con grande abilità ai nuovi contesti e riesca a mantenere ricca e interessante la propria produzione, non andando così incontro alla propria condanna, ma rigenerandosi continuamente. Lo studio prenderà avvio con due capitoli preliminari e introduttivi, volti a fornire al lettore le giuste coordinate per potersi approcciare alle successive analisi testuali. Per tale motivo si è pensato di dedicare dello spazio al genere di formazione e alle sue particolarità e caratteristiche principali, nel tentativo di delinearne, per quanto possibile la storia e le diverse espressioni entro il panorama italiano. Il fulcro dell'elaborato, tuttavia, verte sull'indagine approfondita di tre romanzi prodotti nel secondo dopoguerra: *Agostino* di Alberto Moravia, *Ernesto* di Umberto Saba e *L'isola di Arturo* di Elsa Morante. I testi appaiono alquanto rilevanti sia nel denunciare le particolari e travagliate condizioni storiche in cui vedono la luce, ma soprattutto per evidenziare come, anche in seguito alla Prima guerra mondiale e ancora alla metà del secolo, contrariamente a quando sostenuto da Franco

¹ CLELIA MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, Pisa, ETS, 2007, p. 57.

Moretti, il genere letterario in questione appare florido e vitale. I testi saranno organizzati, non seguendo la data di pubblicazione, bensì quella relativa al completamento della stesura, dal momento che il romanzo sabiano non verrà pubblicato prima del 1975. Per quanto riguarda l'analisi, invece, si cercherà di far risaltare gli elementi caratteristici del romanzo di formazione novecentesco, cercando di individuarne gli aspetti propri del secolo della frammentazione dell'io, evidenziando, però, anche quelli legati alla tradizione e la loro evoluzione. Ci si incentrerà dunque sulle scoperte più importanti dell'adolescenza, osservando i numerosi riti iniziatici cui i giovani saranno sottoposti e il rapporto da questi intrattenuto con gli altri e il reale, e soffermandosi in particolare sulla componente familiare e le relazioni con i genitori, senza dimenticare l'estremo valore della sessualità. L'indagine, tuttavia, metterà in rilievo anche le singole particolarità legate ai diversi autori e alle loro specifiche influenze e ispirazioni, scrutando nell'intimità della psiche sia dei protagonisti, su cui si è operato un focus attento, sia degli scrittori, che sembrano legare più o meno velatamente le proprie esperienze personali alla trama della narrazione. Risultava pertanto fondamentale soffermarsi sia sulla situazione storica e in particolar modo culturale del tempo, che sulla condizione del già citato genere letterario nel XX secolo, ponendo inoltre una certa attenzione al minuzioso lavoro di Alberto Moravia, Umberto Saba ed Elsa Morante, non a caso tre colonne portanti della nostra letteratura.

Vanno premessi, infine, alcuni aspetti preliminari comuni, prima di addentrarsi nell'analisi vera e propria. I tre ragazzini protagonisti di tale studio appartengono tutti alla classe borghese e possono vivere in una condizione di agiatezza e alterità, inoltre, come si può notare, i titoli dei romanzi sono allineati alla tradizione del genere letterario in questione, dal momento che contengono ciascuno il nome del proprio eroe, al fine di far identificare fin da subito il lettore con il personaggio e le sue vicende. Tuttavia, a sottolineare il fatto che la

dimensione sociale in questi testi viene respinta in secondo piano, si nota come i cognomi dei giovani protagonisti abbiano poca importanza nel sistema della narrazione, anzi, ciò che assume maggior rilevanza dopo il nome sembrano essere proprio i soprannomi affidati ai ragazzi. Agostino viene chiamato infatti Pisa, per via della propria origine, che lo lega alla realtà borghese da cui deriva e che determina un distacco con i ragazzi del bagno Vespucci; Arturo è invece soprannominato Artù, un rimando alla dimensione letteraria e cavalleresca a cui il suo animo si sente di appartenere, nonostante il soprannome contrasti notevolmente con colei che glielo ha affidato, ovvero la matrigna Nunziata, giovane ragazza poco istruita e diffidente dei libri; infine, Ernesto è chiamato verfluchte Kerl dal suo capo, il signor Wilder, e il nomignolo, che si potrebbe tradurre come “maledetto monello”, tradisce in realtà un’affettuosa simpatia del datore di lavoro nei suoi confronti di Ernesto, un sentimento quasi paterno. I tre ragazzi sono quasi coetanei, escludendo Agostino, appena tredicenne, Ernesto e Arturo hanno rispettivamente dai sedici ai diciassette anni e dai quattordici ai sedici anni d’età.

CAPITOLO PRIMO

QUADRO STORICO-CULTURALE

I.1. La situazione in Italia dal Fascismo alla rinascita del secondo dopoguerra

Di seguito si cercherà di costruire un'analisi che non si limiti all'osservazione dell'opera in sé, ma si espanda al contesto in cui essa è stata realizzata, anche attraverso aspetti quali la descrizione del clima in cui i diversi scrittori hanno operato, dal momento che quest'ultimo non può non averli condizionati sia a livello personale che professionale. L'aspetto interessante è che, nonostante le vicende narrate siano in realtà ambientate in anni precedenti a quelli di composizione, si possono rintracciare in esse alcuni elementi, soprattutto culturali, già molto vicini alla realtà degli autori, come ad esempio l'assimilazione delle teorie freudiane o uno stacco generazionale sempre più rapido e marcato legato all'evoluzione della società, ma anche e soprattutto una dilagante disillusione nei confronti del proprio futuro personale, irrimediabilmente prodotta dagli eventi storici in atto.

Se per le specifiche vicissitudini di ognuno dei tre scrittori si rimanda alle sezioni dedicate alla loro vita e alle particolari vicende editoriali, si può qui affermare tuttavia che gli anni in cui *Agostino*, *Ernesto* e *L'isola di Arturo* vedono la luce, attorno alla metà del Novecento, appartengono a un periodo buio della nostra storia, segnato dalla dittatura prima

e dalla Seconda guerra mondiale poi. Un regime totalitario come quello fascista ha influito pesantemente su buona parte dell'esistenza dei tre autori, considerando il fatto che il Partito, esistente fin dal 1919, si impone prepotentemente e con la forza sin dal 1925, grazie alle "leggi fascistissime" con cui il governo italiano sarà presto trasformato in un regime monopartitico. La dittatura di Mussolini pervade così il Paese in ogni suo minimo aspetto, da quello politico, violentemente stravolto, a quello architettonico, minando però soprattutto quello culturale, che diviene attraverso radio, editoria e cinema uno dei principali mezzi di diffusione della propaganda fascista. Il controllo del regime, forte dell'appiattimento intellettuale attorno a una singola ideologia, la propria, cerca con ogni strumento possibile di penetrare nelle case dei cittadini e di essere presente anche nel loro quotidiano. Tale aspetto è ben ravvisabile anche attraverso mezzi di aggregazione e formazione come le «organizzazioni fasciste della gioventù, tra balilla e avanguardisti, che ispirò anche le associazioni paramilitari della "Gioventù di Stato" hitleriana con precisi rituali di passaggio».¹ Tuttavia, l'elemento del controllo e quello della propaganda, che hanno fortemente limitato la produzione intellettuale e culturale del Paese nel Ventennio fascista, sono propri del Partito di Mussolini sin dalla sua origine, per non dire addirittura della sua persona, dal momento in cui, ancora membro del Partito socialista italiano, aveva egli stesso avviato una campagna propagandistica a favore dell'entrata in guerra della Nazione. Questo strumento risultava dunque di fondamentale importanza anche nel neonato Movimento dei fasci di combattimento, con cui il futuro duce nel 1919 muoveva i primi passi come capo di un partito, mostrandosi sempre più orientato verso un «patriottismo bellicista»² e antisocialista. È proprio in tale occasione che Mussolini sperimenta davvero la sua strategia

¹ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 61.

² ALBERTO MARIO BANTI, *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra ad oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012 (2009), p. 97.

propagandistica con l'obiettivo di avvicinare a sé più militanti possibile, oltre ai grandi imprenditori che gli avrebbero garantito una certa sicurezza economica. La strategia, in questo caso, consisteva nel coinvolgere ideologicamente gli individui in una comune lotta al socialismo e nel garantire loro un senso di appartenenza, attraverso una simbologia e mitologia comune, motivo per cui le note Squadre d'azione fasciste, l'organo paramilitare del movimento, possedevano addirittura una propria specifica divisa. Tra gli elementi caratteristici di tale propaganda iniziale si ritrova in particolar modo «il valore dirompente della giovinezza virile»,³ che con l'evoluzione stessa del Partito si estende dal gruppo ristretto degli squadristi a tutta la popolazione, diventando una sorta di elemento distintivo dello stesso regime: «come ha osservato Bruno Wanrooj, “mentre il concetto di classe è stato centrale nella cornice ideologica della Rivoluzione d'ottobre, e la razza era l'elemento chiave nell'ideologia nazista, i fascisti hanno conquistato il potere ‘agitando il vessillo della giovinezza’”». ⁴ Tale aspetto risulta interessante se si pensa al ruolo chiave del termine e a ciò che esso rappresenta nel genere narrativo qui esaminato, ma lo è ancor di più dal momento in cui si coglie come la stessa attenzione che il duce pone alla gioventù si inserisca in un panorama più ampio, nel quale l'interesse per questa specifica fase della vita è più vivo che mai. Già dagli inizi del Novecento, se non prima, si comincia a dare sempre più rilevanza e a diffondere il concetto di generazione, con un occhio di riguardo verso coloro che stanno attraversando la fase dell'adolescenza, definiti anche come “nuova generazione” o “giovane generazione” stando a quanto riportato da Robert Wohl nel suo *La generazione del 1914*; termini questi che si possono ritrovare anche ne *Il garofano rosso* di Elio Vittorini, quando il protagonista scrive di sé e dei propri fratelli: «eravamo cresciuti credendoci migliori di babbo e mamma, con un acuto senso di generazione nuova, e avevamo l'animo aperto agli

³ Ivi, p. 98.

⁴ STEFANO GUERRIERO, *La generazione di Mussolini*, in «Belfagor», vol. LXVII, n. III, 2012, p. 277.

altri che ci fossero simili negli anni e in tutto».⁵ I cambiamenti scientifici e culturali che stavano travolgendo l'Europa, attraverso le teorie sulla relatività di Einstein, quelle sul tempo del filosofo Bergson e la psicanalisi del ben noto Freud, portano gradualmente a uno stravolgimento della realtà e del modo di intenderla, scardinando le regole e proiettando le menti verso l'idea di futuro e innovazione, complice anche uno sviluppo economico sempre più rapido e dinamico. Proprio grazie a quest'ultima componente in realtà, si assiste all'aumento del ceto medio e del suo benessere, che, rispetto alle epoche precedenti, consente a un maggior numero di ragazzi in tutto l'Occidente di accedere agli studi superiori e universitari, ritardando il loro ingresso nel mondo del lavoro e dunque nell'età adulta. Tale aspetto contribuisce ad allungare il periodo definito come giovinezza, propriamente inteso come momento della vita che va dalla fanciullezza all'ottenimento di un ruolo nella società – che sia esso di moglie, marito, di impiegato o bracciante – e ciò «dava ai più vecchi l'impressione di una vera e propria avanzata giovanile»⁶ mentre avvicinava tra loro ragazzi e studenti, i quali già nel primo anteguerra iniziavano ad aggregarsi in rivolte spesso politiche contro le generazioni precedenti e la loro antiquata visione del mondo. Fioriscono in questi anni diversi studi di cui possediamo famosi esempi a partire da

una famosa inchiesta francese firmata con lo pseudonimo Agathon, *Les jeunes gens d'aujourd'hui* (1912), alle indagini di Ortega y Gasset (1923), che distingue epoche “cumulative” (con pacifiche transizioni padri-figli) ed epoche “polemiche” (dai forti conflitti generazionali); a quelle del sociologo Karl Mannheim (1928), che lega la scansione generazionale alla socializzazione.⁷

⁵ ELIO VITTORINI, *Il garofano rosso*, Milano, Bompiani, 2019 (1948), p. 80.

⁶ ROBERT WOHL, *La generazione del 1914 (The generation of 1914)*, trad. it. di Adriana Marconi Pedrazzi, Milano, Jaca Book, 1984 (1979), p. 341.

⁷ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 61.

Tra queste ricerche, legate soprattutto all'indagine della nascente consapevolezza di essere parte di una specifica generazione, risultano piuttosto significative quelle svolte da Ortega e da Manheim, in maggior misura se rapportate con il fenomeno delle masse che andava sempre più manifestandosi in quegli anni – considerando quanto effettivamente esso venga sfruttato da Nazismo e Fascismo. I due già citati studiosi associavano al concetto di gioventù la condivisione di uno stesso destino, di una sorta di percorso comune e tale pensiero non può che risultare inscindibile dal senso di appartenenza a una stessa “generazione storica”, prodotta, di fatto, proprio dall'esperienza della guerra che avvicina e accomuna tutti coloro che l'hanno affrontata. Dunque «si può dire che l'affermarsi di una coscienza generazionale costituì uno degli effetti collaterali dell'avvento della società di massa»,⁸ la cui origine è da rintracciare proprio nella trasformazione di una politica elitaria in una rivolta al popolo, oltre che nell'aumento del benessere economico – seppur ancora esiguo rispetto a quanto accadrà nel secondo dopoguerra – e nella sempre più diffusa istruzione, nel servizio militare e nella sua applicazione nel grande conflitto mondiale. Va aggiunto inoltre che, affinché si produca una coscienza generazionale, è fondamentale «un quadro di riferimento comune che dia la sensazione di un distacco dal passato e serva in seguito a distinguere i membri di una certa generazione da quanti verranno dopo»,⁹ non si tratta quindi di tempo o spazio, quanto grandi avvenimenti, simboli e categorie con cui un insieme di individui scandisce il proprio passato passando da un'ottica individuale a una collettiva, di comunità.

Per tornare dunque al contesto storico qui preso in esame, risulta ora più facile intuire perché la giovinezza e con essa il concetto di generazione affascinasse tanto Mussolini, dal momento che queste riscoperte categorie potevano favorire la diffusione dell'istruzione

⁸ R. WOHL, *La generazione del 1914 (The generation of 1914)*, cit., p. 342.

⁹ Ivi, p. 346.

fascista secondo un criterio di età e non più di censo, garantendo una maggiore «mediazione [...] fra la massa e un gruppo di individui superiori»¹⁰ destinati alle redini del governo. In questi anni vengono istituite diverse organizzazioni in cui si educa ai valori e all'ideologia del Partito tutti i cittadini, specie coloro che si trovano in età scolare, accompagnati nel percorso di studi fino al ciclo universitario, nel quale i ragazzi hanno accesso ai Gruppi universitari fascisti, prima di potersi iscrivere da adulti al Partito nazionale fascista. Tra i ragazzi di questa generazione ritroviamo anche, fra i tanti, Alberto Moravia ed Elio Vittorini, giovani, ma soprattutto giovani intellettuali la cui produzione rappresentava in quegli anni anche il sentimento degli stessi scrittori e dei loro coetanei, come nel caso de *Gli indifferenti*, in cui l'autore appena ventenne mostra l'esistenza di una fetta di popolazione così precocemente apatica verso tutto ciò che la circonda, essendo per di più immersa nell'«angustia morale della famiglia borghese quale microcosmo che riproduce esattamente il macrocosmo sociale».¹¹ Come riporta la studiosa Valentina Mascaretti, lo stesso Borgese, riconoscendo fin da subito l'importanza dell'opera, non poteva non ricollegare l'indifferenza morale dei protagonisti alla maniera in cui vivevano i giovani di quel periodo, segnati dal senso di inadeguatezza di chi non ha combattuto né per la Grande guerra né per i Fasci di combattimento e allo stesso tempo vorrebbe portare avanti quel sentimento rivoluzionario del fascismo-movimento che ora si stava cercando di limitare. Se infatti Mussolini elogia la giovinezza e ne fa un esempio di vita, arrivando addirittura a proporre se stesso come modello da seguire, va precisato che questa ormai non coincide più con il vitalismo iniziale ancora avanguardistico e non riguarda nemmeno così direttamente i giovani, essendo essa una «questione di spirito e non di anagrafe».¹² Quel

¹⁰ Ivi, p. 343.

¹¹ VALENTINA MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006, p. 95.

¹² S. GUERRIERO, *La generazione di Mussolini*, cit., p. 281.

sentimento di ribellione che i ragazzi del primo Novecento andavano sempre più manifestando verso i loro padri e le vecchie generazioni, qui sembra essere raggirato dal regime, che dà ai suoi figli qualcosa in cui credere e riconoscersi attraverso il Mito della gioventù, ma ne frena gli impulsi con mezzi di irreggimentazione e motti quali “credere, obbedire, combattere”, che risultano piuttosto ossimorici dal momento in cui un giovane «“combatte” proprio perché non “crede” e non “obbedisce”». ¹³ Il concetto di giovane e l’attenzione a esso dedicata cambiano velocemente nell’Italia di questi anni e ciò è dovuto soprattutto ai progetti e alle ambizioni degli organi del potere, ormai coincidenti con la volontà di indottrinamento delle masse e della trasmissione della propria ideologia al fine di rendere stabile ed efficace il governo.

Per garantire la riuscita di tale obiettivo anche il Fascismo, come sostanzialmente tutti i regimi totalitari, ricorre alla censura, nonché alla diretta formazione dei propri intellettuali, a cui è affidata la stessa produzione propagandistica. Inizialmente tale strumento veniva utilizzato dal Partito per privare gli oppositori di ogni libertà di espressione e consisteva prevalentemente nell’utilizzo della violenza, attraverso l’uso di intimidazioni, persecuzioni ed eliminazioni fisiche, così da accrescere il proprio potere a scapito degli altri. Tuttavia, con il tempo e l’evoluzione del sistema governativo da democratico a monopartitico, questo specifico tipo di censura non risulta più sufficiente e si trasforma ben presto in un organo di controllo con propri funzionari addetti al settore, responsabili della revisione di quanto prodotto da redazioni giornalistiche e case editrici. Queste ultime a dire il vero non vengono mai totalmente assoggettate dal regime e vengono spesso affidate a grandi imprenditori a esso vicini, con il rischio dell’assunzione però, da parte di alcune

¹³ Ivi, p. 279.

testate o autori più liberali, «di un atteggiamento di tiepido fascismo»,¹⁴ che potrebbe minare il governo dall'interno e costringe pertanto a una vigilanza sempre costante. Tale situazione si rafforza ulteriormente negli anni Trenta, quando anche un romanzo come *Il garofano rosso* del già citato Elio Vittorini, pubblicato a puntate per la rivista «Solaria» dal 1933, viene sottoposto al controllo e forzato all'epurazione, dal momento che, a causa di certi episodi licenziosi, arrivava a spingersi oltre il decoro richiesto dal regime, complice forse la sua forte componente vitalistica tipica di quella gioventù così vicina al Fascismo della "prima ora" e alla sua iniziale dirompenza rivoluzionaria, non più auspicata e perseguita dal governo. In questo periodo

la censura non è ideologica, come è invece la repressione giudiziaria, si preoccupa piuttosto della morale quotidiana e, infatti, storce il naso di fronte agli *Indifferenti* di Moravia (1929), si accanisce con *Bassofondo* (1930) di Marcello Gallian cambiando anche il titolo del libro, *In fondo al quartiere* (1931), pretende la sostituzione di un sedicesimo di *Quartiere Vittoria* di Ugo Dèttore (1936), tutti scrittori di aperta fede fascista, ma, a sentir loro, tutti "pomografi".¹⁵

Nelle suddette opere non è soltanto la componente sessuale a rappresentare uno spinoso problema per la morale fascista, tra case di tolleranza e intime pulsioni, poiché a essa si affianca – come già brevemente anticipato – anche la percezione della classe borghese italiana come qualcosa di ormai stantio e antiquato, in cui i giovani, compresi alcuni degli

¹⁴ I termini qui riportati risalirebbero al corrispondente da Roma del quotidiano «Temps», lo svizzero Paul Gentizon, il quale avrebbe imputato a tale posizione politica la fortunata diffusione del «Corriere della sera» in quegli anni. Nonostante Mussolini avesse intrapreso scelte diverse da quelle prese da Hitler nella Germania nazista e avesse deciso di non eliminare quotidiani più liberali come «La Stampa» o lo stesso «Corriere della sera», va sottolineato come l'allora direttore del giornale, Aldo Borelli, dovette prontamente rispondere a tali accuse, scrivendo personalmente al direttore del «Temps», onde evitare ripercussioni da parte del regime – si presume il carteggio risalgia al 1933 (ACDS, *Carteggio personaggi e società*, cart. 70, fasc. 77, «Borelli Aldo»). Quanto riportato fa riferimento a MAURO FORNO, *Aspetti dell'esperienza totalitaria fascista. limiti e contraddizioni nella gestione del "Quarto potere"*, in «Studi storici», a. XLVII, n. III, 2006.

¹⁵ CESARE DE MICHELIS, *Introduzione*, in E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., p. 8.

scrittori qui menzionati, non vogliono più riconoscersi, arrivando addirittura a preferire i vicoli e i bassifondi brulicanti di vita, seguendo ad esempio le storie di gruppi di ragazzi del mondo proletario in un'ottica corale come sarà per Vasco Pratolini con il racconto *Una giornata memorabile* del 1936 e il successivo *Quartiere* del 1944, oppure più tardi anche per Pasolini con il suo *Ragazzi di vita* del 1955. Un simile atteggiamento si scontra inevitabilmente con il governo fascista e le sue mutate posizioni, poiché non era più il tempo di essere rivoluzionari, quanto piuttosto appena sufficientemente antiborghesi, prediligendo il rispetto delle regole e della tradizione. Un clima come questo si protrarrà inevitabilmente anche nel periodo della Seconda guerra mondiale, quando lo stesso Moravia verrà ostacolato nella pubblicazione del suo *Agostino*, dal momento che «a quell'epoca [...] era già malvisto dalle autorità del regime, che quindi cercavano di osteggiarne l'attività»¹⁶ come già si era visto qualche anno prima con *Le ambizioni sbagliate*, anch'esso fermato dalla censura per il fatto che, riportando le parole dello stesso Moravia, «dal '29, anno della pubblicazione degli *Indifferenti*, al 1935 ero diventato apertamente antifascista. Tutti lo sapevano, soprattutto lo sapeva il Minculpop (ministero della cultura popolare)»,¹⁷ il cui censore arriva ad accusare lo stesso autore di essere «un po' bigetto»¹⁸ e dunque non propriamente nero, affine al Partito.

Il problema della censura, tuttavia, non è l'unico aspetto negativo della politica italiana che segna la vita di Alberto Moravia come di tanti altri scrittori, soprattutto se si considera che dagli anni Trenta in poi anche la persecuzione razziale diventi sempre più reale per il Paese. Nell'ottobre del 1935 si assiste all'attacco di Mussolini all'Etiopia – il quale porterà l'anno seguente alla formazione di un Impero italiano assieme a Somalia ed Eritrea

¹⁶ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 152.

¹⁷ ALBERTO MORAVIA, ALAIN ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 71.

¹⁸ *Ibidem*.

– e nel 1936 avviene la stipula del patto d'alleanza tra Italia e Germania, il cosiddetto Asse Roma-Berlino, che sancisce una notevole vicinanza tra Fascismo e Nazismo, portando anche il nostro Paese all'uscita dalla Società delle Nazioni, da cui era stato effettivamente sanzionato per i crimini commessi durante l'invasione dei territori nordafricani. Va precisato, infatti, come l'Italia abbia da subito istituito una legislazione razziale per le proprie colonie, distinguendo tra sudditi, ovvero i coloni, e cittadini, quindi i veri italiani, rifacendosi «a pratiche di vero e proprio *apartheid* (segregazione), che la normativa sulle relazioni sessuali-matrimoniali non fa che rendere più esplicita e aspra».¹⁹ Nello stesso *Agostino* ad esempio, ambientato negli stessi anni, l'unico ragazzino di colore della banda di amici, Homs, viene più spesso definito con l'appellativo di “negro” che col suo nome, come a rimarcare un'inevitabile differenza e, si potrebbe azzardare, anche una certa inferiorità agli occhi dei suoi giovani coetanei. Il problema di eventuali contaminazioni della razza non fa che accentuarsi in seguito al rafforzamento dei rapporti con la Germania di Hitler, che nel 1938 spinge il governo fascista alla promulgazione del Manifesto della razza, in cui si dichiara la discendenza ariana dei cittadini e l'estraneità nei confronti di ogni altro tipo di razza, con l'aggiunta dell'esclusione dal popolo italiano di tutti coloro che siano riconosciuti come ebrei. Entro la fine dell'anno questi ultimi vengono espulsi da ogni scuola e università, siano essi alunni o insegnanti, sino a non poter più avere accesso ad alcun impiego pubblico, oltre che ad altri lavori come quello di giornalista. Inoltre, assistono via via al sequestro di beni e attività da parte dello Stato che limita così di giorno in giorno la loro libertà. Lo stesso Umberto Saba vive sulla sua pelle i suddetti espropri, vedendosi infatti sottrarre la gestione dell'amata Libreria Antiquaria, affidata allora formalmente al collaboratore Carlo Cerne, commesso del negozio dal 1924. Sono anni difficili per il poeta che vive sempre in preda

¹⁹ A.M. BANTI, *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra ad oggi*, cit., p. 191.

all'angoscia, sicuro, dopo l'avvento dell'Asse Roma-Berlino, dell'adozione delle leggi razziali da parte dell'Italia, da cui si allontanerà già nel 1938 con la speranza di trovare riparo a Parigi. Da questo momento in poi, fino alla fine della guerra, Saba cercherà rifugio in diverse città italiane alternando periodi di permanenza tra Trieste, Roma, Milano e Firenze, dove tra il 1943 e il 1944, per salvaguardare sé e la famiglia, arriverà a cambiare addirittura undici domicili. La fatica, che già nel 1940 porterà il triestino a scrivere alla figlia di pensarlo come «un uomo che è giunto al colmo della stanchezza fisica, che ha i piedi insanguinati, le reni che gli fanno male, il cuore che gli si stringe, e che deve camminare, camminare»,²⁰ sarà alleviata solo dalla scrittura e dalle coraggiose visite quotidiane di Eugenio Montale, anch'egli nascosto all'epoca a Firenze.

La Seconda guerra mondiale segnerà inevitabilmente il vissuto di ognuno degli autori qui considerati, costretti alla peregrinazione e a una vita dimessa e nascosta, come sarà anche per la coppia Morante-Moravia, che sceglierà di riparare a Sud in un paese della Ciociaria per evitare oscure ripercussioni a causa delle posizioni antifasciste dello scrittore. Tuttavia, va precisato che, col suo finire, lo stesso conflitto cede il passo a una nuova primavera e a una rinnovata fioritura delle arti, dandole per di più il merito, se così si può dire, di aver diffuso alle masse di combattenti, di “uomini comuni”, quel distacco e quella ripugnanza nei confronti della cultura e delle categorie interpretative borghesi che già si ritrovavano in una piccola parte dello stesso assetto culturale del tempo, in quella che si definiva però d'avanguardia. Tutto ciò porta con sé una vivace volontà di cambiamento e innovazione, come attesta lo stesso Italo Calvino nella prefazione del 1964 al suo *Il sentiero dei nidi di ragno*:

l'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto

²⁰ *Per conoscere Saba*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Oscar Mondadori, 1981, p. 60.

fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo appena vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo appena fatto in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, “bruciati”, ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d’una sua eredità,²¹

con l’aggiunta di sentirsi portatori di «un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero»²² vivendo e vincendo lo strazio anche grazie a una spavalda allegria. L’attenzione di ogni forma artistica vira sempre più verso la vita e le esperienze del singolo, che sono poi in realtà le esperienze di tutti, considerando il fatto che essere usciti da una guerra «che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un’immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, [...] ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose».²³ Ecco allora che diversi elementi primo-novecenteschi vengono ripresi e integrati in nuovi movimenti artistici e letterari, basti pensare ad esempio all’Espressionismo, fenomeno europeo che tocca anche l’Italia con esponenti quali Giovanni Boine e Federigo Tozzi, particolarmente impegnati nel tragico e nelle pulsioni freudiane con una forte ottica soggettivistica – spicca in questo caso *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, composto nel 1913 e definito «uno dei primi e più aspri romanzi italiani di formazione»²⁴ – di cui alcuni tratti rientreranno, più o meno prepotentemente, nel successivo Neorealismo. Quest’ultimo, particolarmente vivo nel cinema e nei suoi abili registi, tra cui Vittorio De Sica e Roberto Rossellini, si mostrava perfettamente in linea con i tempi e con i gusti maturati dalla popolazione, prediligendo, al soggettivismo espressionista – che fa apparire il mondo come il riflesso dell’interiorità di

²¹ ITALO CALVINO, *Presentazione*, in ITALO CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993 (1947), p. VI.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 67.

ogni uomo – un avvicinamento alla realtà, «avviato da una parte della narrativa italiana già negli anni Trenta, in concomitanza con l’affermarsi della letteratura americana a sfondo sociale».²⁵ Tale movimento, sin dal periodo fascista, ricerca un più diretto rapporto con il reale nella speranza di aggirare e scavalcare la formalità e la rigidità dell’ideologia del regime, incentrando lo sguardo sui paesaggi che sembrano prendere voce, come nel già menzionato *Il sentiero dei nidi di ragno* di cui Calvino ricorda: «avevo un paesaggio. [...] La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone. Il romanzo che altrimenti mai sarei riuscito a scrivere è qui. Lo scenario quotidiano di tutta la mia vita era diventato interamente straordinario e romanzesco».²⁶ Questo avviene dal momento in cui artisti e intellettuali spostano l’attenzione su ciò che li circonda, dall’interno all’esterno, per seguire la volontà di indagare e comprendere il mondo in cui vivono. Così «le vicende della guerra e della lotta partigiana costituiscono la base di un linguaggio che vuole avvicinarsi il più possibile a questa realtà e al suo dinamismo»,²⁷ nonché al popolo italiano, specie a quella classe media che sta diventando la nuova protagonista della società italiana e della sua neonata democrazia. Non è quindi casuale la scelta di termini regionali e dialettali, riscontrabile anche nei testi presi in esame e che spinge addirittura il cinema a scegliere gli attori nelle strade delle diverse città, preferendoli ai professionisti; il Neorealismo pone al centro il popolo e la sua visione del mondo con l’aggiunta di un certo velo di patetismo e drammaticità attorno alle storie di vita narrate.

Se in campo culturale avviene ciò, è perché il secondo dopoguerra riprende piuttosto precocemente quell’avanzata scientifica e produttiva già avviata sul finire dell’Ottocento, facendo proprio «l’elemento più importante di questo mondo, e la prima cosa di cui i giovani

²⁵ RAFFAELE CAVALLUZZI, *Neorealismo: dimensioni spazio-temporali di un’utopia della realtà*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. XXXI, n. II/III, 2002, p. 71.

²⁶ I. CALVINO, *Presentazione*, cit., p. IX.

²⁷ R. CAVALLUZZI, *Neorealismo: dimensioni spazio-temporali di un’utopia della realtà*, cit., p. 71.

si erano resi conto»,²⁸ ovvero «la velocità con cui esso si trasformava sotto la spinta tecnologica»²⁹ e che garantiva una vita sempre migliore, lunga e sicura. Il 1945 inaugura, infatti, quel periodo che lo storico Eric Hobsbawm ha chiamato “età dell’oro”, poiché si riscontra una rapida crescita economica e produttiva in tutta Europa e anche quei beni che prima risultavano di lusso ai più, ora, si possono facilmente ritrovare nelle case di molti cittadini italiani, i quali, in numero sempre maggiore, vedono aumentare il proprio benessere personale – nonostante non si riesca comunque a eliminare i divari preesistenti tra le diverse classi sociali. L’Italia assiste a un vero e proprio miracolo economico e promuove la costruzione di grandi infrastrutture – come la rete autostradale, destinata a riempirsi nelle calde giornate estive di qualche decennio più in là – oltre che l’espansione e il miglioramento del settore industriale, che attira a sé sempre più lavoratori, sottraendo uomini alle campagne e favorendo così anche il settore edilizio, che contribuisce a una crescita esponenziale delle città, caratterizzate da un nuovo e diverso assetto di valori e stili di vita. Negli stessi anni si affermerà un sistema economico basato sul consumismo, trainato da molteplici e affascinanti prodotti promossi attraverso la pubblicità, la quale diverrà ancor più presente e pressante grazie alla diffusione della televisione, che grazie alla RAI diffondeva la lingua e la cultura anche a chi non conosceva altro che il proprio dialetto, facendolo tuttavia con programmi di stampo perlopiù americano, come dettava la moda dell’epoca. In effetti, tra automobili, televisioni, nuovi elettrodomestici e in generale beni di consumo, buona parte dei cittadini italiani entra in contatto col principale modello di riferimento dell’epoca, quello statunitense che con il fordismo, ad esempio, garantisce pure al piccolo operaio la possibilità di possedere gli stessi oggetti da lui prodotti. L’americanizzazione si diffonde anche nel campo culturale

²⁸ R. WOHL, *La generazione del 1914 (The generation of 1914)*, cit., p. 347.

²⁹ *Ibidem*.

e nello stile di vita e spinge verso una maggiore emancipazione della donna, facendo inoltre sì che

dagli anni Cinquanta, nello spazio adolescenziale giovanile, si produce forse per la prima volta una sorta di “mondo separato” e coeso, che si riconosce ed è riconosciuto come tale, dotato di propria controcultura o sottocultura, indagato con nuovi studi [...] mentre comincia a essere focalizzato (e sfruttato commercialmente) il rapporto mondo giovanile-mercato-consumo.³⁰

Ritornando dunque al significato attribuito al termine “gioventù” in questi anni, dopo aver osservato quali diverse accezioni assuma nel periodo fascista, possiamo riscontrare un ulteriore cambiamento durante gli anni successivi al secondo dopoguerra. Fattori come quelli sopra citati e un generale vitalismo che si stava diffondendo ovunque, anche e nuovamente nel mondo delle arti, portano i ragazzi, ancora una volta e con sempre maggior interesse, al centro dell’attenzione; essi trovano, forse davvero per la prima volta, i propri modelli di riferimento e possono sviluppare il proprio linguaggio unico. Si distingue ad esempio in questi anni la cosiddetta “gioventù bruciata” «inquieto, disadattata, che individua nella cultura e nella società americana [...] una serie di figure emblematiche e di modelli di riferimento di vario livello»,³¹ tra i quali spiccano i divi del cinema come James Dean e Marlon Brando. I progressi economici e la mutata condizione sociale ed economica, con l’avvento del sistema capitalistico, hanno importanti effetti anche nell’assetto familiare, poiché i cambi generazionali, i salti tra padre e figlio sono sempre più drastici e veloci, a segnalare come da epoche “cumulative”, di docile e inavvertito passaggio, si passi ormai inevitabilmente a una quasi totale esclusività di epoche “polemiche”, in cui ogni generazione

³⁰ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 61.

³¹ *Ibidem*.

si distingue e si pone in contrasto con le precedenti, portando con sé continui cambiamenti e diversi modi di intendere la realtà. Si potrebbe vedere tutto ciò come un inno alla bellezza della velocità, rifacendosi a termini futuristi, perché da qui in avanti tale caratteristica si potrà ritrovare in ogni aspetto della nostra società.

CAPITOLO SECONDO

IL ROMANZO DI FORMAZIONE NEL NOVECENTO: DECLINO O INNOVAZIONE?

II.1. Il Romanzo di formazione: cenni preliminari

Nonostante quello in questione sia «un genere letterario altamente problematico, dai contorni molto labili e difficile da imbrigliare entro rigidi schemi critici»,¹ si è tentato di condurre di seguito un rapido approfondimento preliminare che, oltre a fornire delle precisazioni sulla storia del romanzo di formazione e sulla sua condizione in Italia, delineasse in particolar modo i parametri d'indagine qui adottati, così da comprendere il lavoro nel suo sviluppo attraverso gli snodi successivi.

Cercare di definire esattamente cosa sia un romanzo di formazione e quali siano i parametri che lo rendono tale non risulta una semplice impresa, viste le caratteristiche attribuitegli fin dalle prime righe del capitolo in questione, eppure già molti studiosi si sono espressi a riguardo. Se si volesse seguire una delle analisi più importanti e meglio condotte sul genere, ovvero l'indagine condotta da Franco Moretti nel 1987 – un punto fermo per ogni studioso e appassionato, una «trattazione lucida, organica ed esauriente»² che non può non

¹ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 25-26.

² Ivi, p. 24.

essere presa in considerazione –, allora si presterebbe attenzione quasi esclusivamente a quelle opere prodotte tra la fine del Settecento, in particolare dal 1796 con *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre)* di Wolfgang Goethe, e l'inizio del Novecento, sino a quel fatidico 1914, anno dello scoppio della Grande guerra, che segna però anche il termine della stesura dell'incompiuto *America* di Franz Kafka e del *Dedalus* di James Joyce, i quali secondo l'autore decreterebbero il definitivo declino del genere letterario. Se si scegliesse di rispettare rigorosamente i criteri individuati da Moretti, dunque, questo stesso elaborato non avrebbe motivo d'essere, tuttavia, è possibile individuare altre differenti proposte avanzate, nel corso degli anni, da molteplici studiosi, i quali hanno assunto spesso anche posizioni contrastanti, proponendo di ampliare l'orizzonte entro cui svolgere l'indagine. Uno di questi è l'accademico Mario Domenichelli, il quale fissa margini cronologici piuttosto lontani da quelli sopra citati, convinto che il romanzo di formazione continui a esistere e abbia seguito, lungo i secoli, un particolare percorso evolutivo, grazie a una certa flessibilità che gli avrebbe permesso di adattarsi a contesti sempre nuovi e cangianti, assorbendone di volta in volta i molteplici, caratteristici aspetti. Va precisato come anche il seguente studio abbia ritenuto opportuno adottare la stessa periodizzazione di Domenichelli per condurre la propria analisi, ma prima di specificare quale essa sia, si considerano necessarie alcune ulteriori precisazioni in merito alle principali caratteristiche del *Bildungsroman*. Bisogna sottolineare, innanzitutto, che per Franco Moretti tale termine – la cui diffusione sarebbe da attribuirsi agli studi di Wilhelm Dilthey svolti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento – definirebbe soltanto uno specifico tipo di letteratura, strettamente legato alla dimensione borghese, alla sua affermazione in seguito alla Rivoluzione francese e al raggiungimento di una posizione nella stessa. Esso designerebbe, a parer suo, una produzione letteraria ricondotta soprattutto a una ristretta area

geografica, in particolar modo a quella Germania che ha dato i natali a Goethe e da cui origina, dopotutto, anche lo stesso *Bildungsroman*, derivato dalla parola *Bildung*, con cui si indicano il «dare forma, il plasmare, il modellare»³ spesso associati a «un processo di “auto-coltivazione” dell’individuo»⁴ e che va dunque distinto da altre opere rispondenti al nome di *Erziehungsroman*, ovvero “romanzo pedagogico” e aventi un esplicito intento educativo, a volte quasi utopistico come nel caso dell’*Emile* di Rousseau. L’aspetto interessante è che secondo il pensiero di Moretti, il termine *Bildungsroman* viene riservato solamente «al modello narrativo costruito da Goethe e Jane Austen»,⁵ mentre “romanzo di formazione”, che sarebbe in realtà la diretta traduzione italiana del precedente tedesco, designa il genere letterario nel suo insieme – pur rimanendo entro i parametri cronologici e geografici dallo stesso stabiliti. Il brillante lavoro svolto dalla studiosa Valentina Mascaretti in *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione* – cui si rimanda per ulteriori approfondimenti e confutazioni alle posizioni del già più volte citato Franco Moretti – propone invece di considerare i suddetti termini alla stregua di sinonimi e di preferire di conseguenza il secondo, cioè la versione italiana, per la trattazione dei testi letterari prodotti nel nostro Paese – della cui produzione letteraria nulla compare ne *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*. Risolta dunque una prima questione terminologica, onde evitare di credere che ogni romanzo, in fondo, sia un romanzo di formazione, si può aggiungere un altro modello, ovvero la trilogia *Infanzia, Adolescenza, Giovinezza* di Lev Tolstoj, esemplare per Mascaretti poiché

possiede tutti insieme molti dei requisiti che reperiremo in romanzi di epoche e

³ MARIO DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in *Il romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 11.

⁴ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 24.

⁵ FRANCO MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, Torino, Einaudi, 1999 (1987), p. 3, nota 1.

culture diverse [...]: la focalizzazione interna, il rapporto col padre e con l'amatissima madre, il distacco da essi, il modello con cui identificarsi, il primo amore, lo spostamento dalla provincia alla metropoli, la dialettica di illusione-disillusione, l'iniziazione e soprattutto la programmatica suddivisione della vicenda in tre fasi cui corrispondono altrettante epoche della vita umana.⁶

Bisognerà allora precisare quali siano i soggetti al centro di tale percorso evolutivo, convenendo sul fatto che la narrazione di un romanzo che, come questo, narra la vita – utilizzando le parole di Mascaretti – dovrà trattare prevalentemente alcune specifiche fasi della vita stessa, ovvero l'infanzia, l'adolescenza e la giovinezza, come già si è intuito dai titoli delle opere di Tolstoj. Il protagonista, dunque, il cui nome compare spesso già nel titolo, che si fa anticipatore del contenuto e del genere stesso del testo, come è possibile notare anche nei romanzi qui presi in esame, sarà un giovane che «partendo da una condizione iniziale di inesperienza, di ignoranza, di inconsapevolezza o di errore, attraverso esperienze e prove impari qualche cosa, acquisti una determinata consapevolezza e ne esca trasformato»⁷ così da giungere, al termine dell'opera, a uno stato diverso da quello di partenza. Qualora tale stato si presenti comunque chiaro e definito allora, secondo Moretti – il quale riprende a sua volta le teorie avanzate da Lotman – il testo segue il principio della “classificazione” ed è caratterizzato da una componente normativa secondo cui «gli eventi acquistano senso nel condurre a *uno* scopo, e uno soltanto»;⁸ ci si trova perciò di fronte a un'opera narrativa definita «romanzo del matrimonio: atto definitorio-definitivo per eccellenza»,⁹ che legittima a tutti gli effetti l'individuo come membro della società,

⁶ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 27-28.

⁷ GUIDO BALDI, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in, *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 40.

⁸ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, cit., p. 8.

⁹ *Ibidem*.

garantendogli un ruolo e un'identificazione nella stessa grazie al compiuto passaggio dalla giovinezza alla maturità. Stando al saggio di Domenichelli, a giustificare i suoi più estesi limiti cronologici, si può notare come

il tipo di romanzo in cui la Bildung si dà un tragitto che porta all'affermazione della borghesia, o eventualmente a un matrimonio tra aristocrazia e borghesia, non appare soltanto dopo la grande rivoluzione. Di fatto, spesso, anche prima degli anni novanta del Settecento si hanno romanzi in cui, per agnizione che risolve il problema, o anche senza agnizione, come capita in *Pamela* (1741) di Richardson, il matrimonio tra borghesia e aristocrazia va a siglare assai significativamente alcune storie importanti.¹⁰

Casi come quello appena menzionato, inoltre, costituiscono un chiaro esempio di “formazione positiva” ottocentesca, legata a una realtà in cui si inizia a vivere una nuova mobilità anche e soprattutto sociale, mai sperimentata prima, la quale consente di fuoriuscire dal proprio mondo domestico e di compiere addirittura salti di classe, di norma appunto verso la condizione aristocratica. Allo stesso tempo, tuttavia, un simile schema narrativo costituisce il riflesso di una delle possibili reazioni all'avvento della modernità e della maniera in cui essa viene poi assimilata, in tal caso attraverso la possibilità di imbrigliarla in uno schema di regole e di senso. Come riporta lo stesso Moretti, tra Sette e Ottocento «l'Europa precipita nella modernità: ma senza possedere una *cultura* della modernità»,¹¹ così da dover trovare nuovi mezzi per poterle far fronte e riuscire a comprenderla; non pare dunque casuale il fatto che, in questi stessi anni, si assista sempre più all'affermarsi della forma romanzo, la quale, meglio di ogni altra, garantirebbe alla narrativa la possibilità di fornire alla stessa modernità un ordine e un senso, come scrive Moretti. Col tempo ci si rende

¹⁰ M. DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., p. 18.

¹¹ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, cit., p. 5.

conto che il miglior modo per affrontare la mutata condizione storico-sociale consiste proprio nell'associarla a quella fase della vita che acquisiva sempre maggior importanza nell'assetto culturale del tempo, ovvero alla gioventù, «l'età che racchiude in sé il senso della vita».¹² Se ciò è possibile e funziona, è in effetti grazie al fatto che aspetti come la mobilità e una sempre maggiore attenzione all'interiorità, che risultano piuttosto precocemente i paradigmi della modernità, si ritrovano già come elementi propri dell'intima essenza della giovinezza. Per riassumere, dunque si potrebbe sostenere che

la modernità [...] allo stesso tempo dà vita al romanzo e alla nuova immagine della giovinezza dalla quale discende il romanzo di formazione. Il processo di rivalutazione delle prime età della vita umana che si verifica a cavallo tra Sette e Ottocento e che coinvolge la narrativa è poi parallelo all'ascesa della borghesia, la quale diviene destinataria e [...] al tempo stesso anche protagonista [*scil.*: del genere letterario da essa delineato]; [...] il giovane eroe è spesso un borghese e, proprio per questa ragione, socialmente e geograficamente mobile.¹³

Una mobilità, questa, tipica dei membri di una determinata classe sociale, quella borghese e benestante – che non limiterà tuttavia col tempo di trattare anche eroi di estrazione popolare –, ma in ogni caso una mobilità possibile proprio grazie all'età del protagonista, che gli garantisce di poter vedere ancora aperti davanti a sé tanti diversi futuri percorribili, ma che sincreticamente «genera speranze inaspettate, e alimenta così un'interiorità non solo più ampia che in passato, ma soprattutto [...] perennemente insoddisfatta e irrequieta».¹⁴ Quest'ultimo aspetto sposta l'attenzione verso un secondo schema narrativo legato a un differente tipo di rapporto tra modernità e giovinezza, che non

¹² Ivi, p. 4.

¹³ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 45.

¹⁴ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, cit., p. 5.

tenta più di racchiudere la prima entro un insieme di norme che miri alla stabilità, quanto piuttosto all'opposto e dunque a un rifiuto della stessa maturità che, secondo il principio di "classificazione", riusciva a prevalere sulla gioventù, trasformandola in «un periodo di transizione destinato a finire, ad essere assorbito e dissolto dalla condizione di adulto che incombe sull'eroe».¹⁵ In tal caso, invece, a prevalere sarà quello che Lotman definisce principio di "trasformazione", che secondo Moretti è ravvisabile già nelle opere di Stendhal e Puškin, come anche di Flaubert e trasforma il finale del testo letterario «nel momento più *povero di senso*»¹⁶ seguendo «una logica narrativa secondo cui il senso di una storia consiste precisamente nell'impossibilità di "fissarlo"».¹⁷ Se il romanzo in cui prevaleva la "classificazione" era considerato il romanzo del matrimonio per il fatto che, attraverso tale patto sociale, si siglava l'unione tra il singolo e la realtà, allora l'opera segnata dal principio di "trasformazione" non può che coincidere con quello dell'adulterio, «*habitat* naturale di un'esistenza votata all'instabilità»,¹⁸ in cui risulta preferibile la ricerca di un'eterna adolescenza alla maturità, specie dal momento in cui quest'ultima, più che rappresentare una giusta conclusione, parrebbe addirittura togliere senso alla vita. Al termine di romanzi caratterizzati dal principio di "trasformazione" spesso si trova un finale aperto o in cui comunque si riesce a percepire un senso di instabilità e incompiutezza relativo alla storia del protagonista; esso potrebbe mettere in discussione la validità dello stesso romanzo di formazione, a maggior ragione se si considera quanta fortuna avranno, specie nel Novecento, le opere letterarie in cui si ravvisa il prevalere di tale principio; non è un caso che, esattamente con gli inizi di questo secolo, Moretti decreti il declino del genere, nonostante

¹⁵ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 48-49.

¹⁶ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, cit., p. 8.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 9.

appaia piuttosto evidente come esso non sia una caratteristica novecentesca se lo si può rintracciare già nei capolavori di Stendhal e Puškin, che pure rientrano nel canone del romanzo di formazione. Opere di questo tipo appaiono contrassegnate da tre elementi chiave: «dissidio del giovane con la realtà sociale e familiare, ricerca di esperienze autonome, mancata o imperfetta soluzione del dissidio»¹⁹ che conducono al rifiuto della maturità o a una sua evidente incompletezza. Va aggiunto, inoltre, che i testi in cui si ravvisano caratteristiche quali quelle appena citate, come pure quelli in cui primeggia il principio “classificatorio”, stando alle parole di Domenichelli, potrebbero ritrovare una sorta di antecedente anche in quelle storie di *miles* gloriosi e delle loro grandi gesta, in cui si assiste a un «percorso formativo di casta [...] che spesso passa attraverso la guerra e l’amore»,²⁰ grazie al quale, come accadrà pure per il successivo romanzo borghese, si ricerca la propria identità, nel tentativo di realizzare il proprio destino. Se le narrazioni sulle imprese di nobili cavalieri possono essere associate addirittura a simili testi letterari, è grazie alla particolare eccezione della figura di Troilo, eroe tratto dal *Roman de Troye* di Benoît de Sainte-Maure e riproposto lungo tutta la letteratura europea dei secoli successivi, da Boccaccio a Shakespeare. Questo personaggio, così singolare eppure a noi così vicino, «non riesce a formarsi nell’ideale lontano e perduto, inattuale e sconfitto dalla realtà del vivere, [...] per armi e per amori, si trova, alla fine del percorso, semplicemente smarrito, e, smarrito, non trovando strada, né senso, né identità, muore “miseramente”»,²¹ così come gli stessi eroi di Puškin e Stendhal, destinati alla morte perché «non sanno rinunciare alla propria gioventù»²²

¹⁹ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 52.

²⁰ M. DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., p. 16.

²¹ *Ibidem*.

²² F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, cit., p. 102.

e come sarà per certi versi anche nella produzione della Prima guerra mondiale in cui si assiste a un

simile itinerario verso lo smarrimento [...] una Bildung al contrario, che non porta a un'affermazione di identità, nel senso di appartenenza a una collettività, ma una dichiarazione, o una constatazione di non appartenenza, e dunque, in qualche misura, a una perdita di identità.²³

L'esempio di tale figura, volto a trovare antecedenti del genere letterario anche per le sue accezioni più negative – se così le si vuol definire – oltre ad allargare i limiti cronologici entro cui è possibile discuterne, dimostra anche, assieme agli altri esempi a esso affiancati, che «il modello del romanzo di formazione presenta zone d'ombra già nella fase della sua prima elaborazione».²⁴ Non sembra inoltre corretto limitare al resoconto finale di un testo letterario la buona riuscita di un romanzo di formazione, credendo infatti che un «*unhappy ending* o un *open ending* non escludono l'ipotesi della formazione»,²⁵ come si cercherà di mostrare anche durante la più approfondita analisi dei lavori di seguito proposti. Ad avvalorare tale teoria si ritrova inoltre l'aumento di romanzi di formazione sempre più brevi, quasi prossimi o coincidenti ai racconti, un fenomeno a cui si assiste lungo tutto il Novecento e già prontamente segnalato da Moretti stesso. Appaiono allora «sempre più rari i casi di una formazione compiuta entro i limiti del racconto»,²⁶ così che risulta evidente come «sempre più dobbiamo essere disposti a valutare gli indizi contenuti nel testo e ad interpretare l'impronta che della sua *Weltanschauung* l'autore lascia nel finale».²⁷ Altri elementi non meno rilevanti che caratterizzano il romanzo di formazione sono ad esempio il

²³ M. DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., p. 17.

²⁴ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 49.

²⁵ Ivi, p. 54.

²⁶ Ivi, p. 55.

²⁷ *Ibidem*.

rapporto tra interiorità ed esteriorità, dunque tra l'Io protagonista con i propri desideri ed emozioni e la società, le sue norme e i suoi compromessi, oppure le prove e i riti di passaggio, che risultano fondamentali poiché «la realtà, nel *romanzo dell'artista* come nel *romanzo di formazione*, va sempre esperita, indipendentemente dalla presenza di un finale *classificatorio* o *trasformativo*»²⁸ e indipendentemente da quanto possa confermare o distruggere le aspettative, o a volte le illusioni, dello stesso protagonista. Il contatto col mondo esterno e la sperimentazione dello stesso, qualora lascino l'eroe mutato rispetto alla situazione iniziale e restino impressi in lui permettendogli di vedere il mondo con occhi diversi, grazie a una certa consapevolezza nel bene o nel male, costituiscono già un percorso di vita e soprattutto un percorso di trasformazione e dunque formazione.

Dopo aver cercato di delineare brevemente quali siano gli aspetti salienti di un romanzo di formazione, si crede possa risultare utile proporre un rapidissimo scorcio relativo a quali possano essere state le forme ad esso antecedenti, che ne avrebbero anticipato alcuni aspetti, e a quelle con cui lo stesso si presenta, concludendo con uno sguardo alla scena letteraria italiana dell'Ottocento, dal momento che ciò potrebbe aiutare a comprendere la situazione che si sarebbe formata di lì a poco, col mutare del secolo. Seguendo l'analisi proposta da Domenichelli e lo studio di Mascaretti,

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 scomparire mai del tutto, e fondendosi con generi ancora pienamente vitali [...] non riteniamo infatti che un genere possa fallire e morire del tutto, bensì che venga attualizzato, riscritto, reinterpretato e che continui a vivere entro forme più giovani.²⁹

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 35.

È possibile allora ritrovare diversi elementi tipici del romanzo di formazione nei già citati testi cavallereschi, ad esempio, che rientrerebbero, seguendo il pensiero di Bachtin, nell'insieme del "romanzo di prove", così vario da comprendere pure testi greci, come anche le diffuse vite dei santi paleocristiane e medievali. Una tale ricchezza è inevitabilmente legata alla natura del genere stesso, che prevede una serie di prove in cui il protagonista deve cimentarsi per mostrare il proprio valore, la propria fede o coraggio, ogni volta diversi a seconda del contesto e del tipo di eroe. Tuttavia, risalendo ancor più addietro, si possono rintracciare alcuni aspetti interessanti addirittura nel "romanzo di peregrinazioni", strettamente legato al filone picaresco, che riprende a sua volta le opere antiche di Petronio e Apuleio e di cui un ottimo esemplare risulta *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1525-1554), appartenente «al momento di formazione originaria e di presa di consapevolezza della classe media, in Inghilterra come in Spagna, nel secondo Cinquecento».³⁰ Non va dimenticato, inoltre, il "romanzo biografico", spesso anche autobiografico, che soprattutto inizialmente si può rintracciare nelle modalità delle confessioni, a partire già dal modello rappresentato dalle *Confessiones* di Sant'Agostino, ma pure nelle memorie. Se tale genere risulta «il più giovane antenato del romanzo di formazione»,³¹ rispetto a quelli appena citati, è perché il protagonista è «realisticamente inserito in una serie di rapporti umani ed incontri ma anche perché egli appare, fin dal titolo, narrativamente molto forte».³² Un'ultima forma che non può non essere menzionata è invece la fiaba, che porta con sé molte sensazioni del mito e si accosta ancora per lungo tempo alla forma romanzo, e in particolar modo a quello di formazione, che ne condivide, o forse ne ingloba, elementi quali «il rito di iniziazione (con le prassi che lo caratterizzano e con il suo

³⁰ M. DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., p. 18.

³¹ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 39.

³² *Ibidem*.

valore simbolico) e il *matrimonio finale* che suggella la purificazione dell'eroe attraverso le molte peripezie». ³³ Per tornare dunque a tempi più vicini a noi, assodato che per Moretti esista un solo *Bildungsroman*, definito come unico modello esemplare, seppur nella sua breve durata, nel più generico insieme dei romanzi di formazione, ci si potrebbe chiedere quali altre sotto-categorie a esso contigue possano essere state individuate e quali di esse si possono considerare ancora produttive: ai fini del seguente studio pare necessario evidenziarne almeno due, il *Künstlerroman* e il *Verbildungsroman*. Il primo, individuabile ad esempio nel già citato *Dedalus* di James Joyce, viene definito anche come “romanzo dell'artista” e, nonostante tratti il percorso evolutivo di un individuo che contempla già una precisa strada davanti a sé, quella artistica appunto, presenta numerosi elementi in comune con gli altri percorsi formativi, primo tra tutti la giovinezza, tratto fondamentale anche per il “romanzo di formazione autobiografico” – la cui fortuna lo trova piuttosto produttivo ancora negli anni Settanta e Ottanta del Novecento – in cui la narrazione avviene invece in prima persona e attraverso una focalizzazione interna. Il secondo, il *Verbildungsroman*, più che una sotto-categoria, si presenta invece come un romanzo in cui si realizza la forma opposta della *Bildung*, o meglio, per non dover credere che ciò conduca a un “romanzo della diseducazione”, un testo letterario

di formazione dell'io alla sopravvivenza in un ambiente sociale crudele, duro, violento, ingiusto, feroce, dal cuore duro, come è quello che si annuncia nel contesto delle città della prima modernità [...] in questi romanzi non parrebbe esserci l'evoluzione dello spirito, l'*Entwicklung* che è prevista nella formula del *Bildungsroman*, ma solo l'evoluzione di un'esperienza cinica del mondo³⁴

³³ Ivi, p. 42.

³⁴ M. DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., pp. 22-23.

come accade spesso, seppur non in tutti i casi, stando a quanto ritiene lo stesso Domenichelli. Si potrebbe sostenere poi che la *Verbildung* partecipi pure nei casi di romanzi di tipo trasformazionale, che fino ad oggi sembrano la versione più fortunata del genere, vista la loro larga diffusione fin dagli ultimi anni dell'Ottocento, periodo in cui in generale il romanzo di formazione sembra acquisire importanza anche in Italia. Nei decenni sul finire del secolo, specialmente nel periodo postunitario, stando allo studio proposto da Guido Baldi, in Italia si assisterebbe a una sorta di esplosione di romanzi contenenti una formazione in negativo, sia nella versione più estrema, la quale condurrà irreparabilmente alla morte dell'eroe, sia in una meno drastica, in cui i protagonisti riescono ad «arrivare a una conquista di consapevolezza, però troppo tardi, quando la sconfitta è ormai irreparabile, per cui la conquista risulta inutile».³⁵ Tra questi testi si ritrovano ad esempio *Una nobile follia*, scritto nel 1869 da Iginio Ugo Tarchetti, il cui eroe, segnato dai traumi della guerra, finisce per togliersi la vita e *Giacinta* del verista Luigi Capuana, risalente al 1879 e caratterizzato da una protagonista femminile, anch'essa destinata al suicidio a causa delle circostanze e di una morbosa e oscura psicologia; vi si possono aggiungere, però, anche storie meno oscure, seppur comunque drammatiche, come quella di 'Ntoni dei *Malavoglia* di Giovanni Verga o la vita di Enrico Lanti in un'altra opera dello stesso autore, *Eva*, in cui l'eroe realizza troppo tardi, ormai prossimo a una morte per malattia, che l'unico valore che valga davvero la pena di essere perseguito non è la modernità di una frenetica città, quanto la vita lenta e tranquilla della terra natia. Va precisato, tuttavia, che nel panorama italiano il romanzo di formazione e dunque anche tutte le sue diverse accezioni difficilmente si sono presentati nella loro forma più pura, perciò, come i testi appena citati, pure quelli in cui si può rintracciare una formazione positiva, maggiormente sentiti nel periodo risorgimentale, si presentano in

³⁵ G. BALDI, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, cit., p. 54.

qualche modo ibridati con altri generi letterari, quali «il romanzo storico (*I promessi sposi*, *Le confessioni di un Italiano*), il romanzo di avventure fiabesche per bambini (*Pinocchio*), il romanzo educativo (*Cuore*)».³⁶ Appare doveroso fermare per un istante l'attenzione al grande testo storico di Ippolito Nievo, considerato da molti «il capostipite del romanzo di formazione in Italia»,³⁷ che trasmette i sentimenti di una Nazione intera, attraverso la formazione del protagonista anche a livello politico; questa stessa opera letteraria viene menzionata anche in *Sino al confine* di Grazia Deledda, pubblicato a puntate nel 1909, in cui va a rappresentare per la protagonista «le possibilità di crescita e di riscatto offerte dalla cultura»³⁸ anche a una realtà come quella femminile, ancora troppo angusta e limitata pure nel panorama letterario.

Dunque, potrebbe essere stata forse proprio questa caratteristica di ibridazione ad allontanare Moretti dalla scelta di comprendere l'Italia e i suoi capolavori nello studio del romanzo di formazione, eppure sembra che esattamente questi ibridi, questi imperfetti *Bildungsroman* abbiano costituito una solida base, un terreno fertile su cui avrebbero presto proliferato le grandi opere del nostro Novecento, che hanno saputo riproporre con nuovo vigore e in chiave diversa il flessibile genere del romanzo di formazione.

II.2. Il Novecento, le influenze esterne e la frammentazione dell'Io: indizi di un'evoluzione

Stando a quanto emerge dai capitoli precedenti, ci si rende conto come già negli ultimi decenni dell'Ottocento si iniziasse a percepire, nelle società dell'Europa occidentale,

³⁶ Ivi, p. 41.

³⁷ ROSARIA TAGLIALATELA, *Grazia Deledda: Sino al confine come romanzo di formazione*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., pp. 280-281.

³⁸ *Ibidem*.

una certa aria di cambiamento e le diverse produzioni letterarie risultano estremamente utili nel comprendere ciò, dal momento che hanno la capacità di registrare nelle loro pagine i mutamenti e i vari sentimenti che andavano diffondendosi all'epoca. Come ricorda lo stesso Moretti, infatti, già «nel 1914 la gioventù europea si sente partecipe di un immenso rito di passaggio collettivo»³⁹ e tale affermazione non può non collegarsi perfettamente con il genere letterario, che mette appunto i giovani al centro della propria produzione. È difficile credere allora che, in un periodo storico in cui questa specifica parte di popolazione prende voce e conquista la propria identità sociale – come si è anticipato nel primo capitolo –, il romanzo di formazione giunga presto al termine del proprio percorso. Si ritiene pertanto di poter concordare con le posizioni di Moretti solo in merito al fallimento del *Bildungsroman* come da lui inteso, perciò nella sua accezione più ristretta, legata ai grandi modelli ottocenteschi di Goethe e Jane Austen, il cui destino d'altronde sembrava essersi incrinato, come già si è potuto constatare, col finire del secolo stesso. La Prima guerra mondiale, sebbene abbia compromesso un certo prodotto del romanzo di formazione e con esso la possibilità di un giovane protagonista di inserirsi armoniosamente nella società borghese come adulto, non ha impedito tuttavia che il genere ritrovasse, «intorno alla fine degli anni venti, un nuovo vigore, e ancora, evidentemente, nella seconda metà del Novecento, anche se, certo, non più con le caratteristiche, e le problematiche della fine Sette e di tutto l'Ottocento».⁴⁰ In effetti, pur attraverso mutamenti assai più repentini rispetto al secolo precedente, il genere continua il suo viaggio in uno dei periodi più complessi e veloci del nostro passato, «secondo codici manipolati e talora esplosi, incorporando altre storie ed esperienze, raccontando nuovi tasselli culturali, di società, di costume, di stile, di

³⁹ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, cit., p. 257.

⁴⁰ M. DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., p. 36.

linguaggio».⁴¹ Come già si è potuto vedere con le parole di Calvino, col finire della guerra si percepiva una grande voglia di raccontare, di scrivere, di vivere attraverso le proprie storie e abbracciare con esse la vita, aspetto, questo, che contribuiva vivacemente al rifiorire della produzione letteraria del Paese, la cui spinta viene incentivata, in Italia come in tutta Europa, anche dalla neonata psicoanalisi di Sigmund Freud, che è riuscita a contribuire enormemente alla vitalità e al rinnovamento del romanzo di formazione stesso, almeno fino alla metà del secolo in questione. Proprio perché si concentra su infanzia e adolescenza, interpretandole in chiave totalmente nuova e destabilizzante, essa propone una visione di cui ben presto artisti e scrittori si appropriano volentieri, cogliendo, in queste recenti indagini dell'Io e della mente, innovative forme di narrazione – dovute alla rottura dell'equilibrio umano in cui fino a quel momento si era creduto grazie al positivismo, che riteneva ogni individuo capace di comprendere e controllare se stesso e il mondo circostante. Si scoprono, dunque, nuove strategie per rincorrere l'Io, trovarlo e raccontarlo e alcune di queste, elencate da Clelia Martignoni nel suo saggio, possono coincidere con «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»,⁴² che dagli studi clinici bene si applicano anche ai testi letterari; non a caso era lo stesso Freud ad affermare quanto lo stupisse la vicinanza dei suoi resoconti alle novelle, alla narrativa. In effetti, una teoria tanto attenta al linguaggio e ai comportamenti del quotidiano porta con sé un enorme potenziale letterario e affascina non poco gli intellettuali delle varie discipline artistiche, come ad esempio Italo Svevo, che si è a lungo dedicato allo studio della materia, o lo stesso Umberto Saba, grande seguace della disciplina, il quale ha avuto modo di testare sulla propria persona le tecniche di indagine prima di farle trapelare nella propria produzione

⁴¹ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 57.

⁴² Ivi, p. 62.

scritta. L'attenzione inizia a vertere sempre più verso l'interiorità personale, facendo crollare il valore formativo che sino ad allora aveva mantenuto la componente sociale, è l'inconscio, la parte più profonda di ogni individuo a muoverlo realmente nel mondo e a influenzare prepotentemente la sua stessa formazione, l'Es, come lo definiva Freud, «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 veglia, la costruzione rivoluzionaria di nuove forme simultanee, del flusso di coscienza, del monologo interiore».⁴³ È esattamente grazie a tali espedienti che le pulsioni e i desideri più reconditi, così come i traumi, hanno la possibilità di emergere, sebbene occasionalmente e casualmente, all'improvviso, ma è proprio quest'ultimo aspetto ciò che aumenta il fascino della psicoanalisi sulla nutrita stregua di scrittori e intellettuali. Come si avrà modo di vedere in seguito, anche lo stesso Moravia sarà interessato a scrutare i piccoli gesti del quotidiano, per trarne con tagliente lucidità gli aspetti più vicini all'inconscio e i segni di un trauma o di una condizione che affligge il protagonista, come si vedrà pure nel caso di Agostino, segnato da un complesso tanto cupo quale quello edipico, portato in quegli anni alla fama proprio dalla stessa psicoanalisi freudiana. Risulta allora evidente la connessione tra questa recente disciplina e la ricchezza semantica e simbolica che riempie e contraddistingue sempre più i romanzi del periodo, si pensi ad esempio al testo che meglio rappresenta tale scrittura, dunque a *L'isola di Arturo*, in cui anche il più piccolo oggetto, come un gioiello di corallo, viene caricato di significato. Persino la dimensione onirica, luogo prediletto dell'inconscio per la propria libera espressione, viene indagata e ricondotta a quel simbolismo quasi divino cui fa riferimento anche Cesare Garboli quando, nella prefazione all'opera moraviana, scrive di una sorta di «materna divinità marina»,⁴⁴ la quale riuscirebbe a guidare il giovane

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ CESARE GARBOLI, *Introduzione*, in ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 2012 (1957), p. VII.

fanciullo attraverso i momenti più importanti della sua formazione e la «novità insopportabile del dolore»,⁴⁵ grazie a espedienti quali «sogni rivelatori, coincidenze superiori e furtive, casi provvidenziali».⁴⁶ Ebbene, seppur in misura minore, si può ritrovare lo stesso interesse per i simboli anche in Elio Vittorini e nel suo *Il garofano rosso*, che fin dal titolo, all'immagine di un fiore che, come da tradizione, può alludere alla condizione verginale di una donna, associa un colore altrettanto ricco di significato ed «evocando un simbolo rosso di passione, annuncia non tanto un'autobiografia, quanto uno stato d'animo generazionale, fervido e irrequieto, che trascina i ragazzi a scuola, nei bar, per strada, nelle case, anche di tolleranza»,⁴⁷ luogo in cui lo stesso Alessio, il protagonista, assisterà alla propria rinascita, in un clima di iniziazione tra l'esperienza sessuale, la malattia, i sogni e i richiami epifanici. Lo stesso incompiuto *Bildungsroman* di Vittorini contiene in sé diversi schemi freudiani, tra i quali è possibile ritrovare ad esempio quello consistente, secondo Martignoni, nel «fronteggiare il legame dei genitori, inserendosi nel gioco terribile della coppia»,⁴⁸ riproposto in seguito anche nel romanzo abbozzato *Erica e i suoi fratelli*, scritto probabilmente nel 1936. In tale dinamica il rapporto tra i genitori, filtrato dagli occhi del sedicenne Alessio, è così esclusivo e complice al punto da farli sembrare, riportando le parole del protagonista: «due barbari che mi avrebbero mangiato un giorno o l'altro, ridendo e parlando tra loro»;⁴⁹ se ciò comporta l'impossibilità da parte dei figli di inserirsi nella relazione dei genitori, allo stesso tempo produce nei due adulti un vuoto e un'aridità dilaganti quando si tratta di amore filiale. Come si intuisce, allora, anche le dinamiche familiari saranno scardinate dall'apparente equilibrio borghese ottocentesco e sconvolte da sviluppi

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ C. DE MICHELIS, *Introduzione*, cit. p. 8.

⁴⁸ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 64.

⁴⁹ E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., p. 82.

perturbanti assai vicini agli studi freudiani, che, trovando nella sfera sessuale la loro massima espressione e complessità, avvicineranno notevolmente i due ambiti, considerando il fatto che, anche per quanto riguarda la sessualità, i genitori rappresentano il primo scoglio in cui i figli dovranno imbattersi per costruire la propria identità. In merito a ciò Martignoni riporta almeno altre tre possibili situazioni legate alla posizione di Freud e in particolare al mito di Edipo e al complesso che ne deriva, ovvero: «superare il padre, acquisirne il potere e l'autorità, senza distruggerlo, gestire il rapporto con la madre, lottando con il padre/rivale, e arrivare a oltrepassare la madre per conquistare un altro oggetto amoroso».⁵⁰ Appare evidente, pertanto, quanto valore acquisisca, sia nella sfera privata, come in quella sociale, l'elemento della soggettività, che diventa non solo un espediente «per modernizzare o movimentare il linguaggio del romanzo»,⁵¹ ma costituisce anche la «ricerca di soluzioni formali alternative al racconto oggettivo per rappresentare dall'interno, nel loro farsi»⁵² le esperienze cruciali nella vita dei sempre più complessi eroi. Nei romanzi di formazione novecenteschi, sebbene almeno fino alla metà del secolo la narrazione in prima persona resterà ancora minoritaria, la focalizzazione proposta risulterà invece maggiormente interna, coincidente con il punto di vista del protagonista e soprattutto con i suoi pensieri e sentimenti, tornando a *L'isola di Arturo*, ad esempio, a garantire

piena conferma dell'ottica soggettivizzante è il sistema delle tecniche di rappresentazione adottate per descrivere i personaggi. [...] tutte le figure, anche le più sfuggevoli, appaiono sulla scena sempre aureolate delle sfumature sentimentali che lo sguardo partecipe del narratore proietta sulle loro persone.⁵³

⁵⁰ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 64.

⁵¹ DOMENICA PERRONE, *La doppia Bildung del Garofano rosso*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 371.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 119.

Non è tuttavia soltanto lo schema dei personaggi a essere travolto dall'ottica soggettivizzante del protagonista, poiché anche le categorie di tempo e, soprattutto, spazio subiscono tale processo, come in un'esternazione dell'interiorità dell'eroe, che viene riversata sugli altri e sul mondo. Il tempo, in tal caso quello narrativo, seguirà sempre più effetti di ritmo, rallentando in corrispondenza dei momenti cruciali e accelerando per rendere più evidenti al lettore i momenti di tensione, mentre lo spazio, come si potrà vedere anche in *Agostino*, sarà riflesso dei sentimenti del fanciullo nella commistione iniziale tra l'io e la stessa, almeno fino al momento di rottura, sino a quando le scoperte dell'adolescente non insinueranno in lui l'amarezza della realizzazione, la conoscenza della violenza e della negatività, che impediranno un ritorno alla intima vicinanza con il paesaggio marino: «tutto era oscuro intorno a lui. Come se invece della spiaggia, del cielo e del mare non vi fossero state che tenebre, nebbia e forme indistinte e minacciose».⁵⁴ Gli spazi aperti, grandi protagonisti dei romanzi di formazione ottocenteschi – si pensi allo stesso mare protagonista con l'esotico Oriente della giovinezza del protagonista nell'omonimo romanzo di Joseph Conrad – cedono gradualmente il passo ai luoghi chiusi, che appaiono piuttosto prepotentemente sulla scena novecentesca, e quando continuano a essere presenti spesso mutano aspetto, entrando in un gioco di richiami e corrispondenze con gli stessi eroi, che li porta spesso a contrapporsi agli stessi, in un'ottica quasi leopardiana come al termine de *L'isola di Arturo*, in cui inoltre «l'oscillazione costante fra ambienti chiusi e spazi aperti allude, neanche troppo nascostamente, all'antitesi costitutiva dell'io, incerto fra il desiderio di regressione nel grembo materno e l'aspirazione dolorosa alla separatezza».⁵⁵ Con il passaggio dagli spazi aperti ai luoghi chiusi che sempre più caratterizza i testi del periodo, se non con la netta prevalenza dei secondi sui primi, come nel caso di *Ernesto*, almeno con

⁵⁴ ALBERTO MORAVIA, *Agostino*, Milano, Bompiani, 2019 (1944), p. 118.

⁵⁵ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 133.

un'importante alternanza tra i due, si assiste a un conseguente mutamento anche in un altro rilevante *topos* del romanzo di formazione, ovvero nel motivo del viaggio quale esperienza formativa. Lo spazio a esso dedicato tende notevolmente a diminuire, sebbene alcuni testi come *Il garofano rosso* risultino ancora legati alla tradizione, si vedano ad esempio i capitoli dedicati al ritorno in treno verso casa in cui Vittorini riprende alcuni aspetti di stampo ottocentesco: il viaggio, compiuto già in diversi casi, e che tuttavia il ragazzo sente di aver fatto in realtà una sola volta al principio della sua esistenza, «è utilizzato da Vittorini come evento determinante per l'acquisizione di uno stadio superiore di conoscenza e di maturità». ⁵⁶ L'esperienza del viaggio manterrà questa sua cruciale funzione di realizzazione e crescita personale, tuttavia tenderà a modificare i propri connotati, abbandonando le caratteristiche che meglio le permettevano di identificarsi con il noto *Grand Tour* dei giovani rampolli, così da ridurre il movimento e lo spostamento spaziale a favore di una maggiore attenzione al mutamento interiore. In sostanza, lo spazio dedicato al viaggio fisico appare notevolmente ridimensionato e a esso vengono affiancate pagine dedicate quasi esclusivamente a trasporti psichici e mentali, come il viaggio oltre le Colonne d'Ercole compiuto dal giovane Arturo. Ciò che rimane dei grandi viaggi, delle grandi avventure del passato non è altro che un forte senso di solitudine, poiché il viaggio comporta anche questo e, «per conquistare l'Io, dobbiamo entrare nel mondo della solitudine, [...] è sulla strada percorsa in solitudine infatti che il giovane si sporca, si mescola al fango ed alla polvere e si riplasma». ⁵⁷ Tale sensazione bene caratterizza i personaggi di Agostino, Ernesto e Arturo, i quali, pur essendo circondati da varie figure, ricercano proprio il silenzio e l'isolamento, elementi fondamentali per riflettere su se stessi e compiere il processo di formazione, in un ambiente, come si vede, sempre più individualista.

⁵⁶ D. PERRONE, *La doppia Bildung del Garofano rosso*, cit., p. 373.

⁵⁷ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 70-71.

L'Io, l'interiorità e le pulsioni più profonde dell'uomo divengono, allora, gli elementi centrali di una narrativa prodotta in un contesto sempre più segnato da epoche "polemiche", pertanto da contrasti non solo politici ed economici a livello sociale, bensì anche intimi e familiari. Se l'interesse degli autori, nel romanzo di formazione, slitta, sempre più velocemente dopo l'esperienza della guerra, dalla dimensione sociale a quella individuale, tuttavia non si deve tralasciare come, ancora nel Novecento, la prima continui a influenzare la seconda. Ciò è possibile grazie anche all'attrattiva di ideologie come quella marxista, il cui autore, più volte implicitamente citato da Moravia, comparirà anche esplicitamente ne *La vita interiore* del 1978 e sarà considerato, assieme a Freud, uno dei "grandi smascheratori" della nostra cultura, in grado di dimostrare, utilizzando le parole di Claude Lévi-Strauss, altro seguace di Marx e Freud, che «comprendere vuol dire ridurre un tipo di realtà ad un altro: che la realtà vera non è mai la più manifesta».⁵⁸ Se per lo stesso Moravia, associato a Freud, egli rappresenta un punto di riferimento attraverso cui guidare la propria produzione letteraria, nella possibilità di incarnare entrambe le discipline in aspetti quali il sesso, la donna, il denaro, l'esistenza delle classi sociali, come si avrà modo di scoprire in seguito, molti altri sono gli autori che si sentono ancora legati a certi temi, tra cui di nuovo Elio Vittorini, ma anche prima Giuseppe Antonio Borgese e ancora negli anni Ottanta Paolo Volponi, per non menzionare quegli scrittori che saranno attivi tra gli anni Sessanta e Settanta, vicini ai movimenti operai, studenteschi e femministi. La condizione borghese, come già si è intravisto precedentemente, inizia a mutare il proprio ruolo nel romanzo di formazione fino a divenire oggetto di critica da parte di autori essi stessi di origine borghese, tra cui ad esempio anche Corrado Alvaro, con *L'età breve*, romanzo del 1946 sulla formazione di un giovane ragazzo del Sud Italia e della falsità borghese, del moralismo e

⁵⁸ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 70.

dell'esaltazione quasi religiosa dell'apparenza. La borghesia, specie quella meridionale, come nel caso di Alvaro, viene percepita come una dimensione egoista e asfissiante, ancora troppo fissa nel proprio schema di norme e valori, che male si adattano ai nuovi contesti giovanili, poiché «soffoca con le proprie convenzioni ogni aspirazione al nuovo».⁵⁹ Un esempio interessante è rappresentato dall'adolescente Luca Mansi, che ne *La disubbidienza* assiste e subito ripugna il modo in cui i genitori idolatrano il denaro, associato all'immagine della Vergine – posta nel quadro affisso sopra alla cassaforte – davanti alla quale tante volte da fanciullo era stato obbligato a pregare. Il denaro e la borghesia paiono fondersi e sembra anzi che il primo costituisca l'unico mezzo con cui tale classe sociale riesce a esprimersi; lo si nota nella facilità con cui i genitori elargiscono soldi e doni ai figli e anche nei grandi dubbi che attanagliano il giovane Alessio Mainardi, incapace di spiegarsi il motivo per cui gli operai, che aveva modo di vedere nelle fornaci del padre, risultassero più simpatici di molti uomini benestanti, quasi più felici, nonostante la loro inferiorità economica e l'impossibilità di continuare gli studi, che imponevano un evidente divario tra le loro vite e quelle più agiate del protagonista e della sua famiglia:

vidi così dinanzi a me il fossato di offesa che mi divideva dagli operai ed ebbi vergogna, nei giochi, di stare coi loro ragazzi. Era quasi come esser donna, sentivo, quel preservarmi a diventare un'altra cosa che operaio. [...] Dopo appresi che mio padre era stato in gioventù socialista e che cosa era socialismo.

“Ma come!” dissi. “Sei stato socialista e non lo sei più?”

“Ragazzo mio” disse mio padre [...] “il socialismo è un'idea e uno può avere avuto delle idee. Anzi è un'idea generosa e uno della mia condizione può aver voluto essere una volta generoso. Ma poi nella vita s'impone la necessità di salvarsi ognuno per conto suo.”

“Oh!” esclamai “allora tu ti salvi... per via di loro che si perdono?”⁶⁰

⁵⁹ LUCIANO PARISI, *Moravia e la borghesia: le ragioni di un equivoco*, in «Modern Language Notes», vol. CXXIII, n. I, 2008, p. 79.

⁶⁰ E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, cit., pp. 88-90.

Già nel 1921 Giuseppe Antonio Borgese aveva «costruito un personaggio che simboleggia la piccola borghesia italiana in preda allo smarrimento ideologico del primo dopoguerra»⁶¹ con il suo *Rubè*, opera ricca e complessa, un «romanzo della sospensione del tempo»,⁶² diviso tra una prima parte “esteriore”, dedicata alla vita e alle azioni concrete, come quella rappresentata dall’esperienza della guerra che il giovane Filippo Rubè vive sulla sua pelle; e una seconda parte “interiore”, incentrata invece sulla crisi che consuma l’eroe fino alla sua morte prematura, nella definitiva impossibilità di formazione e realizzazione. «Motivo dominante della vita di Filippo Rubè è la contraddizione interna tra il valore dell’individualismo generato dalla società borghese e la coartazione che la stessa società attua, impedendo, di fatto, l’affermazione del singolo»,⁶³ così da far sentire inadeguati quegli eroi individualisti che tanto sembra acclamare. Filippo, all’inizio del romanzo, ambisce disperatamente alla gloria, al punto da lasciare l’appena avviata carriera giuridica per l’interventismo bellico, da cui resterà tuttavia deluso. Avanzando via via lungo la narrazione, però, è come se, più che la gloria, si finisca a ricercare un’identità, evidentemente ormai smembrata fino all’essenza del nome stesso, più volte cambiato nella fuga che segue l’accusa di omicidio – derivatagli dalla morte dell’amante Celestina Lambert – come era stato anche per il Mattia Pascal pirandelliano. Il protagonista ormai trentenne «non è quindi un superuomo, non ha certezze: “non so più come mi chiamo”, afferma ripetutamente. [...] Filippo ha bisogno di sentire di esistere»,⁶⁴ eppure segna la definitiva sconfitta dell’eroe

⁶¹ NUNZIA D’ANTUONO, *Fisionomia intellettuale di Filippo Rubè*, in *Il romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 310.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 306.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 307-308.

positivo, introducendo già elementi propri della psicoanalisi come la nevrosi che divora il protagonista attraverso una sempre più spietata autoanalisi,

come appare evidente dalla lettera che il 15 novembre Eugenia scrive al marito: “tu ti distruggi stando sempre a sorvegliarti l’anima con l’intelligenza. Ci butti dentro giorno e notte grandi fasci di luce, e la spaventi quella povera anima, l’accechi, e non ci vedi più nulla, nemmeno tu”.⁶⁵

Risulta alquanto interessante il ribaltamento della ragione qui proposto, anche attraverso il richiamo di termini chiave come “fasci di luce”, che paiono ricordare quell’Illuminismo e quella sua fede nella logica e nel raziocinio ormai così lontani agli occhi di coloro che hanno appena concluso una guerra così violenta da porre l’uomo in tutt’altra luce. «Si potrebbe scrivere che il nodo centrale dell’esistenza di Rubè evidenzia quel conflitto irrisolto che, nella società italiana tra le due guerre mondiali, contrappose le aspirazioni individuali, alimentate da una ottocentesca e paterna educazione all’eroicità, alle convenzioni limitanti di una società prosaica»,⁶⁶ la cui percezione stava cambiando nelle menti del Novecento e avrebbe portato con sé conseguenze non indifferenti. Seguendo il ragionamento di Moretti nel capitolo conclusivo *Un’inutile nostalgia di me stesso*, in cui decreta la fine del *Bildungsroman* e accenna a quello che per lui è il “tardo” romanzo di formazione, si può sostenere che «il mondo del tardo romanzo di formazione si è indurito in istituzioni impersonali, e la gioventù, per parte sua, è diventata più vulnerabile, e riluttante a crescere». ⁶⁷ La situazione descritta dall’autore è in realtà il riflesso delle percezioni di una generazione di giovani, e di giovani scrittori si può aggiungere, che non vedono più ragione

⁶⁵ Ivi, p. 307.

⁶⁶ Ivi, p. 311.

⁶⁷ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, cit., p. 262.

di continuare a credere nelle stesse istituzioni che avevano dominato il secolo precedente e di cui lo stesso romanzo ottocentesco aveva personalizzato i rapporti, «presentandoli come rapporti tra individui». ⁶⁸ Ora, secondo Moretti, esse appaiono per quello che sono e perdono quella patina di umanità che l'Ottocento borghese era riuscito ad affidare loro nei suoi romanzi, così che la Chiesa, ma anche la burocrazia e la scuola rinunciano alla «legittimazione *del* sistema sociale “dentro” la mente del singolo», ⁶⁹ e non si interessano se l'individuo crede o meno a ciò che gli vanno impartendo, purché egli ne rispetti gli ideali e le norme. Seguendo tale logica, allora, «l'individuo non si sentirà “a casa propria” nel mondo», ⁷⁰ poiché vive in una realtà che, qualora non si presenti addirittura ostile nei suoi confronti, gli appare comunque indifferente e quindi non più favorevole e allineata al suo percorso, alla sua ascesa anche sociale, anzi, tutt'altro, «la socializzazione resta incompiuta» ⁷¹ e col passare del tempo sempre più difficile e violenta, suscitando una forte individualizzazione e spersonalizzazione. Dal momento che risulta impossibile credere ancora e assimilare i valori proposti dalle istituzioni e incarnati dalle vecchie generazioni, i giovani non ritrovano più negli adulti, e dunque nella stessa maturità, un modello da seguire, un esempio di vita e tendono allora ad allontanarsi e a rifiutare questo mondo posticcio. È in tal caso che Moretti affronta il problema dei traumi, associati a eroi sempre più fragili e instabili, i quali crescono in un contesto violento in cui anche «episodi all'apparenza innocui rivelano di essere, [...] prove irreversibili e crudeli», ⁷² come nel caso di *America* di Kafka, in cui gli «spazi *neutralizzati*, dove ci si possa trovare senza timore, protetti da regole chiare e inattaccabili», ⁷³ quali ad esempio una sala da pranzo teatro di una cena tranquilla, possono

⁶⁸ Ivi, p. 258.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 259.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p. 262.

⁷³ Ivi, p. 267, corsivo dell'autore.

in realtà scatenare il caos e generare rivelazioni traumatiche, trasformandosi in “campi di battaglia”. Nonostante questo comporti la presenza di traumi, tuttavia «c’è qualcosa di così falso, negli spazi neutralizzati, che la loro distruzione, per quanto minacciosa, ha però un che di liberatorio. [...] il dolore del trauma è il prezzo della verità»⁷⁴ dunque, che i giovani protagonisti devono scontare nei romanzi, spesso rinunciando alla socializzazione e all’approdo all’età adulta, e orientandosi piuttosto verso una regressione che li spinge dalla giovinezza all’adolescenza fino addirittura all’infanzia e al vagheggiamento del grembo materno. Si può ipotizzare che quanto affermato possa celarsi anche dietro la diversa concezione, già introdotta da Moretti, che si ha della scuola, ormai irrimediabilmente estranea al processo di formazione che tocca i giovani eroi. Essa risulta un percorso parallelo e obbligato, che tuttavia molto spesso viene abbandonato per mancanza di fede e di fiducia o per negligenza, com’era stato per il quindicenne Pietro di *Con gli occhi chiusi*, riuscito a ottenere la licenza tecnica solo più tardi, dopo la scoperta dell’amore e il mancato incoraggiamento del grezzo padre, ma si può pensare ancora ad Alessio Mainardi che, ne *Il garofano rosso*, perde l’interesse, rinunciando a completare gli esami riparatori per cui aveva tanto studiato, dopo essere stato iniziato alla vita dalla splendida Zobeida, ma anche al quindicenne Luca Mansi de *La disubbidienza*, che passa da essere un alunno modello al completo disinteresse verso lo studio, il quale si estenderà poi a tutti i suoi piaceri, in un continuo gioco di sadismo, che, tuttavia, rispecchia perfettamente quell’inefficienza primonovecentesca legata al crollo delle certezze proprie del sistema di valori ottocentesco. Appare evidente, dunque, quanto si affievolisca nel Novecento l’intento pedagogico che aveva accompagnato i romanzi di formazione fino al secolo precedente, garantendo loro il

⁷⁴ Ivi, pp. 267-268.

ruolo chiave di guida del lettore e che li avrebbe potuti affiancare all'educazione scolastica per la loro validità.

La dimensione sociale perde ancora una volta valore e funzionalità, tanto da venir relegata sullo sfondo in buona parte dei romanzi di formazione della prima metà del Novecento. Come si vedrà, i protagonisti dei romanzi qui analizzati, Ernesto ad esempio – il più coinvolto dei tre –, ma anche Arturo, approderanno alla sfera pubblica, alla realtà sociale solo al termine dell'opera,

il récit non privilegia le tappe del processo di socializzazione che, nella produzione europea tradizionale, conduce il protagonista ad acquisire l'autocoscienza virile, cui segue l'integrazione appagante nell'universo collettivo, o – che è lo stesso – la ripulsa in flessibile dell'ordine assiologico che lo regola.⁷⁵

Questo indica che la crescita compiuta fino a quel momento è avvenuta altrove, in una dimensione più ristretta, che in sé riproduce comunque, più o meno sfalsate, alcune delle dinamiche sociali: la famiglia. Riprendendo le parole di Giovanna Rosa, «*Intimità* era il titolo che Saba aveva pensato per *Ernesto* subito dopo la stesura del *Primo episodio*, [...] intimità è parola ricorrente nelle sequenze iniziali e centrali del romanzo di Moravia [...] *Vita in famiglia* si intitola il terzo capitolo dell'*Isola*».⁷⁶ Il luogo in cui si compie – o non si compie – la formazione non è più la società, poiché, come si è visto, l'obiettivo del percorso che si compie non coincide più con l'inserimento attivo nella stessa, quanto piuttosto con la ricerca e la conquista di una propria identità, aspetto non facile se si pensa a quanto le teorie e le filosofie novecentesche contribuiscano alla destrutturazione dell'Io. Risulta ora più facile comprendere come la stessa dimensione familiare aumenti la propria influenza nella

⁷⁵ GIOVANNA ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del Dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 107.

⁷⁶ Ivi, p. 113.

formazione del ragazzo, anche se il rapporto con i genitori, specie dopo l'avvento della psicanalisi, più che contribuire positivamente al futuro del protagonista, pare spesso limitarne la buona riuscita, portando il ragazzo «dall'ignoranza all'acquisizione amara della coscienza di sé».⁷⁷ Amara perché, come già si è anticipato più volte, il rapporto tra padri e figli si fa sempre più complesso e impossibile in, si ricorda, epoche “polemiche” segnate da sempre più rapidi salti generazionali, al punto che, per Moravia, alla base dell'incomprensione che isola i figli, forzandoli a cercare altrove i propri modelli di vita, ci sarebbe proprio quell'indifferenza che regola già prepotentemente le istituzioni e i rapporti sociali. Se i rapporti si fanno così difficili è anche perché è proprio nell'ambito familiare che avvengono le più dolorose scoperte e si verificano quei traumi di cui, seppur in modi diversi, hanno discusso sia Freud che Moretti – e la cui comparsa sarebbe ravvisabile pure in un modificato linguaggio entro la narrazione – così che non sembra un caso che Moravia affermi: «penso che l'età più infelice sia la giovinezza».⁷⁸ Non appare un caso soprattutto considerando quante opere egli abbia dedicato a quella precisa età della vita, che forse sarebbe meglio chiamare adolescenza, se si osservano meglio gli anni dei suoi protagonisti. Va in effetti evidenziato un fenomeno interessante, ovvero che, come si avrà modo di notare anche nei tre testi qui presi in esame, i giovani eroi non sono più ventenni, bensì adolescenti «la cui età oscilla tra i tredici e i diciassette anni».⁷⁹ Se nell'Ottocento infatti il romanzo di formazione estendeva la narrazione dall'infanzia alla giovinezza, insomma fino alla soglia della maturità, nel Novecento, più che prendere in esame infanzia adolescenza e giovinezza, ci si concentra prevalentemente sugli anni dell'adolescenza, come quasi ad assecondare il desiderio degli stessi protagonisti di rifiutare l'età adulta, percepita come ostile, ricordando

⁷⁷ Ivi, p. 114.

⁷⁸ A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 283.

⁷⁹ G. ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del Dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., p. 106.

quella volontà di regressione presente in molti di loro e che per Moretti corrisponde a un «collasso antropologico: dall'individualità autonoma, al singolo come mero membro di una massa».⁸⁰ È doveroso precisare, tuttavia, che «l'indugio del protagonista sul *limen* non fa implodere il *Bildungsroman*, ne arricchisce la varietà morfologica, adeguandola [...] alle dinamiche della letterarietà novecentesca e alle domande inedite dell'orizzonte d'attesa contemporaneo»,⁸¹ motivo per cui non è vero che il trauma contribuisce alla fine del genere di formazione, poiché «non solo è compatibile con la *Bildung*, ma, diventando motivo nevralgico dell'intreccio, concorre a riorganizzare le strategie narrative entro un nuovo ordine macrostrutturale».⁸² Lo slittamento d'età inoltre può essere associato alla brevità che caratterizza sempre più i romanzi in questo periodo e che tuttavia, non compromette davvero l'equilibrio del testo, come temeva Moretti, né la sua efficacia, considerando come il rapporto tra “nuclei” e “satelliti”, dunque tra «scelte rapide ed irreversibili»,⁸³ spesso operate dal protagonista e poste in rilievo nella narrazione, ed «episodi subordinati che accompagnano e arricchiscono, senza però modificare»⁸⁴ il percorso intrapreso, considerando dunque come tale rapporto continui a essere presente e vivace anche in una narrazione più ridotta. Se si pensa anche solo alle opere qui prese in esame, si nota in effetti come almeno due su tre siano caratterizzate dalla brevità, la quale si presta bene, in effetti, a quegli espedienti narrativi influenzati dalla psicoanalisi, come la sovrapposizione tra memoria e presente e il loro frequente alternarsi, nell'impossibilità di una stesura di più ampio respiro. La *short story* è particolarmente apprezzata da Moravia, per la sua capacità

⁸⁰ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, cit., p. 260.

⁸¹ G. ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del Dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., p. 108.

⁸² Ivi, pp. 108-109.

⁸³ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, cit., p. 261.

⁸⁴ *Ibidem*.

di mettere in risalto il fenomeno della crisi che egli inserisce in ognuno dei suoi testi e che consiste nel momento di massima tensione del romanzo, quella fase in cui qualcosa di esterno risveglia dal torpore dell'inefficienza il protagonista, incapace sino a quel momento di agire; un *récit*, questo, che si ritrova anche in altri testi del periodo, ma sicuramente il prediletto di Moravia per i suoi turbati adolescenti.

Prima di concludere il capitolo si ritiene utile porre brevemente l'attenzione alle principali forme che assume il genere del *Bildungsroman*, approfondendo almeno quelle diffuse nella prima metà del Novecento, dal momento che, per gli anni successivi, sarebbero necessarie nuove e numerose premesse legate al mutamento sociale e culturale del Paese. Si procederà dunque con qualche breve esempio, affidandosi allo studio condotto da Clelia Martignoni nel suo *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano* e seguendo lo sviluppo del genere attraverso le numerose tendenze letterarie. «Per cominciare, emerge con evidenza la tendenziale tragicità della visione primo-novecentesca»,⁸⁵ di un periodo contraddistinto dal fenomeno delle avanguardie e in sé contraddittorio, poiché segnato dall'esaltazione della modernità, della sua velocità e dell'eroismo, come nel caso del Futurismo, ma allo stesso tempo pure da movimenti letterari molto più cupi e deformanti, quasi all'opposto dello stesso Futurismo, se si pensa ad esempio all'Espressionismo che ha contagiato tutta l'Europa, entrando nella formazione di autori di rilievo quali Kafka, Mann e Musil, gli stessi citati da Moretti per il "tardo" romanzo di formazione. Ad essi si aggiungono anche i diversi scrittori riuniti attorno alla rivista «La Voce», tra i quali Giovanni Boine, Clemente Rebora e Dino Campana, desiderosi di portare un cambiamento nel panorama culturale italiano e di svecchiarlo attraverso un vivo sperimentalismo, anche linguistico. Pur non essendo direttamente legato ai vociani, i quali «restano al di qua della

⁸⁵ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 65.

narrazione, cui sono tenacemente avversi»,⁸⁶ Federigo Tozzi, la cui sensibilità si manifesta intensamente vicina al sentire giovanile, cui dedicherà anche brillanti novelle riunite nella raccolta *Giovani*, regala all'Espressionismo del nostro Paese «uno dei primi e più aspri romanzi italiani di formazione, *Con gli occhi chiusi*»,⁸⁷ scritto nel 1913 e pubblicato nel 1919, con un esito finale decisamente mutato rispetto all'idea originale dell'autore, che tuttavia in poco più di un centinaio di pagine riesce a racchiudere anni di crescita, con non indifferenti richiami autobiografici, a partire appunto dal padre, trattore e piccolo proprietario terriero, e da Ghìsola, la giovane di cui si innamorerà il protagonista, come era stato per lo stesso Federigo a diciotto anni con la cameriera Isola. L'opera appare alquanto degna di nota se si considera il fatto che resterà impressa nelle menti di molti autori successivi e ne influenzerà il lavoro, attraverso i propri temi e la cruda violenza con cui lo scrittore riesce a presentarle al lettore, violenza e cattiveria che si riversano anche negli episodi più banali, come si legge in merito a una ancora piccola Ghìsola:

Ma avendo preso, su un pioppo dove s'era arrampicata da sé, un nido con cinque passerotti, se lo mise sulle ginocchia; e cominciò a riempire di briciole le loro bocche spalancate. Li voleva far crescere; ma invece le venne voglia di ucciderli, eccitata dal suo terrore. Qualcuno chiudeva gli occhi; un altro all'improvviso alzava le ali, e invece ricadeva; sotto, uno pigolava sempre di seguito.

Allora schiacciò con le dita la testa a tutti; e li cosse dentro il padellino del soffritto.⁸⁸

Grazie ai ritrovamenti di Marco Marchi, è possibile oggi avere conferma in merito alle «conoscenze di Tozzi della psicologia sperimentale pre-freudiana della Salpetrière, di

⁸⁶ Ivi, p. 66.

⁸⁷ Ivi, p. 67.

⁸⁸ FEDERIGO TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Mondadori, 1994 (1919), p. 14.

Ribot, Janet e Charcot (presso cui studiò negli anni Ottanta Freud)»⁸⁹ e considerare dunque l'autore come una sorta di pioniere nella trasposizione della disciplina psicoanalitica in letteratura. Il giovane protagonista Pietro, infatti, vive la sua adolescenza vessato da Domenico, «un tremendo Padre/Legge, che non consente la crescita ma impone regressione e attiva sentimenti di colpa ed esclusione, incapacità sociali e amorose, intreccio di masochismo e sadismo»,⁹⁰ un uomo grezzo e autoritario, il quale con la sua stessa figura costringe prepotentemente il figlio a quella condizione di cecità anticipata fin dal titolo. Moltissimi sono gli episodi che si potrebbero citare riguardo alle dinamiche qui messe in atto, ma emblematici risultano proprio quelli in cui la virilità paterna si avvicina notevolmente a quella descritta da Kafka nella *Lettera al padre* come ricorda lo stesso Giacomo Debenedetti in *Il romanzo del Novecento*. Se, sostiene Debenedetti, la colpa che Kafka attribuisce al padre è quella di aver impedito ogni sua conquista amorosa, a causa della sua imperante virilità, «che altro è *Con gli occhi chiusi* se non la storia di un amore e poi proprio di un fidanzamento andato tragicamente a monte, perché Pietro è stato esso nella condizione di non poter possedere in modo concreto, efficiente la realtà?». ⁹¹ Dopo aver picchiato il figlio per essersi fatto espellere da scuola, Domenico esordisce con un consiglio paterno, in realtà volto al proprio beneficio e a quello della sua trattoria: «Non hai più bisogno di studiare. Basta che tu sappia fare le moltiplicazioni. Dovrebbero essere abolite le scuole, e mandati tutti gli insegnanti a vangare»,⁹² eppure non perde tempo, poco più avanti nella narrazione, di rinfacciare tale colpa al figlio:

E a scuola perché ci vuoi tornare? Non ti sei fatto mandar via?

Domenico gli parlava della scuola con risentimento e in quei momenti ritenuti da

⁸⁹ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 67.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987 (1971), p. 251.

⁹² F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, cit., p. 35.

lui più opportuni a influire sul suo animo. Il giovinetto tacque, sentendosi come svenire: il padre non si sarebbe mai dimenticato di fargli questo rinfaccio, per valersene.⁹³

Questo atteggiamento viene costantemente osteggiato dal padre nei confronti del figlio, seguendo un sentimento di superbia che lo portava ad affermare di intendersene più di tutti gli scienziati per il solo fatto di essere suo padre, esigendo un rispetto che egli tuttavia nega drasticamente al figlio, facendogli piovere addosso, per di più, anche le burla degli avventori, sminuendolo continuamente. Tale superiorità, però, più che d'intelletto, è sicuramente legata all'ambito lavorativo, dal momento che il padre si dimostra convinto dell'incapacità del figlio nei lavori di trattore e contadino, «tu non sarai mai un padrone»,⁹⁴ gridava a Pietro; ma è un'alterigia che si estende pure alla sfera sessuale attraverso la stessa virilità paterna, che imbarazza decisamente il figlio nelle occasioni in cui la doveva subire, come quando, tornando alla locanda in calesse continuava a tenere lo sguardo a terra mentre Domenico, sorridendo alle ragazze di passaggio, le sferzava con la punta della frusta proprio al centro del grembiule. Il padre arriva a sminuire Pietro anche per quel che potrebbe essere il suo futuro, decretandone aprioristicamente il fallimento amoroso. Discutendo al cimitero, dopo la morte della madre del ragazzo, su un possibile futuro fidanzamento, che avrebbe potuto giovare a Pietro, ma anche la stessa attività paterna, alla scelta del figlio di rifiutare il matrimonio, Domenico non perde tempo, sostituendosi a lui in tali predizioni future: «E, allora, pensaci bene: sarò costretto a riprenderla io. Ti spiacerebbe?». ⁹⁵ La prepotenza che il padre esercita nel campo sessuale pare essere trasposta e rappresentata anche attraverso le abitudini nutrizie e della tavola, un luogo neutralizzato, come quelli citati da Moretti, in cui tuttavia si manifestano violentemente i traumi adolescenziali e in cui il padre, che sembra

⁹³ Ivi, pp. 65-66.

⁹⁴ Ivi, p. 67.

⁹⁵ Ivi, p. 66.

occupare tutta la stanza con il suo ripugnante modo di rifocillarsi, com'era pure per il genitore kafkiano, viene servito in tutto, a differenza del figlio, il quale sul finire del romanzo sarà addirittura costretto a procurarsi da sé il pasto, non trovando nemmeno un posto a lui riservato tra gli inservienti. Tuttavia, appare ancor più forte e significativa la corrispondenza vigente tra la virilità paterna e l'episodio dedicato alla castrazione degli animali, una scena superflua che, secondo Debenedetti, potrebbe essere stata scritta per il gusto dell'autore verso sadismo e crudeltà, ma in cui si rivede «l'oscura identificazione di Pietro con quegli animali offesi, menomati con un'operazione quasi sacrificale».⁹⁶ Anche il finale, come tutta la storia del giovane Pietro sembra richiamare quel *Verbildungsroman* già citato, soprattutto da quando il ragazzo, scoperta la vita intrapresa dall'amata Ghisola come prostituta, sceglierà di rinunciare per sempre all'amore che fino a quel momento aveva provato, mancando la realizzazione del proprio destino. Attraverso un linguaggio franto e dall'andamento spezzato, Tozzi costruisce la storia di un trauma attraverso una narrazione per immagini, molto visiva – in paradossale contrasto rispetto al titolo – in cui il giovane Pietro vive d'astrazione, ritrovandosi incapace di esistere nella realtà, in uno stato in cui anche coloro che gli sono vicino paiono agire come in un sogno, come si legge fin dall'inizio: «ma si chiese perché le cose e le persone intorno a lui non gli potessero sembrare altro che un incubo oscillante e pesante»,⁹⁷ nonostante sia lui stesso a essere colto più volte a sognare a occhi aperti, «subendo quel fascino di allontanamento, che talvolta gli dava un terribile benessere».⁹⁸ Il ragazzo, insomma, non riesce ad accettare ciò che lo circonda e gli esiti delle vicende che sembra vivere sempre da lontano, nella propria inettitudine.

⁹⁶ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 254.

⁹⁷ F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, cit., p. 13.

⁹⁸ Ivi, p. 12.

Dopo questa lunga parentesi espressionista, non vanno dimenticati i già citati Italo Calvino e il suo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) ed Elio Vittorini, in questo caso con *Uomini e no* (1945), ai quali si riconosce l'appartenenza al filone della letteratura resistenziale, che tuttavia incrocia la propria strada con il *Bildungsroman*, proponendo, accanto alla crescita del protagonista, anche un processo di acquisizione di una certa maturità politica. Nel caso dell'opera calviniana, si ritrova come protagonista addirittura un bambino, Pin, il quale «non si sente vicino ai suoi coetanei ma è attratto dal mondo degli adulti, lo percepisce, però, come misterioso e inafferrabile»,⁹⁹ anche per il fatto di non riuscire a farne parte, vivendo in brigata senza la possibilità di essere un vero partigiano. La formazione, vista la brevità del racconto, è molto probabilmente rimandata a un futuro più lontano e, pur partecipando a suo modo alle vicende storiche, il ragazzo continuerà a essere trattato come un bambino, senza essere riuscito a maturare una propria consapevolezza politica. Diverso appare, invece, *Uomini e no* di Vittorini, in cui la coscienza storica e politica è già molto forte nel protagonista, il quale partecipa attivamente alla resistenza milanese, pur non riuscendo, tuttavia a impedire il proprio tragico destino. L'impossibile storia d'amore che travolge l'eroe decreterà inevitabilmente la sua sconfitta, intaccando anche la componente interventista, «il percorso di Enne 2 – come rileva Calvino – è segnato dal “suo inserirsi nel grande dramma collettivo in funzione d'un suo personalissimo dramma individuale».¹⁰⁰

Negli stessi anni, Vasco Pratolini con *Quartiere*, scritto tra il 1943 e il 1944, propone invece una formazione collettiva, che segue allo stesso tempo le vite di più ragazzi, presentando allora le condizioni di una generazione, senza rinunciare tuttavia alla profondità dei personaggi che hanno il compito di esprimere anche i pensieri e le emozioni più intime

⁹⁹ MYRIAM TREVISAN, *Il romanzo di formazione resistenziale*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 248.

¹⁰⁰ Ivi, p. 246.

degli stessi giovani del tempo. Il racconto, inoltre, svolgendosi tra le strade di Firenze, aggiunge al romanzo di formazione anche quella caratteristica popolare che tocca le «storie di giovani di ambiente operaio, dall'adolescenza alla giovinezza, negli anni del fascismo tra 1923 e 1937, seguendo amori, amicizie, ma anche gli scontri ideologici, la maturazione politica, e il progressivo antifascismo».¹⁰¹ È, questa, una forma del genere la cui fortuna sarà testimoniata anche da Pier Paolo Pasolini, inserito nella scia di «“cattive educazioni” di area neo-realista, con immissione di cospicue risorse dialettali»,¹⁰² che gli permette di dare alla luce *Ragazzi di vita* nel 1955, secondo una «poetica che sceglie subito il rapporto esplicito con la storia e con la realtà presente».¹⁰³ L'evoluzione di Riccetto e della sua banda di amici smaschera, ancora una volta, la realtà borghese, con un finale drammatico di cui lo stesso autore racconta «a Garzanti: “Il Riccetto è ormai perso, tra gli altri, anonimo: un giovanotto o quasi, che fa il manovale a Ponte Mammolo, chiuso nell'egoismo, nella sordidezza di una morale che non è la sua”».¹⁰⁴

La letteratura di formazione collettiva non può non ritornare nella seconda metà del Novecento, seguitando però a grandi capolavori di formazione come *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg del 1963 o *Dietro la porta* di Giorgio Bassani, pubblicato nel 1964, e legato ad alcuni temi già presenti in *Agostino*, «cui aggiunge la dominante totale dell'ebraismo, che provoca un circuito angoscioso di sensi di colpa, esclusione, fallimento»,¹⁰⁵ in un complicato rapporto con i coetanei, specie con l'amico Luciano, e la madre, per cui nutre antiche e ambigue gelosie, in rivalità con un «padre/rivale sfocato e debole. Ma la madre è anche

¹⁰¹ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 83.

¹⁰² Ivi, p. 85.

¹⁰³ VINCENZO CERAMI, *Prefazione*, in PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2009 (1955), p. 5.

¹⁰⁴ Ivi, p. 10.

¹⁰⁵ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 78.

bersaglio di osceni e volgari fraintendimenti da parte di Luciano»,¹⁰⁶ che richiamano i volgari apprezzamenti che la banda dei Bagni Vespucci riservava alla splendida madre dell'umiliato Agostino. Per tornare alle formazioni di gruppo, però, dopo le produzioni più vicine ai movimenti degli anni Sessanta impregnati di politica, si possono citare testi legati al Movimento del '77, caratterizzati da un «incremento di scritture personali, testimoniali, diaristiche, mosse da bisogni, corporalità, desideri»¹⁰⁷ cui emblematico risulta essere proprio *Porci con le ali*, opera a quattro mani di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice (1976), che in forma diaristica riesce a raccontare di politica, di giovani, di amori e della loro sessualità: «non lo sapevamo che avremmo raccontato anche la fine dell'impegno, l'incubazione della leggerezza anni ottanta, insieme agli esercizi di libera sessualità dei nostri adolescenti».¹⁰⁸ Dallo stesso clima si produce anche *Boccalone* di Enrico Palandri (1979), definito più volte come romanzo generazionale assieme ad *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli (1980), dal momento che, ancora una volta, gli autori si fanno portavoce di una generazione in subbuglio – di cui dopotutto fanno parte –, di giovani universitari confusi e ragazzi disadattati, alla ricerca del proprio posto nel mondo, con tutte le loro insicurezze e fragilità, tra collettivi, esperienze traumatiche e primi amori. Una formazione di gruppo, che cederà però il passo a una serie di produzioni individuali, spesso autobiografiche, come nel caso di *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi del 1984, ma anche più lucide e iper-realistiche come *Treno di panna* di Andrea De Carlo, che sembra condividere e riproporre quella narrazione per immagini già in Tozzi. Col cambiare dell'assetto sociale e delle generazioni, il romanzo di formazione pare mutare e riprender vita ogni volta, in riorganizzazioni conferitegli da quelle stesse generazioni di giovani che

¹⁰⁶ Ivi, pp. 78-79.

¹⁰⁷ Ivi, p. 91.

¹⁰⁸ LIDIA RAVERA, *Introduzione*, in MARCO LOMBARDO RADICE, LIDIA RAVERA, *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Milano, Bompiani 2013 (1976), p. 7.

sentono la necessità di raccontarsi e di farlo con un genere che più di tutti pare prestarsi ai loro bisogni. Ancora dieci anni dopo Busi si trova «il tenero e privato»¹⁰⁹ *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi, in un anno, il 1994, che testimonia già il cambiamento in arrivo con l'avvento del nuovo Millennio, di *media* sempre più invasivi e quotidiani e del loro impatto nella narrativa, che si fa sempre più visiva, quasi cinematografica come sarà per Ammaniti, ma anche decisamente narcisistica come nel caso di Sandro Veronesi. Per concludere allora con le parole di Mario Domenichelli: «Io credo che il romanzo di formazione sia ancora con noi, magari come *Verbindung*, come impossibilità»,¹¹⁰ ma comunque sempre presente, di volta in volta adattato alla generazione e al contesto che si presta a rappresentare.

¹⁰⁹ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 91.

¹¹⁰ M. DOMENICHELLI, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., p. 36.

CAPITOLO TERZO

L'ESTATE OSCURA DI AGOSTINO

III.1. La vita: da una fragile infanzia alla vocazione letteraria

Alberto Pincherle nasce a Roma il 28 novembre del 1907, secondo figlio del solitario architetto Carlo Pincherle, veneziano e di origini ebraiche, e di Teresa Iginia de Marsanich, detta Gina, anconetana di modesta estrazione sociale e incline al socialismo degli ambienti mondani che frequenta con ambizioni bovaristiche. Alberto cresce a Roma in via Sgambati, nella piccola villetta progettata dal padre, con i suoi fratelli: Adriana, Elena e più tardi Gastone. Conduce inizialmente un'infanzia normale, nonostante ricordi di aver percepito fin dalla tenera età un profondo senso di angoscia, che ritiene congenito quando scrive «passavo le ore a dire: “Mi annoio”, o meglio “je m’ennuie”». ¹ Il piccolo Alberto ripete le parole “je m’ennuie”, poiché la madre fa seguire i figli da diverse governanti da cui apprende appunto la lingua, non a caso una delle sue più importanti letture giovanili, *Delitto e castigo*, sarà fatta a undici anni proprio in francese. Al 1915 risale una polmonite forse origine di quella malattia da cui sarà afflitto durante l'adolescenza, l'anno seguente, infatti, quando la famiglia si trasferisce in via Donizetti – dove Alberto abiterà fino al 1941 – e il bambino inizia gli

¹ ALBERTO MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, in A. MORAVIA, *Opere 1927-1947*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986, p. XXI.

studi di quarta elementare in un istituto italo-inglese, lo colgono i primi segnali della tubercolosi ossea, che lo obbliga a letto per lunghi periodi. Il giovane si avvicina in questo periodo alla scrittura, già a nove, forse dieci anni risalgono racconti «che erano già GLI INDIFFERENTI»² e «sicuramente a quattordici anni scrive poesie, come ricorda la sorella Elena, e conferma lo stesso Nello Rossellini»,³ uno dei più cari cugini. Nel 1918 inizia il primo anno al liceo-ginnasio Tasso di Roma, ma è costretto a rinunciare sin da subito alla frequentazione, così che, forzato a letto, condurrà i suoi studi nella casa paterna, diventando presto un avido lettore e ritrovando una profonda consonanza con i testi di Dostoevskij, che considererà sempre un modello assieme a Rimbaud. Purtroppo però, la malattia continua a peggiorare e nel 1922 sarà un bidello a portarlo in braccio a scuola, per sostenere gli esami di licenza ginnasiale, suo unico titolo di studio. Le cure adottate fino a quel momento sulla gamba non sembrano dare alcun beneficio, portando anzi il ragazzo quasi in punto di morte, tanto che dal 1924, su consiglio della zia Amelia Rosselli, Alberto Pincherle viene fatto seguire dall'Istituto Rizzoli di Bologna ed è trasferito al sanatorio Codivilla di Cortina d'Ampezzo, dove è curato con la trazione della gamba. Questi anni lasceranno un segno profondo nello scrittore, oltre che per il conseguente dolore psicologico, pure per l'immagine stessa di famiglia legata alle esperienze personali e alla scarsità di affetto aggravata dalla malattia: «devo dire che non amavo la vita di famiglia, né la amo oggi».⁴ Nel 1925, a diciott'anni, riprende a camminare e viene accompagnato dai genitori a Bressanone, per alcuni mesi di convalescenza, è qui che inizia a comporre il suo primo romanzo, *Gli indifferenti*, pubblicato nel 1929 e che, pur essendo un giudizio sulla propria esperienza di vita familiare, viene percepito come un testo dal sentimento antifascista, nonostante il

² Ivi, p. 34.

³ SIMONE CASINI, *Cronologia*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941.1949*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2002, p. XXXVIII.

⁴ E. SICILIANO, *Moravia*, cit., p. 36.

ragazzo non si fosse mai interessato di politica. Va precisato, però, che è nel 1927 che il giovane, avendo ormai chiara la volontà di divenire scrittore, comincia la sua attività con la novella *Lassitude de courtisane* per la rivista «900» di Malaparte e Bontempelli, dopo la quale inizierà a firmarsi solo con il secondo cognome, a causa di un'omonimia. "Moravia" compare, infatti, fin dall'esordio letterario de *Gli indifferenti*, che il ragazzo deve pubblicare a sue spese, richiedendo un prestito di cinquemila lire al padre, e che gli garantirà però un successo precoce. Tuttavia, precoci saranno anche i problemi col regime, che, in seguito all'espatrio dei cugini ebrei a Parigi, apre una cartella sul suo conto, per «“accertare se e quali rapporti ivi esistano fra Pincherle ed il Rosselli Carlo”». ⁵ La carriera di Moravia sarà più volte osteggiata dal Fascismo, come già si è anticipato, probabilmente anche per il suo pensiero antiborghese, l'esistenzialismo e un sotterraneo sentimento di rivolta. Nonostante ciò, l'autore continua a scrivere anche quando le sue opere saranno ritirate dal mercato, come accadrà nel 1940 per *Le ambizioni sbagliate*, una delle più grandi fatiche di Moravia, pubblicata con insuccesso nel 1932, e *L'imbroglione*. Inizia anche a viaggiare, spesso come inviato di quotidiani quali «La Stampa», per cui sarà a Londra, dove tra l'altro riesce a frequentare i salotti più importanti dell'epoca. Dopo un anno a New York, in cui si reca, facendo anche una tappa in Messico, nel 1935 e dove conduce una vita dissoluta, disgustato dalla scrittura, continuerà l'abitudine dei salotti a Roma. Questo almeno fino a quando non conoscerà Elsa Morante, con la quale intratterrà una relazione diversa dalle precedenti, non fugace e passionale, ma di affetto e stima reciproci e duraturi. L'incontro avviene nello stesso anno in cui Alberto legge per la prima volta *L'introduzione alla psicoanalisi* di Freud, nel 1936. Nel 1937 viaggia in Cina, mentre nel 1938 sosta a lungo in Grecia, in una sorta di pausa non solo dallo scrivere, ma anche dalla vita stessa: «ero nevrotico. Nel '37 stavo

⁵ S. CASINI, *Cronologia*, cit., pp. XLII-XLIII.

proprio male. I miei cugini [*scil*: Nello e Carlo Rosselli] erano stati assassinati, avevo avuto un calcolo ai reni, non avevo soldi e non ero affatto sicuro di voler continuare il mio rapporto con Elsa. Inoltre sentivo che stava per venire la guerra».⁶ La morte dei cugini preoccupa a tal punto la famiglia Pincherle, da spingere la madre ad avviare le pratiche per acquisire il cognome della nonna materna, mentre Alberto, al ritorno dalla Grecia, per evitare problemi col regime, va ad Anacapri con Morante. Qui alloggia anche nel 1940, anno in cui viene annunciata la dichiarazione di guerra e in cui uscirà *I sogni del pigro*, con cui l'autore si cimenta con la propria vena surrealista. Egli si dedica anche a un'altra passione: la scrittura di sceneggiature cinematografiche, ma lavora pure a *La mascherata*, pubblicato sempre nel 1940 con Bompiani – suo editore già dal 1936 – e legato alle esperienze vissute durante la dittatura. Il rapido sequestro dell'opera lo costringe a recarsi personalmente, nel 1941, dall'ex Ministro del Minculpop, Galeazzo Ciano, il quale tuttavia non interviene a suo favore, con l'aggiunta anzi, di lì a breve, di un divieto per Moravia di scrivere sui giornali con il proprio nome: a questi anni risalgono infatti diversi suoi articoli firmati Pseudo. Il 1941 è anche l'anno del misero matrimonio religioso con Elsa Morante e della morte del fratello Gastone in un campo di mine: «Io, con la guerra di Mussolini, ci ho rimesso un fratello e il patrimonio familiare. Per giunta, il Fascismo finché durò mi perseguitò come scrittore e come intellettuale. A queste cose non penso mai, ma hanno un loro significato».⁷ Sono tempi di grande povertà, specie dal 1942, quando Moravia non riceverà più gli assegni mensili del padre. Tuttavia, in quello stesso anno, ritrovata la felicità dello scrivere, produce *Agostino*, anello di congiunzione con *Gli indifferenti* che riuscirà a liberarlo dal peso dei recenti fallimenti. Alla caduta del Fascismo, il 25 luglio 1943, i coniugi si trovano a Roma

⁶ A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 119.

⁷ Ivi, p. 133.

e, non volendo credere al ritorno della dittatura, rifiutano di tornare a Capri, così che si può leggere:

Dopo qualche giorno, passavo per Piazza di Spagna e incontrai un giornalista ungherese che conoscevo, una persona simpatica, capo della stampa estera, che mi disse: “Ma lei cosa fa qui?” “Cosa devo fare? Sto qui. Sono romano, sto a casa mia.” Dice: “Ma lei è sulla lista delle persone da arrestare”.⁸

La fuga diviene obbligatoria, poiché tra il 25 luglio e l'8 settembre Moravia aveva scritto articoli apertamente antifascisti, così i due, per scappare dai rastrellamenti fascisti, riparano a Fondi, nella Ciociaria, in freddi casolari di montagna. Nel 1944, durante l'occupazione nazista di Roma, muore anche il padre Carlo Pincherle, malato ormai da tempo: Alberto erediterà la casa in via Sgambati, che tuttavia venderà pochi anni dopo. Nello stesso periodo esce anche *Agostino* e soprattutto «il 23 maggio Moravia e Elsa Morante vengono ‘liberati’ dall'arrivo degli americani». ⁹ Continua a produrre recensioni cinematografiche e rimane vicino a quell'ambiente, collabora con diversi giornali e riviste e inizia a lavorare a *La romana*, nello stesso tempo in cui Elsa scrive *Menzogna e sortilegio*, nella casa di via Sgambati, «la mattina è dedicata al romanzo, il pomeriggio alle sceneggiature [...] frequenta Renato Guttuso, Carlo Levi, Giorgio Bassani». ¹⁰ Il successo de *La romana*, legata alla critica dell'ipocrisia borghese tipicamente moraviana, gli garantirà finalmente di uscire dalla condizione di povertà che aveva fino ad allora segnato la sua maturità, inoltre, coi ricavati della vendita della casa paterna, compra un appartamento in via dell'Oca, uno studio per Elsa in via Archimede e una mansarda in via del Babuino. Nel 1948 pubblica *La disubbidienza*, dopo averne già venduto i diritti cinematografici, come sarà per

⁸ Ivi, pp. 139-140.

⁹ S. CASINI, *Cronologia*, cit., p. LVI.

¹⁰ Ivi, p. LVII.

tanti altri suoi romanzi, e nel 1951 fa uscire *Il conformista*, «che però non ha una buona accoglienza da parte della critica [...] la fatica dei mesi precedenti e le critiche al romanzo provocano una sorta di “esaurimento nervoso”, come scrive alla sorella Adriana»¹¹ cui resterà sempre molto legato. In questi anni aumentano le collaborazioni giornalistiche e cinematografiche e continua a frequentare intensamente amici e colleghi, con cui fonda anche riviste proprie, come «Nuovi argomenti», ispirata al modello di sinistra «Temps modernes» di Sartre. Nel 1954 pubblica i *Racconti romani*, mostrandosi orgoglioso di quel suo lato popolare, che qui esprime anche attraverso una scrittura «leggermente “romanesca”»,¹² neorealistica. Dopo un breve periodo in Unione Sovietica, che porterà al volume *Un mese in URSS*, nel 1957 pubblica *La ciociara*, sempre vicina al filone popolare. Tuttavia, a causa delle tensioni legate al rapporto coniugale, Moravia viene travolto da una crisi psicosomatica che fa sospettare un tumore e lo porta a sottoporsi pure a un intervento chirurgico. Nonostante la causa dei dolori sia una lieve malformazione congenita, egli scriverà: «“era la crisi di un mondo intimo che doveva finire: era il mondo in cui avevo vissuto fino ad allora con Elsa”»,¹³ di lì a poco, infatti, il matrimonio si concluderà definitivamente – pur senza un effettivo divorzio. Negli stessi anni lo scrittore lavora al romanzo *La noia*, prodotto dall’influenza delle letture di Wittgstein e un suo avvicinamento alla filosofia. Conosce nel 1959 Dacia Maraini e compie in questi anni viaggi importanti: sempre nel 1959 è in Brasile con Morante, l’anno successivo in India con la stessa e Pasolini – la cui amicizia risalirebbe forse già al 1954 – mentre nel 1962 in Africa assieme al poeta e Dacia Maraini, con la quale si trasferirà in Lungotevere della Vittoria e vivrà “di nuovo con slancio” fino al 1978, lasciando invece alla moglie l’appartamento in via dell’Oca. In questi

¹¹ Ivi, p. LXII.

¹² A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XIX.

¹³ S. CASINI, *Cronologia*, cit., p. LXX.

anni l’Africa travolge con passione l’autore e lo spinge assiduamente alla sua scoperta, pur non rinunciando ad altre mete, come il Messico, in cui torna dopo trent’anni. Moravia intensifica la produzione teatrale sia di opere che di saggi critici e, pur carezzando l’idea di abbandonare la narrativa, porta avanti un lavoro di riorganizzazione dei suoi testi, avviandone di nuovi. Negli anni Settanta si interessa ai movimenti studenteschi e alla lotta per i diritti civili; a questo periodo risale anche la triste morte del caro Pier Paolo Pasolini. Continua i suoi viaggi, circondato da amici e giovani personalità, come era sempre stato suo solito, mantenendo inoltre una certa predilezione per l’Africa e la sua dimensione magica, descritte in un documentario e numerosi articoli. Sulla fine degli anni Settanta «subisce minacce da parte di estremisti di destra»¹⁴ poco prima dell’uccisione di Aldo Moro, che inaspriranno le sue critiche al terrorismo. Inoltre, sempre nel 1978, anno in cui pubblica un’altra sua grande fatica, *La vita interiore*, una flebite lo costringe al riposo forzato, trasportandolo ai tempi della tubercolosi ossea: «“mi sembrò, ammalandomi, di tornare ad uno stato di normalità, tanti erano stati gli anni, nella mia giovinezza, passati steso in un letto”». ¹⁵ Si dedica a nuove scritture, come *1934*, ma si vedrà momentaneamente sequestrato *La vita interiore* per oscenità, rimembrando i tempi della censura fascista. All’inizio degli anni Ottanta conosce Carmen Llera, con la quale vivrà poi in Lungotevere della Vittoria, viaggia in Giappone con Maraini, rimastagli fedele amica e «inizia la terza serie di “Nuovi argomenti”, di cui sono direttori, con Moravia, Leonardo Sciascia e Enzo Siciliano».¹⁶ Nel 1984, dopo aver rifiutato l’offerta di un ruolo in Senato, partecipa alle elezioni europee con il P.C.I., preoccupato per il dibattito sulle armi nucleari, seguiranno anni impegnati e molti articoli per il «Corriere della Sera». Nello stesso periodo Elsa Morante si aggrava e nel

¹⁴ Ivi, p. LXXXIII.

¹⁵ Ivi, p. LXXXIV.

¹⁶ Ivi, p. LXXXV.

novembre del 1985, anno de *L'uomo che guarda*, Moravia è a Roma al funerale della donna. Nel 1986 Alberto sposa Carmen Llera, pubblica un'opera sul suo lavoro teatrale, e *L'inverno nucleare* relativo all'attività pubblica e politica. Non rinuncia comunque ai viaggi, sua grande passione, e dopo una tappa a Treviso, per l'addio all'amico Parise, si reca nuovamente in Cina, nel 1987 in Giordania e ancora in Iraq e Iran. Del 1988 è il suo ultimo romanzo, *Il viaggio a Roma*, a cui forse la collaborazione, due anni prima, a *Il bambino Alberto* di Maraini può aver contribuito, poiché legato al lontano e quasi rimosso rapporto col padre – anche il titolo, in fondo, allude a un viaggio verso la città natia e dunque a un percorso a ritroso nel tempo, verso l'infanzia. Dopo il quarto viaggio nello Yemen, Alberto Moravia si spegne in casa, a Roma, il 26 settembre 1990, a 83 anni.

III.1.1. L'autobiografismo del Moravia romanziere

Prima di incentrarsi su *Agostino* e le sue specificità, è importante soffermarsi sulla prosa dell'autore e sulla componente autobiografica che si ritrova disseminata nei suoi testi. Moravia non è mai stato propenso alla nostalgia e alla memoria del passato, come ricorda la stessa Dacia Maraini, e «si potrebbe dire che il rifiuto della nostalgia che ha sempre avuto Alberto, possa nascere da una reazione nei riguardi del padre che invece era un nostalgico, [...] che si era rinchiuso nel passato»¹⁷ ed era diventato per questo un uomo impenetrabile, incapace di comunicare con la propria famiglia. Forse proprio per rifiutare quell'incomunicabilità che aveva caratterizzato la sua infanzia, lo scrittore si è sempre mostrato un uomo tutto rivolto al futuro e capace di vivere con grande consapevolezza nel presente, tanto da essere in grado di evocare i ricordi più lontani quasi solo attraverso un

¹⁷ DACIA MARAINI, *IL BAMBINO ALBERTO* con Dacia Maraini, Simone Casini e Lorenzo Pavolini, a cura di Fondo Alberto Moravia, in collaborazione con Letture Metropolitane, 2021, minuto 32, https://www.youtube.com/watch?v=dwVQHN6_l4U&t=492s, 31/01/23.

mediatore – solitamente figure a lui care con cui ha redatto “libri-intervista”. Eppure non è affatto raro ritrovare aspetti ed esperienze della sua vita nei romanzi da lui prodotti, forse proprio perché secondo Moravia «il romanziere non può parlare se non delle cose che conosce»,¹⁸ così che anche quando inventa, poiché «non sarebbe romanziere se non inventasse [...] parte da una conoscenza diretta e sofferta»,¹⁹ da una sensazione o un’esperienza personale che, seppur declinata attraverso differenti personaggi e situazioni, è comunque presente e individuabile. Non è casuale poi che lo scrittore abbia fatto riferimento proprio a un tipo di esperienza diretta e sofferta, poiché, osservando le sue stesse parole, si comprende come «le esperienze che contano sono spesso quelle che non avremmo mai voluto fare, non quelle che decidiamo noi di fare».²⁰ L’autore, a motivare la propria teoria, aggiunge: «Io non avrei mai voluto fare l’esperienza della malattia, dei totalitarismi e della guerra»,²¹ eppure saranno proprio questi aspetti quelli che, unitamente al tema familiare e dell’infanzia, ricorrono più di frequente nella produzione moraviana, quelli che lo stesso autore sentirà a lui più vicini. Spesso, inoltre, lo scrittore crea i propri romanzi senza nemmeno sapere quale sua particolare conoscenza vi emergerà, come nel caso dell’esordio letterario *Gli indifferenti*, di cui ricorda come l’ambizione a scrivere un’opera vicina alle tragedie teatrali, che riteneva fossero la forma più alta di letteratura, quell’«ambizione astratta del dramma in forma di romanzo [...] ha funzionato da detonatore per la mia inconscia, esplosiva conoscenza della vita familiare».²² Alberto Moravia, probabilmente proprio per il già menzionato rifiuto di tornare nostalgicamente con la memoria al passato, non ha mai redatto un’autobiografia, ma forse ciò è legato anche all’idea

¹⁸ A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. VII.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. XV.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. VIII.

che egli possedeva della narrativa e che è ravvisabile nelle parole da lui rivolte a Enzo Siciliano:

mi sento molto vicino a quello che pensavano i greci, che l'arte sia figlia della memoria, e la memoria è sempre memoria di cose agite, avvenute, e non di cose che non sono state. [...] non mi sentirei di dire che l'espressione artistica sia qualcosa di diverso da una complessa autobiografia. Un'autobiografia *sui generis*, metaforica: ogni fatto, cioè, vi sta per qualche cos'altro: ma comunque un'autobiografia.²³

Da ciò appare evidente cosa intendesse l'autore quando sosteneva che scrivere è l'unico modo che gli scrittori hanno per parlare di sé e fornire «di se stessi l'immagine più complessa che sia possibile»,²⁴ poiché scrivere, per una personalità tanto profonda come quella di Moravia, equivale appunto a vivere. Se «parlare di se stessi è difficile, imbarazzante, inutile»²⁵ in un'autobiografia o in un'intervista, farlo attraverso la narrativa e la forma del romanzo ridona invece vitalità e colore a tale atto, aumentando inoltre il coinvolgimento dell'autore. È possibile allora individuare in molti suoi giovani personaggi, come Agostino, ma anche Girolamo di *Inverno di malato* e il giovane Luca de *La disubbidienza*, una caratteristica condivisa dallo stesso Moravia, ovvero «una sensibilità anormale ed eccessiva».²⁶ Questa gli ha garantito una visione del mondo, una conoscenza del reale “esplosiva” e forse anche più poetica che, secondo l'autore, è propria degli artisti e ha permesso anche a lui di potersi sentire e definire tale. Per continuare con la componente autobiografica, si può notare come in *Agostino* sia riflessa l'esperienza che il giovane Alberto fece durante le vacanze in Versilia nell'estate del 1917: «a Viareggio successero

²³ E. SICILIANO, *Moravia*, cit., pp. 16-17.

²⁴ Ivi, p. 14.

²⁵ A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. VII.

²⁶ Ivi, p. VIII.

molte cose: venni a sapere cos'era il sesso e anche cos'era la classe"», ²⁷ che sono poi i temi centrali dell'opera, assieme al sentimento del ragazzino, per certi versi vicino a quello dell'autore all'epoca. Ancora il racconto *La caduta*, del 1940, in cui il protagonista, che dopo due mesi di malattia si reca in villeggiatura al mare con la madre, sembra ricalcare le vicende biografiche dell'autore, ancor più dal momento in cui il giovane è descritto come «debole e pieno di ossessioni»,²⁸ in preda a un'angoscia e un timore legato a «quello stesso della morte, rimastogli dalla malattia».²⁹ Lo stato d'animo descritto avvicina il protagonista allo scrittore, poiché negli anni delle vacanze in Versilia Moravia, a causa della malattia, rimaneva spesso «abbandonato a se stesso per lunghe ore».³⁰ Sempre in *Agostino*, poi, va evidenziato il rapporto con la madre, che in più occasioni sembra richiamare Gina De Marsanich, per Moravia sempre una bella donna, di cui, riporta a Maraini, riesce a ricordare anche il profumo, elemento che torna pure in *Agostino*: «sentì ancora una volta intorno a sé il profumo che ben conosceva».³¹ Come la figura materna del protagonista, anche quella di Moravia circolava spesso in vestaglia per casa, e aveva l'abitudine di baciare il figlio nel salutarlo, non a caso il bacio ricorrerà spesso nel romanzo, prima pacifico, poi perturbante e infine quasi beffardo, mutando nel significato a seconda dei sentimenti del ragazzo. Nonostante ciò, Moravia ribadirà sempre tenacemente la sua distanza dal personaggio Agostino, ripetendo «Agostino non sono io»,³² negando ogni riferimento all'incesto, con un'insistenza quasi morbosa e perciò ambigua.

²⁷ S. CASINI, *Cronologia*, cit., p. XXXVII.

²⁸ A. MORAVIA, *La caduta*, in *L'amante infelice*, in IDEM, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941.1949*, cit., p. 197.

²⁹ Ivi, p. 198.

³⁰ SIMONE CASINI, "Un tempo oscuro". *L'estate di Agostino e la rivelazione della realtà*, in A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 8.

³¹ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 159.

³² DACIA MARAINI, *Il bambino Alberto*, Milano, BUR, 2017 (1986), p. 58.

Si possono individuare ancora brillanti analogie con il breve racconto *Inverno di malato*, ambientato peraltro in un sanatorio negli stessi loghi montani, che ripropone l'esperienza invalidante dell'impotenza e dell'immobilità vissuta dallo stesso scrittore nella sua adolescenza: seguendo le parole di Casini in merito alla permanenza di Moravia all'Istituto Codivilla, si legge che il giovane «nei primi tempi [...], per carenza di posti, viene ricoverato in seconda classe insieme a un “viaggiatore di commercio, volgarissimo”»,³³ quest'ultimo non può non rimandare a quel Brambilla che tanto agognava il debole Girolamo protagonista del racconto. Ancora *La disubbidienza*, porta in sé quel sentimento di nausea e rivolta di un giovane nei confronti dell'ambiente asfissiante in cui vive, verso l'attaccamento morboso alle cose e soprattutto al denaro, simboli di quella classe sociale in cui lo stesso scrittore è nato e ha sempre vissuto. Il moralismo che contraddistingue Moravia fin dall'adolescenza lo porta alla creazione di un romanzo in cui la noia e l'insofferenza che lo hanno sempre attanagliato sono spinte all'estremo, fino a condurre il giovane protagonista a una sorta di stato depressivo legato all'alienazione e a una rassegnata, passiva sopportazione della realtà, che potrebbe paradossalmente tradursi in una «cieca e supina “obbedienza”». ³⁴ Ritornando al sentimento della noia sopra citato, non si può dimenticare l'omonimo romanzo del 1960, il cui protagonista condivide la sensazione di rivolta di Luca, come di tanti altri personaggi moraviani e tuttavia, scrive Moravia, si scontra anche con «quella specie di piaga emotiva che mi portavo addosso»,³⁵ quel tedio che lo attanagliava già all'età di cinque anni e che viene in qualche modo incarnato dalla figura di Cecilia, ragazza di cui il protagonista si innamora. Il dato autobiografico, però, è individuabile anche nella vita dello stesso Dino, ragazzo borghese mantenuto dalla ricca madre così come è stato a lungo per Moravia, il

³³ S. CASINI, *Cronologia*, cit., p. XXXIX.

³⁴ EDOARDO SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1970, p. 75.

³⁵ E. SICILIANO, *Moravia*, cit., p. 105.

quale in quelle cinquecentomila lire mensili poteva forse trovare l'unico legame col padre; allo stesso modo dello scrittore, poi, anche il pittore protagonista rifiuta l'agio borghese e l'ipocrisia del mondo materno. Dino cerca infatti la povertà, pur sapendo di non potersi mai liberare della sua reale condizione, e tuttavia lo fa nella speranza di ritrovare un mondo più autentico, così da riconnettersi alla stessa realtà che «ha perso per lui significato»,³⁶ portandolo a una condizione simile a quella di Michele e Agostino. La povertà, inoltre, è un'esperienza che lo stesso Moravia ha potuto sperimentare sulla sua pelle, soprattutto durante gli anni della dittatura e della guerra, com'era stato per la malattia, che, oltre che come fonte di sofferenza, può essere vista allo stesso tempo anche come «un'astuzia della provvidenza (letteraria!)»,³⁷ poiché ha fatto in modo che il ragazzo si formasse da autodidatta, «fuori di quell'Italia stagnante [...] a tu per tu con i classici della modernità».³⁸ Questi, «più che [...] “fonti”, [...] sono per lo più punti di riferimento, lunghezze d'onda su cui sintonizzare di volta in volta il racconto o il ragionamento»,³⁹ per guidare la scrittura narrativa moraviana che riconosce come perno, non tanto il linguaggio, che non può essere personale al modo di quello poetico, quanto piuttosto i “fantasmi”, cioè i personaggi che appaiono allo scrittore come epifanie, e gli intrecci presenti tra loro. In conclusione, dunque, la stessa prosa in cui il passato è «quasi ossessivamente ripetuto [...], ma come scontro con qualcosa di sé e delle proprie prime esperienze da cui non ci si riesce a liberare»,⁴⁰ può rimandare, seppur indirettamente, a un ultimo dato biografico, a quella vitalità e propensione all'azione che Alberto Moravia ha sempre affermato di percepire dentro di sé e che, a causa della già citata “provvidenza letteraria”, è stata invece riversata nella proficua produzione di

³⁶ E. SICILIANO, *Moravia*, cit., p. 106.

³⁷ GENO PAMPALONI, *Realista utopico*, in A. MORAVIA, *Opere 1927-1947*, cit., p. XL.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ G. PAMPALONI, *Realista utopico*, cit., p. LIX.

⁴⁰ D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 98.

quei romanzi che, già adolescente, gli sporcavano d'inchiostro le lenzuola, nell'atto liberatorio della scrittura.

III.2. Vicende editoriali e particolarità strutturali

Agostino, romanzo che in terza persona narra le vicende di un tredicenne durante le vacanze estive con la madre, probabilmente nelle zone balneari della Versilia – come suggerirebbe anche il soprannome attribuito al protagonista, Pisa –, e della dolorosa scoperta di Marx e Freud, viene scritto di getto nell'estate del 1942, nel mese di agosto, da cui deriverebbero appunto il nome dell'opera e del protagonista. Prende forma ad Anacapri, dove Moravia si trova con la moglie, nel pieno della Seconda guerra mondiale ed è frutto di un momento di grande ispirazione. Come già anticipato, lo stesso autore lo ritiene «la cerniera che congiunge *Gli indifferenti* ai miei libri successivi»,⁴¹ poiché, dopo diversi tentativi poco fortunati, è ora finalmente soddisfatto del lavoro, così da affermare: «fu il mio primo successo letterario, dopo *Gli indifferenti* di diciassette anni prima. Fino ad *Agostino* tutti gli esperimenti letterari tra surrealismo, Dostoevskij, Stendhal ecc. erano serviti a decantare la mia ispirazione».⁴² Non è un caso, dunque, che diversi critici abbiano visto nell'opera l'inizio di una nuova e ricca fase della narrativa moraviana. Va precisato però che l'avvio della suddetta fase non è stato affatto facile, poiché com'è noto, almeno fino alla fine della guerra, Moravia continuerà a essere osteggiato dal Fascismo. La censura, fin da subito, vieta la pubblicazione di *Agostino* e questo non perché il testo riporti elementi antifascisti, quanto per il fatto di essere prodotto da quel Moravia ormai da tempo mal visto dalla classe dirigente del Paese, considerando che anche all'estero si pensasse di lui come ormai a un

⁴¹ A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 135.

⁴² Ivi, p. 153.

antifascista.⁴³ Lo scrittore, però, non vuole abbandonare il proprio lavoro in un cassetto, così che la prima edizione del romanzo esce misteriosamente, retrodatata in realtà di qualche mese, tra l'estate e l'autunno del 1944, nel periodo dell'occupazione nazista di Roma. Il romanzo è pubblicato in 500 copie presso le Edizioni Documento dall'amico Federico Valli, già a capo dell'omonimo rotocalco di attualità. Nonostante l'esterno lussuoso, il testo appare piuttosto ricco di errori, che Moravia «ha sempre attribuito [...] alla revisione un po' distratta della sorella Elena»,⁴⁴ eppure ciò non sembra frenare gli interessi di Valentino Bompiani, il quale ben presto «rivendica i diritti sulle opere di Moravia, e ripubblica il romanzo nella collana "Letteraria", accompagnato dalle stesse litografie di Guttuso»⁴⁵ che probabilmente ancora nel 1943 lo scrittore aveva richiesto all'amico. *Agostino*, infatti, fin dalla prima edizione è arricchito da due illustrazioni del pittore che già aveva collaborato con Moravia a *L'epidemia*, le raffigurazioni sono una relativa al protagonista e sua madre in patino, l'altra al Saro a capo della banda di ragazzini. Moravia frequenta abitualmente l'artista fin dagli anni Trenta, definendolo un "espressionista mediterraneo", con un epiteto che combina abilmente la sua arte e la sua sicilianità e, nonostante Guttuso non sia stato la prima scelta dello scrittore e sia intervenuto solo in seguito al rifiuto di Luigi Bartolini, si potrebbe ritenere che le sue litografie s'intonino particolarmente bene al clima del romanzo, partecipando dell'angoscia che sempre più si diffonde nell'intimo del protagonista. È forse proprio la commistione di malessere e pagine d'ispirazione più lirica e serena ad aver contribuito alla forza espressiva del testo, che nel 1946 ha garantito al suo autore, assieme a *Due cortigiane*, il primo premio letterario del dopoguerra, il premio del «Corriere Lombardo» – nonché un film nel 1962. Va aggiunto, poi, che l'interesse manifestato da

⁴³ Appare interessante, in merito a ciò, l'episodio citato dallo stesso Moravia durante la sua intervista con Alain Elkann, pp. 136-137.

⁴⁴ S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941.1949*, cit., p. 1873.

⁴⁵ *Ibidem*.

Moravia nei confronti di adolescenza e giovinezza lo spinge, dopo la pubblicazione de *La disubbidienza* nel 1948, ad avanzare un'interessante proposta all'editore Bompiani:

“Più in là si potrebbe fare (magari nelle opere complete) un solo volume che si potrebbe intitolare, per esempio, *Romanzi e novelle sull'adolescenza*. Esso includerebbe: *Inverno di malato*, *La caduta*, *Agostino*, *La disubbidienza*. [...] E sarebbe anche una raccolta di alcuni fra i miei libri migliori”.⁴⁶

L'intenzione, purtroppo abbandonata, appare tuttavia di grande rilevanza, poiché i testi menzionati dallo scrittore avvalorano l'idea di un legame tra gli stessi, confermando il fatto che i numerosi rimandi interni non siano casuali. Lo stesso Moravia ha definito *La disubbidienza* «la continuazione di *Agostino*»,⁴⁷ ma si può notare come nello stesso vi siano analogie anche con *Inverno di malato*, evidenti sin dalla struttura e dall'organizzazione del romanzo, che «tra il gruppo dei capitoli I-XII e il gruppo dei capitoli XIII-XVI»⁴⁸ frapponesse un sogno allo stesso modo del racconto del 1930, rimandando così alla convinzione che, nella vita alienata dei protagonisti, l'unico modo per ricollegarsi alla realtà sia «una gracile e fragile passerella di stampo magico e mistico».⁴⁹ Lasciando da parte l'analisi e continuando con i richiami interni, si possono citare ancora alcune analogie tra *Agostino* e *Inverno di malato*, come l'importanza della natura che, caricata di significato, prende il suo spazio nella narrazione, o il fatto che «il distacco dall'ambiente familiare e borghese, il contatto con un ambiente diverso, inevitabilmente assume il valore preciso di un traviamiento. Girolamo e

⁴⁶ Ivi, p. 1911.

⁴⁷ A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XVII.

⁴⁸ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 74.

⁴⁹ *Ibidem*.

Agostino, grosso modo, percorrono il medesimo itinerario pratico e spirituale»⁵⁰ e anzi il primo «prefigura in tutto e per tutto la vicenda di Agostino».⁵¹

Tuttavia, non potendo soffermarsi ulteriormente sulle molteplici analogie presenti non solo tra i testi dell'ipotetica raccolta sull'adolescenza, ma anche tra questi e il resto della produzione moraviana, ci si avvierà a presentare brevemente quel dubbio terminologico che, su *Agostino*, continua ancora oggi a tormentare critici e studiosi. Esso riguarda la struttura dell'opera e, nello specifico, se possa realmente essere classificata come “romanzo breve” o non sia preferibile definirla un “racconto lungo”. Non è infatti del tutto chiaro se il testo appartenga al primo o al secondo gruppo, perché, a osservarlo bene, parrebbe possedere caratteristiche provenienti da entrambe le categorie, è più lungo di *Inverno di malato*, ad esempio, ma è «il frutto di un’“intuizione sentimentale”»,⁵² che lo avvicinerebbe al racconto, privandolo dello “scheletro tematico” tipico dei romanzi. Lo stesso Agostino sembra possedere «una psicologia “relativa”, più che alle idee, ai “fatti” [...] ed ancora, è colto, proprio come un personaggio da racconto, “in un momento particolare, ben delimitato “temporalmente e spazialmente”»,⁵³ e tuttavia non si può negare che il ragazzo, come accade nei romanzi, intraprenda un difficile percorso evolutivo anche e soprattutto interiore, in un intreccio piuttosto ricco e corredato di non pochi personaggi ben caratterizzati. Questi aspetti, uniti al titolo, emblematico perché rimanda in modo lampante a quelli tipici del romanzo di formazione, sembrerebbero avvicinare l'opera alla forma “romanzo breve”; ciò nonostante, ricorda Mascaretti, pure *Inverno di malato* riporta molti degli aspetti sopra citati, rintracciabili, anche in questo caso, fin dal titolo che «appare un adeguamento del canonico

⁵⁰ Ivi, p. 62.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 154.

⁵³ *Ibidem*.

*Le avventure di...»,*⁵⁴ spesso affiancato al nome del protagonista. Se tutto ciò impedisce ancora di giungere ad alcuna conclusione, si potrà almeno senza dubbio definire questi “ibridi” come testimoni di «una nuova fase sperimentale di Moravia dopo il fallimento del romanzo di intreccio in stile dostoevskijano (*Le ambizioni sbagliate*)».⁵⁵ D’ora in poi, si continuerà a definire *Agostino* con il termine romanzo, pur tuttavia tenendo conto di tali specifiche caratteristiche, che lo allineano a un preciso contesto storico percorso da nuove sperimentazioni e dalla caratteristica della brevità che Moretti ha attribuito proprio a quello che egli chiama “tardo” romanzo di formazione.

III.3. La violenta scoperta della realtà e di sé

Agostino, seppur narrato in terza persona, adotta una rigorosa focalizzazione interna che consente al lettore di immedesimarsi pienamente nei panni del ragazzino e di seguire con lui il suo percorso verso la conquista di un’amara consapevolezza. Il filtro è talmente rigoroso da non lasciar trapelare nemmeno il nome della madre, eppure, nonostante ciò, il testo si mostra allo stesso tempo carico di indizi, di dettagli disseminati dall’autore per permettere di penetrare più a fondo nell’interiorità del protagonista, così da far cogliere al lettore anche quegli aspetti che appariranno ancora oscuri agli occhi del ragazzo. *Agostino* è il romanzo della scoperta e in particolar modo della scoperta degli altri, della loro componente sociale, qui proposta nella contrapposizione tra borghesia e proletariato, e di quella sessuale in un continuo «annidarsi dell’infelicità nella felicità».⁵⁶ Infatti a ciò si accompagna la presa di coscienza della realtà e delle sue dinamiche, ma anche di sé e del

⁵⁴ Ivi, p. 155, corsivo dell’autrice.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ S. CASINI, “Un tempo oscuro”. *L’estate di Agostino e la rivelazione della realtà*, in A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 15.

ruolo che inconsapevolmente si assume, nonché della crudeltà da cui lo stesso mondo esterno è regolato, perché ad Agostino viene fatta, in quest'estate, la rivelazione «dell'esistenza del male: il male come non-purezza, come debolezza, corruzione e abbandono alla insidiosa potenza degli impulsi vitali».⁵⁷ È infatti proprio grazie al contatto con gli altri, e soprattutto con figure estremamente diverse da lui, che il giovane tredicenne di buona famiglia borghese, riesce a maturare tali consapevolezza.

Come Arturo di Elsa Morante vive in simbiosi con la natura di Procida, anche Agostino è raffigurato, all'inizio del romanzo, in un rapporto idilliaco e unitario, sebbene questo non riguardi l'ambiente, ma la stessa figura materna, che ne *L'isola di Arturo* veniva, invece, in qualche modo incarnata dalla natura selvaggia. Lo stretto legame tra il ragazzino e la donna, sua unica famiglia, ha fatto crescere Agostino al sicuro in una sorta di bolla borghese: durante l'anno in una casa di venti stanze, munita di servitù e d'estate in un'altra grande e fresca, vicina a una spiaggia provvista di cabine e frequentate da famiglie come la sua, il bagno Speranza. È qui, tuttavia, che incontra casualmente il lentiginoso Berto, figlio di proletari che lo introdurrà alla dolorosa perdita dell'innocenza, con l'aiuto della banda del bagno Vespucci, che rimanderebbe ancora una volta a un dato autobiografico: «verso i nove anni, quando sono andato a Viareggio [...] ho incontrato dei ragazzi molto esperti che mi hanno insegnato cos'era la masturbazione».⁵⁸ Fin dal primo fatidico incontro, Moravia inserisce uno dei suoi brillanti indizi e scrive: «adesso l'istinto gli suggeriva che quel ragazzo rifugiatosi nella sua cabina era un'occasione, non avrebbe saputo dir quale; e che non doveva lasciarsela sfuggire».⁵⁹ Agostino, dopo l'episodio dello schiaffo materno – su cui si tornerà –, vede nel ragazzo dallo sguardo torvo la possibilità di scappare dallo stabilimento balneare

⁵⁷ G. PAMPALONI, *Realista utopico*, cit., p. LV.

⁵⁸ D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 56.

⁵⁹ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 67.

e di entrare a contatto con un mondo nuovo. Egli avvertiva già, forse inconsciamente, «l'urgenza verso la conquista e la normale vanità maschile del costruire maschilmente se stesso»,⁶⁰ per liberarsi della fanciullezza che lo aveva finora accompagnato, divenutagli improvvisamente pesante e d'intralcio. Il ragazzino entra in quell'estate nell'adolescenza, nell'"età sadica", come la definisce Gadda, in cui è spinto a ricercare i propri modelli di riferimento al di fuori della dimensione familiare, in quella

monellesca masnada dei ragazzotti e ragazzi che costituisce, sulla spiaggia di Viareggio, una specie di associazione primitiva e brutalmente acerba ed esclusivamente maschile. Egli cerca il suo *modello* dove solo può cercarlo – sembra dirci il moralista-contemplatore Moravia – e cioè nel ruvido magazzino dei maschi birbi, dei bulli.⁶¹

Questi bulli, a partire dallo stesso Berto, il primo incontrato da Agostino, non perdono tempo per approfittare della diversità e della candida innocenza del protagonista, sottoponendolo fin da subito a delle prove di virilità. Non a caso, lo stesso Moretti è convinto che l'occasione, consistente in un comune evento caricato di significato dal protagonista e qui offerta dal ragazzo con i «folti ricci color rame»,⁶² divenga, nei romanzi di formazione, una prova: «non trasforma cioè il soggetto ma viene incorporata dal soggetto stesso, facendosi esperienza».⁶³ Agostino è un giovane fanciullo – si pensi anche all'età, inferiore a quella degli altri ragazzi e soprattutto a quella dell'eroe proprio del *Bildungsroman* tradizionale – a cui è associato uno stato di innocenza coincidente con l'ignoranza, binomio presente, scrive Mascaretti, anche nelle comunità in cui «la dottrina tribale dell'iniziazione [...] è propriamente un percorso di conoscenza».⁶⁴ Il protagonista del "romanzetto", come

⁶⁰ CARLO EMILIO GADDA, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977 (1958), p. 192.

⁶¹ Ivi, p. 193, corsivo dell'autore.

⁶² A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 67.

⁶³ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 185.

⁶⁴ Ivi, p. 180.

lo definisce Gadda, è in effetti legato a una situazione di inesperienza, di una mancata conoscenza della vita che ben lo differenzia dal branco di bagno Vespucci – la spiaggia in cui si riuniscono i giovani figli di proletari – che gli riversa spesso accuse, calunnie e violente derisioni attraverso le quali Agostino realizza il proprio stato di ingenuità, sentendosi dolorosamente escluso da quel nuovo tipo di conoscenza. Dunque, l'innocenza corrisponde in Moravia a «un marchio, un “cencio sporco” di cui i giovani protagonisti vorrebbero liberarsi»⁶⁵ e, come per le comunità tribali, anche qui il ragazzino ha l'occasione di poterlo realizzare il proprio intento attraverso delle prove. Bisogna, allora, soffermarsi su una breve precisazione proprio in merito a prove, riti di passaggio e iniziazioni, poiché le ultime, legate al mondo primitivo, aborigeno appena citato, avrebbero, secondo Moretti, «un'eccezionalità che contrasta con la normalità del quotidiano in cui il *common hero* del romanzo si trova ad agire».⁶⁶ Rifacendosi al ragionamento dello studioso, inoltre, lo stesso rito di iniziazione, che prevede una morte simbolica in virtù della rinascita del protagonista, ridurrebbe drasticamente anche il tempo del travalico dell'infanzia verso la maturità, appiattendosi così pure la stessa forma romanzo, privandola della propria congenita «plurivocità e pluridiscorsività».⁶⁷ Tuttavia, va notato come anche tra le prove, che sono proprie del quotidiano e consistono nello sviluppo di quell'occasione già menzionata, possano essercene alcune di carattere “stra-ordinario” – utilizzando il termine di Mascaretti. Queste vengono «enfattizzate da una esplicita rete di simboli iniziatici trasformati in motivi letterari»,⁶⁸ così che l'occasione, divenendo prova attraverso l'esperienza, dia avvio «anche ad una serie di riti iniziatici al termine dei quali il soggetto apparirà trasformato».⁶⁹ Non sembra un caso,

⁶⁵ Ivi, p. 182.

⁶⁶ Ivi, p. 61.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, cit. p. 185.

infatti, che la prova venga definita anche rito di passaggio, dal momento che diventa parte integrante del percorso evolutivo e assume davvero rilevanza nel testo come strumento che avvia al cambiamento. In quest'ottica, allora, sempre più i tre termini citati tenderanno a mescolarsi tra loro, come già fanno i rispettivi significati; la tendenza odierna è, dunque, quella di non interporre grosse differenze tra le varie esperienze, sottolineando che durante l'adolescenza si ritrovano molte prove caricate dello stesso valore di rinascita proprio dei riti iniziatici. Queste si moltiplicano nei testi, disposte secondo un ordine gerarchico in cui alcune saranno caratterizzate da maggiore profondità e valenza simbolica; è in fondo lo stesso Moravia a dichiarare che «i suoi romanzi con protagonisti adolescenti sono “romanzi di iniziazione”». ⁷⁰ L'annullamento temporale e spaziale in coincidenza di tali episodi è in realtà un processo fondamentale e garantisce anche al lettore di concentrarsi tanto quanto il protagonista sugli avvenimenti e sulla loro interpretazione, in tal modo la resa simbolica di determinati avvenimenti viene enfatizzata fino a risultare ancor più emblematica e solenne. Spesso, sia nei riti tribali che nel romanzo di formazione, ci si trova di fronte a prove di resistenza e di questa stessa natura è anche la prima a cui viene sottoposto l'ignaro Agostino, quella del fumo, inflitta da Berto lungo il cammino verso il bagno Vespucci. Trovate le sigarette della madre nella cabina in cui si era nascosto, Agostino decide di offrirle a Berto per poter essere accettato nei giochi del ragazzo e della sua banda. Uno dei primi atti di rinuncia all'infanzia sarà proprio quello di fumare, azione a cui il protagonista non aveva mai pensato fino a quel momento e che gli anticiperà dolorosamente la violenza della turpe masnada e una forma di cattiveria anche banale, eppure a lui sconosciuta. La beffa di Berto e il suo inevitabile sopruso nel bruciare con la sigaretta il dorso della mano di Agostino, in una sorta di battesimo del fuoco, lasciano il ragazzo allo stesso tempo sconvolto e affascinato

⁷⁰ Ivi, p. 63.

da quella deliberata crudeltà. Non sorprendono le parole di Berto, «“O che scemo... che scemo... si vede proprio che non sai nulla...”»,⁷¹ che ritorneranno più volte nel romanzo, poiché appunto il protagonista appare, nonostante la sua istruzione, assai più ignorante e impreparato degli altri alla vita, come si può notare da espressioni quali «“Non so cosa dite”»,⁷² «“Io non capisco”»,⁷³ «“Ma non vedete che non sa nulla?”».⁷⁴ Fallisce dunque miseramente la prima prova, mostrando di non poter tener testa al compagno in quanto ad astuzia, e nemmeno a resistenza fisica, poiché subisce ingenuamente le percosse del compagno senza riuscire a rendere il colpo. A breve distanza viene sottoposto a un'altra prova di resistenza, una sfida a braccio di ferro, ancora una volta qualcosa di sconosciuto al fanciullo borghese, che evidenzia però come, allo stesso modo in cui era stato per l'astuzia, pure la forza è un ottimo piano su cui mettere in mostra la propria virilità. Anche qui Agostino è destinato a fallire e a mostrare la sua inferiorità, finendo inevitabilmente vittima dei coetanei per essere stato battuto anche dal più debole del gruppo, il negro Homs: «“Anche Homs ti vince... sei proprio un buon a nulla” disse il Tortima con disprezzo».⁷⁵ Più avanti nel romanzo ritornano ancora due momenti particolarmente legati al rito. Il primo è vicino all'esperienza del fumo e alla conseguente perdita dell'innocenza della fanciullezza, poiché Agostino è costretto, emulando i suoi compagni, a inghiottire un sorso di vino dal fiasco ostentato dal Saro, al ritorno da una gita in barca: «era caldo e forte, e gli diede subito alla testa».⁷⁶ Il vino, come il fumo, riprende la tradizione letteraria e quella del romanzo di formazione, in cui è presente fin dalle origini, fin da quei testi considerati precursori dello stesso genere, come *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, in cui

⁷¹ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 72.

⁷² Ivi, p. 81.

⁷³ Ivi, p. 116.

⁷⁴ Ivi, p. 82.

⁷⁵ Ivi, p. 90.

⁷⁶ Ivi, p. 126.

il vino «è strumento di purificazione e di vita».⁷⁷ Il secondo episodio legato ai riti iniziatici è riferito alla nudità, esibita durante il bagno presso la località di Rio, nel terzo capitolo. Tutti i ragazzi si spogliano mostrando gioiosi i loro corpi, «dandosi delle spinte, toccandosi, con un'impudenza e una sfrenata promiscuità che stupiva Agostino»,⁷⁸ il quale «si vergognava, ma timoroso di nuove beffe cominciò [...] a slacciarsi i pantaloni, procurando di mettervi molta lentezza e sogguardando gli altri».⁷⁹ Il protagonista è qui spinto alla nudità e alla visione del proprio corpo pubblicamente nudo, è costretto allora alla perdita del pudore, ancora una volta legato alla sua condizione sociale.

La violenza dei ragazzini trasuda dal loro modo di vivere libero, animalesco, che li fa sembrare delle «scimmie gesticolanti e oscene»,⁸⁰ e dal loro attaccarsi e schernirsi vicendevolmente, l'unica forma possibile di comunicazione per loro, in una realtà estremamente più viva e cruda di quella del tenero Agostino. Sembra possibile rintracciare, in questo rabbioso stile di vita, una certa consonanza con l'impeto di veemenza proprio della scrittura tozziana, al punto che si potrebbe affermare che lo stesso Moravia abbia volutamente citato l'autore, rifacendosi a un suo preciso episodio contenuto in *Con gli occhi chiusi*. Scene di aggressioni ricorrono in tutto il breve romanzo, come ad esempio quando Tortima «con maligna spietatezza»⁸¹ spinge la testa di Agostino sott'acqua fin quasi a farlo soffocare, in una sorta di prova purificatrice, eppure una scena ben precisa, in apertura al quinto e ultimo capitolo del libro, sembra ricalcare quella di Tozzi, la scena dedicata al momento in cui, sul finire dell'estate, la masnada si sposta in pineta, a caccia di funghi e uccelli e tende le fionde tra le «naturali navate»⁸², in attesa di colpire non appena qualcosa

⁷⁷ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 234.

⁷⁸ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 120.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 126.

⁸¹ *Ivi*, p. 90.

⁸² *Ivi*, p. 143.

si sia mosso tra gli alti rami. Qui il lettore si imbatte in un momento di gratuita violenza nei confronti della natura e legge: «talvolta un passero, l'ala fracassata piombava a terra e poi svolazzando e pigolando pietosamente saltellava e si trascinava finché uno dei ragazzi non lo afferrava e non gli schiacciava il capo tra due dita»;⁸³ ogni lettore di *Con gli occhi chiusi* non può non rievocare, alla propria memoria, l'immagine di Ghisola che, dopo aver pensato di allevare i piccoli passerotti trovati in un nido, decide invece deliberatamente di ucciderli uno a uno per cibarsene. La crudeltà dai tratti espressionistici presentata in questo passo viene ancor più enfatizzata se messa a confronto con quanto descritto poco dopo la scena della caccia agli uccelli in pineta, nelle righe in cui la violenza è contrapposta alla delicatezza mostrata dai ragazzi nel cogliere i funghi attraverso le stesse dita con cui avevano appena spento una vita.

La cattiveria, dunque, appare parte integrante della natura di questi ragazzotti, al punto che risulta inevitabile trovarla anche nel modo in cui gli stessi porteranno Agostino a compiere le dolorose scoperte sulla vita, sulla classe e sul sesso. È attraverso i giovani che il protagonista scopre come, oltre alla propria realtà, ce ne sia un'altra completamente diversa, aprendo gli occhi sulle dure dinamiche che segnano i rapporti tra classi sociali, in un processo conoscitivo in cui la curiosità di Agostino è associata a un "masochismo pedagogico", ovvero a un «istinto incontrollabile, [...] che lo porta a fare violenza alla propria natura al fine di attingere alla diversità. Agostino risponde dunque al sadismo della banda col masochismo [...] accetta il dolore in nome dell'indispensabile esperienza del mondo».⁸⁴ Fin da subito il ragazzino viene considerato diverso ed egli stesso si rende conto di esserlo fin dal primo incontro con la banda selvaggia. L'abbigliamento appare il primo elemento di distinzione: Berto indossa dei pantaloni corti rimboccati sul bordo e una canotta bucata sulla

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 232.

schiena, il costume tutto rotto e bucato di Sandro, che con il suo fisico pare avere tratti signorili, ridimensiona la prima impressione del protagonista, mostrando quanto anche lui sia in realtà un semplice popolano, vestito poveramente come tutti gli altri. Un altro indizio è poi lo stesso corpo dei ragazzi, i quali possiedono sempre una caratteristica negativa, che può coincidere con «le pupille di un celeste torvo»,⁸⁵ oppure «una certa elementarità di tratti»⁸⁶ e ancora «un naso piccolo e ritorto in sé medesimo come un riccio di carne unta e nera».⁸⁷ Ad ogni modo, ciò che differenzia i giovani coetanei da Agostino è il loro fisico precocemente maturo, di una «bianchezza squallida e villosa»,⁸⁸ che svela, nel momento del bagno presso la località di Rio, «quel non so che di storto, di sgraziato e di eccessivamente muscoloso che è proprio della gente che fatica manualmente [...] in quella laida maniera da piscina popolare»,⁸⁹ che vede in Tortima il suo miglior rappresentante, «un ragazzotto di forse più che diciassette anni, [...] atticciano e tozzo».⁹⁰ È già attraverso tali diversità che Agostino capisce di non rientrare nella «spudorata, irrompente pubertà dei compagni»⁹¹ e di essere altro da loro, oltre che grazie alle continue accuse mossegli dagli stessi, per sminuirlo nella sua superiorità sociale. Moravia si ricollega al tradizionale romanzo di formazione con la dialettica di classi, muovendosi però in modo non altrettanto tradizionale, poiché al posto di un'ascensione allo status sociale più alto, sia esso borghese o meglio ancora aristocratico, fa compiere al suo eroe il percorso inverso, una discesa al proletariato come una sorta di discesa agli Inferi, poiché, ancor prima della sua «svolta “neorealista”»,⁹² ritiene che discendere tra il popolo corrisponda a «dirigersi verso l'unica forma di esistenza autentica

⁸⁵ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 67.

⁸⁶ Ivi, p. 75.

⁸⁷ Ivi, p. 89.

⁸⁸ Ivi, p. 120.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Ivi, p. 75.

⁹¹ C. E. GADDA, *I viaggi la morte*, cit., p. 192.

⁹² V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 201.

possibile».⁹³ L'autore riprende direttamente Marx, uno dei suoi amati smascheratori della realtà, facendo sperimentare in prima persona al protagonista la differenza sociale già accennata in *Inverno di malato*. Se nel racconto del 1930, tuttavia, il Brambilla costituiva l'unico modello possibile, a causa della convivenza forzata, e la dialettica di classi era solo accennata, in quanto esito di un sadismo legato alla noia del sanatorio, qui il gruppo di giovani proletari viene liberamente scelto come modello e la disparità sociale è davvero sperimentata sulla pelle di Agostino. Il meccanismo messo in atto da Moravia viene abilmente descritto da Sanguineti e da lui associato al «fatale masochismo borghese»,⁹⁴ riprendendo quella violenza già a lungo citata. Infatti, se l'innocente fanciullo non riesce a integrarsi completamente nel gruppo è anche perché, quando i ragazzi vengono a conoscenza della sua ricchezza e dello stile di vita condotto sia da lui che da sua madre, associano alla sua persona una corruzione non sua, ma propria della classe sociale in cui è immerso:

Egli era ricco, [...] dunque che c'era di sorprendente che fosse anche corrotto? Agostino fece presto a scoprire quale sottile correlazione esistesse tra le due accuse; e comprese oscuramente che pagava in tal modo la sua diversità e la sua superiorità. Diversità e superiorità sociali che si manifestavano nei panni migliori, nei discorsi sull'agiatezza di casa sua, nei gusti e nel linguaggio; diversità e superiorità morali che l'imputavano a rigettare l'accusa dei suoi rapporti con il Saro e ad ogni momento trasparivano in un chiaro ribrezzo per i modi e le abitudini dei ragazzi.⁹⁵

Se sul tipo di accuse mosse ad Agostino si tornerà successivamente, si può comunque notare da queste poche righe che qualcosa è cambiato nell'intimo del protagonista il quale, per quanto indossi abiti dimessi e logori, non ostenti più le proprie ricchezze e provi ad apprezzare quei modi dei coetanei che lo avevano sempre disgustato, ha ormai capito di

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 63.

⁹⁵ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 137.

essere destinato a «scontare il privilegio» della sua condizione borghese. Ancora una volta la narrazione rimanda a Girolamo, che cedendo «al giuoco ozioso e vizioso del Brambilla, [...] si lascia convincere che “un'origine borghese, o comunque non popolare” sia “poco meno che un disonore”».⁹⁶ Il fragile diciassettenne, affascinato dal rozzo viaggiatore di commercio da cui viene costantemente svilito, ne desidera aspramente l'ammirazione e il rispetto, senza mai ottenerlo, allo stesso modo Agostino ricerca la stima dei compagni invano. Il protagonista arriva così a comprendere il proprio ruolo e l'ambiente a cui è destinato e tuttavia, dopo l'ingresso nel mondo della masnada, maturata «l'impossibilità di conservarsi bravo ragazzo borghese»,⁹⁷ realizza anche l'impossibilità di entrare davvero in quella realtà così distante e diversa dalla sua. Nel giro di poche pagine non riesce più a vedere allo stesso modo quelli che erano stati i suoi antichi compagni di giochi, quei ragazzi ben educati dall'aspetto ora scolorito, con i loro svaghi, francobolli e libri di avventure ormai semplici e noiosi. Ora per l'eroe moraviano «la realtà non è afferrabile e percepibile se non attraverso il mondo della banda»,⁹⁸ che riflette il reale «in altra e proprio in contraria alienazione»,⁹⁹ con i propri pregiudizi e le relative distorsioni. Agostino, ormai, riuscirà a percepire se stesso e ciò che lo circonda solo attraverso lo specchio deformante e deformato – si pensi alla figura del Saro, rappresentante della classe sociale di popolani e pescatori, e alle sue perturbanti mani esadattili – rappresentato dai ragazzini. Proprio grazie a esso riuscirà, a comprendere, «più con il sangue che con il cervello, qualche realtà che ha vagamente intuito e mai riconosciuto, e che è, prima di tutto, la condizione effettiva del suo essere».¹⁰⁰ La storia di *Agostino* allora, con l'alienazione sociale e sessuale – su cui si tornerà

⁹⁶ Ivi, p. 62.

⁹⁷ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 61.

⁹⁸ Ivi, p. 68.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

– che spingono il ragazzino in una sorta di limbo, porta alla scoperta della più generale alienazione vitale da cui è inevitabilmente travolto, come era stato per i precedenti Michele Ardengo e Girolamo e come sarà ancora per Dino de *La noia*. Seguendo il ragionamento di Sanguineti, infatti, chi è ricco non conosce realmente se stesso e ciò che maggiormente condiziona la sua essenza, ovvero il suo essere ricco, se non proprio grazie all'immagine che il povero ha di lui, alla visione «non 'oggettiva', ma certo più vera e reale di quella che egli ha fabbricato, [...] non alienata dalla ricchezza».¹⁰¹ Riprendendo ancora una volta *Inverno di malato*, allora, si nota come la perdita di normalità, causata dalla malattia, che Girolamo trasforma in condizione normale nel sanatorio, viene qui ripresa e ampliata, poiché, come sarà anche ne *Il conformista*, l'anormalità e la conseguente diversità, si fanno condizione patologica di tutta la borghesia; la stessa guarigione del Brambilla e l'assenza di progressi nella malattia di Girolamo sembrano confermare tale teoria. Tuttavia, è doveroso precisare che, a differenza di quanto ritiene Sanguineti, Agostino «non sa cosa sia la borghesia»¹⁰² né tantomeno sa di essere un privilegiato. Allora, quel “masochismo borghese” accennato da Sanguineti, per cui il ricco dovrebbe godere della «stessa spietatezza con cui è [...] colto nella sua reale condizione e spiegato a se stesso»,¹⁰³ parrebbe non sussistere in tal caso, a maggior ragione quando si nota quanto soffre Agostino di fronte alle accuse e alle ingiurie dei coetanei e come il «sentimento inaspettato, quasi crudele, di compiacimento»¹⁰⁴ inizialmente generato dai loro scherzi, non sia interpretato in merito allo smascheramento della sua condizione borghese, quanto percepito come atto vendicativo di «tutte le umiliazioni che da ultimo la madre gli aveva inflitto».¹⁰⁵

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 200.

¹⁰³ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 63.

¹⁰⁴ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 81.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Il momento in cui il giovane protagonista sembra avvicinarsi fino quasi a toccare l'oggetto del suo desiderio, e dunque la possibilità di discendere nella classe proletaria e divenirne realmente parte, è posto alla fine del quarto capitolo, in corrispondenza dell'incontro di Agostino con un padre e suo figlio, di poco più giovane dell'eroe, in una mattina in cui il ragazzino, giunto in ritardo allo stabilimento Vespucci, non trovando nessun membro del gruppo e nemmeno il loro sorvegliante, finisce per sedersi malinconicamente su un patino. Le figure incrociate, nei loro tratti hanno già un aspetto fin troppo borghese, come testimonia la pinguedine dell'adulto e la mancanza di grazia ed equilibrio del suo corpo, forse ricollegabile al moralismo moraviano e alla sua critica rivolta proprio a quella classe sociale, ma come testimonia anche l'atteggiamento adottato dallo stesso padre nei confronti di Agostino:

L'uomo, piccolo, le gambe corte e grasse sotto la pancia sporgente, il viso rotondo in cui un paio di lenti a molla stringevano un naso appuntito, pareva un impiegato o un professore. Il bambino magro e pallido, in un costume troppo ampio, stringeva contro il petto un enorme pallone di cuoio, tutto nuovo. [...] l'uomo si avvicinò ad Agostino e lo guardò a lungo indeciso. Finalmente gli chiese se fosse possibile fare una passeggiata in mare. [...] lo considerò con diffidenza, al di sopra degli occhiali.¹⁰⁶

Il protagonista è per la prima volta davvero creduto ciò che non è e che vorrebbe essere, «ora capiva che l'uomo lo scambiava per un garzone o figlio di bagnino»,¹⁰⁷ e ciò sembra lusingarlo e quasi risollevarlo dallo stato angoscioso in cui la scoperta del reale e della componente sessuale lo hanno gettato. Tuttavia, l'autore non perde occasione di far emergere una delle più tipiche caratteristiche borghesi e lancia al padre «l'occasione di additare al figliuolo un buon esempio di buona condotta (da contemplarsi, e questo va da sé, con

¹⁰⁶ Ivi, p. 138.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

prudente distacco, come in un onesto libro di lettura), l'esempio del ragazzo che "non può andare a scuola perché deve lavorare"». ¹⁰⁸ È questo, infatti, ciò che dice falsamente Agostino, con la stessa ipocrisia che aveva visto tante volte nei compagni, in un susseguirsi di bugie. Il protagonista afferma anche di dover faticare molto per poter consegnare al padre il ricavato del proprio lavoro, così da non potersi nemmeno concedere «il povero lusso di un pallone di cuoio, perché deve "prima di tutto provvedere al necessario"» ¹⁰⁹ e in ogni caso non avrebbe il tempo di apprezzare l'oggetto, non potendoci giocare:

L'uomo si voltò verso il figlio, e, più per gioco, come pareva, che perché ne avesse realmente l'intenzione, disse: "Su, Pietro... regala il tuo pallone a questo ragazzo che non ce l'ha." Il figlio guardò il padre, guardò Agostino e con una specie di gelosa veemenza strinse al petto il pallone; [...]

"Il pallone è mio" disse il ragazzo.

"È tuo sì... ma puoi, se lo desideri, anche regalarlo" insistette il padre; "questo povero ragazzo non ne ha mai avuto uno in vita sua... di'... non vuoi regalarglielo?"

"No" rispose con decisione il figlio.

"Lasci stare" intervenne a questo punto Agostino con un sorriso untuoso, "io non me ne farei nulla... [...]"

Il padre sorrise a queste parole, soddisfatto di aver presentato in forma vivente un apologo morale al figliolo. [...]

Guardò l'orologio e disse: "Ragazzo, torniamo a riva" con una voce mutata e del tutto padronale [...]. ¹¹⁰

Il brano riportato permette all'autore di mostrare abilmente e in poche battute tutta l'ipocrisia borghese che egli ha sempre ripudiato e criticato. Il padre, colta l'occasione per impartire una lezione di vita al figlio, è contento che il garzone Agostino rifiuti il regalo, non imponendo al ragazzino scolorito di rinunciare a quel pallone, simbolo dell'educazione

¹⁰⁸ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 72.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 140-141.

borghese, che – come si nota molto bene anche ne *La disubbidienza* – «è tutta demistificata come una “lunga iniziazione alla proprietà”». ¹¹¹ Va notato poi come anche il padre, terminata la lezione, torni a mostrare un freddo distacco nei confronti del ragazzo, riconosciuto come inferiore, tornando alla realtà dei fatti senza alcuna bonaria e caritatevole illusione. L’episodio conferma dunque, come scrive Sanguineti, «il diritto al possesso dei ricchi benevoli e comprensivi e il dovere alla rassegnazione saggia e discreta dei poveri ossequiosi e contenti nella loro stessa povertà», ¹¹² una dinamica sociale che può apparire ad Agostino solo grazie all’alienazione sociale che lo vede ormai cambiato, cancellando il “bambino scolorito” che era, specie dopo aver conosciuto «la compagnia della banda, quel parlare sboccato, quel discorrere di donne, quell’andare rubando per i campi, quelle stesse angherie violenze di cui era vittima». ¹¹³ Stando alle parole di Sanguineti, dunque, l’alienazione sociale sarebbe alla base anche dell’alienazione sessuale e di quella vitale, «perché è questa primaria condizione sociologica che determina e definisce, in ogni dettaglio, la vicenda amara del tredicenne», ¹¹⁴ che proprio grazie all’azione demistificante della masnada conosce brutalmente cos’è il sesso, subendo i dileggi dei ragazzini su sua madre e il suo presunto rapporto con quel giovane misterioso, comparso una mattina sulla spiaggia, a oscurare con la propria ombra il sole ad Agostino.

Nonostante il cambiamento avviato, tuttavia, il senso di angoscia che attanaglia l’eroe non è destinato a svanire in fretta e, anzi, si mescola a un lirico e malinconico desiderio di «quel paese irraggiungibile, con i suoi indefiniti colori, quasi di tenue fiaba, ove tutto potrebbe riuscire “dolce e naturale”». ¹¹⁵ Sarà proprio questo aspetto a unire le figure di

¹¹¹ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 78.

¹¹² Ivi, p. 74.

¹¹³ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 137.

¹¹⁴ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 74.

¹¹⁵ Ivi, p. 46.

Agostino, Michele e in seguito Dino: «il ‘paese innocente’ di cui in cuore coltivano il sogno».¹¹⁶ Per il giovane protagonista esso coincide con un mondo in cui i due massimi simboli borghesi, sesso e denaro, «e cioè i due casi della innocenza-ignoranza di Agostino,¹¹⁷ si mostrino a lui privi di deformazione e di quell’ipocrisia e falsità borghesi, divenendogli invece “dolci e naturali”, così da evitare l’amara «tonalità torbida e guasta, in cui essi, e per essi la realtà tutta, vengono a manifestarsi».¹¹⁸ Secondo Sanguineti tale mondo utopico tanto sognato da Agostino, come anche dal Michele de *Gli indifferenti*, esprime «quella loro impossibilità di adattamento che è una cosa sola con la loro fondamentale innocenza, con l’innocenza, appunto, della loro anima sognante»,¹¹⁹ la quale rimanda al contrasto, diffuso nelle opere moraviane, «tra paradiso e realtà, tra sogno e esperienza»,¹²⁰ rintracciabile anche nel seguente brano:

Ora provava un vago, disperato desiderio di varcare il fiume e allontanarsi lungo il litorale, lasciando alle sue spalle i ragazzi, il Saro, la madre e tutta la vecchia vita. Chissà che forse, camminando sempre dritto davanti a sé, lungo il mare, sulla rena bianca e soffice, non sarebbe arrivato in un paese dove tutte quelle brutte cose non esistevano. In un paese dove fosse stato accolto come voleva il cuore, e dove gli sarebbe stato possibile dimenticare tutto quanto aveva appreso, per poi riprenderlo senza vergogna né offesa, nella maniera dolce naturale che pur doveva esserci e che oscuramente avrebbe voluto.¹²¹

III.3.1. “È una donna”: la scoperta della sessualità nella dimensione familiare

Si è affermato, nella sezione precedente, che *Agostino* può essere considerato il romanzo della scoperta, che, estendendosi a tutto il reale, arriva inevitabilmente a

¹¹⁶ Ivi, pp. 45-46.

¹¹⁷ Ivi, p. 66.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Ivi, p. 46.

¹²⁰ Ivi, p. 47.

¹²¹ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 123.

comprendere anche il sesso, e cioè una delle più importanti rivelazioni dell'adolescenza. Tuttavia, va ribadito come il "romanzetto" riguardi in particolare la scoperta degli altri, evidenziando quanto questo riguardi anche il piano della sessualità, dal momento che Agostino, prima di sperimentare la propria, sarà costretto a viverla dall'esterno, osservando e comprendendo quella altrui, «quella della madre, innanzitutto, e quindi quella dei ragazzi del popolo, l'omosessualità di Saro, la mercificazione possibile del sesso».¹²² Tale tema, prediletto da Moravia nei suoi romanzi e canale privilegiato per l'indagine di sé e per la formazione della propria identità, sarà in *Agostino* intimamente vincolato alla dimensione familiare, venendo rappresentato dalla figura materna, che, integra e unitaria all'inizio del testo, finirà per essere irrimediabilmente scissa e sdoppiata nella mente del figlio. Ritorna, dunque, in modo piuttosto importante l'influenza di un altro amato smascheratore della realtà, Freud, il quale tuttavia, come ricorda Casini, sarebbe da intendere assieme a Marx «"a valle" e non "a monte" dell'invenzione letteraria, e fuori da ogni ortodossia. Certo, letture freudiane avevano suggestionato Moravia e legittimato la materia memoriale di *Agostino* e il suo sviluppo logico-narrativo [...]. Ma Moravia ha sempre negato di "applicare" teorie»¹²³ poiché queste avrebbero impedito, secondo il suo ragionamento, la creazione di libri poetici. È lo stesso autore a ritenere la sua opera di formazione induttiva e non deduttiva rispetto all'influenza psicoanalitica: «"non ho dedotto *Agostino* dalla lettura di Freud, ma l'ho indotto dall'esperienza di vita che mi circonda"».¹²⁴ Una vita, però, come ricorda ancora a Enzo Siciliano, che all'epoca della sua formazione era invasa da «una decomposizione sociale dalla quale affiorava un violentissimo erotismo [...] una vera

¹²² S. CASINI, "Un tempo oscuro". *L'estate di Agostino e la rivelazione della realtà*, cit., p. 23.

¹²³ Ivi, pp. 17-18.

¹²⁴ Ivi, p. 18.

rivoluzione le cui tracce si trovano in Freud, in Proust: [...] era qualcosa che tingeva di sé la vita ordinaria».¹²⁵

Per avvicinarsi, dunque, alla scoperta compiuta dall'ingenuo Agostino, dal momento che questa coinvolgerà pesantemente la realtà intima e domestica della famiglia, pare opportuno soffermarsi sul *modus operandi* dell'autore in merito al rapporto tra il figlio e i genitori, nei suoi romanzi di formazione. Moravia, infatti, agisce da lucido indagatore dei rapporti familiari, come ne *Gli indifferenti*, e spesso tuttavia li riduce a più scarse relazioni duali, legate soprattutto alla figura materna: tra madre e figlio è appunto il rapporto analizzato in *Agostino* e tra madre e figlia sono quelli proposti ne *La Romana*, *La ciociara* e *La vita interiore*; solo uno sarà in effetti il caso in cui è possibile ritrovare il binomio padre-figlio, quello dell'ultimo libro moraviano, *Il viaggio a Roma*. Si nota poi che, «per realizzare tale rapporto biunivoco, che una famiglia regolare (come quella di Girolamo e di Luca Mansi) non favorisce, Moravia rende i suoi adolescenti orfani, e quasi sempre orfani di padre».¹²⁶ Come si può intuire, senza dilungarsi in possibili ragionamenti autobiografici, in *Agostino*, l'assenza di un padre è utilizzata come un pretesto volto a favorire l'emersione delle pulsioni edipiche da cui il protagonista è attanagliato, in realtà, fin dall'origine del romanzo. Appare pertanto chiaro il motivo per cui la scoperta di Agostino si rivela dolorosa e umiliante, essa rompe e corrompe irrimediabilmente l'idillio con il reale in cui il ragazzino si trova inizialmente, svelandogli un mondo nuovo e oscuramente corrotto: «“Il sesso non è la manifestazione dei desideri che consentono il passaggio all'età adulta, è il preludio all'infelicità del mondo adulto. Agostino non scopre il piacere e la dolcezza di essere amato e di amare, bensì l'orrore della manipolazione, dell'umiliazione e della frustrazione”».¹²⁷ Va

¹²⁵ E. SICILIANO, *Moravia*, cit., p. 28.

¹²⁶ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 159.

¹²⁷ S. CASINI, “*Un tempo oscuro*”. *L'estate di Agostino e la rivelazione della realtà*, cit., p. 22.

ricordato, allora, che proprio la banda selvaggia che, come una lente distorta, permetterà all'eroe di aprire gli occhi sulla realtà, è anche quella che permette al ragazzo di realizzare l'alienazione sessuale in cui si trova. Agostino, all'inizio del romanzo, ormai è chiaro, appare come un perfetto bambino borghese, candido e innocente, ignaro di cosa sia il sesso, eppure, «quando la realtà sessuale è rivelata, [...] Moravia descrive [...] una sorta di illuminazione violenta e spietata, che di colpo offre un sapore, ancorché amaramente stravolto, di realtà finalmente spalancata dinanzi agli occhi»:¹²⁸

Sandro si fece avanti nel cerchio dei ragazzi sdraiati sulla rena [...]. E parlando lentamente aiutandosi con gesti efficaci ma privi, si sarebbe detto, di volgarità, spiegò ad Agostino ciò che gli pareva di aver sempre saputo e come per un profondo sonno dimenticato. [...] In realtà non aveva tanto compreso quanto assorbito la nozione come si assorbe un farmaco o un veleno e l'effetto lì per lì non si fa sentire ma si sa che il dolore o il benessere non potrà fare a meno di verificarsi più tardi. La nozione non era nella sua mente vuota, dolente e attonita, bensì in qualche altra parte del suo essere, nel suo cuore gonfio di amarezza, in fondo al suo petto che si stupiva di accoglierla. [...] Gli pareva di averla sempre posseduta; ma mai risentita con tutto il suo sangue come in quel momento.¹²⁹

Due aspetti risultano particolarmente interessanti in questo caso; il primo è l'astuto utilizzo dell'ellissi da parte di Moravia proprio nel punto in cui Sandro spiega al coetaneo l'atto sessuale, così com'era stata usata per l'iniziazione erotica di Carla ne *Gli indifferenti*. Tale espediente, qui, può forse avvicinare il lettore allo stato di ignoranza del protagonista, poiché, ignaro di quanto viene riferito, può solo intuire i dettagli del discorso e percepirli allo stesso modo del ragazzino, che, ancora stordito dalle informazioni, li vede come un oggetto talmente luminoso da far distogliere lo sguardo, così da indovinarne a mala

¹²⁸ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 67.

¹²⁹ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 83-84.

pena i contorni. L'altro aspetto interessante si ricollega proprio alla stessa acquisizione delle nozioni impresse sulla *tabula rasa* Agostino. Appare infatti di grande effetto il modo in cui il ragazzo avverte dentro di sé tali verità, come qualcosa di già presente e che è però stato offuscato da «un profondo sonno», finendo sopito «nel suo cuore gonfio di amarezza». Dopotutto, Moravia evidenzia l'attaccamento quasi morboso del figlio alla madre fin dalle prime pagine, fin dall'*incipit* dalla duplice "inquadratura" – per usare le parole di Mascaretti – in cui si legge: «Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in patino».¹³⁰ In questa condizione iniziale, che Freud chiamerebbe "pre-edipica", il modo in cui la donna tratta il figlio, affidandogli ad esempio i remi della barca, pare accrescere in lui «l'illusione di essere uomo»¹³¹ e di essere l'unico della sua vita, in una realtà dove il rapporto tra i due si riflette serenamente nella stessa natura con cui appaiono in armonia. Tale idillio estivo e marino rimanderebbe all'idea per cui il ragazzo si sente ancora nel grembo materno, che, tuttavia, è già caricato di una forte valenza simbolica e racchiude in sé la contraddizione e contrapposizione di madre e donna che la stessa assumerà agli occhi del figlio:

Ad un certo punto, anzi, ci fu un tramestio e come una breve lotta, la madre parve quasi soffocare, si levò balbettando qualcosa, il patino pencilò da un lato e Agostino ebbe per un momento contro la guancia il ventre della madre che gli parve vasto quanto il cielo e curiosamente pulsante come per una vita che non le appartenesse o comunque sfuggisse al suo controllo. [...] Goffamente ella si lasciò di nuovo scivolare sulla traversa delle navicelle, e in quest'atto sfregò il ventre contro la guancia del figlio. Rimase ad Agostino, sulla pelle, quell'umidore del ventre chiuso nel costume fradicio, umidore quasi annullato e reso fumante da un calore più forte; e pur provandone un vivo senso di torbida ripugnanza, per un'ostinazione dolorosa non volle asciugarsi.¹³²

¹³⁰ Ivi, p. 47.

¹³¹ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 162.

¹³² A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 57-58.

Nella prima parte di testo la figura materna, «grande e bella donna ancora nel fiore degli anni»,¹³³ è fonte di un orgoglio filiale, che sembra anticipare quello di Arturo per Wilhelm Gerace e fa credere ad Agostino di essere invidiato da tutti i bagnanti per la compagnia della bellissima madre. Se in questa fase della narrazione le pulsioni sessuali verso la donna sono ancora latenti, tuttavia, gli indizi disseminati da Moravia, di cui il ventre appunto sembra essere il più emblematico, ne rivelerebbero già l'esistenza. Nel contatto con il caldo e umido corpo materno, Agostino avverte «sconosciute, insospettate e compiaciute “femminili goffaggini”, presto tradotte in “un atteggiamento quasi indecente”». ¹³⁴ Tali sensazioni, quel fremito di vita e l'«acre, violento calore animale»,¹³⁵ che le appartengono, sono nuove al figlio perché generate da un nuovo incontro, da un uomo che si è aggiunto al binomio casualmente, un giorno d'estate, dopo aver invitato la donna per una passeggiata in mare. Quel giovane avvenente, che fin da subito si capisce essere un rivale che Agostino deve fronteggiare per il mantenimento dell'amore materno – ancora una volta secondo uno schema freudiano –, romperà l'idillio naturale in cui aveva sempre vissuto il ragazzo – e che era poi la realtà in cui egli si sentiva orgogliosamente uomo – portando funesti presagi con la sua ombra su di lui, «a tal punto che non stupirebbe un preciso riferimento alla valenza nefasta attribuita dagli antichi all'oscurarsi del sole». ¹³⁶ Fin dal primo incontro, infatti, infligge un duro colpo ad Agostino, sottraendogli inaspettatamente la compagnia della donna e insinuandogli il dubbio per cui sua madre, annoiata, non abbia «aspettato che l'occasione propizia per abbandonarlo». ¹³⁷ Prendendo parte sempre più frequentemente alle gite in

¹³³ Ivi, p. 47.

¹³⁴ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 166.

¹³⁵ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 58.

¹³⁶ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 165.

¹³⁷ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 53.

patino della famiglia, l'affascinante rivale anticipa e facilita la progressiva e dolorosa comprensione della femminilità materna, trasformando e forse degradando l'aspetto che la donna aveva mantenuto sino a quel momento agli occhi del figlio. Sarebbe infatti in questo momento, nell'episodio della gita in barca dei tre e del contatto di Agostino col grande corpo quasi animale della madre, e non nelle dichiarazioni sul sesso della banda, che prende avvio il cambiamento; poiché è già in tale istante che il ragazzo avverte confusamente i primi segni di quanto gli verrà chiarito in seguito. La madre, una figura amorevole e paziente, al contrario della maggior parte di quelle moraviane, all'origine della narrazione è associata all'aggettivo "grande", che inizialmente «filtra una illimitata ammirazione [...], possiede [...] una connotazione morale e segnala una prospettiva "ribassata" (come del resto nel romanzo della Morante)». ¹³⁸ La donna, presentata sempre attraverso la visione del figlio appunto, è stimata per il suo atteggiamento, l'affetto e ancora la propria morale, tuttavia, il termine "grande" si affiancherà sempre più frequentemente all'immagine del suo corpo femminile, già «oggetto di un pagano culto» ¹³⁹ di cui viene «rispettata la sacralità di "tabù"»: ¹⁴⁰

L'acqua liscia e pallida si squarciava sotto i loro tuffi. Agostino vedeva il corpo della madre inabissarsi circondato di un verde ribollimento e subito lei si slanciava dietro, con desiderio di seguirla ovunque, anche in fondo al mare. [...] Ancora, la madre che non sembrava mai saziarsi del sole, pregava Agostino di remare e di non voltarsi: intanto lei si sarebbe tolto il reggipetto e abbassato il costume sul ventre, in modo da esporre tutto il corpo alla luce solare. Agostino remava e si sentiva fiero di questa incombenza come di un rito a cui gli fosse concesso di partecipare. E non soltanto non gli veniva in mente di voltarsi, ma sentiva quel corpo, là dietro di lui, nudo al sole, come avvolto in un mistero cui doveva la massima venerazione. ¹⁴¹

¹³⁸ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 163.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 48-50.

Dopo l'arrivo del rivale e le iniziali conseguenze, e in seguito all'incontro con Berto e la turpe masnada con i suoi dilleggi e insinuazioni sugli atteggiamenti erotici tra la madre e l'amante – che si scopre chiamarsi Renzo – si capisce che Agostino scopre come primo esempio del sesso proprio la sessualità materna, accelerando lo sviluppo di quelle prime, confuse impressioni, poiché inizia a non vederla più solo come madre, ma anche come donna, con la tecnica del “doppio sguardo”, grazie alla quale Moravia «rielabora la tradizionale dinamica formativa di illusione-disillusione»,¹⁴² in lui sempre legate ai genitori. Dopo tali eventi e il cambiamento nell'atteggiamento della madre, ora quasi umile e disarmata nei confronti del giovane Renzo, Agostino percepisce in quel corpo «la “materialità” terrena, fin anche volgare, di colei che egli ha sempre considerato divina»,¹⁴³ trasmessa dal ventre ampio come il cielo che «determina il subentrare della “vastità” alla “grandezza”, dello sgomento all'ammirazione». ¹⁴⁴ Tale passaggio sarà confermato dopo la definitiva rottura dell'idillio, già incrinato, rappresentata dallo schiaffo della donna al figlio, che ricorda ancora una volta motivi psicoanalitici già rielaborati da Svevo ad esempio. Il gesto, che spingerà il ragazzino a fuggire e rintanarsi nella cabina in cui, fatalmente, incontrerà Berto, sembra assumere su di sé il valore di simbolo anticipatore della violenza cui sarà in seguito sottoposto il protagonista e che scoprirà nel reale. In seguito, il punto di vista distorto e contrastante dei coetanei spingerà Agostino a osservare con occhio indagatore la madre, «per verificare le rivelazioni ricevute dai ragazzi». ¹⁴⁵ L'eroe adotta dunque un atteggiamento di “voyeurismo pedagogico”, con cui scopre di non avvertire più l'antica gelosia filiale, bensì «un fremito tutto nuovo e strano di complicità, di curiosità e di

¹⁴² V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 166.

¹⁴³ Ivi, p. 167.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Ivi, p. 170.

cupa e compiaciuta approvazione»,¹⁴⁶ ritenendo «giusto che sua madre agisse a quel modo con il giovane [...] in patino e che [...] lontano da occhi indiscreti, si abbandonasse tra quelle braccia». ¹⁴⁷ Il figlio prenderà sempre più spesso a spiare la madre, come nel brillante esempio del terzo capitolo, in cui la osserva sulla soglia della camera, intenta a togliersi i gioielli e ravviarsi i capelli, vestita solo di una camiciola trasparente che le lasciava nude le lunghe gambe eleganti. La descrizione estremamente dettagliata, che mostra le ascelle spalancate «come due fauci di serpenti»¹⁴⁸, attraverso l'esaltazione della sensualità, esibisce l'«odio-curiosità» – con i termini di Sanguineti – provato da Agostino che lo costringe a «fissare spietatamente gli occhi riluttanti là dove il giorno prima non avrebbe osato levarli»,¹⁴⁹ per «“distruggere l'aura di dignità e di rispetto” che “avevano sin'allora avvolta ai suoi occhi” la figura della madre». ¹⁵⁰ Il protagonista si ripete invano, come una sorta di ritornello, la frase “è una donna”, che ritornerà insistentemente in tutto il romanzo, come si nota leggendo: «Intanto, mentre il sangue gli saliva rombando alla testa, si ripeteva: “È una donna... nient'altro che una donna”; e gli parevano, queste parole, altrettante sferzate sprezzanti e ingiuriose su quel dorso e su quelle gambe»,¹⁵¹ eppure l'autore non lascia scampo e fa presto comprendere all'eroe, con «un senso crudele di vergogna»¹⁵² che quella stessa donna sarebbe sempre rimasta madre ai suoi occhi e la comprensione che avrebbe voluto provare per il ragazzo del patino non riesce a essere altro che complicità:

Talvolta si domandava come facessero i ragazzi più grandi di lui ad amare la propria madre e al tempo stesso a sapere quello che egli stesso sapeva; e concludeva che questa consapevolezza doveva in loro uccidere a tempo l'affetto filiale, mentre in lui

¹⁴⁶ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 93.

¹⁴⁷ Ivi, p. 94.

¹⁴⁸ Ivi, p. 99.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 69.

¹⁵¹ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 100.

¹⁵² Ivi, p. 131.

l'una non riusciva a scacciare l'altro e, coesistendo, torbidamente si mescolavano.¹⁵³

Il climax ascendente della vastità materna, culminante nel quinto capitolo con l'immagine della donna che riempie di sé tutta la stanza, grande come non era mai sembrata prima d'ora, rispecchia il crescente desiderio maturato dal figlio nei confronti della donna su cui riversa i propri desideri maschili, come scrive Gadda. Non è casuale, poi, che tale ampiezza raggiunga il suo culmine proprio sul finire del romanzo, in concomitanza con uno degli episodi cruciali del testo; poiché avviene nel momento in cui Agostino decide di recarsi nella casa di tolleranza mostratagli da Tortima, per potersi liberare della suddetta "doppia visione" e purificarsi da quel senso angoscioso di vergogna causato dalle «ossessioni di cui aveva tanto sofferto in quei giorni d'estate».¹⁵⁴ Dopo la caccia in pineta con i coetanei, il più grande, Tortima, mostra al ragazzino un villino in lontananza e ben presto egli matura l'idea di conoscere una delle donne che lì abitavano, anche per smettere di essere calunniato dai ragazzi su una presunta vicinanza col Saro. Anche il denaro, mezzo d'espressione borghese per eccellenza, troverà dunque il suo spazio nel testo, come Maraini ricorda all'autore, in *Agostino* ben nove sono le pagine a esso dedicate. Qui, tuttavia, assumerà un valore diverso da quello ad esempio de *La disubbidienza*, non essendo legato all'ipocrisia e al possesso, quanto alla mercificazione del sesso. Tornato a casa con l'intenzione di rompere il salvadanaio e dar fondo ai suoi risparmi, l'immagine della madre tra le braccia del giovane uomo, immersa con lui in un lungo bacio, rafforza senza dubbio la sua decisione. Già la notizia che quella stessa sera, a causa di un'ospite, avrebbe dovuto dormire accanto alla madre gli appare allo stesso tempo violentemente ripugnante e pericolosa e lo spinge ad affrettarsi nell'intento. Una volta raggiunto il villino, tuttavia, a causa della ancor tenera età,

¹⁵³ Ivi, p. 132.

¹⁵⁴ Ivi, p. 147.

ad Agostino è vietato l'accesso e il ragazzino, vistosi rubare i soldi dal diciassettenne della masnada a cui, invece, è stato concesso di entrare, non potrà far altro che scrutare dall'esterno, da una finestra, nella speranza di notare qualcuno:

Agostino deluso stava per ritirarsi quando la tenda si sollevò e una donna comparve. / Ella indossava una ampia veste di velo azzurrino che rammentò ad Agostino le camicie materne. Nulla era accaduto, pensava, egli non aveva potuto possedere alcuna donna, il Tortima gli aveva portato via i soldi e il giorno dopo sarebbero ricominciate le beffe dei ragazzi e il tormento impuro dei rapporti con sua madre. Era vero che aveva veduto per un momento la donna desiderata ritta nella sua veste di velo, il petto nudo, ma intuiva oscuramente che questa immagine insufficiente e ambigua sarebbe stata la sola ad accompagnarlo nel ricordo per lunghi anni avvenire.¹⁵⁵

Tornando, dunque, all'emblematica vastità del corpo materno, che si era scritto non essere casuale affiancata a tale episodio, si aggiungerà come oscuramente le sembianze e le vesti della prostituta rimandino confusamente Agostino alle fattezze materne. Un presentimento, questo, che verrà confermato subito dopo, al triste ritorno a casa dalla madre già sopita a letto, il ragazzino noterà che «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».¹⁵⁶ Stando a Sanguineti, dunque, tale frustrazione sessuale

è la cautela di uno scrittore che, pur aspirando con tutta l'anima a offrire al suo personaggio l'"esperienza liberatrice", intuisce assai bene che la "villa proibita" non potrà che risolvere su un piano di ingenua apparenze, anche il giorno in cui sia liberamente frequentata, il dramma segreto di fondo.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Ivi, p. 167.

¹⁵⁶ Ivi, p. 168.

¹⁵⁷ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 71.

Tale associazione compare anche in un altro dei testi qui proposti, ovvero in *Ernesto*, seppur in modo leggermente diverso. Nel Terzo episodio Ernesto decide di recarsi, come lo stesso Agostino aveva tentato, in visita a una prostituta, la quale avrebbe dovuto, secondo i suoi progetti, liberarlo dalla sua condizione di instabilità e ambiguità di uomo a metà, rasato, ma non “iniziato” – nonostante egli alle donne non avesse voluto pensarci almeno fino ai diciotto, diciannove anni. Il ragazzo decide di recarsi da una donna «che esercitava il mestiere da sola [...] nel quartiere dove si aprivano i postriboli»¹⁵⁸ e tuttavia teme di sbagliare e bussare alla porta sbagliata, rischiando pure di farsi scoprire e buscarle dallo zio e dalla madre, considerando quanto vicini siano «i negozi dello zio tutore (che, temendo per il nipote i vizi solitari, gli dava quel regalo settimanale a quel preciso scopo, ahimè sottaciuto)».¹⁵⁹ Per la fortuna del ragazzo, «la donna era alla finestra; e vide subito il suo cenno. Col cuore in gola, Ernesto sali la scala, e la trovò sulla porta, che l'aspettava»¹⁶⁰ e trovandola meno giovane di quel che credeva, avverte dentro di sé di preferirla così, dando al lettore forse un anticipo, un indizio di quanto seguirà. Entrando nella stanza, il protagonista è inizialmente attratto e colpito da un profumo, si potrebbe dire, familiare: «era un odore di biancheria nuova, appena tagliata; lo stesso che gli piaceva tanto nella casa della sua balia»,¹⁶¹ che, insieme all'immagine di una Madonna vicino al letto, continua a riportargli alla mente l'immagine della balia e della sua dolce casa. Un ulteriore indizio affidato al lettore è quello legato allo stesso nome della donna, non a Tanda, che è il nome adottato dalla prostituta una volta iniziato questo mestiere, bensì al nome con cui è nata e che ora ha rifiutato, cioè Natascia, che, svelando le sue origini slave, rimanda ancora alla balia, proveniente dagli stessi territori. Tutti questi fattori spingono inevitabilmente Ernesto

¹⁵⁸ UMBERTO SABA, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 2020 (1975), p. 50.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 51.

¹⁶¹ *Ibidem*.

a sovrapporre la figura della prostituta a quella della balia, «che – anche questa disegnata sulla biografia dell'autore – si configura, esplicitamente come una “seconda madre”»,¹⁶² compromettendo l'aspetto materno di una e quello sensuale dell'altra. Il complesso edipico, velatamente accennato da Saba, è aggravato dal fatto che l'eroe associ la pulsione sessuale alla figura di una madre «per scelta che dunque varrebbe quasi più della maternità naturale».¹⁶³ Tale sovrapposizione, inoltre, seguendo il ragionamento di Alessandro Cinquegrani, potrebbe essere alla base del comportamento della prostituta, la quale, seppur inconsciamente, vede il ragazzo, così giovane e «così diverso dai suoi clienti che venivano da lei la sera»,¹⁶⁴ con uno sguardo diverso, materno appunto e, nonostante ciò, consuma ugualmente con lui l'atto sessuale, quasi più lieta e compiaciuta della giovinezza del fanciullo, così come lui lo era stato inizialmente per la sua età matura:

Intanto la donna cominciò, per eccitarlo, a fargli delle carezze. Gli sembrava, così nudo, poco più di un bambino; e la sua mano gli accarezzò, come ad un bambino, le natiche. [...] “Ti sé assai bel e assai cocolo – gli disse la donna; – ma un poco ancora tropro putel. No importa: ti me piasì de più cussì.”¹⁶⁵

III.4. I luoghi della narrazione, i colori e la natura

La narrazione delle vicende, svolte dal protagonista nell'arco di una breve estate – in cui gli avvenimenti principali avvengono quasi tutti nell'arco di una giornata – sfrutta la stagione e la condizione atmosferica per offrire al lettore meravigliosi scorci lirici e naturalistici, caratterizzati da una grande valenza simbolica nel dettato e che appaiono di frequente come una “boccata d'aria fresca”, in cui il lettore, ma spesso anche il protagonista,

¹⁶² ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Marsilio Editori, Venezia, 2007, p. 94.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 52.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 53.

sospende momentaneamente le sofferenze e i pensieri, come capita al giovane eroe quando si legge: «per un momento Agostino, nuotando in quell'acqua fredda e possente che pare a voler portar via le gambe, si sentì felice; e dimenticò ogni cruccio e ogni torto».¹⁶⁶ Se la natura riesce ad avere questa capacità rasserenante è perché, seguendo il pensiero di Sanguineti, essa rappresenta quel “paese innocente” attraverso «i colori incertamente utopistici, e per ciò stesso tanto più struggenti e patetici [...], di una società affatto ‘naturale’».¹⁶⁷ L'idea della natura come «simbolo remoto di un irraggiungibile paese innocente»¹⁶⁸ si ritrova già in *Inverno di malato*, nello splendido paesaggio alpino che, dalla finestra del sanatorio, come un bel quadro immobile fa da sfondo alle vicende di Girolamo. In *Agostino*, ormai è chiaro, l'ambientazione marina riflette nelle prime pagine l'idillio familiare e, con esso, la gioiosa stasi in cui si trova il fanciullo, in una condizione simile a quella di Arturo – su cui si tornerà in seguito – il quale appare, tuttavia, ancor più partecipe della natura, fin quasi a fondersi con la stessa, divenendo quasi una egli stesso una creatura animale. Nel testo moraviano, rotto l'equilibrio idilliaco, man mano che il protagonista avanza nelle sue scoperte, la natura, fino a quel momento calma e solare, non si mostra più in sintonia con i sentimenti del ragazzo, il quale, anzi, la osserva ora con occhi diversi, riversandovi quel buio, quell'ombra che stava crescendo dentro di lui. Non a caso Agostino vacilla nell'oscurità, che diviene

il termine più ricorrente del libro, [...] "Oscuri" sono gli eventi, le parole, i comportamenti altrui [...] ma "oscure" sono anche le sensazioni, le percezioni, i sentimenti, i pensieri che si risvegliano in lui e sui quali non sa far luce, e ai quali non sa dare un nome [...] Un velo oscuro che egli non sa squarciare rende incomprensibile la realtà in cui gli altri sembrano muoversi alla luce del sole.¹⁶⁹

¹⁶⁶ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 122.

¹⁶⁷ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 47.

¹⁶⁸ G. PAMPALONI, *Realista utopico*, cit., p. XLVII.

¹⁶⁹ S. CASINI, “Un tempo oscuro”. *L'estate di Agostino e la rivelazione della realtà*, cit., pp. 24-25.

Tale elemento viene ripreso anche dalla realtà stessa, si pensi ancora una volta al primo incontro col “giovane del patino”, o a quello fatidico con Berto, nella cabina in cui «c’era una rada e afosa oscurità»,¹⁷⁰ ma ancora nelle seguenti parole: «tutto era oscuro in lui e intorno a lui. Come se invece della spiaggia, del cielo e del mare non vi fossero state che tenebre, nebbia e forme indistinte minacciose».¹⁷¹ Ma i momenti di più alto effetto sono proprio quelli in cui la dimensione naturale sembra umiliare ulteriormente il ragazzo, già ferito dai propri stessi sentimenti e soprattutto dai coetanei, imponendo ai suoi turbamenti una bellezza straordinaria, come si può notare in una delle più belle pagine del testo:

Agostino ora sentiva una pesantezza, un senso di oppressione e di chiuso dolore che il mare fresco e ventilato e l'incendio magnifico del tramonto sulle acque violette gli rendevano più amaro e insoffribile. Gli pareva sommamente ingiusto che in quel mare, sotto quel cielo, corresse una barca come la loro, così colma di cattiveria, di crudeltà e di perfida corruzione.¹⁷²

Quella condanna e quel giudizio per le proprie azioni sperati anche da Girolamo, nel racconto del 1930, in *Agostino* sono rappresentati «dalla realtà stessa, sono una cosa sola con i fatti, e cioè proprio [...] con la banda dei ragazzi, che valgono ad un tempo per quel commesso viaggiatore che sa corrompere e [...] per quel giudice sognato in veste di medico che sa infine occuparsi anche dell’anima»,¹⁷³ sognato da Girolamo, ma segretamente atteso anche da Agostino stesso, che sogna di potersi liberare del peso delle sue colpe incompiute.

Non sembra un caso, dunque, che Agostino sia in continua fuga tra dentro e fuori, tra chiuso e aperto. Nell’opera è possibile notare un progressivo movimento dal centro verso

¹⁷⁰ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 66.

¹⁷¹ Ivi, p. 118.

¹⁷² Ivi, p. 126.

¹⁷³ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 66.

l'esterno, come riporta Valentina Mascaretti, dalla spiaggia di sua pertinenza a quella periferica del bagno Vespucci, fino alle dune sabbiose di Rio, che si traduce nel movimento dalla propria classe sociale a quella più bassa dei figli di bagnini e braccianti. Dalla rena vasta e assoluta della Versilia e da un mare altrettanto ampio, si passa alla stretta cabina del bagno Speranza, fino alla tenda della masnada e alla baracca del Saro e per finire alla camera della madre, segnata dal grande specchio in cui la donna è riflessa e sdoppiata davanti al figlio, e al salotto inondato dalla sua presenza. Altro importante elemento è la finestra da cui intravede la stanza della giovane prostituta, che rappresenta il limite oltre cui si trova l'età adulta, ancora irraggiungibile. Un altro confine è rappresentato proprio dalla spiaggia stessa, questa, tuttavia, non delimita il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, ma piuttosto quello dall'innocenza tipica del protagonista, docile bambino per bene, alla violenta esperienza della realtà, che si manifesta inaspettatamente ai suoi occhi.

Gli spazi neutralizzati citati da Moretti ritornano, allora, frequentemente anche in questi testi, si pensi agli interni di casa come le cucine, ad esempio quella delle prime conversazioni di Arturo e Nunziata, o il salotto della casa di Agostino, ma ancora la cameretta di Ernesto. Va notato, allora, come, nei tre romanzi di formazione qui studiati, ricorrono frequentemente alcuni luoghi spazio-temporali, presenti nel genere in questione e più in generale anche nella nostra tradizione letteraria. Questi sono detti "cronotopi", riprendendo un concetto già espresso da Bachtin e da lui definito come «"l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente"»¹⁷⁴ e in cui «"si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio"».¹⁷⁵ Di questi, tre in particolare sono quelli prediletti dal romanzo di formazione, ovvero la strada, simbolo della dimensione sociale e dell'incontro, il salotto, rappresentante dell'intimità familiare e

¹⁷⁴ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 74.

¹⁷⁵ Ivi, p. 75.

legato dunque alla dimensione psicologico-affettiva, e infine la soglia, che è insieme “cronotopo” e confine da valicare per uscire dalla casa natale, ma pure per abbandonare l’innocenza e varcare un’altra soglia, spesso corrispondente a quella di un postribolo, che porta alla maturità, anche sessuale. Si ricordi allora l’incontro fatale di Arturo e Assuntina, che porterà il giovane alla maturità sessuale, o ancora una volta la soglia della cabina al bagno Speranza, in cui Agostino conosce per la prima volta Berto e il mondo dei ragazzi proletari. Inoltre, sempre più nel Novecento, come era per il sopra citato *America* di Kafka, questi luoghi spazio-temporali coincidono con gli spazi neutralizzati e divengono ormai “campi di battaglia”, in cui il sistema di regole sociali non riesce a contenere e a frenare le esperienze traumatiche che lì si realizzano. In Agostino il salotto è teatro delle effusioni amorose tra l’amante e la grande madre, che sembra quasi ostentare al ragazzo la sua «insaziata avidità»¹⁷⁶ di baci, e che riempie di sé ogni stanza, impedendo al giovane di vivere come un tempo quegli ambienti in cui a lungo aveva giocato. La sala da pranzo della Casa dei guaglioni è il luogo in cui Arturo, parlando sognante delle proprie letture e dei progetti futuri tra mappe e atlanti, rafforza la dolorosa intimità con Nunziata e, ancora, l’unico spazio aperto di *Ernesto* è caricato di un forte valore negativo, poiché teatro delle stesse gesta compiute poco prima con il bracciante nel magazzino della ditta, qui, piegandosi alla fontana nello stesso modo in cui si era accovacciato sui sacchi di farina, Ernesto crederà di rivelare a tutti i passanti e alle ragazze, che si trovavano lì per prendere l’acqua, il suo segreto, senza tuttavia proferir parola. La scena riprende, inoltre, un componimento giovanile intitolato *Intorno ad una fontana*, presente già nel *Canzoniere* del 1921 come *La fonte*, che rimanderebbe forse proprio a un’esperienza autobiografica dell’autore. Va aggiunto poi un ultimo importante “cronotopo”, ovvero l’intera isola di Procida, che, aperta e allo stesso

¹⁷⁶ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 154.

tempo isolata, nel romanzo morantiano costituisce, secondo le parole di Rosa, «una totalità di spazio e di tempo»,¹⁷⁷ dal momento che vi è un «annullamento della distanza prospettica con cui il narratore adulto rievoca la sua infanzia»,¹⁷⁸ quasi come fosse ancora lì immerso nella natura lussureggiante del luogo. Tale aspetto è poi avvalorato anche dalla commistione di tempo della narrazione e tempo del discorso, che finiscono per confondersi, si legge infatti: «io avevo compiuto da poco quattordici anni; solo pochi giorni prima avevo saputo che da oggi, con l'arrivo del piroscampo delle tre, la mia esistenza cambiava».¹⁷⁹ Ne *L'isola di Arturo* si nota una prevalenza di spazi aperti, in cui l'ampiezza del cielo e del mare, spazi naturali per eccellenza, si contrappone decisamente alla claustrofobia emanata da diversi ambienti umani: «Intorno al porto, le vie sono tutte vicoli senza sole, fra le case rustiche, e antiche di secoli, che appaiono severe e tristi».¹⁸⁰ Tuttavia, lo spazio chiuso per eccellenza, l'abitazione del protagonista, ovvero la Casa dei guaglioni, «vecchio convento-caserma fra gli spini e i fichidindia»,¹⁸¹ che deve essere stata un tempo altrettanto claustrofobica, è ora esentata da tale oscurità e diventa parte integrante della natura, che, come in *Agostino*, serena e solare, rispecchia lo «stato di congenita beatitudine»,¹⁸² in cui vive il fanciullo ospitando animalletti di ogni specie, come gechi e gufi, tra polvere e sabbia in una dimora dal pavimento pieno di buche: «le pareti del castello dei Gerace, lungi dal circoscrivere la sfera privata dell'intimità, si aprono verso l'esterno, favorendo un'osmosi continua con il regno naturale».¹⁸³ Lo stesso castello, inoltre, a lungo tana di uomini misogini, amanti solo di se stessi e del proprio sesso, diventerà poi paradossalmente prerogativa tutta femminile,

¹⁷⁷ GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 130.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 73.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 12.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 18.

¹⁸² G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 135.

¹⁸³ *Ivi*, p. 138.

facendosi rocca della bella Nunziata, che radunerà lì le amiche, da anni escluse dalla casa. Si aggiunge, poi, che le uniche stanze in cui è possibile trovare una certa intimità sono le camere da letto, quella grande del padre, che rimanda sì al silenzio e alla solitudine dell'uomo, ma anche e soprattutto al grido animale della prima notte di nozze, e quindi all'intimo rapporto con la novella sposa; tuttavia, la stanza di Arturo è quella che racchiude in sé alcuni degli aspetti più importanti della sua adolescenza: i sogni carichi di valenza simbolica, la convalescenza seguita al superamento delle Colonne d'Ercole e i resti della lettera d'odio scritta al padre e mai consegnata, nonché tutti i pensieri e le speranze a lui riservati. Sul finire della narrazione Arturo si abbandona infine a un'amara considerazione:

Se, almeno, fosse durato sempre il presente inverno, malaticcio e smorto, sull'isola! Ma no, anche l'estate, invece, sarebbe tornata immancabilmente, uguale al solito. Non la si può uccidere, essa è un drago invulnerabile che sempre rinasce, con la sua fanciullezza meravigliosa. Ed era un'orrida gelosia che mi amareggiava, questa: di pensare all'isola di nuovo infuocata dall'estate, senza di me!¹⁸⁴

Morante riesce a mettere così in risalto il cambiamento della natura circostante, che, armonizzata prima in una sola cosa col ragazzo, ora appare leopardianamente insensibile e incurante dell'uomo e del tempo che passa. Come la natura anche lo stesso castello dei Gerace cambierà totalmente aspetto agli occhi di Arturo, così com'era stato per Agostino, divenendo il dolce rifugio di una madre, che non è la sua, e un figlio, che non è lui, dunque di una nuova famiglia, contrassegnata da un amore impossibile, da cui sente il forte bisogno di scappare.

Avviandosi alla conclusione del capitolo, si terminerà soffermandosi brevemente sui luoghi di *Ernesto*, che risultano appunto in maggior parte luoghi chiusi, in cui si svolgono i

¹⁸⁴ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 375.

momenti cruciali dell'evoluzione del giovane. Si ha ad esempio il magazzino, in cui lavora e in cui avvengono gli incontri clandestini col collega, la camera da letto con i libri e l'amato merlo, dove si svolgerà la confessione alla madre, ma anche la bottega del barbiere, luogo dal carattere quasi sacro, considerando il rito iniziatico che vi si compie. Di grande rilievo è poi la stanza di Tanda, la donna che guiderà il protagonista alla più importante delle iniziazioni, e infine il teatro, scenario dell'incontro fatale e finale col giovane musicista. In questa prevalenza di spazi chiusi va ricordato, però, lo spazio aperto, ovvero la già citata la piazzetta alla cui fontana il giovane assetato corre ad abbeverarsi, sentendo imbarazzato su di sé gli occhi di tutti. Se tale luogo aperto assume dei connotati negativi, un altro spazio, quello della strada, uno dei "cronotopi" prediletti dal romanzo di formazione, mutevole e cangiante, con il movimento che l'eroe compie sulla stessa, allude anche allo spostamento del protagonista lungo il suo personale percorso evolutivo. La strada è il luogo in cui si affacciano negozi e locali, come il «"Caffè del Tergesteo", che rimanda al Caffè Tergeste cui Saba dedicherà pure una poesia ne *La disperazione* (1913-1915), in cui si legge: «Caffè Tergeste, ai tuoi tavoli bianchi / ripete l'ubriaco il suo delirio; / ed io scrivo i miei più allegri canti».¹⁸⁵ Anche in *Ernesto* in effetti il locale, nella bella stagione, esponeva i suoi tavoli di fronte al "Teatro comunale"»,¹⁸⁶ e qui siede lo stesso Ernesto col suo piccolo gelato, osservando l'esterno, rappresenta e si fonde qui con Trieste, città multietnica, plurima, scostante e accogliente, che Saba, triestino, non poteva non scegliere come sfondo per la vita di un ragazzo che sente così vicino a lui.

¹⁸⁵ *Per conoscere Saba*, cit., p. 252.

¹⁸⁶ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 68.

CAPITOLO QUARTO

L'INIZIAZIONE ALLA VITA DI UN RAGAZZO NELLA TRIESTE DEL 1898

IV.1. L'autore, la famiglia, la poesia

Umberto Saba, il più lontano nel tempo tra i tre autori, viene alla luce in realtà come Umberto Poli, il 9 marzo 1883 a Trieste, «città dolorosa e inquieta che [...] ha veduto nascere il più doloroso e il più inquieto dei suoi figli». ¹ La madre è l'ebrea Felicita Rachele Coen, il padre l'agente di commercio Ugo Edoardo Poli:

un "ariano" [...] "che vendeva mobili a schede (rate). [...] quando aveva circa 40 anni un sensale di matrimoni [...] gli propose mia madre, che non era molto più giovane di lui. [...] per 4000 fiorini lo sciagurato si fece circoncidere, cambiò il suo nome in quello di Abramo, e (puoi immaginarti con quale nascosto rancore) sposò mia madre che teneva un negozietto di mobili.²

Alla nascita del figlio, l'uomo è già stato incarcerato per lesa maestà e bandito dal Regno – lo conoscerà solo vent'anni dopo – mentre la madre è fin da subito una donna anaffettiva, almeno stando a quanto riporta lo stesso poeta nelle sue lettere: «“Quando si

¹ U. SABA, *Discorso della laurea*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 557.

² MARIO LAVAGETTO, CARLA GHIRARDI, *Nota biografica*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 49.

accingevano a coprimi, mia madre si oppose, dicendo che se vivevo vivevo, e se morivo morivo...»³ proprio il rapporto tra e con i genitori sarà una delle cause cui il poeta attribuirà fin da subito la propria diversità. Il fanciullo Umberto viene affidato, allora, alle cure di una balia cattolica, la slovena Gioseffa “Peppa” Sabaz, la quale ha da poco perso il suo unico figliolo. Ad appena tre anni, tuttavia, il piccolo Berto, come veniva chiamato, viene probabilmente spedito a Padova da dei parenti e fa ritorno alla casa materna solo attorno ai dieci anni. Qui conduce la propria vita in un mondo al femminile, assieme alla madre e le due zie, Fortunata e Regina; solo occasionalmente frequenta la componente maschile della famiglia, che non sarà il padre, ma uno zio, Giuseppe Luzzatto, che è anche il suo tutore. In questi anni Umberto, schivo e con pochi amici, è immerso nelle sue sterminate letture, tra autori come Leopardi, Foscolo e Petrarca, ma anche Manzoni e Shakespeare. Il ragazzo segue con più dedizione la propria formazione sui libri, piuttosto che quella scolastica, sempre frequentata invece saltuariamente; in seguito a quattro anni di ginnasio, che reputerà inutili alla sua carriera futura, inizia l’Accademia di Commercio e Nautica, ma dopo solo un anno e mezzo, come ricorda Saba, «“mia madre volle che prendessi un impiego”»,⁴ e il ragazzo diviene contabile in una ditta. Al 1902 risalgono i primi lavori, pubblicati pure su qualche giornale quale «Il Lavoratore», il giornale socialista di Trieste, in cui è occupato il caro amico Amedeo Tedeschi, e che, scrive Lavagetto, mostrano «un poeta accanito nella ricerca di una propria identità, che riscopre i classici della letteratura italiana [...] e ne ritenta metri, soluzioni, temi con una spavalderia e una “incoscienza” che hanno quasi dello sbalorditivo».⁵ In essi si nota anche l’influenza dei più moderni Carducci e d’Annunzio, che sembrano inevitabilmente condizionarne lo stile, e il cui riconoscimento di modelli non sarà,

³ *Ibidem.*

⁴ *Ivi*, p. 50.

⁵ *Ivi*, p. 6.

tuttavia, immediato. Nel 1903 il giovane ventenne si trasferisce a Pisa per frequentare alcuni corsi universitari, consapevole delle proprie ambizioni letterarie; è costretto ad abbandonare, tuttavia, le lezioni a causa di un malessere psichico e fisico, che lo accompagnerà tutta la vita, e che lui chiama nevristenia. Forzato a letto in un continuo stato di prostrazione, scriverà: «“Spesso mi sembra di essere preso dalla follia, il cui solo nome mi fa inorridire”».⁶ Nel 1905 si sposta a Firenze, nel tentativo di modernizzare la propria cultura di autodidatta, ma l’approccio al nuovo ambiente, per lui, triestino legato alla sua città, non è affatto facile, non si sente riconosciuto dalla «cricca letteraria» della città, e dai suoi vociani. Negli anni 1907 e 1908 Saba, chiamato al servizio militare tra Siena e Salerno, dove prendono forma i *Versi militari*, ha modo di conoscere personalmente d’Annunzio, durante una delle numerose licenze straordinarie concesse gli per la malattia, l’incontro sarà però inconcludente, le lusinghe e le promesse del “vate” restano vuote. Nel 1909, tornato a Trieste, sposa con rito ebraico Carolina Woelfler, donna della sua vita e di molte sue poesie, e si trasferisce in periferia; da qui nasceranno le poesie di *Casa e campagna*. L’anno seguente viene alla luce la figlia Linuccia e viene pubblicata la prima raccolta del poeta, *Poesie*, in cui l’autore si firma non più con il cognome paterno o con pseudonimi come Chopin, bensì con quello definitivo di Saba, la cui origine pare incerta, forse legata alla cara balia o alla sua origine ebraica, vicina al termine “sabato”, inteso come giorno di riposo, e al suo corrispettivo ebraico *shabbat*. Sempre nel 1911 Saba invia a Scipio Slataper per «La Voce» l’articolo *Quello che resta da fare ai poeti*, manifesto di poetica che verrà respinto e pubblicato solo postumo. Uscirà invece nel 1912 *Con i miei occhi*, in seguito *Trieste e una donna*, per la Libreria de «La Voce», in cui registra in versi anche la crisi coniugale che verrà risanata dal trasferimento della famiglia a Bologna. Mentre inizia già a fantasticare su una possibile

⁶ Ivi, p. 51.

raccolta delle sue poesie, compone anche alcuni scritti in prosa, come ad esempio *Sette novelle*, e altri testi stampati in vari quotidiani, come la «Tribuna» o il «Resto del Carlino», come *La gallina* del 1913, che confluiranno poi in *Ricordi-Racconti* del 1951. Con la Prima guerra mondiale Saba è «assegnato a ruoli amministrativi e di retroguardia»⁷ che vive con insofferenza, ritrovando respiro solo nella produzione poetica, che non interrompe mai, e che trova posto in *Poesie scritte durante la guerra*. Nel 1918 è a Milano e viene ricoverato per una crisi nervosa. Tornato a Trieste, nel 1919, acquista una libreria con l'intento di svuotarla e rivendere l'immobile, e tuttavia, ammaliato dai suoi antichi volumi, la rinominerà presto Libreria Antica e Moderna, divenendo librario antiquario. Presso la stessa il poeta pubblica, nel 1920, *La serena disperazione*, ma soprattutto, nel 1921, la prima edizione, in 500 copie, del *Canzoniere*, «un progetto ambizioso, il tentativo di sistemare la propria esperienza in un corpo organico, tenuto insieme da alcuni fili capitali».⁸ La raccolta è aperta da una prefazione critica e analitica dello stesso autore, che anticipa già il tono presente nel futuro *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Dopo la Prima guerra mondiale nella realtà culturale e letteraria del Paese, la caduta del Futurismo riporta l'attenzione ai risultati letterari, più che alla rivoluzione linguistica e della forma, allontanandosi dalle aspirazioni europeistiche, diretti invece «verso le origini regionali o cittadine esecrate un tempo dai futuristi»⁹ e rivalutando autori ottocenteschi come Pascoli, Carducci e lo stesso d'Annunzio, cui, si ricorda, il poeta aveva rivolto una critica contro la sua «ricerca del gesto e dell'effetto, [...] contro l'eroizzazione forzata dell'io».¹⁰ Proprio questo mutamento avrebbe favorito anche il lavoro di revisione di Saba, aiutandolo «a riconoscere e ad accettare la propria

⁷ Ivi, p. 54.

⁸ MARIO LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974, p. 5.

⁹ Ivi, p. 8.

¹⁰ Ivi, p. 23.

“originalità”»,¹¹ in un’immersione totale nei suoi versi, riprendendo il contatto con la propria eredità culturale ed emendando gli errori che lo avevano spinto a tradire sé e i «suoi padri», cioè i suoi modelli, nel 1911, suggestionato dai fatti del tempo. Il *Canzoniere*, dunque, accettando «l’impurità come un dato biologico»,¹² può forse essere considerato la prima autobiografia possibile del poeta, in cui il linguaggio rimane umile, senza astrusi artifici, e piuttosto vicino alle cose rappresentate, in un dettato dove la parola «è portatrice di “oggetti” che a volte la schiacciano»,¹³ non facendola mai prevalere sulle immagini rappresentate. Inoltre, se il *Canzoniere* può essere già definito una forma di autobiografia, è perché il poeta si pone sempre al centro della sua produzione, «vuole leggere tutto sulla propria pelle e poi restituirlo sotto forma di fatti o avvenimenti, abitabili e abitati dai suoi protagonisti».¹⁴ Tornando alla cronologia, va fatta risalire al 1922 l’amicizia con Giacomo Debenedetti, alla pubblicazione di *Preludio e canzonette* nella rivista «Primo Tempo», in cui lo stesso critico lavorava. Da qui in avanti il triestino, che raramente si allontana dalla città e dalla sua libreria, si vede finalmente riconosciuta la validità della propria poesia, cui lo stesso Debenedetti dedicherà diversi saggi, e testimoniata anche dagli scambi epistolari e dalle approvazioni di altri grandi giovani come Eugenio Montale e Sergio Solmi. Nel 1923 il poeta pubblica, sulla stessa rivista torinese, *Autobiografia e I prigionieri*, di cui i quindici sonetti della prima raccolta, ricchi di arcaismi, sono descritti dall’autore come un fulgore abbagliante, «e in uno stato d’animo che mi ha lasciato a malatissimo, incominciai a terminai il racconto e la redenzione della mia vita».¹⁵ Al 1926 risale poi *L’uomo*, dedicato a Debenedetti, e nel 1928 viene pubblicata da Treves la raccolta *Figure e canti*, che unisce le precedenti

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² Ivi, p. 11.

¹³ Ivi, p. 13.

¹⁴ Ivi, p. 15.

¹⁵ IDEM, *Introduzione*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 24.

pubblicazioni su «Primo Tempo» a poesie nuove raccolte in *Fanciulle* e in *Cuor morituro*, in cui si ritrovano diversi componimenti dedicati alla balia. Sempre nel 1928 affida a «Solaria» *Preludio e fughe*. Questi anni, molto intensi per lo scrittore, sono al contempo anche molto difficili, a causa dell'aggravarsi della nevristenia, che cerca di affrontare affidandosi dal 1929 alle cure psicoanalitiche dell'allievo di Freud, Edoardo Weiss, alle quali «Saba attribuirà comunque il merito di un sensibile miglioramento»,¹⁶ nonostante le abbia intraprese troppo tardi, come affermerà egli stesso, e nonostante la loro precoce interruzione, due anni dopo, a causa del trasferimento del medico a Roma. In questi anni consolida l'amicizia con Pier Antonio Quarantotti Gambini e inizia quella con Sandro Penna, matura inoltre l'idea di redigere una seconda edizione del *Canzoniere*, trasformato in antologia, con l'aggiunta dei testi successivi al 1921. Nel 1931 «Solaria» pubblica *Il piccolo Berto*, in cui l'autore sperimenta più concretamente le tecniche di analisi acquisite dalle cure psicoanalitiche e pone sotto indagine quell'io che era già stato protagonista del *Canzoniere*.

Il 24 ottobre 1930 Saba scrive ad Alberto Carocci: «Ho terminato il ciclo di poesie *Il piccolo Berto*. Lo so che è finito, perché il piccolo Berto è morto una seconda volta e, almeno spero, definitivamente». In queste parole si coglie [...] un'eco delle tesi psicoanalitiche: la cura consiste nel resuscitare il bambino, nel dargli pienamente la parola [...] autorizzarlo e aiutarlo a morire.¹⁷

Da 1932 al 1934 vengono pubblicati alcuni primi tentativi di raggruppamento delle poesie sabiane, come *Ammonizione ed altre poesie*, una selezione di poesie giovanili organizzata non in nome del ripristino dell'originalità, quanto piuttosto secondo restrizioni e modifiche; altre ipotesi di raccolte nasceranno invece già fallimentari. Nel mentre il poeta

¹⁶ M. LAVAGETTO, C. GHIRARDI, *Nota biografica*, cit., p. 57.

¹⁷ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. 33.

pubblica *Parole* e inizia a scrivere le prime *Scorciatoie*, di cui molte, poi distrutte, stando a quanto afferma Saba, avrebbero riguardato la realtà politica del tempo. Infatti, in questi anni il regime fascista ha imposto sempre più prepotentemente la propria autorità, avvicinandosi, come si è ricordato, sentitamente al nazismo. Come si ricorderà dalla prima sezione, il poeta triestino vive anni angosciati, non riuscendo più a sentirsi al sicuro nella periferica Trieste, «cerca allora di appellarsi al suo “sangue misto” ed esce dalla Comunità ebraica, ma rifiuta coraggiosamente il battesimo, pregiudicando così ogni possibilità di gestire in prima persona la libreria antiquaria»,¹⁸ che, si è visto, viene affidata ad un suo fedele collaboratore. Durante la sua peregrinazione, a Milano conosce Giulio Einaudi e cerca un accordo per la pubblicazione del nuovo progetto del *Canzoniere*, anche se la fuga continua cui è sottoposto gli impedisce per il momento di portare a termine i suoi progetti. Nel 1943 saranno diffuse quasi clandestinamente, a Lugano, alcune copie di *Ultime cose*, che sembra porsi in linea con *Il piccolo Berto* e *Parole*, in cui si percepisce «“come un riaccendersi di passioni sopite” [...] il “ricordo” diventa allora, per utilizzare la terminologia di Storia e Cronistoria, veicolato dalla “passione”: ne costituisce insieme il diafano pretesto e la rinnovata epifania». ¹⁹ Nel 1945 lasciata Firenze e il triste rifugio, parte per Roma, dove vive circondato da diversi amici come Sandro Penna, Giacomo Debenedetti, Guido Piovene ed Elsa Morante, in un periodo finalmente di serenità: «Avevo Roma e la felicità. / Una godevo apertamente e l'altra / tacevo per scaramanzia. / Ma tutto / mi voleva beato a tutte l'ore; / e il mio pensiero era di un dio creatore». ²⁰ Nonostante ciò, in questo periodo affronterà le difficoltà di vivere solo del proprio lavoro di scrittore, come scrive alla moglie Lina: «“Questa è la prima volta che devo affrontare la parte materiale della vita, armato solo della mia poesia»,²¹ così lo si

¹⁸ IDEM, C. GHIRARDI, *Nota biografica*, cit., p. 59.

¹⁹ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. 37.

²⁰ U. SABA, *Gratitudine*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 517.

²¹ M. LAVAGETTO, C. GHIRARDI, *Nota biografica*, cit., p. 61.

trova impegnato alla stesura delle *Scorciatoie*, «“delle prose, specie di aforismi”»,²² pubblicate regolarmente su «Nuova Europa». Sul finire dell'anno si sposta a Milano, ormai sempre più convinto di non fare più ritorno a Trieste, che, «soprattutto dopo la sua istituzione a “territorio libero”: “diventerà – come la Palestina della malora – uno degli inferni del mondo”, scrive alla figlia il 5 luglio 1946».²³ Lo stesso anno, in cui riceve anche il premio Viareggio, viene pubblicato il libro, «dirà Saba, scritto in collaborazione con Nietzsche e con Freud»,²⁴ *Scorciatoie e raccontini*, edito da Mondadori, che si occuperà anche, nel 1947, della raccolta *Mediterranee*, anticipatrice di una riedizione del *Canzoniere* in volumi separati. Il 1948 lo scrittore riporta più attivamente la sua attenzione a Trieste e pubblica sul «Corriere della Sera» l'articolo *Se fossi nominato Governatore di Trieste*, inserendosi nel dibattito del tempo sulle elezioni in corso nella città, schierandosi con il Fronte della cultura popolare. L'articolo non è ben accolto dai triestini e Saba rimane fortemente deluso dalla «sconfitta delle sinistre, che gli appare inevitabile, porterà alla “dittatura dei preti” e significherà per lui “la fine delle ultime speranze”, [...] speranze di vedere riconosciuto alla sua opera il posto che le spetta».²⁵ Il cupo periodo, in cui compone le poesie di *Epigrafe*, che escono postume, viene allietato dalla pubblicazione con Einaudi della seconda edizione del *Canzoniere*, e in particolare del finalmente compiuto *Storia e Cronistoria del Canzoniere* che, edito da Mondadori, Saba definirà scherzosamente “la mia tesi di laurea”, scrivendolo sotto lo pseudonimo di Giuseppe Carimandrei, critico e insieme rivelatore di alcuni importanti passaggi dell'opera sabiana – come, per il caso de *La gallina*, «quando afferma che la gallina è stata il suo “animale sacro”».²⁶ Nel 1950 pubblica in pochi esemplari a

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 62.

²⁴ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. 40.

²⁵ IDEM, C. GHIRARDI, *Nota biografica*, cit., pp. 63-64.

²⁶ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. 18.

Trieste *Uccelli*, che l'anno seguente verrà riproposto su più vasta scala da Mondadori, assieme a *Quasi un racconto*. Purtroppo, in questi anni cresce in Saba «quella “cosa confusa e indecente”»,²⁷ che lo porta a vivere nell'angoscia, risollevato appena da alcuni riconoscimenti ricevuti in tale periodo, come il premio dell'Accademia dei Lincei e la laurea *honoris causa* dell'Università di Roma. Ritorna a Trieste, soprattutto per stare vicino alla moglie malata, ma si rifugia sempre più spesso nelle cliniche, dove dal 1950 «vorrebbe rinchiudersi definitivamente».²⁸ Continua a spostarsi tra Trieste e Roma, ricoverandosi con sempre maggiore frequenza e scrivendo agli amici lettere angoscianti, in cui torna più volte l'idea del suicidio come rimedio ai suoi dolori. Nel 1953, a Roma, uno sprazzo di felicità lo porta alla stesura di *Ernesto* e alla raccolta di diversi testi narrativi faticosamente riuniti in *Ricordi-racconti* del 1956, che si aprirà con la sezione *Gli Ebrei*, con brani legati a Ebraismo e antisemitismo risalenti ai primi anni del Novecento. Gli ultimi anni di Umberto Saba scorrono segnati dalla sofferenza, la moglie Lina si aggrava drasticamente, costringendo il poeta a tornare stabilmente a Trieste. Roma è ormai un ricordo lontano, i ricoveri del poeta avvengono infatti a Gorizia, nella casa di cura Fatebenefratelli. Nel 1956 Lina viene a mancare e il poeta uscirà per l'ultima volta dalla clinica in occasione del suo funerale. Saba si spegne il 25 agosto 1957 a Gorizia, colpito da un infarto, verrà sepolto accanto alla moglie.

IV.2. L'intimo *Ernesto*: «il romanzo dell'autobiografismo liberato»²⁹

Ernesto, romanzo postumo e incompiuto, viene alla luce nella primavera-estate del 1953 presso Villa Electra, nella clinica in cui Umberto Saba, fortemente ispirato, scrive

²⁷ IDEM, C. GHIRARDI, *Nota biografica*, cit., p. 65.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Introduzione. Intimità*, in *Ernesto*, di U. Saba, cit., p. IX.

«d'impulso in una “crisi di maternità” i primi tre episodi».³⁰ L'opera sarà pubblicata solo nel 1975, presso Einaudi, dalla figlia Linuccia, che andrà contro ogni ordine del padre, il quale avrebbe preferito distruggere il testo, come scriverà a Linuccia nel 1955:

io sto così male come forse nessuno può immaginare. In queste condizioni mi seccherebbe assai lasciare in giro cose incompiute [...] Né io avrei più la forza, né l'animo di terminare quel romanzetto incompiuto che ho lasciato [...] con l'obbligo preciso di bruciarlo [...] Non mettermi – per carità – bastoni fra le ruote.³¹

Fin da subito l'autore ne avverte la bellezza e la potenza espressiva, confermate anche dai suoi primi lettori, tra cui la figlia e Carlo Levi, e tuttavia, dopo aver redatto solo il *Primo episodio*, in seguito al quale si sentirà come liberato da un grande peso interiore, scriverà alla moglie che il libro, «disgraziatamente, è impubblicabile [...] la non pubblicazione del racconto non sta tanto nei fatti narrati quanto nel linguaggio che parlano i personaggi».³² Allo stesso tempo rivela, però, ancora la volontà, la speranza di continuare, scrivendo che, se potesse, «il libro s'intitolerebbe INTIMITÀ»³³ e carezza l'idea di una possibile pubblicazione in poche copie di un'edizione privata, fuori commercio e solo dopo la sua morte. Nel giro di poco tempo arriva a comporre anche il *Secondo* e il *Terzo episodio* e pensa già a un diverso titolo possibile: *Un mese*, in riferimento al brevissimo arco cronologico entro cui si svolgono i tre capitoli iniziali. Poco dopo, però, in un'altra lettera scritta in giugno all'amico Bruno Pincherle, rivela un secondo titolo da applicare qualora il racconto si fosse evoluto in romanzo: *Un anno*, che verrà tuttavia ben presto sostituito col definitivo *Ernesto*, ponendosi così in linea con i tradizionali titoli dei romanzi di formazione. Ciò che

³⁰ Ivi, p. V.

³¹ U. SABA, *A Linuccia Saba*, Trieste, 27 agosto 1955, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 577.

³² IDEM, *A Lina Saba*, Roma, 30 maggio 1953, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 555.

³³ *Ibidem*.

di certo non si trova in linea con la tradizione letteraria è invece la denominazione affidata da Saba alle sezioni del romanzo, che, eccezion fatta per *Quasi una conclusione* e la *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno* in appendice, sono tutte definite “episodi”, piuttosto che capitoli. Seguendo l’analisi proposta da Alessandro Cinquegrani, questo sarebbe un indizio di come, con *Ernesto*, Saba «ripensi la forma romanzo sulla scorta della sua precedente esperienza letteraria»,³⁴ di quel *Canzoniere* costruito come una «cattedrale di risponderne eufoniche e tematiche, [...] in grado di restituire la dimensione troppo umana della vita vissuta».³⁵ “Episodio”, poi, anticipa già quella particolare caratteristica dei capitoli di *Ernesto*: l’autonomia, quell’essere piuttosto svincolati gli uni dagli altri, che andrebbe a minare la totalità già precaria del testo, ricollegandosi così, ancora una volta, alla «totalità variegata e multiforme della vita».³⁶ L’incompletezza, allora, non toglie valore al romanzo, anzi si potrebbe ribadire il contrario, considerando che già nel testo, in cui si percepisce una tendenza al frammento della scrittura, «“alla fine del quarto episodio la forma è perfetta; nel quinto [...] comincia a rompersi, e a rompersi per ‘estensione”»»,³⁷ sfociando in un’altra storia e un altro tipo di romanzo, su cui si tornerà affrontando le conclusioni. Il pensiero di quel ragazzino di sedici anni, privo di padre, che vive a Trieste nel 1898 e, come lui, ha abbandonato le scuole e trovato un impiego, attraverso quella che viene a volte considerata una «troppo schematica riduzione di eventi a principi guida»,³⁸ racchiude invece in sé e nell’incompletezza della sua storia «l’intero caos del mondo».³⁹ La narrazione, inoltre, è in terza persona come per *Agostino*, ma a differenza di quella moraviana, non resta imparziale rispetto al giudizio, bensì fa intervenire più volte il narratore nell’atto di commentare, a volte

³⁴ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 28.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 29.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

anche con uno schietto umorismo, le vicende, i pensieri e i sentimenti del giovane in cui rivede se stesso. Consapevole di quale destino toccherà al suo pupillo, Saba, che ha vissuto sulla propria pelle quello cui è destinato Ernesto, spesso interviene a svelare i pensieri taciuti dal ragazzo o a inserire future anticipazioni sulla sorte del fanciullo, come quando, riguardo alla vita che allora pareva tanto dolce a Ernesto, scrive: «Più tardi, quando gli si fece ostile e difficile, l'avrebbe chiamata “calda”». ⁴⁰ Quel ragazzo alla ricerca di se stesso e della propria identità coinvolge così tanto Saba, che in quello stesso periodo sta riorganizzando le *Poesie dell'adolescenza e giovinezza*, da riempire quasi tutte le sue lettere ed entrare addirittura nel discorso tenuto a Roma, in occasione della consegna della laurea *ad honorem*. Il testo letto in quella circostanza è spesso «attraversato da fremiti nello stile di quel monello disinibito: i cenni al poeta come *enfant terrible* e il ricordo di un'ingiustizia scolastica patita da Saba, cui rimedierebbe il riconoscimento tardivo» ⁴¹ del titolo ricevuto dall'Università. Tale ingiustizia, stando a quanto scrive Saba a Nora Baldi, sarebbe stata raccontata proprio da Ernesto, «“che era un buon ragazzo, [...] al quale piaceva far dispetti»». ⁴² In quello stesso periodo, infatti, il poeta sta lavorando al *Quarto episodio*, dedicato al licenziamento di Ernesto e alla intima confessione alla madre e nello stesso, seguendo le riflessioni del protagonista, si ritrova anche, tra le cause dell'abbandono scolastico, un professore del Ginnasio che, come per Saba, «lo perseguitava con le cattive note e, a suo credere, ingiustificate». ⁴³ Questo e il *Quinto episodio* saranno scritti, in realtà, a Trieste e non più nella pacifica clausura della clinica, che rimpiange sempre amaramente, come indispensabile condizione per il suo lavoro. Già dal breve riferimento alla scuola, ai torti del suo severo professore e a quanto sopra citato, si intuisce perché *Ernesto* sia definito, come riportato nel

⁴⁰ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 43.

⁴¹ M. A. GRIGNANI, *Storia di «Ernesto»*, in U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 126.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 82.

titolo della sezione, «il romanzo dell'autobiografismo liberato»,⁴⁴ in cui la narrazione scorre, scriverà Saba alla moglie, «come se si fosse rotta in me una diga, e tutto affluisce spontaneamente»,⁴⁵ con una chiarezza maggiore di ogni componimento precedente. Tuttavia, è proprio questa componente autobiografica, estremamente importante e diffusa nel testo, che impedirà a Saba di arrivare a una conclusione, come già si era letto nelle parole rivolte alla moglie dopo la stesura del *Primo episodio*. I motivi di una tale impossibilità, ancora una volta, sarebbero rintracciabili nel titolo di tale sezione, poiché ci si trova di fronte a un autobiografismo che, a differenza di quello poetico, è appunto liberato e si riferisce a una liberazione che solo in principio appare più lieta, per divenire poi fin troppo dolorosa all'autore. Il primo ostacolo individuato dal poeta, che Maria Antonietta Grignani definisce il primo alibi da lui utilizzato, è appunto quello della lingua, che vede mescolarsi l'italiano e il dialetto triestino negli scambi di battute tra i personaggi. Appare, però, piuttosto strano che il problema risulti proprio il dialetto, che è per giunta molto ammorbidito e italianizzato. In realtà, nell'Italia del tempo, la lingua di Saba non doveva affatto stupire né generare scalpore, considerando quanto il pubblico di lettori sia ormai abituato alle produzioni neorealistiche e al loro universo popolare, che anche nel cinema, come si è ricordato, predilige la spontaneità e un linguaggio spesso ribassato verso il dialetto e termini gergali. Risulta pertanto evidente come, attraverso la lingua, l'autore alludesse invece a qualcos'altro, sotteso e rappresentato dalla stessa e brillantemente esplicito nelle parole di Mario Lavagetto. Saba, con il suo caro *Ernesto*, ritorna ancora una volta a scrivere della propria omosessualità, che era consapevole di aver già fatto trapelare quando, nel 1932, in una lettera rivolta all'amico Sandro Penna, dimostra «di avere limiti di resistenza abbastanza

⁴⁴ M. A. GRIGNANI, *Introduzione. Intimità*, cit., p. IX.

⁴⁵ U. SABA, *A Lina Saba*, Roma, 30 maggio 1953, cit., p. 555.

alti di fronte a qualsiasi disapprovazione sociale»,⁴⁶ nell'invitarlo a non mascherarsi e a non nascondere ciò che si può già intuire dalle sue poesie, che «“sono così caste, così piene di pudore [...] che non credo possa derivarti nulla di male”».⁴⁷ Saba penserà lo stesso del suo romanzo, che riporta alla moglie essere «castissimo (ma di una castità che la gente non capisce)»,⁴⁸ e tuttavia esso è incompreso e impubblicabile, nella mente dell'autore, poiché, a differenza del *Canzoniere*, in cui «l'omosessualità è percepibilissima, ma in modo sintomatico»,⁴⁹ qui il linguaggio elimina ogni obliquità e velatura, si fa diretto e sincero, come quello che il narratore avverte sarebbe stato lo “stile” di Ernesto: «quel giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita, superando resistenze ed inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole».⁵⁰ Il secondo alibi, dunque, sarebbe di carattere più propriamente autobiografico, più vicino ai ricordi dell'autore e alla loro difficile rievocazione che, dopo la serenità con cui ha generato i primi capitoli, si interrompe di fronte alla figura di Ilio, il ragazzino appassionato come lui di violino, incontrato dall'eroe nel *Quinto episodio*, al concerto di Ondříček. Egli celerebbe in realtà un amico d'infanzia di Saba, morto a 28 anni: il concertista Ugo Chiesa, e pure la figura di Eugenia, la ragazza che sarebbe stata amata da entrambi e poi futura sposa di Ilio, è tratta dalla reale fidanzata dell'amico. Dopotutto, lo stesso Ilio, «figura anticipatrice di eventi successivi»,⁵¹ incarna in sé il futuro del protagonista, ma in particolar modo quello dell'autore, rappresentando la sfera estetica e la poesia cui Saba è destinato. Tale aspetto andrebbe allora ad aggiungersi a quegli ostacoli che portano lo scrittore a voler distruggere il romanzo, o comunque a non volerlo continuare: «*Ernesto* deve restare un “libretto”, se no quel mascalzone mi ammazza

⁴⁶ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. 44.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ U. SABA, *A Lina Saba*, Roma, 22 giugno 1953, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 556.

⁴⁹ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. 44.

⁵⁰ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 13.

⁵¹ M. A. GRIGNANI, *Introduzione. Intimità*, cit., p. VII.

il *Canzoniere*». ⁵² È qui che compare, allora, *Quasi una conclusione*, una piccola paginetta di scuse sull'incapacità di terminare il progetto, di cui scriverà anche a Nora Baldi, alla quale spiegherà di aver intromesso nel testo troppi elementi tratti dalla propria biografia, che renderanno dunque necessaria quella breve incursione del poeta, posta a separare il quarto e il quinto capitolo e seguita dalla data della sua reale composizione, 31 agosto 1953. Proprio il finale, seppur incompleto, costituisce un'altra particolarità dell'opera e si ricollega a quanto anticipato da Ilio nel *Quinto episodio*, introducendo a chiusura del libro una lettera di Ernesto a Tullio Mogno, amico e corrispondente di Saba.

In merito al dato autobiografico, invece, se già si è anticipato molto riguardo alle coincidenze, al punto da definire il romanzo una vera autobiografia, va aggiunto che lo stesso *Canzoniere* è, dopotutto, una lunga narrazione autobiografica in versi e ciò che si trova in questo romanzo è già ampiamente presente nella raccolta di una vita, non a caso Umberto Saba, come ribadisce anche nel proprio discorso di laurea, descrive il poeta quale

un bambino che si meraviglia delle cose che accadono a lui stesso diventato adulto. Rimane quindi nell'intimo della sua natura molto, troppo, della prima infanzia della preistoria sua e del mondo. [...] un poeta soffre sempre di attaccamenti eccessivi al passato, che gli rendono la vita più difficile che agli altri uomini. ⁵³

Lavagetto ritiene in particolar modo che «*Ernesto* nasce dall'*Autobiografia* e dal *Piccolo Berto*», ⁵⁴ che, assieme alle *Poesie dell'adolescenza*, sono le sezioni più vicine all'intimità del poeta e al suo passato, in cui ritorna prepotentemente la questione familiare. In *Autobiografia* si hanno alcuni sonetti rilevanti riservati alla madre, di cui si riportano

⁵² U. SABA, *A Linuccia Saba*, Trieste, 12 agosto 1953, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 566.

⁵³ U. SABA, *Discorso della laurea*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 557.

⁵⁴ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. 46.

alcuni versi: «Quando nacqui mia madre ne piangeva, / sola, la notte, nel deserto letto»;⁵⁵ e ancora altri riguardo al padre assente:

Mio padre è stato per me “l'assassino”,
fino ai vent'anni che l'ho conosciuto.
Allora ho visto ch'egli era un bambino,
e che il dono ch'io ho da lui l'ho avuto.
Aveva in volto il mio sguardo azzurrino, [...] Egli era gaio e leggero; mia madre
tutti sentiva della vita i pesi.
Di mano ei gli sfuggì come un pallone.⁵⁶

Tuttavia, la figura cui più frequentemente il poeta rivolge il proprio affetto filiale non è in realtà nessuno dei due genitori, ma la cara balia a cui è stato affidato i primi tre anni della sua vita, con cui ha vissuto come in un paradiso:

Le rondini
han fatto il nido intorno alla casetta,
dove mi accoglie colei che mi aspetta
ogni domenica sera; il sorriso,
solo a me dolce, del suo vecchio volto
tigrino.

Mi accoglie come accoglieva il bambino
quando saliva beato alla povera
casa della sua balia. Paradiso
era al fanciullo, è paradiso ancora
all'uomo in lotta colla vita.⁵⁷

⁵⁵ U. SABA, *Autobiografia 2*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 297.

⁵⁶ IDEM, *Autobiografia 3*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 297.

⁵⁷ IDEM, *Il figlio della Peppa*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 376.

Di nuovo *Ernesto* riporta il dato autobiografico, anche il ragazzo è stato affidato, come l'autore, a una balia affinché lo accudisse, e a quasi diciassette anni si mostra ancora molto legato e riconoscente nei confronti di quella donna, alla quale vorrebbe portare un regalo in occasione del compleanno.

“Anche una baia el gà?” chiese l'uomo.

“Certo che la gò; e ghe voio anche ebn. No son miga el sol a volerghe ben alla sua baia. Ghe sè un grande poeta (el se ciama d'Annunzio) che vivi ancora e che gaveva anche lui una baia. Adesso el devi esser vecio; ma el ghe gà scritto lo stesso una poesia. El la gà intitolada *Alla mia nutrice*. Un mio cugin me gà prestà el libro dove che la sè stampada. La sè assai bela; o almeno a mi la me ga piasso assai, la gò quasi imparada a memoria”. [...] “Prima, mia mama gaveva perso, per i dispiaceri, el late; [...] e de quando che la me gà messo al mondo, non la gà avudo – la disi – un momento de ben. La iera malada, e cussí la me lassava volentieri in casa de la baia”.⁵⁸

Non solo assieme alla balia, e all'amore di Ernesto per lei, ritorna anche la figura di Celestina con i suoi dispiaceri di madre, ma compare pure una menzione a d'Annunzio, con cui Saba ha sempre mantenuto un rapporto particolare, di critica ed emulazione allo stesso tempo. Già solo tale piccolo cenno anticipa il grande valore che la letteratura possiede in questo piccolo, intimo romanzo. Va evidenziata ancora un'ultima coincidenza legata agli affetti familiari, rintracciabile nella figura della vecchia zia di Ernesto, da cui dipendono economicamente la signora Celestina e il figlio. Questa rispecchierebbe la zia Regina, con la quale hanno a lungo vissuto il poeta e sua madre a Trieste, una donna che Saba reputava «una zia benefica ed amata / come la madre»,⁵⁹ destinataria, inoltre, di una toccante dedica in cui si legge:

⁵⁸ IDEM, *Ernesto*, cit., p. 37.

⁵⁹ IDEM, *Autobiografia 4*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 298.

Mia cara zia Regina,

lascia che dedichi a te, alla tua “dolce anima di formica”, questi pochi, e spero innocenti, ricordi-racconti. [...] Mi volevi bene [...]; ed eri la sola persona della famiglia che ascoltasce volentieri le mie prime poesie ed i miei primi racconti. Solo mi ammonivi che della poesia, [...] non avrei mai cavato abbastanza da poter vivere. Ed io seguii [...] il tuo consiglio. Dopo essere vissuto a lungo – troppo a lungo – a tue spese, ho acquistato [...] quella Libreria Antiquaria di via San Nicolò.⁶⁰

Un aspetto piuttosto interessante cattura lo sguardo del lettore, ovvero l’associazione dell’anima della donna a quella di una formica; Saba, come si può notare dal *Canzoniere*, è estremamente legato alle figure animali, cui dedica una cura e un’attenzione particolari. Basti pensare alla già citata gallina che, menzionata in più occasioni dal poeta e associata pure alla moglie Lina, possiederebbe una sacralità simile a quella intesa da Freud, dunque più vicina al termine latino *sacer* o a quello polinesiano *tabù*, che al concetto cristiano. Per Saba, che scrive di aver vissuto egli stesso con una gallina libera in casa durante la sua infanzia, il volatile equivarrebbe a un «“animale totemico, quello che [...] non deve assolutamente essere ucciso, né mangiato. Chi compie quell’atto sacrilego è escluso dalla comunità”». ⁶¹ Questo concetto doveva essere già presente nella mente dell’autore nel momento in cui componeva quel brillante racconto che è *La gallina*, il cui protagonista condivide con lo stesso Ernesto la vana volontà di salvare dalla malinconia gli anni sereni dell’infanzia. Anche il protagonista del breve romanzo di formazione, infatti, possiede diversi elementi che danno adito a tali supposizioni, prima tra tutti è una caratteristica attribuitogli dall’autore nell’aspetto: «Aveva i capelli castani, riccioluti e leggeri, gli occhi color nocciola (come quelli di certi cani barboni); camminava alquanto dinoccolato, con la

⁶⁰ IDEM, *Dedica a mia zia Regina*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 226.

⁶¹ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. 18.

grazia dell'adolescenza, che si crede sgraziata, e si teme ridicola». ⁶² L'elemento significativo sono proprio gli occhi del protagonista, che, inizialmente celesti, diventano poi nocciola perché «l'autore lo voleva più angelico e più animale insieme, tanto da prendere a modello il cane della figlia, Baruch», ⁶³ che, tra i modelli cui si è ispirato, è quello che lo rende più bello. Il colore degli occhi richiama così la sodale vicinanza al mondo animale caro a Saba, che ritorna pure sul finire della narrazione, nel fatale incontro tra Ernesto e Ilio, in cui i due «parevano due giovani cani; solo che, invece di menare la coda, sorridevano». ⁶⁴ La sintonia tra l'essere umano e la creatura animale, istintuale è ricercata dallo scrittore proprio per far risaltare la parte più primitiva del fanciullo, che vive e sta tutto nell'attimo, e per «accentuare [...] l'infantile principio di piacere di un ragazzo presunto innocente», ⁶⁵ che, come Saba, continuerà a vedere il mondo ancora attraverso quelle «percezioni infantili», ⁶⁶ che lo avvicinano appunto al più puro mondo animale. Tali percezioni, poi, oltre a garantire a Ernesto, ma in fondo allo stesso autore narrante, una certa autenticità di vita e poetica, fungono anche da indizio della fatica che accompagna Ernesto nell'atto di abbandonare la fanciullezza. Una difficoltà generata, come si può intuire, sempre da un dato autobiografico, ovvero da alcune carenze affettive di cui avrebbe sofferto lo stesso autore, e da cui sarà affetto pure l'eroe del romanzo, destinato a una «“madre spartana”». ⁶⁷ Alla perdita dell'infanzia, inoltre, corrisponde il crescente senso di malinconia che impedirà a Ernesto di continuare gli scherzi al “paron” e lo spingerà sempre più a compiere consapevolmente le proprie scelte. Seguendo il ragionamento di Grignani e anticipando il rapporto omoerotico, nel *Secondo episodio*, l'immagine del cono di burro di cacao, che doveva alleviare i dolori

⁶² U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 3.

⁶³ M. A. GRIGNANI, *Introduzione. Intimità*, cit., p. XVIII.

⁶⁴ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 108.

⁶⁵ M. A. GRIGNANI, *Introduzione. Intimità*, cit., p. XVIII.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 95.

del giovane nell'atto sessuale, «ad Ernesto ricordò il mandorlato, e, col mandorlato, il Natale»;⁶⁸ nel *Quinto episodio*, a teatro, in attesa dell'inizio del concerto, il ragazzo ripensa alla madre e al suo atteggiamento durante la precedente confessione e si dice che ella non è poi così cattiva come vuole sembrare, facendolo però «parte per gratitudine, parte per cantarsi da solo la ninna-nanna».⁶⁹ Proprio il rapporto con la madre, in realtà, è indizio dell'iniziale volontà del giovane, contrastante con la ricerca della propria identità e individualità, di crogiolarsi ancora in quei tempi passati, in cui ricercava la totale comunione con la parte materna: egli non riesce a mentire – sarà ribadito lungo tutto il romanzo – o a nascondere nulla alla donna, tantomeno si ribella al farsi accompagnare da lei tutte le sere alla scuola serale:

“La sera no posso” disse il ragazzo.

“Perché? El va a dormir presto?”

“Magari podessi! Pico [casco] del sono. Invece me toca andar alle scole serali.”

“E nol le pol saltar una sera?”

“No posso. Me compagna mia mama.”

“La gà paura che nol vadi?”

“No credo; la sa che no ghe digo bugie.”⁷⁰

Fin da tale stralcio di conversazione del *Primo episodio* si intuisce quanta influenza abbia la donna sul figlio, «Ernesto è un ragazzo di sedici anni, ed è dunque comprensibile, almeno in una certa misura, questo suo legame con la madre, poiché non ha ancora scoperto quella forma di libertà o di solitudine che concede la vertigine della crescita»,⁷¹ e ciò è rispecchiato anche attraverso gli animali totemici inseriti nel romanzo. Il protagonista

⁶⁸ Ivi, p. 22.

⁶⁹ Ivi, p. 102.

⁷⁰ Ivi, p. 9.

⁷¹ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 55.

afferma di possedere una gallina, di cui la madre si mostra in fondo contenta, come si può leggere: «De la galina la sè quasi contenta, per via de i ovi, che la me fa beber caldi. La credi che i me fa piú ben apena fati. Una volta i me piaseva, adesso meno».⁷² L'animale, accettato dalla donna, «simboleggia, insomma, proprio il rapporto che intercorre tra i due, è l'emblema della maternità che coinvolge il ragazzo»,⁷³ che, tuttavia, è destinata a svanire, come è anticipato da quelle uova calde che non sono più così gradite da Ernesto. Il ragazzo è ormai avviato in un percorso di formazione, che viene rappresentato proprio da un altro uccello, dal merlo, altro volatile estremamente vicino a Saba e assai ricorrente nella sua poesia, che interviene nella dinamica madre-figlio. L'animale, come la gallina, corrisponde a realtà autobiografiche, poiché lo stesso Saba, da bambino, aveva posseduto entrambi i volatili, cui si è sempre sentito particolarmente vicino, come si nota anche da una lettera all'amico Amedeo Tedeschi in merito alla morte della sua pennuta:

“Il sottoscritto col cuore spezzato dal profondo dolore partecipa colla pres. Alla S.V. la morte avvenuta ieri dopo lunghe e penose sofferenze della sua indimenticabile gallina

Piticon-Piticon

D'anni 2½.”⁷⁴

Il merlo, poi, è ancor più significativo proprio perché quell'animale «coi suoi occhi d'oro / cerchiati, col palato e il becco d'oro»,⁷⁵ è quello in cui più volte il poeta afferma di immedesimarsi, come si nota già ne *Il piccolo Berto*: «Al merlo austero mi identificavo; / uno stornello era il fanciul vivace, / che non ero, che avrei voluto essere. In pace / parlavo,

⁷² U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 29.

⁷³ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 141.

⁷⁴ U. SABA, *Lettera ad Amedeo Tedeschi*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 243, nota 1.

⁷⁵ IDEM, *Favoletta alla mia bambina*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 270.

e a lungo, a una gallina».⁷⁶ Il merlo è posto a metà, tra il gaio stornello e la gallina, «“uccello di quaggiù”, incapace di esaudire il destino fenomenologico delle proprie ali e posto [...] al confine tra l’aria e la terra».⁷⁷ L’uccello nero dal becco d’oro ha qui una funzione particolare e assume significati completamente diversi da quelli del volatile che rappresenta, come si è detto, la maternità. Il merlo di Ernesto è chiuso in una gabbia, a differenza della gallina, che razzola libera in cucina, e non è altrettanto apprezzato dalla madre a causa del suo incessante cantare, si può affermare, dunque, che l’uccello simboleggi «proprio la crescita, l’autonomia di Ernesto dalla madre»,⁷⁸ inserendosi nel rapporto tra l’infanzia e l’adolescenza ormai avviata del protagonista. Gli uccelli sono così amati da Saba anche perché vengono da lui associati alla filosofia di Nietzsche, il quale ritiene fondamentale «non perdere mai il contatto con una dimensione comunque istintiva, con la sapienza della natura della quale proprio gli uccelli sembrano essere la massima espressione».⁷⁹ L’animale alato, portatore di leggerezza e libertà, racchiude in sé «una vitalità priva di limiti o censure»,⁸⁰ impostegli nel romanzo appunto dalla gabbietta, ma confermate ad esempio, come nota Cinquegrani, nella *scorciatoia 118*, in cui il merlo che il poeta vede a Villa Borghese e che gli ricorda il suo Pimpo, l’uccellino posseduto da bambino, «“pareva animato da quella che Nietzsche chiama la Volontà di potenza.”»,⁸¹ che stando alla definizione proposta da Gianni Vattimo equivarrebbe a quegli schemi e ordini con cui l’individuo organizza dentro di sé la realtà. Se tale associazione è corretta, dunque, il merlo rappresenterebbe «l’idea di maturità che probabilmente ha Saba, di chi crescendo deve riuscire a fare i conti col mondo che lo

⁷⁶ IDEM, *Infanzia*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 372.

⁷⁷ M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., p. 118.

⁷⁸ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 141.

⁷⁹ Ivi, p. 140.

⁸⁰ Ivi, p. 139.

⁸¹ *Ibidem*.

circonda, a partire però da se stesso».⁸² Non a caso, nel *Terzo episodio*, si assiste a un momento particolare, in cui il narratore ricorda una conversazione avvenuta due anni addietro tra il figlio e la madre; il primo aveva appena scoperto, da un cugino più grande, «come si fanno e come nascono i bambini»⁸³ e delle dicerie per cui egli sarebbe stato il figlio di Bernardo, il barbiere proprietario di una bottega che, quando la madre aveva ancora il piccolo negozio di mobili, vicino a quella della donna. Nel ricevere tali notizie la madre, prima rabbuiata nello sguardo, perde poi i sensi, preoccupando Ernesto che, «pieno di un acuto rimorso (vedeva già sua madre morta, e morta per colpa sua)»,⁸⁴ in preda all'angoscia «avrebbe perfino strozzato il merlo che, ignaro, cantava alla finestra. Pareva anzi che non avesse mai fischiato così forte e così bene».⁸⁵ Come sottolinea Cinquegrani, l'accostamento dello svenimento al canto ancor più vivo del volatile non è affatto casuale, anzi, andrebbe proprio ad avvalorare l'immagine del merlo come emblema della crescita e addirittura della pubertà, attingendo così anche al pensiero di Freud, legando l'animale a uno sviluppo non solo morale e psicologico, ma anche sessuale. La prova è fornita dallo stesso Saba già nel terzo capitolo, con l'accostamento di due periodi indipendenti l'uno dall'altro eppure estremamente vicini:

Il merlo, uso a quell'ora di essere liberato, e fare il bagno, saltava inquieto da uno stecco all'altro, e chiamava il suo amico perché gli aprisse la gabbia.

“Se mi sverginassi, oggi, adesso, subito!” fu la conclusione a cui giunsero le meditazioni e le melanconie di Ernesto. Aveva dimenticato la promessa fatta a sé stesso di non andare dalle donne prima dei diciotto-diecinove anni compiuti.⁸⁶

⁸² Ivi, p. 40.

⁸³ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 42.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ivi, p. 48.

Tuttavia, le associazioni con Nietzsche non sono ancora finite, poiché, come si potrà notare, il merlo descritto nella *scorciatoia 118* ha un nome che non passa affatto inosservato, dal momento che è lo stesso affidato da Ernesto al suo piccolo amico alato: Pimpo. Non si può pensare a una coincidenza con l'ennesimo dato autobiografico, il motivo per cui il protagonista affida quel nome al pennuto è infatti precisato nel testo dallo stesso autore, esso corrisponde al nome che la signora Celestina, «nei suoi rari momenti d'espansione»⁸⁷ utilizzava rivolgendosi al figlio. Il merlo, allora, racchiuderebbe in sé la maturazione psicologica e sessuale, quindi la ricerca della propria identità e l'emancipazione dalla dimensione familiare, senza però portare a una «rimozione del passato e degli affetti»,⁸⁸ poiché questi costituiscono – e questo è appunto il significato del nome Pimpo – la base da cui il ragazzo dà avvio al suo percorso, l'origine della propria identità.

IV.3. Darsi un'identità: la sessualità come il più importante rito di iniziazione

Analizzando la ricerca e la creazione dell'identità di Ernesto, sarà necessario affrontare le tappe toccate dall'eroe nel proprio percorso di formazione. Basterà infatti osservare brevemente i contenuti dei vari episodi per capire che, oltre a poter essere considerato una biografia, il testo è in realtà anche un *Bildungsroman*, poiché a ogni capitolo corrisponde almeno uno di quei riti iniziatici già menzionati. Inoltre, se Agostino era stato spesso sottoposto a delle prove per dimostrare la propria validità e virilità, formando così il suo carattere, le esperienze affrontate da Ernesto si distinguono da quelle dell'eroe moraviano apparendo più come scelte che imposizioni – eccezion fatta per il taglio dei capelli – evidenziando allora come, nonostante mostri ancora diversi atteggiamenti legati all'infanzia

⁸⁷ Ivi, p. 95.

⁸⁸ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 139.

nel tentativo di recuperare quel mondo beato di cui è stato privato, il processo di crescita si sia già innescato nell'intimo del ragazzo, che lo asseconderà più con le azioni, che con i pensieri, maturando comunque una certa consapevolezza e lucidità. Le principali prove iniziatiche affrontate da Ernesto si possono riassumere in: rapporto omoerotico, taglio dei capelli e prima rasatura, rapporto con la prostituta, confessione alla madre, abbandono del lavoro e incontro con Ilio. In questa sede l'attenzione sarà rivolta prevalentemente ai primi tre riti di passaggio e l'incontro con il ragazzino, quelli più vicini alla componente sessuale, percepita da Saba come il piano più importante su cui agire per determinare la propria identità. Non a caso l'autore è stato definito, riprendendo le parole di Gianfranco Contini, «psicanalitico prima della psicanalisi»⁸⁹ come si può notare già dal *Canzoniere*, in cui si ritrova «tutta una serie di “sintomi”, di situazioni “analitiche”, di immagini, di temi ricorrenti che precedono [...] la lettura di Freud»⁹⁰ e potrebbero essere ricollegati invece agli studi delle teorie di Weininger e Nietzsche, che saranno due grandi maestri per Saba. Il poeta utilizza le teorie degli autori per scoprire se stesso, ma soprattutto per scavare e indagare nel profondo di quell'Io che travolge tutta la sua produzione letteraria. Grande conoscitore di tali studi, lo scrittore li immette inevitabilmente anche nei riti compiuti dal giovane Ernesto, caricando di un tetro significato anche azioni in apparenza banali come il taglio dei capelli.

Partendo, però, dal *Primo episodio*, si trova il protagonista intento a conversare con un uomo, un bracciante avventizio dall'aria zingaresca, di cui non viene fatto il nome, nel magazzino della ditta importatrice di farina dell'Ungheria in cui era assunto come praticante di commercio. Nell'arco di poche pagine, il lettore è posto dinnanzi al primo rito iniziatico, il primo atto volto alla scoperta di sé, che Ernesto compie attraverso il rapporto omoerotico col bracciante, dettato da una schietta e disarmante curiosità, che lascia in certi punti

⁸⁹ M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., p. 15.

⁹⁰ *Ibidem*.

interdetto anche lo stesso uomo. Il protagonista, spiegherà più avanti il narratore-poeta, «non era nell'età estetica (doveva arrivarci in breve, ma attraverso altre vie e per altri oggetti); le sue preferenze gli erano dettate unicamente dalla sensualità del momento; ed era una sensualità molto variabile; incerta perfino – come si è visto – per quanto riguardava la méta»,⁹¹ meta che allude in realtà, in modo nemmeno troppo velato, al sesso stesso, come è ribadito nella precedente versione del brano, che al posto di “méta” vedeva, invece, «“la scelta del sesso”». ⁹² All'origine del romanzo Saba pone un ragazzo ancora indefinito, riprendendo quasi alla lettera le teorie esposte in un testo a lui ben noto, *Sesso e carattere*, in cui Weininger riteneva che un individuo possa definire la propria sessualità solo in seguito allo sviluppo della personalità. Il giovane presenta dentro di sé ancora una «indefinita bisessualità che con la crescita è chiamato a definire»,⁹³ una caratteristica comune a tutti gli individui secondo il filosofo austriaco, che prima dell'età puberale può affidare «un carattere sessuale»⁹⁴ alle amicizie «“sia tra i maschi sia tra le femmine”». ⁹⁵ Tale aspetto non può non rimandare all'amicizia tra Ernesto e il bracciante, che farebbe parte di quelle sperimentazioni necessariamente compiute dall'eroe per potersi definire. Nel rapporto con l'uomo adulto l'indefinitezza del protagonista, ancora troppo fanciullo che non ha sviluppato a pieno i caratteri della virilità – come si può notare dalle battute che precedono il primo incontro sessuale, «“Ghe lo cavo fora mi – disse. Posso?” / “Certo che el pol”. / [...] “Grando – disse, tra spaventato e divertito; - el dopio del mio”» –⁹⁶, lo porta ad assumere quasi le fattezze femminili, imponendogli di fatto una condizione di passività. Dopotutto, come sottolinea Cinquegrani, «Weininger è esplicito quando afferma che “per la pederastia in senso stretto

⁹¹ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 49.

⁹² A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 72.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 71.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 13.

[...] il fanciullo amato è trasformato anch'esso in donna»⁹⁷ e ciò è confermato di nuovo da Saba con la figura del bracciante, il quale, scelta la propria sessualità, al primo timido desiderio di Ernesto di passare dalla condizione passiva a quella attiva, afferma che «“no sè bel [...] far con un omo. Sé robe che se ghe fa sol ai giovineti, prima ancora che ghe cressi la barba».⁹⁸ Già al secondo incontro «le circostanze [...] parevano favorire un'intimità che incominciava, se non ancora ad infastidire, a stancare Ernesto»,⁹⁹ mettendolo in uno stato d'animo che, ancora una volta, Saba aveva già descritto nella propria poesia. Come evidenzia Martino Marazzi nel suo *L'Ernesto di Saba «su ali di colomba»*, l'autore ne *L'uomo* aveva anticipato, molto tempo prima di *Ernesto*, sia il disagio del ragazzo che la tenerezza del bracciante:

“Una prigionie gli s'aperse oscura;
che tale il luogo l'accolse nel quale
fu messo, dove per la prima volta
a cura
si stette assidua, in potere di gente
estranea. L'ore del lavoro lente
gli gravavano addosso, riviveva
il disgusto per esse della pena
amara,
per colpa onde pentirsi non voleva,
diletta e cara.

Lo feriva talvolta come un dardo
al cuore.
Era una gioia improvvisa l'amore
per il compagno che gli era d'appresso;
si che levava sorridendo ad esso

⁹⁷ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 71.

⁹⁸ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 24.

⁹⁹ Ivi, p. 23.

lo sguardo”.¹⁰⁰

Ernesto, invaso dalla scontentezza per il rapporto con il bracciante, dal giorno seguente al loro secondo incontro, in cui l'esperimento del cono sembrava non aver funzionato, non si presenta al lavoro, e così fa per tutta la settimana a venire. Il caso, però, o meglio il caso-Saba, vuole che il titolare della ditta, il signor Wilder, necessitando delle fatture che avrebbe dovuto possedere Ernesto, decida di mandare proprio il bracciante a casa del ragazzo per farsele restituire. Al termine della breve visita, l'eroe sabiano, che era stato malato, dopo aver promesso all'uomo che sarebbe tornato l'indomani al lavoro, così che egli avrebbe potuto fare di lui ciò che voleva, lo saluta dalla camera gridando: «“... ma senza cono”», incurante della presenza della madre.¹⁰¹ Tale commiato aveva fatto spaventare non poco il bracciante, il quale, impaurito che la madre avesse potuto scoprire il loro segreto, è spinto a rimproverare Ernesto, in un sentimento di ansia e rabbia che fa trapelare dal suo amore «una piccola punta di sadismo».¹⁰² L'uomo vorrebbe sfogare il proprio risentimento con una verga sul ragazzo e, in quello che sarebbe stato l'ultimo loro incontro segreto, «non poté frenarsi e lasciò andare uno schiaffetto sulla parte che aveva appena messa a nudo. [...] provò quel giorno un piacere intenso, quale non ricordava di aver mai provato nella sua vita».¹⁰³ Ci si trova di fronte «alla manifestazione massima di quel rapporto a due, secondo cui il bracciante assume la parte attiva, sadica, maschile, ed Ernesto quella passiva, masochista, femminile»,¹⁰⁴ che spingerà il secondo, ormai annoiato, a chiudere di lì a poco la relazione, deluso dal fatto che quella sculacciata cambierà per sempre il modo che egli aveva di intendere quell'atto, legato al vago ricordo, paragonato a un'ombra, delle

¹⁰⁰ MARTINO MARAZZI, *L'Ernesto di Saba «su ali di colomba»*, in «Belfagor», vol. XLIX, n. II, 1994, p. 176.

¹⁰¹ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 30.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ivi*, p. 31.

¹⁰⁴ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 79.

“sculaciade” buscate da fanciullo proprio dalla sua balia. Anche il bracciante, come la prostituta Tanda, presenta dei tratti in comune con la signora amata da Ernesto come una madre e forse più di sua madre: «“La baia me sé venuda in mente prima – continuò Ernesto, – quando che lei la me diseva che, per el zigo e per i dispeti che me piasi far, me meriterio le sculaciade, e mi ghe gò risposto che quele se ghe le dà solo ai picci putei”». ¹⁰⁵ Va aggiunto che il giorno seguente l’uomo porterà davvero la verga, con l’intento di percuotere il giovane compagno, e tuttavia quello stesso strumento assume nella narrazione un ruolo di particolare rilevanza. Non sarà l’adulto a percuotere il giovane, bensì il contrario: Ernesto pretenderà la “siba” appena recisa che il bracciante, «vinto dall’accento imperioso», ¹⁰⁶ porgerà ingenuamente, facendosi così schiacciare una sferzata diretta sulla mano. Il passo rappresenta un momento cruciale per la formazione del protagonista e decreta, seguendo ancora l’analisi di Cinquegrani, il passaggio «da una sessualità passiva a una attiva», ¹⁰⁷ con la conseguente rinuncia a un atteggiamento femminile già accennata dall’insoddisfatta volontà dell’eroe di fare al bracciante ciò che egli faceva con lui e dal disagio provocato dalla sculacciata. La “siba”, cioè la verga che l’adulto aveva «scelta con amorosa cura per dargli [...] “un piccolo castigo” (in realtà per sfogare sul povero ragazzo quel tanto di sadismo che pare si accompagni sempre a questo genere di amori)», ¹⁰⁸ viene infatti distrutta da Ernesto subito dopo il rapido colpo inflitto al compagno, cui si rivolge poi con una battuta che sembra quasi infierire sul sadismo del bracciante: «se ghe piziga ancora [...] el pensi che quel poco de mal ghe lo gò fato mi, Ernesto. Cussì el lo sentirà meno». ¹⁰⁹ Tale gesto conferma anche visivamente la decisione presa il giorno prima dal ragazzo, che infatti interrompe subito ogni

¹⁰⁵ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 37.

¹⁰⁶ Ivi, p. 38.

¹⁰⁷ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 87.

¹⁰⁸ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 66.

¹⁰⁹ Ivi, p. 39.

legame con l'uomo, non rivolgendogli più parola, se non per motivi lavorativi, e procurandogli una profonda ferita per quel fanciullo che «rappresentava nella sua squallida esistenza un'avventura unica».¹¹⁰ Eppure, nonostante i dolori dell'adulto, il compimento del passaggio avviato da Ernesto è destinato a realizzarsi di lì a poco, con il mutare dello stesso ragazzo dopo il taglio dei capelli. Il protagonista sceglierà definitivamente proprio quello che il bracciante in fondo presumeva, quel che quasi tutti i suoi amanti preferivano, ovvero l'eterosessualità, definendo così se stesso a tutti gli effetti come uomo. Il protagonista, inoltre, per non essere costretto a intrattenere ancora un legame con l'uomo, né tanto meno a condurre un lavoro odioso, rinchiuso in piccolo ufficio – come era per Odone Guasti de *La gallina*, anch'egli intrappolato per volere della madre in un impiego in una ditta di beni di prima necessità –, decide che la soluzione migliore per interrompere definitivamente tali abitudini sia quella di farsi licenziare da quel signor Wilder, quel “paron” così noioso e ossessionato dalla Germania, che ormai non poteva più soffrire, specie da quando quello aveva assunto come praticante un nuovo giovinetto, che cercava sempre di adularlo nella speranza di mantenere la sua posizione.

Prima di analizzare gli altri riti di passaggio, però, si ritiene opportuno soffermarsi ulteriormente sulla questione dell'omosessualità, poiché questa è presente, seppur con accezioni diverse, anche nei romanzi di Moravia e Morante. Se sul caso de *L'isola di Arturo* sarà più conveniente tornare in seguito, è interessante invece osservare come venga affrontata in *Agostino*, in cui è rappresentata dalla perturbante figura del Saro, quel robusto bagnino posto a capo della “monellesca masnada”. Attraverso quest'uomo di quasi cinquant'anni, infatti, Agostino incontra «una manifestazione conclamata e pressoché mostruosa della omoerotia altrui»,¹¹¹ aggravata dalla deformità fisica delle sue mani

¹¹⁰ Ivi, p. 66.

¹¹¹ C. E. GADDA, *I viaggi la morte*, cit., p. 178.

esadattili. L'omosessualità, in tal caso, più che essere un territorio da indagare per costruire la propria identità, com'è per Ernesto, è utilizzata da Moravia in associazione al perturbante per la realizzazione di un personaggio «“spiacevole”, antierico, pronto a minacciare l'innocenza del protagonista».¹¹² Il primo incontro con l'adulto avviene all'arrivo del protagonista nella tana della banda, al bagno Vespucci:

Agostino guardò l'uomo. Era grande e grosso, poteva avere un po' meno di cinquant'anni. Aveva una testa sorniona e freddamente benevola. Calvo, con la fronte curiosamente conformata come una sella, i piccoli occhi ammiccanti, il naso rosso e aquilino, le narici scoperte e piene di venuzze vermiglie ripugnanti a vedersi. Aveva baffi spioventi e sotto i baffi la bocca un po' storta che stringeva il sigaro. [...] Ultimo particolare che accrebbe in Agostino il primo ribrezzo, egli si accorse che il Saro, così si chiamava il bagnino, aveva in ambo le mani non cinque ma sei dita che davano alle mani un aspetto enorme e numeroso e più che dita parevano tozzi tentacoli.¹¹³

Oltre all'aspetto mostruosamente deforme che sembra turbare l'inorridito protagonista con le sue venuzze del naso e le “dita-tentacoli”, la figura del Saro contrappone al “voyeurismo pedagogico” di Agostino un diverso e ambiguo tipo di osservazione, un “voyeurismo malizioso”, come scrive Mascaretti, rappresentato fin da subito da quei piccoli occhi ammiccanti e spesso socchiusi, attraverso i quali «scruta tutte le azioni dei ragazzi della banda con un falso e bonario atteggiamento di “buon papà tra i suoi figlioli”, dietro il quale si celano i suoi desideri di pederasta».¹¹⁴ Non è, appunto, un caso che il bagnino frequenti abitualmente la banda di ragazzi, fin quasi a fondersi con gli stessi e a condividere con loro un aspetto e un comportamento animaleschi, che, per l'età avanzata lo fanno

¹¹² V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 189.

¹¹³ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 77-78.

¹¹⁴ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 190.

sembrare «un enorme batrace»,¹¹⁵ tra i suoi «grossi ranocchi».¹¹⁶ Il Saro condivide serenamente la vita con quei giovani scapestrati proprio perché in fondo non è mai uscito dal loro mondo infantile, come si evince dal permanere di molti tratti immaturi dell'adolescenza nel suo atteggiamento. Tra questi ragazzi egli troverà il proprio corrispettivo, nonché amante: Homs, il quale, in effetti, possiede come il Saro dei tratti perturbanti che potrebbero essere indizio della sua natura: si ricordi la descrizione del naso che sporge dal volto come un riccio di carne, a cui si aggiungono «una specie di neo più chiaro, quasi giallo, sopra una delle narici»¹¹⁷ e una bocca sottile e violacea, da cui usciva una «voce senza nerbo, come di femmina».¹¹⁸ Dopotutto, Homs è anche l'unico dei coetanei con cui Agostino possa mai identificarsi, proprio perché anche il ragazzino è sempre stato considerato, come lui, un diverso, seppur per motivi completamente diversi, se non opposti:

non poteva fare a meno di avvertire non sapeva che distanza di disprezzo e di derisione tra lui e i compagni; quella stessa distanza che, ora se ne accorgeva, frapponevano tra loro e il negro; soltanto che il negro, invece di esserne come lui umiliato e offeso, pareva in qualche modo goderne.¹¹⁹

Tornando ancora al Saro, quella deformazione fisica, secondo Tom Peterson, sarebbe da ricollegarsi alla psicoanalisi freudiana e alla paura e al pericolo suscitati dall'ignoto, che nel caso di Agostino «si contrappone all'universo materno e che produce repulsione ma anche, [...] attrazione»,¹²⁰ attraverso quei “tentacoli”, con cui in seguito l'uomo stringerà la mano del giovane come «una tagliola. Le sei dita corte e tozze gli ricoprivano la mano, ne

¹¹⁵ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 120.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 89.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 118.

¹²⁰ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 191.

facevano il giro e si congiungevano di sotto».¹²¹ L'occasione è quella del viaggio in barca compiuto verso la brulla località di Rio, dove la masnada si era già recata a caccia di frutti da raziare per colazione. L'ingenuo protagonista è ignaro della gelosia e del dispiacere di Homs, e non capisce perché il Saro lo escluda dal viaggio rovesciandolo in mare, ancora non gli sono chiare le mire dell'uomo, che preferendo invece restar solo con lui, sperava di sedurlo e forse anche possederlo. La situazione vissuta da Agostino appare assai diversa da quella di Ernesto, consapevole di cosa significhino certi atteggiamenti e in grado di scegliere se dividerli o meno, il ragazzino è, in questo caso, iniziato alla scoperta dell'omosessualità ancora una volta dalla violenta banda di coetanei, che aggiungeranno «al primo invidioso disprezzo motivato dalla sua ricchezza, [...] un altro fondato sulla sua supposta corruzione».¹²² Durante e ancora dopo il viaggio, gli atteggiamenti del bagnino appaiono confusi ad Agostino, come si nota leggendo che «al Saro non importava nulla della poesia e che altri erano i suoi scopi; quali poi fossero non gli riusciva di capire»;¹²³ tuttavia non asseconda le *avances* dell'uomo e pieno di terrore, dopo aver a lungo indugiato, lo prega di lasciarlo andare. Purtroppo per lui, però, una volta a terra tra i ragazzi, viene subito additato e accomunato a Homs: «“E bravo il nostro Pisa [...] tu e Homs ormai siete compagni... avvicinatevi l'uno all'altro... siete, come dire?, fratelli... lui è moro, tu sei bianco, ma la differenza è poca... a tutti e due vi piace andare in barca...”».¹²⁴ Agostino, presagendo e anticipando forse l'inettitudine dell'uomo novecentesco, anche dopo aver appreso il vero significato dell'“andare in barca”, non riesce a farsi valere e a imporre la propria versione contro le calunnie dei giovani, così che «più pesante di prima gli ricadde

¹²¹ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., pp. 110-111.

¹²² Ivi, p. 135.

¹²³ Ivi, p. 112.

¹²⁴ Ivi, p. 114.

addosso il solito fardello di beffe e ignoranza». ¹²⁵ Ancora una volta il dolore si rivela, per il protagonista moraviano, come l'unico modo possibile di entrare in contatto col mondo e comprenderlo appieno, aprendo realmente gli occhi; così sarà infatti anche per la «“mostruosità” repulsiva e nel contempo avvincente che la virilità adulta assume nell'universo univocamente femminile in cui il protagonista è stato allevato». ¹²⁶

Anche Ernesto, come si avrà modo di vedere, crescerà in un contesto familiare al femminile, e tuttavia avrà più possibilità di Agostino di entrare in contatto col mondo maschile, mostrandosi, forse anche per la maggiore età, meno ingenuo del fanciullo. Tornando a quelle esperienze dal carattere iniziatico che il ragazzo dovrà affrontare durante il proprio percorso, appare fondamentale soffermarsi sull'episodio del taglio dei capelli, che rimanda inoltre, ancora una volta, alla produzione poetica di Saba, e in particolare al componimento *La fanciulla*, in cui il poeta, quasi compiaciuto nella propria vena di sadismo, che parrebbe avvicinarlo al bracciante del suo romanzo, assiste al taglio di capelli cui è costretta una povera giovinetta. Nel caso di Ernesto, Bernardo, quel barbiere che le malelingue credevano essere suo padre, «conosceva e serviva fin da piccolo [*scil*: Ernesto]; era stato il primo, dopo la sua balia, a tagliargli i capelli, e sperava di essere lui a fargli la prima barba», ¹²⁷ e, mosso dall'affetto che nutriva da sempre per il ragazzo – il quale, dal canto suo, per non fare un torto né alla madre né al caro barbiere, gli si mostrava assai fedele –, lieto di vederlo, decide di servirlo personalmente. Il protagonista, invece, vive l'esperienza sempre come un supplizio, perché, ricorda il narratore, «non amava perdere nulla della sua persona, nemmeno di quelle parti di essa destinate a ricrescere» ¹²⁸ e, nonostante ciò, Ernesto, ormai adolescente, più per far contenta la madre che per il proprio ordine, si sottomette

¹²⁵ Ivi, p. 136.

¹²⁶ G. ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del Dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., p. 112.

¹²⁷ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 43.

¹²⁸ Ivi, p. 41.

regolarmente a tale “tortura”, nonostante si ritrovi dopo ogni appuntamento sempre peggiorato nell’aspetto. L’incontro descritto da Saba, tuttavia, non sarà come tutti gli altri, poiché ulteriormente aggravato dall’inaspettato taglio della barba, che Bernardo è convinto di compiere quale gesto gradito, e che, in effetti, avrebbe sicuramente inorgogliato qualsiasi altro ragazzo al posto di Ernesto, nonostante non si tratti «ancora di una vera e propria barba, ma solo di una lieve peluria». ¹²⁹ Tuttavia, il giovane eroe si sente quasi tradito dal suo barbiere di fiducia e profondamente ferito nel proprio desiderio di fanciullezza, ancor più quando la madre, senza comprendere l’angoscia del figlio né «dargli un bacio sulla guancia rasata per la prima volta», ¹³⁰ approva il lavoro svolto dal barbiere, sostenendo che egli avesse ormai «l’età [...] che ai giovanotti incomincia a crescere la barba». ¹³¹ La donna non avrebbe potuto utilizzare termine peggiore per definire i coetanei di Ernesto, perché proprio quel figlio che un tempo desiderava crescere in fretta per sentirsi chiamare a quel modo, ora «era contento se, leggendo la cronaca dei giornali, un giovane della sua età era chiamato ancora ragazzo», nella speranza di poter prolungare quel periodo di leggerezza. Dunque, l’episodio dalla forte valenza simbolica va senza dubbio considerato come un rito di passaggio, poiché trasforma anche fisicamente il ragazzo, iniziandolo pertanto alla vita adulta. Va sottolineato, però, che dietro alla delusione del protagonista non vi è solamente la consapevolezza che la fanciullezza è ormai sempre più compromessa, ma si cela anche la presenza e l’influenza delle teorie del filosofo austriaco Weininger, per il quale Saba nutre «quella tentazione di identificazione che non è possibile verso Freud, di cui nondimeno potrà abbracciare ogni teoria, persino la condanna senza mezzi termini di *Sesso e carattere*, che corrisponde, in fondo, anche alla condanna di se stesso alla malattia dalla quale non può guarire». ¹³² Il poeta,

¹²⁹ Ivi, p. 46.

¹³⁰ Ivi, p. 47.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 89.

in seguito ai suoi appassionati studi, utilizza le diverse teorie come «chiavi di lettura servizievoli alle proprie certezze»¹³³ e associa al momento del taglio dei capelli quello tanto temuto della castrazione, che sarebbe poi condiviso dallo stesso Weininger e all'origine dei suoi antisemitismo e misoginia, così come sembra essere alla base del senso di colpa avvertito da Saba e di quella «disposizione passiva o masochistica che abbiamo visto almeno temporaneamente interessare Ernesto».¹³⁴ Alle posizioni di Weininger, allora, si associano anche quelle di Freud, che devono aver comunque particolarmente colpito Saba, specie in occasioni come quella del passo qui riportato, in cui si legge che,

“presso i primitivi, la circoncisione sia combinata con il taglio dei capelli e l'estrazione dei denti, oppure che sia sostituita da queste pratiche, e che i nostri bambini, che non possono saper niente di questo stato di cose, nelle loro reazioni di angoscia trattino realmente queste due operazioni come equivalenti dell'evirazione.”¹³⁵

Tale associazione è, infatti, la stessa proposta in *Ernesto*, in cui Saba, quasi a confermare di essersi ispirato a tale passo freudiano, fa odiare al suo protagonista ogni atto che possa portarlo a perdere qualche parte del proprio corpo – come riportato appena sopra – così che il rifiuto ormai più tenue del ragazzo, si mostrava un tempo assai tenace e odioso, come si legge all'inizio del *Terzo episodio*:

Quando, piccolo bambino, stava in casa della sua balia, uno dei motivi per cui questa “gliele dava” era la resistenza che il suo allievo opponeva a lasciarsi tagliare le unghie. Come si avvicinava il momento temuto, e vedeva la donna con le forbici in mano, egli – docile agli altri suoi comandi – scappava qua e là per la cameretta, si nascondeva persino sotto il letto.¹³⁶

¹³³ Ivi, p. 88.

¹³⁴ Ivi, p. 89.

¹³⁵ Ivi, p. 90.

¹³⁶ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 41.

Questa scena, così ricca e precisa, viene associata da Alessandro Cinquegrani a un ricordo dello stesso autore – che confermerebbe ancora una volta la forte componente autobiografica di tutta la produzione sabiana – legato alle minacce che la sua balia, quella seconda madre “per scelta”, gli rivolgeva quando da bambino si comportava male, intimandogli di «“far[lo] ebreo”». ¹³⁷ Alla base di tale ricordo e dell’episodio proposto in *Ernesto*, dunque, starebbe proprio l’ebraismo, presente nella vita di Saba, come pure in quella del suo protagonista, del quale tuttavia non si saprà l’effettivo pensiero a riguardo, né quindi se si ritenga ebreo, come la madre, oppure preferisca evitare di esserlo, come il padre. È forse, allora, per superare quello stesso complesso di castrazione da cui sembra afflitto che Ernesto non troverà le forze di opporsi al taglio della barba eseguito “a tradimento”, per sfuggire al senso di colpa legato alla religione della casa in cui è cresciuto e ritrovare la libertà e la leggerezza che, però, sembra aver irrimediabilmente perduto proprio da tale momento. I complessi voluti da Saba hanno minato la purezza dell’eroe, che è tuttavia deciso a dimostrare a se stesso di volerli e poterli superare, affrettandosi nel procurarsi «un rapporto eterosessuale che certifichi la sua maturazione». ¹³⁸

La decisione, infatti, viene presa da Ernesto poco dopo l’episodio della rasatura ed espressa con poche parole concise: «“Se mi sverginessi, oggi, adesso, subito!” fu la conclusione a cui giunsero le meditazioni e le melanconie di Ernesto». ¹³⁹ Nell’incontro con la matura Tanda, che, con un’apprensione quasi materna, affiderà a Ernesto il ruolo fino a quel momento rivestito dal bracciante, il ragazzo è spinto a scegliere la propria natura sessuale, per porre fine a quell’indefinitezza caratteristica dell’infanzia e dell’età pre-

¹³⁷ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 91.

¹³⁸ *Ivi*, p. 92.

¹³⁹ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 48.

puberale da cui evidentemente era appena uscito. La prostituta, affascinata dalla sua giovane età, decide di andare contro le norme sociali imposte per quel tipo di incontri:

“[...] Come ti te ciami?” Le prostitute non domandano mai agli uomini che le frequentano il loro nome. E, se danno il loro, non è mai quello vero. Ma Ernesto non era un cliente comune. “Ernesto” rispose Ernesto. E fece seguire al nome il cognome. La donna sorrise.¹⁴⁰

L’insistita ripetizione del nome proposta da Saba è appositamente ricercata dall’autore per evidenziare proprio il fatto che a parlare sia Ernesto, il protagonista, il ragazzo che finalmente, come in «una piccola e sofferta vittoria»,¹⁴¹ ha trovato se stesso e la propria identità nella scelta dell’eterosessualità, che contribuisce a formare anche la personalità del ragazzo, riconosciuta proprio in quel nome ostinatamente moltiplicato.

Seguendo il ragionamento di Saba, allora, il percorso verso la maturità avviato dall’eroe sembra essere pronto ormai a un nuovo passo, all’incontro estremamente significativo e simbolico, che sarà fondamentale per lui e per il suo futuro: l’incontro con Ilio. Questo avviene nel *Quinto episodio*, l’ultimo capitolo del romanzo, posto dopo la parentesi di *Quasi una conclusione*, che già lascia intuire come ormai con tale sezione si apra una nuova strada, una nuova narrazione della storia del poeta. Con l’incontro di Ilio, infatti, il ragazzo capisce finalmente qual è la sua vera passione, la sua vocazione, completando quell’iniziazione estetica che pareva fondamentale a Weininger per raggiungere la maturità e che permetterà a Ernesto «di trasformare un fatto quotidiano in un evento destinato a cambiargli la vita. Senza questa sensibilità, Ilio sarebbe stato probabilmente uno spettatore qualsiasi del concerto»,¹⁴² mentre il passaggio all’età estetica

¹⁴⁰ Ivi, p. 53.

¹⁴¹ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 73.

¹⁴² Ivi, p. 130.

permette all'eroe di rimanere «ferito, per la prima volta, dalla bellezza».¹⁴³ Oltre a celare, come già si è accennato, un reale amico d'infanzia di Saba, forse anche più di uno come evidenzia Grignani, che ritrova questi richiami già in *Lettera ad un amico pianista in Poesie dell'adolescenza e giovanili*, Ilio rappresenta allo stesso tempo anche tutti quei giovani «delle poesie, antiche e recenti: come *Glauco*, fanciullo dalla bionda chioma che parla al poeta “nel natio dialetto”; o quel *Giovanetto* che sta “sul prato come un Dio in esiglio | sta sulla terra”».¹⁴⁴ L'apparizione di Ilio e la sua caratterizzazione, tuttavia, rispondono perfettamente al rapporto di Saba con l'amico Ugo Chiesa, per il quale nutriva una profonda e sincera ammirazione e forse anche qualcosa in più; Ilio si palesa, infatti, a Ernesto quasi come una creatura divina «del tutto trasfigurata dagli occhi di un “innamorato”»,¹⁴⁵ il quale, dopo averlo notato, sentendosi «più mutato in due minuti che in dieci anni di vita»,¹⁴⁶ avverte dentro di sé una moltitudine complessa di sentimenti, causa di «uno struggimento, una melanconia che non aveva ancora provato».¹⁴⁷ Ancora una volta, anche in tale romanzo, ritornano le teorie dei grandi maestri di Saba: Weininger e Nietzsche. Il primo sta alla base della stessa raffigurazione di Ilio nel momento in cui appare a Ernesto, «in piedi, vicino ad uno dei grandi specchi incorniciati d'oro che ornavano le pareti della Filarmonica».¹⁴⁸ Ilio appare in effetti sdoppiato e duplicato e incarna così quella dualità necessaria al genio che Ernesto ipotizza che egli sia. Weininger ritiene fondamentale, per la coscienza di un individuo, la compresenza nella stessa di coppie di opposti e Ilio che, avverte il narratore, «è un angelo ma [...] “le aveva fatte [...] persino con una capretta”, è [...] la purezza massima e il suo opposto. La superiorità del genio è insomma anche una contaminazione col brutto,

¹⁴³ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 105.

¹⁴⁴ M. A. GRIGNANI, *Introduzione. Intimità*, cit., p. IX.

¹⁴⁵ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 126.

¹⁴⁶ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 104.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 103.

col male, è il possesso del tutto». ¹⁴⁹ Ritorna anche il noto Nietzsche, poiché il ragazzo sembra riunire in sé sia l'apollineo che il dionisiaco, attraverso la più alta delle arti, la musica e le sue norme, e poi l'intimo e quasi scabroso avvicinamento alla natura. Ernesto, allora, inizialmente colpito dalla bellezza del fanciullo angelico, avverte come una sorta d'invidia nei suoi confronti, proiettando su di lui tutte le migliori caratteristiche attribuibili e credendolo, appunto, fin da subito un ragazzo prodigio, che portava ancora i calzoncini corti perché, a differenza sua, era troppo amato dai genitori, che avrebbero cercato di mantenerlo fanciullo il più a lungo possibile. Il sentimento del protagonista non può, però, essere mosso da alcun tipo di odio, quanto semmai da quello d'amore e di un amore particolare, poiché Ilio rappresenta tutto ciò che l'eroe avrebbe voluto essere, ovvero quell'artista che egli avrebbe segretamente voluto diventare da quando ha iniziato l'arte del violino. Perciò Ernesto non può che amare per proiezione «il meraviglioso fanciullo, che, non potendo *essere*, si sarebbe accontentato di *avere*». ¹⁵⁰ Non a caso Saba insiste molto sulla figura dell'angelo, cara anche all'amico Sandro Penna, che ritorna ancora nella produzione poetica di Saba, come si può notare ad esempio leggendo questi pochi versi:

O tu che contro me vecchio nel fiore
dei tuoi anni ti levi, occhi che all'ira
fiammeggiano più nostra come stelle,
bocca che ai baci dati e ricevuti
armonizzi parole, è forse il mio
incauto amarti un sacrilegio? Or questo
è fra me e Dio.

Alto cielo! Mio bel splendente amore! ¹⁵¹

¹⁴⁹ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 128.

¹⁵⁰ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 106, corsivo dell'autore.

¹⁵¹ IDEM, *Angelo*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 514.

e che, seppur in modo decisamente velato, anche in Morante, nel Wilhelm Gerace che desiderava sempre, con «fanciullesco accanimento»,¹⁵² «sentirsi libero come gli angeli».¹⁵³ Già nel *Canzoniere* «il significato erotico di quell'apparizione celeste era esplicito; basti pensare che nella liturgia freudiana del poeta l'angelo gode del titolo di “sostanza [...] d'amore”»,¹⁵⁴ per cui non risulta affatto strano ritrovarlo disseminato in tutto il romanzo sabiano, anche in occasione del rapporto con Ilio e di quei desideri pulsionali che il giovane inevitabilmente gli rivolge. Il termine compare, in realtà, fin dal *Primo episodio* dell'opera, quando, durante l'iniziazione al rapporto omoerotico, il bracciante si lascia sfuggire un “angiolo” appena prima del coito. Ernesto, perplesso, replicherà cupo e severo che «i angeli no fa de ste robe [...] no i gà gnanca corpo»,¹⁵⁵ eppure lo stesso termine, trasferito dal protagonista al bellissimo Ilio, sarà riproposto in chiave completamente stravolta dallo stesso inconsapevole Ernesto, associato, nella Lettera al signor Mogno, proprio ai desideri che il bracciante aveva manifestato per lui, che ora inconsciamente il protagonista trasferisce al fanciullo che «sorrideva – come si dice – agli angeli».¹⁵⁶ Nella lettera a uno dei cari confidenti di Umberto Saba, che sembra unire sullo stesso piano finzione e realtà, il giovane protagonista scrive di un sogno che di nuovo riprende le teorie psicoanalitiche, rifacendosi probabilmente al *Leonardo* di Freud:

mi è molto piaciuto quel brano del Suo scritto dove parla dell'adolescente che nessuno cura e si rifugia nel mondo segreto dei sogni. Pareva proprio il mio ritratto. [...] La notte, verso l'alba, avevo sognato di volare: volavo per la mia stanzetta [...] fino quasi a toccare il soffitto; e trovavo la cosa così meravigliosamente facile, che non

¹⁵² E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 140.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ M. MARAZZI, *L'Ernesto di Saba «su ali di colomba»*, cit., p. 176.

¹⁵⁵ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 17.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 103.

capivo perché tutti gli uomini non volassero; e dicevo ad Ilio (è il nome del mio amico) che si provasse anche lui a volare. Infatti, poco dopo, egli si sollevava dal suo letto, che si trovava, nel sogno, nella mia stessa stanza; e subito volavamo tutti e due, uno vicino all'altro.¹⁵⁷

Come riporta Marazzi, è stato lo stesso Saba a spiegare, attraverso le interpretazioni di Freud, il reale significato del volo, quando in una lettera del 1930 a Pier Antonio Quarantotti Gambini scrive che: «“volare è, per il bambino, il simbolo di compiere l'atto sessuale: ed avere le ali significa avere il membro”»,¹⁵⁸ così che anche il rapporto con l'ammirato amico riporta ancora una volta la «continua riflessione sulla radice narcisistica dell'omosessualità»,¹⁵⁹ che sembra segnare l'autore e il suo amato Ernesto, i quali vedono in Ilio l'immagine di un potenziale futuro dell'eroe, «la via che il protagonista avrebbe almeno voluto seguire nel prosieguo della sua esistenza».¹⁶⁰ Come si legge nella *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, il ragazzo capirà proprio di lì a poco quale sarà la sua strada, scoprendo, seppur con un certo rammarico, di essere destinato al ruolo di artista, anche se, scrive il giovane, «non diventerò mai [...] concertista di violino; che il mio destino è invece quello di diventare poeta».¹⁶¹

IV.3.1. Una pluralità materna e paterna

Come si è potuto comprendere da quanto riportato finora, l'universo familiare in cui nasce e cresce Ernesto è ricco e complesso quasi quanto quello del suo autore, poiché in questo piccolo scrigno di romanzo il materno è moltiplicato in una costellazione di donne che, ognuna a modo suo, assumono atteggiamenti di particolare riguardo e apprensione per

¹⁵⁷ IDEM, *Appendice. Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, in *Ernesto*, di U. Saba, cit., p. 119.

¹⁵⁸ M. MARAZZI, *L'Ernesto di Saba «su ali di colomba»*, cit., p. 177.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 132.

¹⁶¹ U. SABA, *Appendice. Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, in *Ernesto*, cit., p. 115.

il fanciullo, contribuendo forse a compensare il vuoto lasciato in lui dall'assenza del padre e dalle carenze d'affetto dell'austera madre. Si ricorda la prostituta Tanda, che prova per il ragazzo certi teneri sentimenti materni e, vedendolo così giovane e innocente, gli riserverà premure vietate agli altri clienti, come svelargli la sua vera identità; ma non va dimenticata la balia, ricalcata su quella Peppa tanto amata da Saba e per questo la figura più autobiografica del romanzo, sebbene vi compaia in frequenza minore della madre. La balia è la donna che ha saputo insegnare a Ernesto – come al poeta – l'amore, trasmettendogli quello che provava per lui, accudito come un figlio almeno per il periodo in cui hanno vissuto insieme, in campagna, lontano anche dalla signora Celestina. Non a caso Ernesto pensa ancora molto a lei e confessa pure l'idea di comprarle un regalo per il compleanno, mentre, nel momento dell'identificazione con la prostituta, il narratore aggiunge che «molte volte, quando Ernesto, di ritorno dal Ginnasio Dante Alighieri, passava per quella piazza»,¹⁶² in cui la donna vendeva illegalmente biancheria per mantenere sé e il marito malato, «voleva fermarsi a salutare la sua “seconda madre”, raccontarle magari i suoi successi scolastici, ma quella lo mandava presto via: temeva della guardia».¹⁶³ In quest'ultimo particolare, sebbene non per natura, ma per necessità, la donna si avvicina all'atteggiamento di Celestina, la vera madre di Ernesto, «una signora nata bene, di distinta famiglia»,¹⁶⁴ composta e ostinata contro l'uso del dialetto, che si presenta come una madre distaccata, incapace di dare al figlio l'amore e le gratificazioni di cui necessita, poiché incapace di comprendere il lato psicologico degli eventi e di decifrare la sensibilità del piccolo Ernesto. Il protagonista

ricordava che, se non riusciva a scuola come avrebbe voluto sua madre, se non portava cioè a casa un attestato con l'eminenza, questa lo minacciava (a fin di bene,

¹⁶² IDEM, *Ernesto*, cit., p. 51.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 77.

s'intende; quante cose non fanno le madri a fin di bene!) che sua zia, stanca di mantenere un ragazzo che non sapeva nemmeno essere il primo della classe, avrebbe scacciati di casa sua madre e lui.¹⁶⁵

Ernesto, che ormai non ascolta più certe minacce della madre, da fanciullo soffriva molto di rimproveri come questo, avvertendo dentro di sé la colpa di essere nato e di aver messo sua madre e sua zia nella condizione di doverlo mantenere. Celestina, però, «amava molto (forse troppo) suo figlio; ma pensava che fosse suo dovere non farglielo capire... Era un altro sbaglio; ma la povera donna non lo sapeva. Pensava inoltre che Ernesto le preferisse la zia; e questo perché la zia era ricca, e lei, sua madre, povera: e n'era gelosa».¹⁶⁶ Inoltre, la donna sembra interessata più al peso che certi fatti potrebbero avere in famiglia e in società, piuttosto che nell'animo del figlio turbato, per cui, a certe confessioni del figlio, come ad esempio il licenziamento, si preoccupa molto di più del fatto che i familiari possano venire a conoscenza, piuttosto dell'effetto suscitato nel figlio e delle sue stesse esigenze. Tuttavia, nonostante il carattere, è totalmente rivolta al figlio, poiché, come ricorda sempre Weininger, «“alla madre assoluta può premere solo il figlio”»¹⁶⁷ e una donna come Celestina, che ormai ha da tempo ripudiato il marito irredentista, non può che farlo con tutta se stessa, risultando a volte quasi opprimente. La donna travolge, infatti, il figlio con la propria presenza, imponendosi, come si è osservato, nelle sue scelte scolastiche e lavorative, con decisioni dettate in realtà anche dalle necessità economiche di una famiglia che, privata dell'uomo, doveva affidarsi in tutto alla più agiata sorella della madre, la vecchia zia un poco sorda, che è in realtà anche l'unica ad aver mai sostenuto la possibilità di Ernesto di fare carriera col violino, credendoci forse più dello stesso nipote e dicendo che «non ci sono difficoltà che

¹⁶⁵ Ivi, p. 78.

¹⁶⁶ Ivi, p. 79.

¹⁶⁷ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 93.

non si vincano con la pazienza e con la buona volontà»¹⁶⁸ – e in ciò non può non rimandare alla zia Regina, la sola che in casa ascoltasse i primi componimenti e racconti del poeta ancora in erba. La madre di Ernesto, infatti, risparmierà il proprio incessante dominio almeno per quanto riguarda le passioni del figlio, concedendogli, non senza aver prima mostrato la propria disapprovazione, di prendere lezioni settimanali di violino – che il ragazzo si finanzia da sé, col fiorino dello zio –, purché egli rispetti nel resto tutte le sue disposizioni, che lo volevano allo stesso tempo impiegato e studente delle scuole serali. Ernesto, dal canto suo, nutre un forte amore filiale per la madre, nonostante questa non riesca a cogliere e a tutelare la sua sensibilità, come era stato trent'anni prima per la madre di Odone Guasti, protagonista dello splendido racconto *La gallina* già citato. Inoltre, per sua natura e mosso da quello stesso amore, il ragazzo non riesce a mentire, soprattutto a Celestina, così che quelle che «no se pol dir»¹⁶⁹ vengono alla fine confessate e trovano un complice proprio in quella austera madre, la cui colpa, riprendendo Weininger, è di non riuscire a giudicare colpevole la propria creatura, continuando ad amarla di un amore immorale, che resterà immutato indipendentemente dal comportamento del figlio. Di quanto Ernesto le aveva appena dichiarato, ovvero del rapporto omoerotico intrattenuto col bracciante, infatti,

la signora Celestina non vedeva che il lato materiale del fatto, che gli sembrava, più che altro, incomprensibile. Le sfuggiva del tutto il suo significato – la sua determinante – psicologica. Se no, avrebbe dovuto anche capire che il suo matrimonio sbagliato, la totale assenza di un padre, la sua severità eccessiva ci avevano la loro parte... Senza contare, bene inteso, l'età; e, più ancora, la «grazia» particolare di Ernesto, che forse traeva le sue origini proprio da quelle assenze.¹⁷⁰

¹⁶⁸ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 45.

¹⁶⁹ Ivi, p. 17.

¹⁷⁰ Ivi, p. 93.

Considerando tutto ciò, e le posizioni di Weininger, la donna non riesce ad accusare il figlio per quanto ha compiuto, esonerandolo da ogni colpa e attaccando invece quel «mascalzone, assassino»¹⁷¹ di un popolano che aveva osato abusare di suo figlio, convinta che Ernesto sia stato costretto all'atto. In un tale sentimento di pietoso amore, liberata per un momento dell'austerità che le imponeva di trattare il giovane come un uomo, si abbandona in uno slancio d'affetto consolatore, in cui «mandò al diavolo (cioè al suo vero padre) la morale e [...] si piegò sul ragazzo, e lo baciò in fronte».¹⁷² Preoccupata più di nascondere il fatto agli altri, che del peso che questo poteva avere in Ernesto, la donna liquida in fretta la faccenda, continuando sulla scia di liberato amore materno e, rivolgendosi al suo Pimpo:

“No pensarghe piú, fio mio – disse, passando all'improvviso, e senza accorgersene, al dialetto: cosa anche questa che le accadeva di raro - quel che te sè nato sè assai brutto, ma no gà, se nissun vien a saverlo, tanta importanza. [...]”.¹⁷³

Richiamando il poeta, anche solo dalle numerose poesie a riguardo, si nota come anche sua madre presenti i tratti di superficialità e austerità propri appunto della signora Celestina. Inoltre, Saba rintraccia la causa della sua nevrastenia nei dolori patiti dalla madre durante la gravidanza, e incolpa della sua diversità il fatto di essere nato in una rottura, in un matrimonio già finito e segnato dal contrasto delle razze: «“Non somigliare – ammoniva – a tuo padre.” / Ed io più tardi in me stesso lo intesi: / Eran due razze in antica tenzone».¹⁷⁴ I genitori rappresenteranno sempre due opposti nella vita dell'autore, contraddistinti una dalla pesantezza e l'altro dalla leggerezza. I simboli aerei ed eterei ricorrono in tutta la poesia

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Ivi*, pp. 94-95.

¹⁷³ *Ivi*, p. 95.

¹⁷⁴ U. SABA, *Autobiografia 3*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 297.

sabiana: palloni, nuvole, uccelli hanno sempre attratto l'attenzione di Saba e spesso sono stati da lui associati alla figura del padre, conosciuto tardi e molto poco, in cui tuttavia sente di potersi identificare. Ernesto, almeno per il periodo trattato dal romanzo, non conosce il padre, che, afferma, «el sé diviso legalmente de mia mama; [...] el vivi in un'altra città; credo che nol possi gnanca tornar a Trieste».¹⁷⁵ Anche in tal caso, dunque, riguardo al paterno si è di fronte a un'assenza, nonostante l'uomo sia vivo, il figlio non lo ha mai incontrato e non sa quasi nulla sul suo conto, e questo anche e soprattutto a causa dell'estrema reticenza della madre, la quale si rifiuta di parlarne, appellandolo «assassino», come già si era letto in merito al padre dello stesso Saba nell'*Autobiografia*. Riconciliato con la madre, al concerto di Ondriček, oltre che restare colpito da Ilio, Ernesto rimane anche particolarmente affascinato dalla modesta esibizione del musicista, che si teneva accanto a sé «un giovane in occhiali: probabilmente – pensava Ernesto – il suo scolaro preferito».¹⁷⁶ Secondo Cinquegrani, il motivo per cui il protagonista appare così interessato al ruolo del giovane è perché desidera identificarsi in lui e nel rapporto d'intesa e stima reciproca che doveva intrattenere col musicista. Quest'ultimo, infatti, che aveva scelto di suonare in un circolo nazionalista, anzi irredentista, lo avvicina a una realtà molto diversa da quella in cui è immerso e, insieme all'umiltà della dimessa esibizione, sembra ricordare all'eroe proprio la figura di suo padre, che immaginava «ramingo per il mondo, reietto dalla società».¹⁷⁷ Solo in quest'ottica è possibile comprendere davvero il brano che segue: «Ernesto dalla sua terza fila [...] batteva le mani a farsele diventar rosse. [...] Gli parve perfino che, accortosi del suo giovanile entusiasmo, Ondriček gli avesse, questa volta, diretto un pallido sorriso di ringraziamento: un sorriso quasi d'addio».¹⁷⁸ Come il padre creduto girovago, così il

¹⁷⁵ IDEM, *Ernesto*, cit., p. 7.

¹⁷⁶ Ivi, p. 101.

¹⁷⁷ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 122.

¹⁷⁸ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 102.

violinista, destinato a spostarsi per i numerosi concerti, sembra per un attimo coincidere con quell'uomo sconosciuto e confermare al figlio la propria assenza.

Si capisce, quindi, che il ragazzo dovrà affidarsi ad altre figure per ritrovare l'esempio paterno di cui necessita, come ad esempio il suo datore di lavoro, il signor Wilder, oppure il temuto zio Giovanni, fratello della madre, nonché legalmente suo tutore, o ancora lo stesso bracciante, sebbene appena ventottenne. Le ultime due figure, in realtà, non riusciranno mai a rappresentare realmente un modello paterno per Ernesto, l'uomo dal fazzoletto rosso è segnato da un'eccessiva ignoranza, dettata specialmente dalla mancanza di istruzione, e sembra non avergli garantito quel poco di protezione paterna che il ragazzo ricerca, lo zio tutore, infatti, completamente disinteressato, «contava solo per le sberle e il fiorino settimanale»,¹⁷⁹ poiché si contentava di impartirgli qualche predica la domenica mattina, a pranzo dalla sorella, e assolvere al proprio compito regalando al nipote un fiorino a settimana. L'uomo, definito «mato», «mato de cadena», «mato, ma no proprio cativo»,¹⁸⁰ nell'arco di poche righe, è talmente poco coinvolto dal nipote che, una volta scoperto dal barbiere che gli era stata fatta la barba, «non aveva piú cercato di mettergli le mani addosso; né di convincerlo, col sistema degli schiaffi, che i socialisti avevano torto. Pareva lo considerasse ormai un uomo; e gli parlava poco».¹⁸¹ Insomma, Ernesto non potrà mai affidarsi a quell'uomo che in gioventù aveva sostenuto Garibaldi e ora «nol pol tinir coi socialisti. El guadagna tropo ben».¹⁸² Perciò, forse senza esserne del tutto consapevole, il ragazzo potrà trovare degli atteggiamenti paterni solo nel proprio titolare, il signor Wilder, che, avvertendo una certa spontanea simpatia per quel furbo impiegato, gli affibbia anche un

¹⁷⁹ Ivi, p. 23.

¹⁸⁰ Ivi, p. 7.

¹⁸¹ Ivi, p. 80.

¹⁸² Ivi, p. 46.

soprannome: «verfluchte Kerl».¹⁸³ L'uomo è un ebreo di origini ungheresi, estremamente legato, però, alla Germania, o meglio “Cermania”, riportando il modo con cui era solito chiamare il Paese in cui aveva studiato e vissuto, con una pronuncia della lingua che «offendeva [...] l'orecchio di Ernesto, che si sentiva, oltre che socialista, buon italiano».¹⁸⁴ Nonostante gli innumerevoli scherzi e dispetti che il ragazzo gli organizzava, «non gli riusciva di provare quell'antipatia e diffidenza che provava per tutti gli altri suoi dipendenti»,¹⁸⁵ così che sarà estremamente amareggiato dal doverlo licenziare a causa di una sua lettera beffarda, appositamente composta dal giovane e piena di accuse e insulti come «sfruttatore delle lunghe gambe dello scrivente»¹⁸⁶ e addirittura «“strozzino”»,¹⁸⁷ facendo forse riferimento alla misera paga e agli scarsi soldi forniti per raggiungere il posto di lavoro e i negozi degli acquirenti di farina. L'uomo, che in fondo, inconsciamente, avverte proprio dei sentimenti paterni per quel giovane così diverso da lui, dopo la sfuriata rivolta all'impiegato e il repentino licenziamento, in seguito al colloquio con Celestina, si mostra ancora disposto a far tornare il ragazzo a lavorare per lui. Ernesto, da parte sua, è divertito dall'atteggiamento del suo “paron” filogermanico, che in fondo «gli rappresentava una figura familiare, un pò comica»,¹⁸⁸ ma arriva a riconoscere anche che egli «non gli aveva mai dimostrata una particolare antipatia; gli aveva perfino regalato [...] un bastone col pomo d'argento; e il mensile [...] era un po' più elevato di quanto comportasse l'uso da una parte e la parsimonia del principale dall'altra».¹⁸⁹ Ernesto, alla fine, nonostante decida di chiudere per sempre con quell'impiego, fa trapelare un certo attaccamento al padrone, quando mostra

¹⁸³ Ivi, p. 25.

¹⁸⁴ Ivi, p. 11.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ Ivi, p. 72.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ Ivi, p. 60.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

il dispiacere avvertito nel momento in cui si ritrova davanti un nuovo ragazzo, assunto come garzone, sentendosi effettivamente tradito come da un padre che predilige un altro figlio.

Il signor Wilder, in ogni caso, sarà fondamentale per Ernesto così come lo saranno il padre e il figlio borghesi per Agostino e il balio Silvestro per Arturo, poiché, come rivela Giovanna Rosa, «le figure maschili assolvono, in alcune brevi sequenze, il ruolo di mediatori fra l'eroe adolescente e la sfera “pubblica”». ¹⁹⁰ Se per Agostino si è già evidenziato come i due, scambiandolo per garzone, gli palesino definitivamente la diversità di classe e l'ipocrisia borghese, per quanto riguarda *L'isola di Arturo*, invece, sarà Silvestro che, portando con sé il ragazzo a Napoli, lo introdurrà alla vita di città e alle sue dinamiche sociali cui non potrà più sottrarsi, e cui era stato iniziato nella piccola dimensione paesana dell'isola dalla stessa Nunziata. Inoltre, lo stesso Silvestro svela all'eroe la realtà storico-politica del Paese, spiegando «ad Arturo quale scenario di morte, non certo di gloria, nascondano “le bandiere stemmate di teschi”, che preannunciano lo scoppio della seconda guerra mondiale». ¹⁹¹ Silvestro ha già potuto sperimentare le atrocità della guerra, che è «tutta un macchinario di macelleria, e un orrendo formicaio di sfaceli, senza nessun merito di valore autentico», ¹⁹² a cui non vale mai la pena partecipare, soprattutto se si combatte dalla parte del torto, come nel caso dell'imminente conflitto. Con tali opinioni e «parole di buon senso» ¹⁹³ il balio può essere considerato come «l'esponente positivo della virilità adulta», ¹⁹⁴ un uomo maturo che sa ascoltare «con profonda serietà» ¹⁹⁵ i desideri e le ambizioni dell'acerbo protagonista, trattandolo comunque con amore e rispetto, senza imporre la propria autorità e scegliendo invece la via del confronto. In *Ernesto*, poi, il padrone e lo zio

¹⁹⁰ G. ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del Dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., p. 112.

¹⁹¹ Ivi, p. 113.

¹⁹² E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 368-369.

¹⁹³ Ivi, p. 369.

¹⁹⁴ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 128.

¹⁹⁵ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 368.

Giovanni saranno importanti per introdurre il ragazzo, come il lettore, alla dialettica politico-economica, che vede contrapposte le figure di “paron” – definito “strozin” fin dalla prima pagina – e lavoratore. Basta poco a intendere la posizione di Ernesto, il quale, come si è anticipato, nonostante venga definito più avanti un anarchico dal signor Wilder a causa della lettera ingiuriosa, afferma: «mi tegno per i socialisti [...] mi no posso véder un omo che sfruta el lavor de un altro omo».¹⁹⁶ L’etichetta a Saba non interessa particolarmente, poiché l’importante è che sia chiaro quali siano gli sfruttatori e quali i difensori degli oppressi, per questo la definizione

è approssimativa, [...] Ernesto è il romanzo di un ragazzo, del modo in cui progressivamente egli vada a sillabare il mondo, a dare il nome a ciò che via via conosce nel suo cammino, non è un manifesto programmatico, né un manuale filosofico, e dunque adotta il punto di vista di quel giovane inesperto della vita, e magari egoista o egocentrico.¹⁹⁷

È interessante, tuttavia, notare un certo collegamento tra l’orientamento politico e quello religioso, che viene qui trattato in modo molto più defilato rispetto ai racconti precedenti, come appunto il ciclo *Gli Ebrei*. Cinquegrani ha ben evidenziato come il signor Wilder, lo zio e perfino la madre, tutti ebrei, “tengano” tutti per i “paroni”, mentre il bracciante, non ebreo, nonostante l’ignoranza, concorderà con il protagonista in merito al socialismo. Di Ernesto non si conosce quale posizione abbia assunto in merito alla questione religiosa, però è noto che, come il padre di Saba, anche quello di Ernesto non è ebreo e di lui si conosce anche la scelta mossa contro “i paroni”, vicina al socialismo, egli infatti, reietto indegno della propria famiglia, «era stato bandito – per attività sovversive: irredentistiche –

¹⁹⁶ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 7.

¹⁹⁷ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., pp. 50-51.

dall'Impero d'Austria, di cui Trieste era, dopo la perdita di Venezia, “la più bella gemma”». ¹⁹⁸

IV.4. L'amata Trieste e il suo linguaggio

Infine, non si poteva non menzionare Trieste, città estremamente cara al poeta, il quale la riterrà, tuttavia, assieme ai genitori, una delle cause della sua diversità. Trieste è, infatti, una città europea, più che italiana, «una città di traffici e non di vecchia cultura», ¹⁹⁹ come l'ostile Firenze, e per questo motivo Saba è consapevole che la cultura qui non è oggetto di troppo interesse, rimanendo arretrata, così che scriverà: «nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850». ²⁰⁰ Inoltre, Saba viene al mondo «dove italiani, austriaci, slavi, tedeschi, greci, ungheresi, ebrei, laici o cristiani vivono fianco a fianco, magari senza fondersi, ma restando ben distinti e separati gli uni dagli altri», ²⁰¹ come si può notare anche semplicemente da una delle poesie dedicate alla madre, in cui compare fin da subito la realtà del ghetto: «Quando nacqui [...] / Per me, per lei che il dolore struggeva, / trafficavano i suoi cari nel ghetto. // Da sé il più vecchio le spese faceva, / per risparmio, e più forse per diletto. [...] // Come bella doveva essere allora / la mia città: tutta un mercato aperto!». ²⁰² Quella dimensione così viva e sentita, la religione che nella madre, dopo la fine del matrimonio con l'abbandono del padre e il tentativo della balia di condurre il piccolo Berto in chiesa, si era «“rinforzata nei suoi pregiudizi religiosi e razziali”», ²⁰³ unita al momento

¹⁹⁸ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 94.

¹⁹⁹ IDEM, [*Nascere a Trieste nel 1883*], da *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 83.

²⁰⁰ Ivi, p. 84.

²⁰¹ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 18.

²⁰² U. SABA, *Autobiografia 2*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 297.

²⁰³ GIANNA GARDENAL, *L'ebraismo in Umberto Saba*, in «Studi Novecenteschi», vol. XXXV, n. LXXVI, 2008, p. 407.

storico particolare, sarà sempre vissuta in modo complesso dal poeta, che sfrutterà tuttavia la sua condizione di ebreo triestino per indagare sé e gli altri. È all'ebraismo che si legherebbe quel senso di colpa che inizia a prendere forma in Ernesto, associato all'angoscia, e che sarà sempre vivo in Saba, che avverte su di sé la colpa di essere nato. Nonostante questo, Trieste è l'unica città in cui si possa sentire davvero a casa e, nonostante nella propria vita, definendosi più italiano che triestino, l'autore rifiuti di utilizzare il dialetto, se non nei rapporti con persone del popolo, nella sua ultima opera, in quell'autobiografico *Ernesto*, sceglierà di adottarlo, caricandolo di forti significati. In un romanzo dall'atmosfera onirica in cui più si avvanza e più il protagonista sembra muoversi come in sogno e dove i personaggi «devono la loro esistenza soltanto alla capacità del ragazzo di immaginarli, di muoverli, di farli esistere»,²⁰⁴ la lingua dialettale è ricercata, faticosamente costruita con un minuto *labor limae*, per poter rappresentare in particolare il rapporto tra l'io narrante e il protagonista, tra l'italiano corretto del primo e il dialetto spontaneo del secondo. La lingua di Ernesto è la stessa del bracciante avventizio e, infatti, caratterizza tutto il rapporto omoerotico, sfociando però anche in altre occasioni, come ad esempio nella conversazione col barbiere e con la prostituta, tutti popolani. Il triestino, che dopo le numerose revisioni, arricchisce con una certa musicalità il testo, si pone apparentemente in linea con le produzioni neorealistiche del tempo, prediligendo e rispettando, invece, una narrazione in cui, secondo l'autore, «l'autobiografia o diretta o giocata sulla trasposizione di vicende e reazioni dell'autore su un personaggio che lo rispecchiasse direttamente fosse garanzia di autenticità, che potesse salvare dalle invenzioni del falso romanzesco».²⁰⁵ Pure Morante farà ricorso al dialetto, seppur più sporadicamente, abbinandolo ne *L'isola di Arturo* a «moduli dell'espressività

²⁰⁴ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 123.

²⁰⁵ ELVIRA FAVRETTI, *La prosa di Umberto Saba. Dai racconti giovanili a «Ernesto»*, Roma, Bonacci Editore, 1982, p. 85.

elementare»,²⁰⁶ in personaggi di bassa estrazione sociale, nel tentativo di costruire dialoghi quanto più realistici e al contempo carichi di *pathos*. Seguendo lo studio di Giovanna Rosa, sembra, però, che il risultato sia piuttosto deludente e «le cadenze vernacolari [...] stonano nel tessuto compatto del discorso memoriale»,²⁰⁷ tuttavia allo stesso tempo, evidenziando quanto i dialoghi siano inconsistenti, riescono a sottolineare quale sia l'unico confronto vero e sentito nel romanzo, l'unico dialogo realmente autentico, quello tra Arturo e Nunziata, su cui si tornerà. Saba, invece, non si ricollega veramente alla produzione naturalistica del tempo, poiché anche i personaggi del popolo, quelli che utilizzano il dialetto come prima lingua, in realtà non ne presentano le forme più gergali o le «inflessioni tipiche»,²⁰⁸ mantenendo una parlata comunque scelta, a volte più italianizzata di altre e caratterizzata da «delicatezza e misura»,²⁰⁹ così si può affermare che la lingua triestina non venga scelta per rimarcare la differenza sociale dei personaggi, bensì per altri scopi. Saba, infatti, si avvale del dialetto, intendendolo come lingua franca e soprattutto come «strumento di verità»,²¹⁰ con cui riesce a trattare senza scandalo né volgarità, anzi in modo estremamente diretto un tema difficile come l'omosessualità. Il rapporto omoerotico, infatti, narrato con una naturale purezza, diventerà qualcosa di osceno solo successivamente, durante la confessione che Ernesto farà alla madre, nelle parole con cui la donna censura l'atto, espresse in un perfetto «italiano che questa impone al figliolo secondo la legge del perbenismo anche linguistico della piccola borghesia». ²¹¹ Va aggiunto poi che, nonostante la madre, una donna “nata bene”, disprezzi il dialetto e non si abbassi a esso nemmeno nel breve scambio di parole col bracciante, vi sarà un breve momento in cui anche lei, così restia, lo adotterà rivolgendosi

²⁰⁶ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 126.

²⁰⁷ Ivi, pp. 126-127.

²⁰⁸ ELVIRA FAVRETTI, *La prosa di Umberto Saba. Dai racconti giovanili a «Ernesto»*, cit., p. 96.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Ivi, p. 95.

²¹¹ M.A. GRIGNANI, *Introduzione. Intimità*, cit., p. VIII.

proprio al suo amato figliolo, nel momento dello slancio affettivo del perdono, sottolineando così come questa sia realmente per l'autore la lingua dell'autenticità. Allo stesso tempo, è adottata anche per rimarcare una distanza tra il giovane protagonista e l'autore, espressa, secondo Grignani, «nel rapporto dei due registri che si aprono a forbice»,²¹² enfatizzata dal divario tra la prosa pulita e diretta di Ernesto e quella ricca, franta e ritmata dello scrittore, debitrice, seguendo Favretti, di tutta l'esperienza precedente del Saba prosatore, ma per certi versi soprattutto di quello delle *Scorciatoie*, di cui mantiene i tratti moralistici attraverso sentenze e aforismi come «quante cose non fanno le madri a fin di bene».²¹³ La spezzatura del dettato sabiano è ricreata spesso attraverso espedienti come la continua autocorrezione, che con l'intromissione di parentesi, lineette interpuntive o semplici virgole, fa sì che il narratore si intrometta continuamente nel testo, contribuendo allo spostamento da una spiegazione debole a una forte, che si può ravvisare ad esempio in: «Ma questi mantenne la promessa; non gli fece (o cercò di non fargli) alcun male».²¹⁴ Anche quando ci dovessero essere termini troppo triestini, Saba si premura di fornirne la traduzione tra parentesi, contribuendo, ancora una volta, alla resa franta e movimentata del ritmo. In questo pure Elsa Morante si avvicina al poeta, poiché fa adottare al proprio narratore le stesse tecniche autocorrettive, come si può leggere ad esempio in: «Ora, mentre scendevo a precipizio le scale, fui attraversato da un sospetto, anzi da una certezza orribile».²¹⁵ Anche Morante utilizza spesso le parentesi, come nei casi in cui vengono tradotte le poche parole dialettali o in cui introduce delle precisazioni «– Io non voglio che si facciano pianti *per amor mio*, non voglio *amore*, – l'ammonì allora mio padre, contraffacendo con avversione la voce nel pronunciare la parola amore (che lui, nel suo linguaggio un poco ibrido, pronunciava

²¹² Ivi, p. XI.

²¹³ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 78.

²¹⁴ Ivi, p. 16.

²¹⁵ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 193.

ammore, all'uso dei Napoletani)». ²¹⁶ Il significato lasciato a tali rotture e intromissioni, però, appare diverso nei due autori, poiché se per Morante contribuiscono a enfatizzare l'incertezza del ricordo, per il triestino saranno il luogo prediletto in cui inserire gli aspetti più rilevanti e significativi espressi dal sé narratore, come nel caso del già citato concerto di Ondříček e del giovinetto da lui posto sul palco, che era «probabilmente – pensava Ernesto – il suo scolaro preferito», ²¹⁷ in cui Saba mette in risalto proprio ciò che più gli interessa, ovvero il fatto che l'eroe ipotizzi ciò. L'autore interviene spesso nella narrazione, anche con inserti cronologici e temporali, volti a sottolineare la distanza cronologica tra l'ambientazione del romanzo e il tempo del lettore, ed espressi grazie a elementi tipici della Trieste ottocentesca, come il “fritolin” o veri e propri appelli al lettore: «l'inverosimile lettore di questo racconto è pregato di ricordarsi che siamo nel 1898 e a Trieste». ²¹⁸ Il poeta, infatti, costella il romanzo di interventi volti proprio ai possibili futuri lettori, sottolineando anche il dato di incertezza legato alle sorti del testo, ben espresso appunto in *Quasi una conclusione*, nel momento delle giustificazioni riguardo l'interruzione che segnerà il *Quinto capitolo* e l'opera tutta, in cui scriverà che comunque, nonostante ciò, «non bisogna mai disperare del futuro» e che l'autore lascerà «una porta aperta alla speranza dei suoi pochi amici [...]; i soli per i quali il racconto è stato “osato”». ²¹⁹

Si può affermare, forse, che il motivo per cui l'autore coinvolge così direttamente il lettore può essere il fatto che, in fondo, egli conosce direttamente tutto il suo ristretto pubblico, composto da familiari e amici, i soli cui, nel suo progetto, il romanzo fosse dedicato.

²¹⁶ Ivi, p. 141, corsivo dell'autore.

²¹⁷ Ivi, p. 101.

²¹⁸ Ivi, p. 26.

²¹⁹ Ivi, p. 99.

CAPITOLO QUINTO

«UNA PICCOLA, CRIPTICA ACHILLEIDE RESUSCITATA»¹

V.1. La vita di un grande scrittore

Nonostante la figura della donna risulti ancora marginale nel panorama letterario, sia come autrice e soprattutto come protagonista, e lo sia anche nel romanzo di formazione, si può comunque affermare che esistano alcuni rari e brillanti capolavori di *Bildungsroman* al femminile, come *Una donna* di Sibilla Aleramo del 1906 o lo stesso *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante. Va aggiunto, però, che quest'ultima, come riporta anche Natalia Ginzburg, considerava particolarmente importante «che si dicesse scrittore e non scrittrice»,² e in ciò l'amica non può che trovarsi d'accordo, ritenendo che quando si scrive, pur mantenendolo, si «scavalca il proprio sesso»,³ perché, continua, «essere donna per uno scrittore è come per Svevo essere triestino, cioè è nelle radici del suo scrivere, ma è anche qualcosa che viene oltrepassato».⁴ È la stessa Morante a considerare assurda una tale divisione, ritenendo che equivarrebbe a «dividere l'umanità in biondi e bruni. Saba, che per me è il più importante

¹ C. GARBOLI, *Introduzione*, cit., p. VI.

² NATALIA GINZBURG, *Intervista a Natalia Ginzburg su "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante*, 1988, in «Scrittrici del '900», <https://www.raiplay.it/video/2020/02/Scrittrici-italiane---Una-sera-un-libro-Natalia-Ginzburg-su-Menzogna-e-sortilegio-di-Elsa-Morante-94deef09-3ec2-4f3e-a460-cc21c9104335.html>, 13/02/23.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

poeta, dice che Marcel Proust è la più grande scrittrice del mondo”».⁵ Per tale motivo si ritiene opportuno, anche in tale sede, riferirsi a Elsa Morante come scrittore e romanziere, indipendentemente dal sesso che la contraddistingue, che è stato per lei un dono, ma spesso anche un fardello, che le faceva invidiare i giovani adolescenti e la loro spensieratezza. Anche Bardini sottolinea come con Morante ci si ritrovi di fronte a «una sindrome dissociativa, autentica o simulata che sia. La sua identità di donna (la quale desidera essere amata soprattutto per la sua bellezza) si oppone radicalmente [...] all’ambizione stessa di “essere un grande poeta”»,⁶ legandosi a un senso di colpa che l’autore si porta dentro fin da bambina e che si lega inevitabilmente al timore della morte, alimentato dal proprio corpo che invecchia. È vero, in effetti, che Morante ha sempre manifestato il suo amore verso la scrittura, e in particolare la poesia, ma è altrettanto vero che, desiderosa di bellezza, con un certo grado di narcisismo, ha sempre riservato una particolare attenzione al proprio aspetto:

“un tempo credevo di farlo per l’attesa dell’amore. Adesso ho imparato oramai che [...] nessuno potrà mai amarmi veramente. [...] Fu mai proprio bella [...]? No, mai. [...] ma gli altri, nonostante questi difetti, la giudicavano graziosa e bella. Di più essa voleva essere un *grande poeta*. E tutto questo perché? Per essere molto amata”.⁷

Otto Rank, che il romanziere deve sicuramente aver letto, ritiene che la volontà di non invecchiare mai racchiuda in sé la paura della morte e un atteggiamento narcisistico che sarebbe presente, al massimo delle proprie potenzialità, in ogni artista e che, in Morante, sembra essere rappresentato da un oscillamento dell’autore tra personaggi che «“non

⁵ MARCO BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1999 («La Porta di Como», 13), p. 161.

⁶ Ivi, p. 156.

⁷ Ivi, p. 155, corsivo originale.

resistono alla vita”»⁸ e altri che «“riescono ad adattarsi alla condizione terrestre, e alla durezza di una vita piena di grigiore”».⁹

Va aggiunto, poi, che l'autore, a differenza dei suoi colleghi, ha scelto di «negarsi alla mondanità e alla miglior parte degli “addetti ai lavori” (critici, giornalisti, recensori, biografi), per manifestarsi soltanto attraverso la dimensione unilaterale di scrittore dei propri libri»,¹⁰ alimentando così un'aura di misticismo attorno alla propria vita, nonché innumerevoli tentativi di rintracciarla nelle sue opere e attraverso temi e schemi in esse ricorrenti. Tale scelta non è sempre stata accolta positivamente e, anzi, negli anni in cui andavano diffondendosi i *mass media* e tutti ne cavalcavano l'onda, il suo atteggiamento ha spesso contribuito a dicerie, che la vedono «eremita, pazza visionaria e pitonessa, strega miracolata e oppressa dalla luce della vita»,¹¹ ma anche, come afferma Dacia Maraini, “ermafrodita”, dal momento che non amava essere trattata come una donna e nemmeno come un uomo, «“perciò si dichiarava ‘diversa’, [...] si trovava bene in compagnia degli omosessuali, probabilmente perché erano uomini che non si poneva [sic] in termini di virilità”».¹² Morante non si è mai espressa troppo a riguardo, giocando anzi spesso con la reticenza ad alimentare proprio certe falsità o esagerazioni.

Elsa Morante nasce a Roma il 18 agosto 1912, «“in una famiglia piccolo-borghese: appartenente, cioè, per la istruzione, alla borghesia; e, per la povertà, al popolo basso”»,¹³ figlia di Irma Poggibonsi, maestra elementare di religione ebraica, e di Francesco Lo Monaco, padre naturale suo e degli altri suoi fratelli, che vengono però tutti riconosciuti

⁸ Ivi, p. 132.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 20.

¹¹ Ivi, p. 21.

¹² Ivi, p. 22, nota 7.

¹³ *Cronologia*, in ELSA MORANTE, *Opere. Volume primo*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988 («I Meridiani»), p. XX.

dall'effettivo marito di Irma, Augusto Morante, istitutore in un riformatorio minorile. La bambina è in realtà la secondogenita – il primo figlio, Mario, era morto a pochi mesi di vita – seguiranno poi Aldo, Marcello e Maria. Con Elsa ancora molto piccola la famiglia si trasferisce nel quartiere popolare Testaccio, in cui trascorrerà i primi anni d'infanzia da autodidatta, senza frequentare alcuna scuola elementare. Già a questo periodo risalgono dei quaderni ricchi di primi abbozzi di racconti in prosa e in poesia, infatti, essa stessa afferma che la sua volontà di diventare scrittrice è innata – «“nacque, si può dire, insieme a me”»¹⁴– e legata a quelle prime prove letterarie. A circa sei anni la bambina viene affidata dai genitori alla madrina Maria Guerrieri Gonzaga in Maraini e vive per un periodo nella sua villa lungo la via Nomentana: «“questo mi toccò perché ero una bambina anemica; la mia faccia, fra i riccioli color ‘ala di corvo’, era pallida come quella di una bambola lavata, e i miei occhi celesti erano cerchiati di nero”».¹⁵ È la stessa Elsa a raccontare di quel periodo, con un sentimento dolceamaro, felice di stare tra i “patrizi”, ovvero le persone benestanti, e per questo attanagliata da un profondo senso di colpa, che la voleva privilegiata tra i propri fratelli: «“l'anima mia era una cosa grossa e nera, piena di occhi curiosi e di tortuosi, cupi vicoli. Era un mostro ipocrita e spietato. Anzitutto, mentre gli altri mi credevano piccola, ero grande”».¹⁶ Nel 1922 la famiglia si trasferisce a Monteverde Nuovo e la giovane Morante inizia a frequentare il Ginnasio e continua gli studi liceali. Successivamente, si iscrive all'Università, presso la facoltà di Lettere, ma dopo poco tempo decide di abbandonarla e nel 1930 va a vivere da sola «“per curiosità della vita”»,¹⁷ cercando di mantenersi con quello che aveva sempre saputo essere il proprio mestiere, scrivere, e «“per guadagnare, dava lezioni private di italiano e di latino, aiutava gli studenti a scrivere le loro tesi di laurea, e

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ivi*, p. XXII.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ivi*, p. XXVII.

pubblicava poesie (non pagate) e racconti (pagati)».¹⁸ Inizia infatti a collaborare, intorno al 1933, con quotidiani e riviste legati alla produzione cui Morante sembrava particolarmente portata, ovvero i testi per bambini, fiabe, raccontini, filastrocche e favole dall'aria mitica che si ritroverà anche nella narrativa per adulti, lavora allora per il «Corriere dei Piccoli» e per il «Cartoccino dei Piccoli»; mentre i racconti che inizia a scrivere per gli adulti vengono pubblicati su «I diritti della scuola», dove fa uscire anche un primo romanzo a puntate. Conosce in questi anni Giacomo Debenedetti, che la aiuta a diffondere i risultati della propria vena letteraria, facendola pubblicare dal 1937 dalla rivista «Meridiano di Roma», con racconti come *Il gioco segreto*, *L'uomo dagli occhiali*, *Via dell'angelo*. Morante si è da poco trasferita in un appartamento di corso Umberto dove, «viveva sola e moriva letteralmente di fame. E anche di solitudine»¹⁹ e nel 1936 ha conosciuto Alberto Moravia, con cui inizia una relazione. Il già noto romanziere la descrive ad Alain Elkann come una donna «con lo sguardo trasognato dei miopi [...] e la bocca grande, capricciosa. La faccia un po' infantile»,²⁰ che si sentiva come «un angelo caduto dal cielo nell'Inferno pratico del vivere quotidiano».²¹ In questo periodo si dedica ai suoi racconti e diari, tra cui uno intitolato *Lettere ad Antonio*, con scritto a margine *Libro dei sogni*, «il più importante dei documenti intimi relitti dalla Morante. [...] un diario *dal* e *del* profondo [...] di fatti reali e personali misto al racconto e all'analisi dei propri sogni»,²² che rimanda in effetti all'interesse attento e duraturo per la psicoanalisi, che lo stesso Bardini evidenzia in Morante. La donna analizza i propri sogni, incentrandosi spesso con angoscia sul tema della sessualità e della maternità, ma tornando spesso anche alle figure familiari e ai diversi autori che, forse, possono essere

¹⁸ Ivi, p. XXVII.

¹⁹ A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 112.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere. Volume primo*, cit. p. XXX, corsivo dei curatori.

considerati i suoi punti di riferimento: già Moravia aveva precisato come Morante avesse amato a lungo Kafka, ma si ritrovano ancora Rimbaud, Baudelaire, Dante, citato fin dall'epigrafe iniziale del diario, e appunto Freud. Riprendendo quanto già menzionato nel terzo capitolo, si ricorda il matrimonio con Moravia del 1941. Sul finire dell'anno Morante pubblica per Garzanti *Il gioco segreto*, una raccolta di racconti che, secondo l'autore, ha avuto la fortuna di essere stata commentata da un critico di rara bravura come Debenedetti. Già in tali racconti sarebbe possibile individuare quel senso di colpa percepito dall'autore e un'atmosfera tra l'onirico e il quotidiano che, avvicinandosi a quella kafkiana, confluirà poi in *Menzogna e sortilegio*. Al 1941 seguono anni complessi, come si è avuto modo di leggere per la biografia di Moravia. Tra i vari spostamenti della coppia, nel 1942 il romanziere pubblica *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, con Einaudi, che ne riproporrà una seconda edizione – *Le avventure di Caterina* – nel 1959, con l'aggiunta di alcuni disegni della stessa Elsa, la quale definirà quest'opera come uno dei suoi lavori di ragazza «“pubblicato postumo”»,²³ cioè al termine di quel periodo da lei definito “preistoria”, che precedeva gli anni in cui si sarebbe dedicata all'attività di romanziere. È infatti nello stesso anno che comincia il suo primo vero romanzo, *Menzogna e sortilegio*, inizialmente intitolato *Vita di mia nonna*, per Morante «doveva essere “l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra, ed il [suo] ultimo romanzo”»,²⁴ esso sarà invece quello d'esordio e verrà molto acclamato dalla critica, attirandosi l'attenzione e gli elogi di György Lukács. La gestazione è, però, allungata ulteriormente dalla guerra e dal precipitoso allontanamento da Roma, causato dall'antifascismo moraviano. In seguito, tornata a vivere stabilmente a Roma, si dedica al completamento dell'opera, una saga piccolo-borghese, dal sapore ottocentesco, ambientata in una imprecisata cittadina del sud e segnata dall'impossibile amore della madre

²³ Ivi, p. XX.

²⁴ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 31.

della protagonista per il crudele cugino benestante, la cui figura, sebbene di fantasma, farà ruotare attorno a sé tutti i numerosi personaggi. Già dal titolo appare chiaro il contenuto del romanzo, che alterna e contrappone continuamente il quotidiano alla spietata realtà immaginifica in cui vivono e si muovono i personaggi. Elisa, inoltre, la bambina protagonista che racconta la storia della propria famiglia, vive, come sarà per Arturo, di un amore smisurato e mai ricambiato per la madre. Il romanzo verrà pubblicato da Einaudi nel 1948, vincendo nello stesso anno, assieme ad Aldo Palazzeschi, il premio Viareggio. Nel 1952 inizia *L'isola di Arturo*. Sono anni di intense frequentazioni, conosce Pier Paolo Pasolini e Sandro Penna, ai quali sarà legata da un amore quasi materno e rimane sempre legata a Giacomo Debenedetti. Quest'ultimo sarà presente con Carlo Levi e Penna alla pubblicazione del secondo romanzo nella sede romana di Einaudi, quattro anni dopo la prima stesura, nel 1957, quando *L'isola di Arturo* uscirà con in copertina un'opera di Renato Guttuso, artista, come si è notato, caro alla coppia Morante-Moravia; il romanzo le permette di vincere all'autore il Premio Strega. Nel 1958 esce per Longanesi *Alibi*, una raccolta delle poesie composte in quegli anni. Nello stesso tempo assiste anche all'affievolirsi dell'amore per Moravia, incrinato già dal dopoguerra e che si interromperà definitivamente nel 1961. Al 1959 risale, invece, una vera e propria dichiarazione di poetica dell'autore: *Sul romanzo*, pubblicato in «Nuovi Argomenti», nello stesso anno in cui Morante parte per gli Stati Uniti. Qui conosce un giovane pittore ventitreenne, Bill Morrow, cui si legherà profondamente e che aiuterà, assieme a Moravia, nell'allestimento di diverse mostre in Europa. Nel 1962 il ragazzo, tornato a New York, muore suicida precipitando da un grattacielo, lasciando una profonda ferita nello scrittore, che inizia nello stesso momento, a cinquant'anni, un lungo periodo di solitudine, considerando anche che Moravia lascerà per sempre l'appartamento in via dell'Oca, in cui Elsa abiterà stabilmente dal 1965. Il romanziere scrive pochissimo,

«“sempre [...] nel corso della mia vita, mi sono sopravvenuti di questi intervalli di dimenticanza, durante i quali mi sembra che non scriverò mai più niente”».²⁵ Nonostante ciò, sul finire del 1963 Einaudi pubblica *Lo scialle andaluso*, una seconda raccolta di racconti presentata a Roma da Cesare Garboli. Negli anni Sessanta, inoltre, il romanziere è spesso con Pasolini sul set dei suoi film, cui collabora in diversi modi, ad esempio come aiuto regista accreditata de *Il Vangelo secondo Matteo*. Al 1965 risale la conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, che sarà il fulcro dell'omonima raccolta di scritti, uscita postuma nel 1987, incentrata sulla funzione dell'arte, che «“è appunto quella di ‘impedire la disintegrazione della coscienza umana nel suo quotidiano, e logorante e alienante uso col mondo; di restituirle [...] l'integrità del reale”».²⁶ In questo periodo, in cui viaggerà anche a Città del Messico, in visita al fratello in uno, forse l'ultimo, dei periodi più felici della sua vita, lavora a poemi e canzoni che comporranno *Il mondo salvato dai ragazzini*, uscito per Einaudi nel 1968. Inizia già a lavorare a una nuova opera, calandosi nuovamente nei panni di romanziere, e dopo quattro anni nel 1974 esce per Einaudi *La Storia*, che lo scrittore esige già nel formato tascabile, senza essere costretta a seguire il consueto iter editoriale. Il romanzo, di cui il sottotitolo, *Uno scandalo che dura da diecimila anni*, anticipa già il contenuto, legato ai soprusi compiuti nel sistema sociale che racconta attraverso «l'odissea bellica dell'Italia e del mondo, opponendo alla Storia l'umile microcosmo di una famiglia romana»,²⁷ come in una piccola «“*Iliade* dei giorni nostri”».²⁸ Nel 1975 torna per l'ultima volta a Procida, isola a lei sempre cara, e dall'anno seguente si dedica al suo ultimo romanzo, *Aracoeli*. Durante una cena, nel 1980, Elsa Morante cade rompendosi il femore. Questi ultimi anni saranno tra i più duri vissuti dallo scrittore, che continua a fare spola tra la casa

²⁵ Ivi, p. XXVII.

²⁶ Ivi, p. LXXIX.

²⁷ CESARE GARBOLI, *Cronologia della vita e delle opere*, in E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 387.

²⁸ *Ibidem*.

di via dell'Oca e diverse cliniche, spesso costretta a letto. Nel 1982 viene finalmente pubblicato *Aracoeli*, un romanzo complesso, in cui si percepisce tutto il malessere dell'autore e anche i temi ricorrenti vengono forzati ed estremizzati. Elsa Morante è ormai vincolata a letto e «in aprile tenta il suicidio, aprendo i rubinetti del gas. Viene trovata priva di sensi dalla domestica, Lucia Mansi, e ricoverata d'urgenza».²⁹ Morirà nel 1985 d'infarto, nella clinica in cui era da tempo ricoverata, a Roma.

V.2. *L'isola di Arturo* e gli elementi paratestuali

Il romanzo dall'ampio respiro, che si pone controcorrente rispetto alla tendenza novecentesca alla brevità e al frammento, riavvicinandosi al *Bildungsroman* ottocentesco, prende avvio nel 1952, seppur con una forma ancora lontana da quella definitiva, come si può ricavare dall'intervista *Elsa Morante e "L'isola di Arturo"* pubblicata su «L'Espresso» nel 1955:

“Elsa Morante non scrive sempre. Nei periodi in cui la prende l'assillo di un nuovo libro dedica quasi tutte le ore del giorno a questo lavoro. [...] Al primo romanzo [...] farà seguire presto *L'isola di Arturo*: oltre cinquecento pagine.

Arturo è un ragazzo 'molto intelligente e felice' che a diciotto anni, dopo essere stato prigioniero degli inglesi in Etiopia, scrive ricordando la sua prima infanzia.”³⁰

Le informazioni sulla sorte dell'Arturo narratore riportate nell'articolo saranno completamente oscurate nella versione definitiva del romanzo, in cui l'io narrante equivarrà a poco più che un fantasma. Elsa Morante intende, infatti, dedicare piena attenzione al

²⁹ *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere. Volume primo*, cit., p. LXXXIX.

³⁰ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 161.

protagonista, più che all'assetto generale; l'autore desidera dar voce a uno di quei personaggi reali che popolano la sua mente «“da cui difficilmente riesce a staccarsi e che nella vita hanno le loro radici”»,³¹ nonostante vivano poi effettivamente solo nei romanzi. Il personaggio cui Morante intende dare parola nasce fin da subito con una precisa visione della realtà, poiché, afferma il romanziere, «“oggi non si crede più nella realtà obiettiva”»³² e non si avverte più la necessità di rappresentare il mondo secondo un'ottica oggettiva e normalizzata, soprattutto dal momento che la relatività «anche se fu sempre avvertita dai sensi e dalla intelligenza degli uomini, oggi è diventata un'acquisizione di tutte le scienze».³³ Con questa teoria Morante può scagliarsi contro coloro che scelgono di non cogliere l'inesauribile ricchezza del reale e credere, invece, che l'arte «si nutre della realtà [...] per esprimere, attraverso il multiforme, il cangiante, e il corruttibile della realtà, una verità poetica incorruttibile».³⁴ Il suo desiderio, riprendendo anche il pensiero di Lukács, sarebbe quello di rappresentare in situazioni e in fenomeni reali i momenti fondamentali della vita, evidenziando il tortuoso percorso compiuto dal significato, dall'essenza di tali occasioni, per manifestarsi nella realtà ed essere colto dal protagonista. Ad avvalorare l'ipotesi per cui *L'isola di Arturo* sarebbe un'opera autobiografica, si ritrova proprio tale concetto, la convinzione cioè che

il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. Ogni romanzo, perciò, potrebbe, da parte di un lettore attento e intelligente (ma purtroppo lettori simili

³¹ Ivi, p. 162.

³² *Ibidem*.

³³ ELSA MORANTE, *Sul romanzo*, in EADEM, *Opere. Volume secondo*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1990 («I Meridiani»), p. 1505.

³⁴ EADEM, *Renato Guttuso*, in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 704.

sono molto rari, specie fra i critici) essere tradotto in termini di saggio, e di “opera di pensiero”.³⁵

Lo stesso autore, infatti, sembra confermare tale componente attraverso alcuni indizi di carattere strutturale, come la narrazione in prima persona e la scelta di un sottotitolo esplicito, *Memorie di un fanciullo*, in cui il termine “memorie” non lascia più alcun dubbio e conferma la ripresa di caratteristiche proprie del genere autobiografico, nonostante si tratti di un’autobiografia ben diversa dalle precedenti, in cui non risulta corretto ricercare indizi e corrispondenze legate alla vita dello scrittore, che ha anzi sempre mostrato una certa reticenza in merito ai propri fatti personali. Un’altra allusione alle intenzioni narrative di Elsa Morante è costituita dall’epigrafe sabiana posta appena dopo il sottotitolo, «*Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare...*»,³⁶ che riprende un verso tratto da *Il fanciullo appassionato* del *Canzoniere*, proposto qui in corsivo e seguito da dei puntini di sospensione, assenti nell’originale. Con tale epigrafe il lettore è concretamente avviato al romanzo, di cui può cogliere già alcuni fondamentali aspetti, come ad esempio la centralità dell’io, enfatizzato in posizione iniziale, che anticipa l’ottica soggettivizzante dell’opera, ma ancora il verso si ricollega al difficile immedesimarsi del narratore in se stesso nel momento del ricordo e al processo introspettivo da lui attuato.

L’isola di Arturo nella sua organizzazione rimanda a quanto scrive Morante nel suo *Diario 1938*, all’appunto in merito all’«arte nel romanzo e nell’intreccio»,³⁷ in cui paragona «la costruzione del racconto a un’architettura, a una cattedrale». ³⁸ Questo perché l’opera è composta da un totale di centouno capitoletti che dà forma agli otto capitoli del romanzo.

³⁵ EADEM, *Sul romanzo*, cit., pp. 1499-1500.

³⁶ EADEM, *L’isola di Arturo*, cit., p. 7, corsivo dell’autore.

³⁷ EADEM, *Lettere ad Antonio. Diario 1938*, in EADEM, *Opere. Volume secondo*, cit., p. 1592.

³⁸ *Ibidem*.

Ognuno di questi è caratterizzato da un titolo, spesso molto breve, della lunghezza di un nome o un sintagma, che può avere diverse funzioni, tra cui quella esplicativa, proposta in titoli come *Arrivo in tre*, *Vita in famiglia* o *Il Capo di casa si annoia*, anche se alla maggior parte dei titoli è affidato il compito di sottolineare un tema o un sentimento particolare come nel caso di *Malumore*, *Tragedie* o *Le colonne d'Ercole*, o la possibilità di mettere in risalto l'oggetto d'interesse della sezione: *Le Certezze Assolute*, *Immacolatella*, *La mammàna*. Ciò che rende ancor più articolato il romanzo, tuttavia, è l'aggiunta di tanti piccoli dettagli che arricchiscono il testo rimanendo esterni al dettato. L'apparato paratestuale è oggetto di grande cura e attenzione dell'autore, che sceglie appositamente ogni titolo e ogni epigrafe affinché possa ricollegarsi al contenuto e alle proprie intenzioni di romanziere. Tra questi elementi, spicca sicuramente la dedica iniziale, che, a differenza di quella presente in *Menzogna e sortilegio*, è apposta dallo stesso autore prima ancora del titolo iniziale del romanzo, non rientrando ancora nella narrazione. *Dedica a Remo N.* apre, infatti, l'edizione Einaudi de *L'isola di Arturo* e, come si evince, non è rivolta ad alcun personaggio del racconto, diversamente da *Menzogna e sortilegio*, in cui dopo il titolo si legge *Dedica per Anna*, la madre della protagonista. Remo N. corrisponde invece a Remo Natales, che è in realtà un anagramma di Elsa Morante, con cui l'autore dedica a se stessa il romanzo, fornendo un ulteriore indizio autobiografico. A questo dato viene poi fatto seguire un «testo autonomo e autoreferenziale in cui Elsa Morante narra, in prima persona e in forma poetica, una storia che [...] si instaura tra la *Dedica* e il romanzo»,³⁹ in cui lo scrittore, con un velo di malinconia in tutto simile a quella che caratterizzerà la narrazione, sembra voler anticipare il contrasto tra la visione dell'isola e dell'infanzia del protagonista e quella di chi ormai vive al di fuori di quel limbo oltre cui «non v'è eliso».⁴⁰ Nello specifico, poi, sembra volerla

³⁹ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 40.

⁴⁰ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 5.

presentare proprio allo stesso Arturo, celato dietro all'affettuoso "tu" con cui Morante gli si rivolge. Alla pagina seguente si nota, invece, un'*Avvertenza* in merito alla finzione dei luoghi rappresentati, che non aderiscono in nulla al dato reale, alla vera Procida, l'isola molto amata da Morante, che ha potuto frequentarla in più di un'occasione. La spiegazione preliminare viene strategicamente inserita da Morante con l'intenzione di annullare il proprio passato legato all'isola, così da uscire il più possibile dalla narrazione e dare piena parola all'adolescente Arturo. Seguendo ancora l'ordine degli elementi paratestuali, dopo il titolo, il sottotitolo e l'epigrafe sabiana, già menzionati, Morante appone un'ulteriore epigrafe in apertura al primo capitolo *Re e stella del cielo*: «...il Paradiso / altissimo e confuso...»,⁴¹ ancora una volta un verso tratto da uno dei poeti più cari all'autore, Sandro Penna. Anche qui il romanziere interviene con i segni d'interpunzione e il corsivo a enfatizzare il legame tra la poesia dell'amico, *Ero per la città, fra le viuzze*, e la storia di Arturo, dal momento che, come fa notare Bardini, se si riprende il contesto da cui la citazione è stata estrapolata si può leggere: «"Io ero ad altra riva. Il mio alloggio / era ormai in paradiso. Il paradiso / altissimo e confuso, che ci porta / a bere la cicuta..."».⁴² Aprendo il romanzo con alcune epigrafi di due autori ritenuti da Morante i migliori poeti del loro tempo, lo scrittore anticipa la forte componente poetica del romanzo, già evidenziata da Bardini, che ha abilmente individuato diverse interconnessioni tra prosa e poesia in passi in cui la prima rimodula la seconda, producendo, ad esempio, brani come il seguente:

Sedeva a riva senza badarmi; e appena io, disinvolto, fingendomi noncurante delle mie imprese, lo raggiungevo di corsa, e mi gettavo sulla sabbia presso di lui: lui si levava con una mollezza capricciosa, gli occhi distratti e la fronte corrugata, come se ascoltasse un invito misterioso, mormoratogli all'orecchio. Alzava le braccia pigre; si

⁴¹ Ivi, p. 9.

⁴² M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 45.

lasciava, steso sul fianco, nel mare. E si allontanava nuotando lento lento, quasi abbracciato al mare, al mare come a una sposa.⁴³

Questa estasiata visione del padre in una lenta giornata di sole e di mare emana sensazioni che, secondo Bardini, le permetterebbero di essere associata alla poesia *Nuotatore* di Penna:

“Dormiva...?
Poi si tolse e si stirò.
Guardò con occhi lenti l'acqua. Un guizzo
il suo corpo.
Così lasciò la terra.”⁴⁴

I rimandi alla sfera poetica, tuttavia, si verificano anche con i numerosi riferimenti a Saba e al suo *Canzoniere*, evidenti soprattutto nei richiami e nei paragoni col mondo animale, estremamente caro alla stessa Morante, che anche nella vita privata non ha mai rinunciato alla compagnia di un gatto. Forse uno dei richiami più evidenti ai versi del poeta triestino sta proprio nella sezione *La tenda orientale* in cui Arturo ritiene che «perfino le galline, o le gatte, nel chiamare i figli, fanno certe modulazioni delicate e speciali con la voce. Dunque ci si può immaginare quale voce deliziosa avrebbe avuto lei, chiamando Arturo»,⁴⁵ richiamando così la poesia *A mia moglie* di Saba. Morante, allora, pervade di poesia la propria opera, avvalendosi di un linguaggio lirico che si fa portatore delle verità universali e, proprio perché condiviso, diviene lingua comune, che può rivolgersi a tutti, instaurando, con quel “tu” confidenziale dell’apertura, una «sintonia fra autore personaggio lettore, in una

⁴³ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 39.

⁴⁴ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 47.

⁴⁵ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 52.

sollecitazione a “ritrovare” [...] una “specie di *infanzia* appassionata”»,⁴⁶ nonostante il clima di angoscia che si manifesta fin da subito al lettore attento, che coglie i riferimenti insiti nei versi delle poesie citate. Il linguaggio, inoltre, è estremamente denso e ricco di allegorie e riferimenti, di cui già solo i nomi dei personaggi possono essere un esempio. Se quello di Arturo sarà analizzato in seguito, già il nome di suo padre rimanda chiaramente a uno dei grandi modelli di *Bildungsroman* ottocenteschi, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe, mentre Nunziata rimanda al cambiamento, alla novità, ma soprattutto fa continuare la terminologia religiosa, ricollegandosi al nome della cagnetta del protagonista, Immacolatella, morta di parto poco prima del suo arrivo. Annunziata arriva, infatti, alla Casa dei guaglioni con una valigia piena di immagini sacre della Madonna, la quale sarà adorata con una fede più pagana che cristiana, fatta di simboli e oggetti sacri da venerare. Molti simboli e immagini ricorrenti, inoltre, pervadono tutto il testo, amplificando l’aria poetica dello stesso e costruendo intricati richiami che si muovono autonomamente dalla narrazione. Tra le immagini ricorrenti tornano a più riprese i coralli, le ragnatele e un gufo reale, ma ancora il ricordo di una medusa o le allegoriche colonne d’Ercole, che, a ogni nuova apparizione, creano effetti di iterazioni e richiami che contribuiscono al simbolismo dello scrittore, aggiungendo significato anche alle stesse esperienze dell’eroe e acquistando «il valore di piena illuminazione di verità»,⁴⁷ pur senza limitare l’ariosità del testo, che viene spesso arricchito da metafore o paragoni, appunto, col mondo animale, che permettono all’autore di “circoscrivere” fatti ed emozioni «cogliendone i molteplici cangianti riflessi». ⁴⁸ Così sarà anche per quei simboli, quegli oggetti definiti anche “amuleti” che riecheggiano le narrazioni favolistiche e mitiche e possono essere ad esempio l’orologio del padre, l’anello

⁴⁶ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 108, corsivo originale.

⁴⁷ Ivi, p. 131.

⁴⁸ Ivi, p. 117.

del balio Silvestro, oggetto incantato che collegherebbe fin dall'inizio le vite dei due personaggi in una promessa di ritorno e di affetto, ma soprattutto gli orecchini di Nunziata, che racchiudono in sé tutta la violenza e la dolcezza del suo primo amore, oltre che «il groviglio di sentimenti contraddittori da cui è mossa una donna innamorata».⁴⁹

Passando alla narrazione, ne *L'isola di Arturo*, come si è anticipato, il narratore è in prima persona, autodiegetico, poiché è proprio lo stesso protagonista a condurre il racconto, affidandosi a distanza di anni alla memoria. Chi narra, tuttavia, non dà alcuna notizia di sé, così che il lettore non può nemmeno sapere se egli sia davvero adulto – lo si può solo presupporre –, né tantomeno se abbia realizzato la propria vocazione e i suoi sogni. Tutto quel che è dato sapere è che l'eroe non farà più ritorno sull'isola e avrà informazioni dei familiari solo occasionalmente, grazie a qualche viaggiatore giunto da Procida. Se Elisa di *Menzogna e sortilegio* scrive per ricordare, per far rivivere i protagonisti della propria vita, la sua famiglia, Arturo non indica quale sia lo scopo della sua narrazione, mostrando per di più non poca incertezza nell'atto di ricordare. La narrazione, inoltre, è costellata da verbi quasi sempre legati all'oralità e solo eccezionalmente all'atto della scrittura: «non so più dire»,⁵⁰ «io, lo ripeto, al tempo di cui parlo»,⁵¹ «ma il fatto più strano, che ancora non ho detto, è questo»⁵² sono solo pochi esempi che evidenziano la forte presenza del verbo “dire” in tutte le sue declinazioni; esso risulta infatti la forma verbale prediletta da Arturo, scelta appunto per raccontare, più che per redigere le sue memorie. Come evidenzia Rosa, i cenni alla scrittura proposti dall'io narrante sono assai rari nelle pagine del romanzo: «ho scritto *i miei mali*, ma avrei dovuto scrivere piuttosto: *il mio male*»⁵³ o «se poi, per il bello stile,

⁴⁹ Ivi, p. 156.

⁵⁰ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 51.

⁵¹ Ivi, p. 149.

⁵² Ivi, p. 262.

⁵³ Ivi, p. 230, corsivo dell'autore.

qualche volta»,⁵⁴ probabilmente, stando all'analisi di Rosa, solo i due appena citati. Questo, dunque, assieme alle incertezze palesate dallo stesso Arturo narratore, permette di dubitare sulla riuscita dei sogni del ragazzo che, ormai sul finire del romanzo, dichiarava al balio Silvestro: «mi raccomando, eh: i fogli scritti prendili *tutti*, non lasciarne nessuno, che quelli sono importanti, perché io sono uno scrittore»,⁵⁵ con un'affermazione che, infatti, non sarà mai veramente confermata o smentita dall'io narrante, nonostante il giovane eroe avesse già dato prova di sé con una poesia composta in onore della matrigna Nunziata intitolata *Le Donne dormienti*. In questo modo l'adulto rimarca la distanza con il sé adolescente, nascondendosi dietro quel protagonista in cui a tratti sembra non riconoscersi più, avendo ormai maturata la consapevolezza di quale posto prendano le vicende dell'epoca nella sua stessa vita, ridimensionandole spesso con un velo d'ironia. Quando interviene nel testo, infatti, a differenza della lucidità moraviana o dell'aspro commento sabiano, il narratore di Morante solo occasionalmente giudica il protagonista e di solito per sottolineare la sua immaturità e ingenuità, come si vede ad esempio in: «Adesso, tutti questi fatti mi sembrano così ridicoli, che non riesco nemmeno a tenermi serio mentre li racconto, quasi narrassi delle barzellette favolose, e non delle realtà. Ma pensare: allora, invece, quanto me la prendevo!»;⁵⁶ ma nella maggior parte dei casi l'Arturo narratore non fa altro che introdurre perplessità e, come afferma Martignoni, inattendibilità dovute proprio alla memoria che falsifica il ricordo, soprattutto all'occorrenza di momenti cruciali del racconto, che segnano particolarmente chi narra, come fossero delle ferite ancora aperte, ad esempio nel caso dell'omosessualità del padre e dell'amore per Nunziata, per cui il narratore finge molto spesso volutamente di non capire o rifiuta la comprensione dei fatti. L'io adulto «insinua

⁵⁴ Ivi, p. 130.

⁵⁵ Ivi, p. 371, corsivo dell'autore.

⁵⁶ Ivi, p. 238.

indizi ma non li collega, è reticente mentre finge di spiegare il passato»⁵⁷ e finisce spesso con l'affidare al lettore il compito di cogliere i nessi e i rapporti di causa-effetto che egli stesso sembra non aver ancora compreso. Infatti, non si riscontra nel dettato «alcun intento di ricostruzione postuma, e neppure la volontà di interpretare le vicende trascorse alla luce di una maturità ormai consapevole»,⁵⁸ così che, forse, è possibile ritenere che il narratore sia per sua natura impossibilitato a comprendere e, più che non voler assimilare e accogliere dentro di sé le vicende, non riesca a farlo, manifestando i sintomi di una nevrosi che rimanderebbe ancora una volta alla psicoanalisi: «A distanza di tanto tempo, adesso io vado tentando di capire i sentimenti che, in quei giorni, cominciavano ad accavallarsi stranamente nel mio cuore; ma tuttora mi trovo incapace di distinguere le loro forme».⁵⁹ L'«incapacità interpretativa di cui ancora soffre l'io narrante»,⁶⁰ dunque, sarebbe confermata da affermazioni come «sono curioso di sapere che frasi poi intendessi dirle, perché a quel tempo ancora non capivo niente (e capisco forse adesso?)»⁶¹ oppure «mi è difficile, ancora oggi, di descrivere quel mio sentimento, che allora, del resto, io stesso mi rifiutavo di esaminare»,⁶² oltre che dall'«utilizzo di verbi come “parere”, “sembrare”, “apparire”»⁶³ e darebbe adito alla continua sovrapposizione del tempo del racconto e quello della storia, cui già si è accennato, e con cui l'io narrante annulla la distanza tra l'adulto e il fanciullo, utilizzando il tempo presente nelle sue rievocazioni, ma anche attraverso l'uso di deittici come “oggi”, che evidenziano quanto confusi appaiano ancora i fatti nella sua mente:

Ricordo che una volta, mentre nuotavamo, egli si scontrò con una medusa. Tutti

⁵⁷ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 87.

⁵⁸ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 108.

⁵⁹ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 138.

⁶⁰ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 112.

⁶¹ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 97.

⁶² Ivi, p. 302.

⁶³ MARIADOMENICA VERDE, *Oltre il limbo non v'è eliso*, in *Il romanzo di formazione tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 442.

conoscono l'effetto d'un simile accidente [...] Gli sedetti accanto: io stesso più d'una volta ero stato vittima di ricci, meduse e altri esseri marini, senza mai dare nessuna importanza alle loro offese. Ma oggi, che la vittima era lui, m'invase un sentimento solenne di tragedia. Sulla spiaggia e per tutto il mare si fece un gran silenzio.⁶⁴

Inoltre, «il ricordo non solo non si configura come riconoscimento lucido di un fatto accaduto ma si distende entro le maglie larghe di una similitudine»,⁶⁵ in espressioni che reiterano continuamente la formula “come se”, producendo spesso analogie favolistiche, dal tono quasi magico:

Non voglio dire, si capisce, che, allora, la mia intelligenza seppe tradurre quel gesto della sposa (nei suoi due significati) con la medesima chiarezza logica di adesso che lo ricordo... Ma la sensazione che ne provai fu precisa e parlante: come se mi ferisse il cuore un'arma misteriosa, dalla punta doppia!⁶⁶

Il ricorso al “come se” rimanderebbe alle teorie junghiane e a un «andamento espressivo caro alla fantasia mitico-archetipica»,⁶⁷ volta a recuperare la luminosa fanciullezza di Arturo e la spontanea vitalità della “preistoria” dell’infanzia, ancora non toccata dall’«intorbidamento indotto dalla coscienza»⁶⁸ dell’età adulta. Tuttavia, nonostante il romanzo segua «per un buon tratto [...] il “modello strutturale della favola iniziatica”»,⁶⁹ muovendosi con esso nella psiche del protagonista, la narrazione non resiste a lungo al peso di una memoria che si fa sempre meno immediata e autentica, specie nella parte finale del testo. Anche per questo motivo, allora, nel dettato si affollano i simboli dell’esclamazione, che intendono enfatizzare e avvalorare quel ricordo che appare sempre più faticoso e

⁶⁴ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 31-32.

⁶⁵ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 115.

⁶⁶ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 148.

⁶⁷ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 116.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 360, nota 38.

contaminato dalla ragione dell'adulto; in concomitanza con le scoperte e i «momenti di maggior tensione affettiva»⁷⁰ vissuti dall'eroe, l'autore ricorre costantemente all'esclamativo a sottolineare l'intensità del momento, come se «poco convinto dell'autonomia elocutiva dei personaggi, si appoggi all'enfasi facile dei segni d'interpunzione».⁷¹ Il caos dei ricordi è intuibile anche dalla difficoltà nel mantenere una narrazione lineare, che segua l'ordine cronologico degli avvenimenti senza incappare, come accade, in «una serie, fitta e continua, di richiami, iterazioni, parallelismi»,⁷² replicati pure dai personaggi, che compaiono sulla scena «mimando l'andamento zigzagante dell'attività memoriale».⁷³ Di fronte a un tale narratore non stupiscono, quindi, alcuni simili atteggiamenti manifestati dallo stesso Arturo, il quale non sembra essere mai stato abituato all'auto-analisi, come riporta personalmente: «non avevo l'abitudine di indagare in fondo a me stesso. Certi problemi erano stranieri alla mia immaginazione».⁷⁴ Inoltre, l'incapacità insita nel protagonista non potrà far altro che intaccare anche i rapporti con le figure che lo circondano; l'eroe, poco propenso a comprendere i propri pensieri e sentimenti, «è ancor più inetto a capire le ragioni intime dei comportamenti altrui»,⁷⁵ nonché disinteressato, manifestando così una tendenza narcisistica del carattere. Se della matrigna, ad esempio, continuerà a non comprendere appieno credenze e comportamenti, poiché, scrive, «nulla, nell'oscuro popolo delle donne, mi pareva importante; e non mi interessava molto d'indagare i loro misteri»,⁷⁶ per quanto riguarda il padre, il figlio non mette mai in discussione alcun suo comportamento e non chiede spiegazioni, perché l'uomo è al pari di una divinità cui

⁷⁰ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 125.

⁷¹ Ivi, p. 126.

⁷² Ivi, p. 131.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 163.

⁷⁵ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 123.

⁷⁶ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 49.

ogni gesto va accettato come un dono, senza interrogativi: «Ai suoi silenzi, alle sue feste, ai suoi disprezzi, ai suoi martirî, io non cercavo una spiegazione. Erano, per me, come dei sacramenti: grandi e gravi, fuori d'ogni misura terrestre, e d'ogni futilità».⁷⁷ Già solo questi ultimi esempi evidenziano chiaramente come alla difficoltà di comprendere e interpretare dell'Arturo protagonista e dell'io narrante, venga affiancata una «percezione ultrasoggettiva del mondo»,⁷⁸ precedentemente accennata in merito al sistema dei personaggi e rintracciabile in espressioni come “mi sembra”, “per me”. Sia l'eroe, che il sé adulto falsano il racconto presentando tutto secondo il loro personale punto di vista e rinunciando a ogni tipo di obiettività. L'ottica soggettivizzante, espressa nel linguaggio attraverso una moltitudine di aggettivi e pronomi possessivi, si ricollega alle incomprensioni di Arturo per il fatto di essere sintomo del carattere narcisistico dell'eroe, che non riesce a cogliere quasi nessuno dei diversi punti di vista proposti, rimanendo spesso barricato nelle proprie certezze. Va aggiunto che, dal momento che la narrazione non risulta sempre attendibile e le parole finiscono per non adempiere completamente alla loro funzione comunicativa, per colmare le mancanze causate dal narratore spesso falsamente confuso e reticente, si ricorre alla sensibilità e all'esternazione delle emozioni e sensazioni del protagonista per aggiungere significato. Le vicende sono quasi sempre accompagnate dai sentimenti che le stesse generano in Arturo, che permettono di cogliere la personalità del ragazzo e allo stesso tempo di seguire «i modi di comprensione e riconoscimento della realtà circostante».⁷⁹

Considerando il contenuto e l'impostazione del romanzo, appare spontaneo allinearlo al precedente *Menzogna e sortilegio*, un *Familienroman*, che narra, tuttavia, anche il processo di crescita di una bambina, i due testi possiedono lo stesso tipo di narrazione

⁷⁷ Ivi, p. 30.

⁷⁸ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 118.

⁷⁹ Ivi, p. 122.

autodiegetica, che trae origine dalla loro stessa memoria, e sono entrambi legati alla fanciullezza e all'adolescenza, che sembrano i momenti prediletti dall'autore, per sempre legato alla narrativa per l'infanzia; lo stesso Moravia affermerà, infatti, che Elsa Morante era molto più autobiografica di lui, ma lo era appunto solamente per quanto riguarda questi periodi della vita, così da non menzionare mai il matrimonio o altri fatti della vita adulta nei suoi testi. Il tema è trattato «in modo diretto ed esplicito (individuale) per *L'isola di Arturo*, in modo più mediato e complesso (genealogico) per *Menzogna e sortilegio*»,⁸⁰ ma comprendendo sempre l'arco di tempo più significativo, quello prossimo all'età della maturità. Un aspetto interessante corrisponde proprio al rapporto con i genitori, verso cui i figli nutrono un amore smisurato senza ottenere, tuttavia, alcuna gratificazione. I genitori di Elisa, che proverà cos'è l'affetto materno grazie alla compagnia di Rosaria, una prostituta amante del padre, ricordano per certi versi quelli di Luca de *Il garofano rosso*, almeno nella freddezza e nel distacco dai figli, cui anche Wilhelm Gerace non si discosta troppo. Inoltre, l'isolamento dei due protagonisti, nonostante Elisa si trovi a Roma, è pressoché identico, Arturo è protetto dai confini di una piccola isola in cui non sbarca mai nessuno e Elisa dalle mura dell'appartamento di Rosaria, cui oramai nessuno sale più. Se in molti altri aspetti si possono naturalmente trovare discordanze, va evidenziato però quanta somiglianza vi sia anche per quanto riguarda «gli elementi narrativi, le serie funzionali dei motivi, o soltanto gli espedienti tecnico-strutturali»,⁸¹ come ad esempio la pluralità di significato affidata ai nomi o gli interni della Casa dei guaglioni, che riprendono la casa di Elisa e anche un appartamento in cui soggiorna la prostituta Rosaria, tutti contrassegnati dall'incuria del tempo, con «le volgarità postribolari della “sala da ricevimento”, le tappezzerie sporche e i

⁸⁰ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 33.

⁸¹ Ivi, p. 34.

molti “cuscini”, la “mobilia” raccogliatrice». ⁸² Ancora i romanzi sono accomunati da una certa aria di misoginia espressa dalla «degradazione fisica e morale di tutte le donne» ⁸³ e l’odio del padre per la donna che lo ha generato, il ricorso alle similitudini che richiamino il mondo animale o al ritratto per avvicinare e mantenere vivo il ricordo dei morti, in questo caso il più importante e il più degno, quello della madre. Nonostante le rassomiglianze, tuttavia, Carlo Sgorlon ha definito *L’isola di Arturo* l’antitesi di *Menzogna e sortilegio*, proprio perché la visione immaginifica, l’illusione del protagonista «non conduce alla falsificazione morbosa e sistematica del vero [...] che ha come conseguenza una vita fittizia e come epilogo l’autodistruzione e la morte», ⁸⁴ bensì, essendo parte del carattere di un fanciullo, diviene «caratteristica naturale della sua età», ⁸⁵ che non compromette né la vita né il futuro dello stesso eroe.

V.3. Arturo e la solitudine panica di un fanciullo tra mito, Certezze Assolute e letteratura

Cesare Garboli ha definito *L’isola di Arturo* una «piccola, criptica Achilleide resuscitata», ⁸⁶ rimandando alle teorie sui personaggi espresse da Morante e poi raccolte dallo stesso critico, nonché caro amico, nel postumo *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Come ricorda anche Moravia, il romanziere distingue tra tre tipi di «personaggi fondamentali, i quali rappresentano, per l’appunto, i tre possibili atteggiamenti dell’uomo di

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 36.

⁸⁴ CARLO SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 2012 (1972) («Invito alla lettura – Sezione italiana», 12), p. 70.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ C. GARBOLI, *Introduzione*, cit., p. VI.

fronte alla realtà»:⁸⁷ Achille, don Chisciotte e Amleto. Tra questi il primo è colui a cui «la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale»,⁸⁸ il Greco dell'età felice che richiama l'apollineo e il dionisiaco nietzscheani. Come si era anticipato nella sezione dedicata alla vita di Morante e come ha ben osservato Debenedetti, l'autore, nel tentativo di identificarsi nell'una o nell'altra categoria, oscilla continuamente tra personaggi che riescono ad adattarsi alla vita e altri che invece non vi resistono, tra eroi del calibro di don Chisciotte, che non soddisfatto dal reale si rifugia nella finzione, adattandosi a modo suo, e altri in tutto simili ad Amleto, il quale non riuscirà mai ad accettare la realtà e, non trovando via di fuga, «alla fine sceglie di non essere».⁸⁹ In tali parole riecheggiano le considerazioni del «Nietzsche filologo (prima che filosofo)»⁹⁰ autore de *La nascita della tragedia*, che propone distinzioni molto simili a quelle morantiane. Nietzsche è convinto che l'artista, imitatore degli «“stati artistici della natura”»,⁹¹ possa essere o «“dionisiaco artista dell'ebbrezza”»,⁹² avvicinandosi ad Amleto che, avendo rivolto «“uno sguardo vero nell'essenza delle cose”»,⁹³ conosce realmente il mondo e rifiuta così di agire; oppure possa essere un «“apollineo artista del sogno”»⁹⁴ e in questo avvicinarsi invece al già citato Achille, il quale, come i greci, vive sotto la luce protettiva degli dei, in uno stato di illusione con cui interpreta la vita da “ingenuo”:

“Dove noi incontriamo nell'arte l'«ingenuo», dobbiamo riconoscere in esso il più alto effetto della cultura apollinea: la quale ha sempre innanzi tutto da abbattere un regno di titani e da uccidere esseri turbolenti, e deve mediante potenti miraggi fantastici e serene illusioni riuscire vittoriosa sopra una profondità spaventosa della contemplazione

⁸⁷ ELSA MORANTE, *I personaggi*, in EADEM, *Opere. Volume secondo*, cit., p. 1468.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 133.

⁹¹ *Ivi*, p. 134.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ivi*, p. 135.

⁹⁴ *Ivi*, p. 134.

del mondo e sopra la più irritabile attitudine al dolore”.⁹⁵

È questa la condizione in cui vive Arturo Gerace, adolescente immerso in una solitudine serena e idilliaca, avvolto nell’abbraccio naturale dell’isola di Procida, fiero delle proprie origini italo-tedesche e arroccato nelle sue Certezze Assolute, un codice di capisaldi ricavati dai diversi insegnamenti che la vita gli fornisce, tratti dai libri oppure dalla grande persona del padre, del quale, come recita la prima legge, «L’AUTORITÀ [...] È SACRA!».⁹⁶

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.⁹⁷

Con queste parole, pronunciate in occasione del Premio Strega ricevuto con il romanzo in questione, Morante descrive le proprie ambizioni in merito alla figura di Arturo e alla sua storia. Il libro si apre con una parte iniziale dedicata all’infanzia del protagonista e al tipo di vita condotto sull’isola, rimasto invariato anche nell’adolescenza. Se alcuni critici hanno voluto notare delle assonanze tra Elisa di *Menzogna e sortilegio* e Morante, per il fatto che entrambe sarebbero state affidate a terzi dai genitori, nel caso in questione, invece, si potrebbe azzardare che Arturo, con il suo idillio iniziale, rappresenti tutto ciò che l’autore ha sempre desiderato per sé e per la propria giovinezza. Tale ipotesi potrebbe trovare

⁹⁵ Ivi, p. 135.

⁹⁶ E. MORANTE, *L’isola di Arturo*, cit., p. 33.

⁹⁷ EADEM, *Elsa Morante al Premio Strega*, 1957, in «Scrittrici del ’900», <https://www.raiplay.it/video/2020/02/Scrittrici-italiane---Una-sera-un-libro-Natalia-Ginzburg-su-Menzogna-e-sortilegio-di-Elsa-Morante-94deef09-3ec2-4f3e-a460-cc21c9104335.html>, 16/02/23.

conferma nella lettera inviata a Debenedetti dall'autore il 18 febbraio 1957, in cui Morante, scrivendo in merito alla genesi de *L'isola di Arturo*, afferma: «“Nel 1952, trovandomi, per la mia sorte, in uno stato definitivo di incompletezza e di solitudine, non vidi altra via che quella: di ritornare a una mia rimpiantata condizione di ragazzo, che mi sembrava di ricordare”». ⁹⁸ Infatti, il romanziere, che ammira la spensierata libertà dei ragazzi, i quali non sono schiavi del corpo femminile, in un'intervista sostiene che

“da bambina mi sarebbe piaciuto di essere un ragazzo, per la ragione che, fra i ragazzi, trovavo maggiore spirito di avventura, e quelle aspirazioni all'eroico, o, magari, all'impossibile, che raramente si incontrano fra le bambine, giacché il carattere femminile, in genere, è più *pratico* di quello degli uomini”. ⁹⁹

Tali desideri si possono individuare anche nello stesso romanzo, in cui sembra che il pensiero riportato non appartenga ad Annunziata, ma proprio alla stessa Morante, che scrive: «Sarebbe bello, per me, di non avere questo corpo! di non essere una femmina! ma di essere un ragazzo come te, e di correre per tutto il mondo, assieme a te!». ¹⁰⁰ La componente eroica è evidenziata fin da subito dall'autore, che presenta il protagonista immerso in un mondo incantato, in perfetta sintonia con la natura ed estraneo a quasi ogni norma sociale, immerso piuttosto nei suoi sogni d'avventuriere, legati al mito paterno e alle numerose letture, e simulati nei brevi viaggi al largo con la Torpediniera delle Antille:

Dietro la casa, si stende una larga spianata, giù dalla quale il terreno diventa scosceso e impervio. E attraverso una lunga frana si arriva a una spiaggetta in forma di triangolo, dalla sabbia nera. Non esiste nessun sentiero che porti a quella spiaggia; ma, a piedi nudi, è facile scendere a precipizio fra i sassi. Laggiù era attraccata una sola

⁹⁸ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 159, nota 93.

⁹⁹ *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere. Volume primo*, cit., p. XXVI, corsivo dell'autore.

¹⁰⁰ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 188, corsivo dell'autore.

barca: era la mia, si chiamava *Torpediniera delle Antille*.¹⁰¹

Già la lettura di tale brano permette al lettore di respirare quell'aria fascinosa e archetipica che pervade il romanzo specialmente nelle prime sezioni, in cui il lettore è introdotto in un "limbo" sospeso nel tempo e l'isola diviene «metafora geografica della mitica infanzia di Arturo».¹⁰² Per quest'opera Elsa Morante sembra volgere il proprio interesse «su nostalgia d'assoluto e di poesia, sulla "calda vita"»¹⁰³ rappresentata proprio dalla struttura della Procida morantiana, che fonde in sé le coordinate spazio-temporali. L'isola consiste in un "cronotopo" appositamente costruito dal romanziere, per il fatto che, come afferma lei stessa: «Nelle figurazioni dei miti eroici, [...] rappresenta una felice reclusione e, insieme, la tentazione delle terre ignote».¹⁰⁴ Procida diviene lo spazio sacro in cui Arturo può crescere e dar forma ai propri desideri, un ambiente cosmico e materno, dove il mare e il cielo divengono al tempo stesso spazi aperti e spazi chiusi, che come un grembo materno separano l'eroe dal resto del mondo. Una simile ambientazione non può che rimandare alla tradizione favolistica e mitica da cui Morante attinge soprattutto per la caratterizzazione del protagonista. Arturo, infatti, è introdotto al lettore come «Re e stella del cielo»,¹⁰⁵ rimandando fin da subito alla nobile origine del suo nome. "Arturo", infatti, che richiama un altro grande poeta amato da Morante, Rimbaud, costituisce fin da subito uno dei vanti dell'eroe per il fatto di essere lo stesso nome di una stella, «la luce più rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo boreale!»,¹⁰⁶ nonché per essere stato «portato pure da un re dell'antichità, comandante di una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il

¹⁰¹ Ivi, p. 15.

¹⁰² C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 71.

¹⁰³ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 86.

¹⁰⁴ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 129.

¹⁰⁵ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 11.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

loro re stesso, e dal loro re trattati alla pari, come fratelli».¹⁰⁷ Immediatamente dopo aver presentato tali fatti, il protagonista avverte di aver scoperto con rammarico che il valoroso sovrano sia solo una figura leggendaria, ma ciò non lo priva di un carattere favolistico, anzi, parrebbe piuttosto anticipare al lettore la grande passione del ragazzino per la letteratura e quindi ricollegarsi a un ipotetico futuro di scrittore, su cui tuttavia, ormai è chiaro, non c'è certezza. A richiamare la componente mitica, inoltre, si aggiungono anche le stesse vicende che hanno segnato l'infanzia dell'eroe, il quale, venuto alla luce per un sacrificio della madre, morta di parto a soli diciassette anni, sarà cresciuto da un umile giovane e allattato con latte di capra, che, utilizzando le parole di Nunziata, «non ha nemmeno un sapore cristiano».¹⁰⁸ Affinché i parenti materni non lo portino con sé, lo stesso balio nasconde il piccolo in una cassetta da pasta, riprendendo in qualche modo, come afferma anche Sgorlon, le sorti di personaggi mitici quali Giove o Romolo e Remo. Ancora altri segnali favolistici si rintracciano nella stessa imperiosa casa in cui vivono padre e figlio, che è avvolta dal mistero e superstiziosamente isolata a causa di una maledizione con cui il precedente inquilino, il vecchio misogino Romeo l'Amalfitano, l'aveva marchiata. Questi aspetti vengono evidenziati già dal primo illustre critico di Morante, Giacomo Debenedetti, il quale però non crede siano bastevoli ad ascrivere il romanzo nella schiera delle opere mitiche, considerando poi la convinta opposizione dello stesso autore a una simile categorizzazione. Riprendendo, infatti, il discorso di Morante registrato durante la consegna del Premio Strega, riferendosi a quel ragazzo che non sa distinguere tra il bene e il male e di cui desiderava descrivere le prime scoperte, l'autore continua:

E siccome vive in una delle isole più belle che io abbia mai conosciuto, che è

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ivi*, p 105.

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.¹⁰⁹

Con quest'ultima affermazione Morante si inserisce con ogni probabilità nel dibattito di quegli anni «sulla possibilità di una nuova forma di realismo che fosse capace di produrre, attraverso la prospettiva della memoria e l'analisi dei rapporti e dei conflitti tra le individualità dei personaggi e lo spazio sociale, un'originale immagine critica e analitica della realtà».¹¹⁰ Dunque, appare evidente la volontà dell'autore di discostarsi da eccessive interpretazioni mitiche, che, se non la annullano, sicuramente riducono la pretesa di verità insita nel testo. Considerando il contributo del già citato saggio *Sul romanzo*, Morante è fermamente convinta che un romanzo possa sempre essere realista, innanzitutto perché «come ogni altra viva esperienza umana, [...] l'arte non può nutrirsi che di realtà»¹¹¹ e inoltre perché un vero romanziere ha la responsabilità di aderire a un impegno morale che lo porta a non contentarsi dell'«esperienza contingente della propria avventura»,¹¹² poiché «la sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile»,¹¹³ solo in questo modo «anche il più favoloso»¹¹⁴ dei romanzi potrà essere definito comunque realista. È questo, dunque, il motivo per cui, al tempo mitico e sospeso dell'isola di Procida, l'autore alterna coordinate temporali in una continua comparazione tra passato e presente e inserisce indizi come quelli

¹⁰⁹ EADEM, *Elsa Morante al Premio Strega*, 1957, in «Scrittrici del '900», <https://www.raiply.it/video/2020/02/Scrittrici-italiane--Una-sera-un-libro-Natalia-Ginzburg-su-Menzogna-e-sortilegio-di-Elsa-Morante-94deef09-3ec2-4f3e-a460-cc21c9104335.html>, 16/02/23.

¹¹⁰ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 139.

¹¹¹ E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., pp. 1501-1502.

¹¹² Ivi, p. 1502.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

forniti da Tonino Stella e Silvestro, che, pur non essendo precisi allo stesso modo delle coordinate fornite in *Menzogna e sortilegio*, permettono comunque di collocare la narrazione nella storia umana e di inserirla nei due anni precedenti allo scoppio della Seconda guerra mondiale, il cui arrivo è prefigurato già da uno dei sogni premonitori del protagonista, ricollegabile al simbolismo proprio del dettato morantiano. Il fatto che Morante scelga un'isola come culla della formazione di Arturo le permette di far crescere il ragazzo in una situazione di isolamento, in cui l'eco della storia appare «troppo sbiadito e insignificante perché possa interessare gli isolani».¹¹⁵ Tuttavia ciò non deve fuorviare il lettore, dal momento che l'espedito è appositamente ricercato dall'autore per poter focalizzare il più possibile la narrazione attorno ai moti interiori del protagonista, ai suoi sogni e alle sue emozioni. Inoltre, i rimandi presenti ne *L'isola di Arturo* non si limitano alla dimensione favolistica, anzi è possibile cogliere diverse analogie con il saggio freudiano *Totem e tabù*, che sembra aver fornito al romanzo

la serie pressoché completa delle sue componenti attanziali: l'ancestralità dei luoghi, il padre-totem, le “Certezze Assolute” come precetti tabù, la madre-sposasorella, l'ambivalenza nei confronti dell'incesto [...], la visione animistica della natura intesa come “prima teoria 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.¹¹⁶

Con tale elenco sembra di poter quasi ripercorrere i momenti salienti del denso romanzo morantiano, così che appare doveroso soffermarsi almeno su alcuni di essi, per osservarli più da vicino e comprenderne il significato in concomitanza con i grandi cambiamenti dell'animo di Arturo. Riprendendo le già menzionate Certezze Assolute,

¹¹⁵ C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 71.

¹¹⁶ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 363.

proposte al lettore con le maiuscole a enfatizzarne la sacralità e l'autorevolezza, colpisce quella in cui si legge: «NESSUN CITTADINO 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».¹¹⁷ Come ribadisce anche Martignoni, «nella crescita selvaggia e naturale di Arturo non esistono né denaro né istituzioni»,¹¹⁸ e il ragazzo vive ogni giorno libero, in una continua vacanza in cui, afferma, «ignoravo qualsiasi norma e orario».¹¹⁹ Nonostante le vesti stracciate e la casa abbandonata al suo destino, sporca e disastrosa, i Gerace possono vantare una certa agiatezza economica, dal momento che la loro casa, che domina tutta Procida come un castello, è stata donata loro dal vecchio Amalfitano assieme a una certa somma di denaro, e il podere del nonno, anch'esso ereditato, produce tutto ciò che è necessario all'autosussistenza dei due maschi selvaggi. Pertanto, nella «rivendicazione orgogliosa di autosufficienza domestica»,¹²⁰ padre e figlio rifiutano ostinatamente il denaro, contrapponendo superbamente se stessi alla schiera di popolani costretti alla fatica, ripetendo così «il tentativo mistificante di autonobilitarsi messo in atto dai ceti piccoloborghesi che, dopo aver patito uno stato di subalternità umiliante, godono di un facile benessere».¹²¹ Come scrive Arturo, quindi, dar confidenza a un concittadino equivarrebbe a degradarsi, proprio perché significherebbe passare dalla felice condizione di chi può trascorrere le proprie giornate vagabondando tranquillo a quella di chi è costretto al lavoro, attività che Wilhelm Gerace ha imparato a considerare roba per «ciucciarelli».¹²² Un tale atteggiamento influisce sicuramente sul carattere di Arturo, alimentandone inevitabilmente la tendenza narcisistica,

¹¹⁷ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 34.

¹¹⁸ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 86.

¹¹⁹ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 21.

¹²⁰ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 136.

¹²¹ Ivi, p. 137.

¹²² E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 65.

che può essere ricondotta a un altro saggio di Morante intitolato appunto *I tre narcisi* e pubblicato su «Il Mondo» sul finire del 1950. Qui lo scrittore propone tre tipi di Narciso: quello felice, quello furioso e quello infelice – a cui forse si potrebbe associare l'autore stesso –, tra questi, quello che pare più affine all'adolescente sembra proprio il Narciso felice, ovvero colui che «piace a se stesso»,¹²³ e «come “*il Pelide Achille*, [...]” ha, con il mondo esterno, con la realtà, un rapporto sereno, gratificante».¹²⁴ Va sottolineato, però, che il maggiore complice del narcisismo di Arturo è proprio la solitudine, quella condizione per lui naturale e serena spezzata solo dalle feste gioiose della cagnetta Immacolatella, unica compagna d'infanzia del ragazzo. Abbandonato per lunghi periodi dal padre, il protagonista si situa «in uno stato di primitività edenica in quanto non patisce in sé alcuna forma di scissione: prima fra tutte quella fra io e mondo»,¹²⁵ poiché vive seguendo i ritmi delle stagioni e della natura e abita una reggia anch'essa naturale, una “grotta”, come sarà definita, ormai indistinta dal mondo esterno, per cui si potrebbe affermare che l'intimità che dovrebbe essere propria delle stanze domestiche in tale occasione si estende a tutto l'ambiente selvaggio dell'isola. Immerso in un simile contesto, Arturo «non ha mai sperimentato il confronto con l'altro da sé»,¹²⁶ per il fatto di essere cresciuto senza genitori con cui confrontarsi, così da divenire, riprendendo Kerényi, un “fanciullo divino” amato dagli dei. In questa stasi trasognata il giovane riempie «le serate invernali, e i giorni di pioggia»¹²⁷ con la lettura, una delle sue attività preferite assieme al vagabondare fra terra e mare, e si ritrova immerso tra «atlanti e vocabolari, testi di storia, poemi, romanzi, tragedie e raccolte diversi, e traduzioni di lavori famosi».¹²⁸ La biblioteca di casa Gerace, nonostante i «volumi vecchi

¹²³ EADEM, *I tre Narcisi*, in EADEM, *Opere. Volume secondo*, cit., p. 1471.

¹²⁴ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 127.

¹²⁵ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 137.

¹²⁶ Ivi, p. 139.

¹²⁷ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 21.

¹²⁸ Ivi, p. 33.

e squinternati»,¹²⁹ è tutto sommato ben fornita, tra i testi tedeschi e italiani lasciati dalla piccola maestrina madre di Wilhelm e i numerosi libri appartenuti a uno studentello di lettere amico di Romeo l'Amalfitano. Le letture, frequenti e ripetute, specialmente per le narrazioni più care ad Arturo come *Le vite degli eccellenti Condottieri*, diventano un ulteriore motivo di vanto e di elevazione sociale, come si vedrà anche nel rapporto con Nunziata, e garantiscono una solare formazione autodidatta al protagonista, il quale è avviato alle lettere dal garzone Silvestro, da cui impara a leggere, scrivere e parlare, dal momento che, afferma Arturo, «mio padre non si curò mai di farmi frequentare le scuole».¹³⁰ La letteratura, dunque, rientra a far parte della beata clausura isolana dell'eroe, in un romanzo in cui la formazione non può avvenire tra i banchi di scuola, ma in una realtà primordiale e di assoluta comunanza con l'ambiente. Così «tra mondo di carta e universo reale, per Arturo c'è corrispondenza perfetta: gli “eccellenti condottieri” prefigurano il suo destino, gli “atlanti” geografici forniscono le mappe dei viaggi futuri»,¹³¹ come ribadisce alla stessa Nunziata, quando, in un momento di confidenza le dichiara di star progettando le proprie avventure, e ancora «gli eroi antichi hanno il volto e le vesti del padre lontano».¹³² In una visione del mondo esclusivamente maschile il protagonista afferma:

Tutte le grandi azioni che m'affascinavano sui libri erano compiute da uomini, mai da donne. L'avventura, la guerra e la gloria erano privilegi virili. Le donne, invece, erano l'amore; e nei libri si raccontava di persone femminili regali e stupende. Ma io sospettavo che simili donne, e anche quel meraviglioso sentimento dell'amore, fossero soltanto un'invenzione dei libri, non una realtà;¹³³

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 21.

¹³¹ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 138.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 49.

non stupisce quindi che, all'arrivo sull'isola della novella sposa, il ragazzo la paragoni a certe bambine e donne barbariche viste sui libri. La letteratura plasma la visione del mondo di Arturo, nonché il suo linguaggio e il modo di «parlare il mondo».¹³⁴ Bardini, infatti, nota una sostanziale differenza di espressione tra il ragazzo ed Elisa di *Menzogna e sortilegio*, dovuta, a suo parere, proprio alle diverse biblioteche di famiglia. Elisa si forma su un tipo di lettura romantico, legato alla dimensione «della “follia”, del capriccio soprannaturale e del più vano titanismo»,¹³⁵ che la farebbe somigliare a un personaggio a metà tra un don Chisciotte e un Amleto, trasformandola in «un narratore ora “furioso” ora “infelice”». ¹³⁶ Arturo, invece, basandosi su letture molto più classicheggianti, si allinea ancora una volta con quel Pelide Achille che farebbe di lui «un narratore “felice”»,¹³⁷ poiché un lettore di testi classici «non adotta, pur imparando a riconoscerli, né gli atteggiamenti né la lingua né gli eccessi del romanticismo». ¹³⁸ Quest'ultimo è anzi disprezzato dall'eroe, che aspira a «leggere tutti i libri di scienza e di vera bellezza: mi farò istruito come un grande poeta!»,¹³⁹ spiega a Nunziata, la quale, dal canto suo, non riesce a vedere nei libri «altro che una penitenza, [...] una confusione di parole [...] là stese, morte e confuse». ¹⁴⁰ Arturo non può non associare la matrigna all'odiato Amleto, di cui non condivide affatto l'atteggiamento, e che definisce un “buffone” per il fatto di ironizzare con il tema della morte, per lui un vero e proprio tabù. Come Amleto, non a caso, anche la giovane donna oppone all'eroe una differente, anzi addirittura opposta visione della morte, sconvolgendo l'universo di certezze in cui vive il fanciullo.

¹³⁴ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 369.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ivi*, p. 370.

¹³⁸ *Ivi*, p. 372.

¹³⁹ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 116.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 113.

La letteratura trova spazio e significato anche nei due romanzi precedentemente analizzati, *Agostino* ed *Ernesto*, giocando un ruolo fondamentale per entrambi nelle differenti narrazioni. Nel caso del romanzo moraviano, la poesia assume un vero e proprio valore salvifico, poiché viene utilizzata dal protagonista come strumento di difesa dalle mire omoerotiche del Saro. In *Ernesto*, invece, la letteratura ha ancor più peso ed è presente in misura maggiore, facendosi forse già simbolo premonitore della vocazione artistico-letteraria del giovane, non a caso già definito “poeta” dal barbiere Bernardo. Il romanzo presenta riferimenti ad alcune opere teatrali, all'*Iliade*, al libro *Cuore* e soprattutto a *Le mille e una notte*, che «possedeva in un'edizione molto purgata»¹⁴¹ e la cui lettura gli aveva fatto trascorrere, anni addietro, «la più deliziosa estate della sua vita», assorto dalla melodia del canto di Pimpo e dalla meraviglia suscitata da quelle storie, tra le quali

soprattutto gli era piaciuta la storia di un ragazzo [...] che ritrova suo padre mai, a sua memoria, conosciuto, in una città straniera, per le vie della quale usciva a spasso, accompagnato da uno schiavo. Il padre che, dopo molte avventure, faceva adesso il pasticciere [...] non riconobbe nemmeno lui il figlio, che aveva lasciato piccolo bambino; ma, attratto dalla voce del sangue, o dalla straordinaria bellezza del fanciullo, lo invitava nella sua bottega, a prendere, gratuitamente, un gelato [...]. Il fanciullo aveva la proibizione più assoluta [...] di parlare a chicchessia; e lo schiavo non voleva, a nessun costo, accettare l'invito. Ma le insistenze del pasticciere prima e del fanciullo poi, finirono con l'avere in lui partita vinta sulla paura del castigo, che inevitabilmente l'attendeva se l'infrazione si fosse scoperta. Il sorbetto era infatti così squisito che il fanciullo ne accettò un secondo. [...] volle ritornarvi ogni giorno [...] Poi tutto - si capisce - si scopre [...]; lo schiavo viene frustato a sangue, e i genitori del fanciullo, sempre innamorati l'uno dell'altro, si ritrovano per virtù di quei sorbetti e ricongiungono. [...] (Ernesto avrebbe dato qualunque cosa al mondo per essere, anche solo per cinque minuti, quel fanciullo).¹⁴²

¹⁴¹ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 69.

¹⁴² Ivi, pp. 67-68.

Il lungo brano riportato si ricollega chiaramente con le vicende personali di Ernesto, il quale, imbattutosi in questa storia di ritrovamenti, desidera ardentemente immedesimarsi nel protagonista, per poter sperare di dividerne la sorte e poter conoscere il padre “assassino”, riuscendo addirittura, nelle speranze più remote, a far riavvicinare i genitori. Secondo lo studio di Cinquegrani, in Ernesto convivono sia il fanciullo amante dei gelati, sia lo schiavo che avrebbe dovuto impedire l’incontro col padre, corrispondente alla già menzionata «componente edipica che desidera, pure inconsciamente, sostituirsi al genitore nell'organizzazione familiare, poter stare liberamente accanto alla madre, al posto dell'uomo di casa»,¹⁴³ spingendo infatti il ragazzo a voler diventare il più possibile simile al padre, assumendo, di lui, tutte le caratteristiche che conosce, come l’orientamento politico. Inoltre, al momento confronto con Celestina, Ernesto sembra riprodurre mentalmente lo schema narrativo della storia letta ne *Le mille e una notte*, poiché, in seguito alla confessione alla madre, il cui esito si prefigura già estremamente diverso da quello del fanciullo orientale, per mancanza di punizioni, l’eroe sabiano aggiunge «mio padre [...] era proprio *tanto* cattivo?». ¹⁴⁴ La signora Celestina rifiuterà categoricamente ogni possibile riconciliazione con il padre di Ernesto, definendolo per l’ennesima volta “assassino” e preferendo invece optare per il perdono, dal momento che, come si è osservato, ogni madre continuerà sempre ad amare il proprio figlio incondizionatamente, a prescindere dalle sue scelte di vita; un aspetto, questo, che turberà non poco un altro padre, quello di Arturo.

¹⁴³ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 111.

¹⁴⁴ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 67.

V.3.1. I genitori come un'assenza mitizzata

Riprendendo ancora una volta le Certezze Assolute, che stanno alla base della visione del mondo di Arturo e sono per lui «la sostanza della sola realtà possibile»,¹⁴⁵ si nota che la morte è percepita dal ragazzo come un tabù e in quanto tale è ostinatamente rifiutata e allontanata, poiché associata a un'ingrata forza maggiore che sottrae la presenza dei cari, togliendo ogni speranza di riaverli vicini, dal momento che il giovane, come riporta in un'altra delle proprie leggi, non crede vi sia nulla dopo la morte. Nonostante ciò egli non riesce a figurarsi la madre come una totale assenza, mostrandosi desideroso e sicuro del suo affetto e al contempo afflitto da un bruciante senso di colpa per averle causato la morte. Questa ambivalenza lo spingerà, infatti, a costruirsi un'immagine mitizzata della giovane «femminella analfabeta»,¹⁴⁶ che diviene «più che una sovrana»¹⁴⁷ per l'eroe, a partire già dal fatto che è lei l'artefice di quel dono dal «valore araldico»¹⁴⁸ che è il nome di Arturo, con cui ha onorato il figlio di un futuro brillante e glorioso, grazie ai rimandi cosmici e regali, che lo stesso termine porta con sé. Il fanciullo morantiano è pervaso da un amore filiale che gli permette di delineare la madre mai conosciuta come la più dolce e mite delle madri: «essa era morta per causa mia: come se io l'avessi uccisa. io ero stato il potere e la violenza del suo destino; ma la sua consolazione mi guariva della mia crudeltà. Anzi, questa era la prima grazia, fra noi due: che il mio rimorso si confondeva nel suo perdono».¹⁴⁹ Da quanto si evince anche in quest'ultima citazione, Arturo ricorda il rapporto con la madre come un legame reale e umano, in cui quella ragazza, di cui conservava solo una piccola foto sgualcita, appare viva e concreta, nonostante il figlio se la immagini lontana, intenta a sorvegliarlo da una

¹⁴⁵ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 34.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 11.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 51.

«specie di tenda orientale,alzata fra il cielo e la terra, e portata dall'aria in cui lei dimorava sola [...] come una trasfigurata».¹⁵⁰ Se l'adorata e rimpianta figura, di cui con malinconia l'eroe sospira i baci e le carezze nelle sere d'inverno, appare così presente al figlio è perché «essa era uno degli incantesimi dell'isola»¹⁵¹ e permeava della sua presenza tutto il reale, fondendo la sua immagine con l'isola stessa, come dimostra anche una delle descrizioni che ne dà Arturo: «l'età che le davvo era, se ci penso, forse una maturità, grande come la rena e come la stagione calda sul mare; ma forse anche un'eternità, virginea, gentile e senza mutamento, come una stella».¹⁵² In effetti, proprio il fatto che la donna sia sepolta in quell'isola sembra uno dei motivi che attraggono il ragazzo a Procida, così che, anche quando si allontana in mare con la sua Torpediniera delle Antille, colpito da «un'amarezza di solitudine»,¹⁵³ non riesce a resistere al richiamo materno e ritorna velocemente a riva, alla rena materna. Come si è già anticipato, lo stesso “cronotopo” di Procida equivale, per la propria conformazione a una sorta di grembo materno e protettivo, così che Giovanna Rosa ha potuto notare nell'«oscillazione costante fra ambienti chiusi e spazi aperti [...] l'antitesi costitutiva dell'io, incerto fra il desiderio di regressione nel grembo materno e l'aspirazione dolorosa alla separatezza»,¹⁵⁴ individuando un dissidio che il protagonista è chiamato a sciogliere nel proprio percorso formativo. Secondo Cesare Garboli, dunque, il fanciullo crescerebbe protetto dalla «complicità di una materna divinità marina»,¹⁵⁵ che interviene nei momenti cruciali e più intensi della propria adolescenza con «sogni rivelatori, coincidenze superiori e furtive, casi provvidenziali, sul tipo di quelli messi in moto dalle suppliche di

¹⁵⁰ Ivi, p. 53.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Ivi, p. 51.

¹⁵³ Ivi, p. 53.

¹⁵⁴ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 133.

¹⁵⁵ C. GARBOLI, *Introduzione*, cit., p. VII.

Teti o Atena»,¹⁵⁶ inserendosi nelle già elencate immagini mitiche legate all'infanzia dell'eroe. Sorge spontaneo ricollegarsi al ragionamento proposto da Mascaretti in merito al ruolo del mare in *Agostino*, l'autrice, rifacendosi a Kerényi, si mostra perfettamente in accordo con lo studioso nel cogliervi «un'allusività all'utero, al seno materno e alla culla».¹⁵⁷ Il mare, con le sue acque, protegge e avvolge il fanciullo che non è ancora pronto a separarsi dalla condizione di non-esistenza, che lo caratterizzava nel grembo della madre e che sembra replicata più ne *L'isola di Arturo* che in *Agostino*, considerando l'estremo isolamento sociale in cui questa Procida morantiana tiene i suoi abitanti e soprattutto il suo figlio prediletto. Con il testo moraviano, inoltre, il romanzo condividerebbe anche la stessa immagine della madre associata alla grandezza – nonostante qui venga privata della componente edipica che in *Agostino* distorce e intorbida la vastità materna –, come si legge in: «sospiravo il suo corpo grande, santo, le sue manucce di seta, il suo fiato».¹⁵⁸ Durante la fanciullezza di Arturo, tuttavia, si possono individuare almeno due figure che sono riuscite, per quanto poco, a compensare alla mancanza della madre in modo più concreto rispetto al comunque valido simbolismo morantiano; la prima è appunto il garzone Silvestro che ha saputo curare il fanciullo nella prima infanzia, trasmettendogli l'affetto poi tanto ricercato e che il padre purtroppo non dimostrerà mai. Il ragazzo napoletano, in quanto uomo, può risultare insolito nel ruolo di balio e, tuttavia, non poteva essere diversamente, dal momento che Arturo cresce nell'incantata Casa dei guaglioni, da cui ogni donna si tiene timorosamente a distanza; Silvestro sarà una costante nella vita di Arturo, pur non visitandolo spesso, infatti, riserverà sempre delle piccole attenzioni al suo ragazzo e gli garantirà un appoggio e una nuova vita fuori da Procida. La seconda figura materna che accompagna il piccolo protagonista è

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 161.

¹⁵⁸ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 52.

probabilmente ancor più insolita della prima, in quanto si tratta di Immacolatella, una cagnetta dal pelo bianco a lui incondizionatamente devota, la quale verrà addirittura accomunata a una donna per certi suoi atteggiamenti tenuti nei confronti del padrone. Nella sezione a lei dedicata e che porta il suo nome, il protagonista denuncia tutto l'affetto nutrito per la sua compagna delle avventure d'infanzia: «Si dirà: parlare tanto d'una cagna! Ma io, quand'ero un ragazzino, non avevo altri compagni che lei, e non si può negare ch'era straordinaria».¹⁵⁹ Immacolatella sarà accanto all'eroe solo per la prima parte del romanzo, poiché è destinata a rimanere ancorata al mondo dell'infanzia, di cui rappresenterebbe, non a caso la bianca innocenza. La cagnetta sarà, infatti, chiamata ad assumere con la sua figura un valore simbolico che è anticipato sin dal proprio nome, definito appunto un *nomen-omen* da Rosa: Immacolatella è destinata a scalficare la propria vita per mantenere la purezza infantile, morendo di parto e replicando il gesto della piccola anonima madre di Arturo, non sarà infatti un caso che ciò avvenga appena prima dell'arrivo di Nunziata, del momento cioè da cui avrà origine l'adolescenza del giovane eroe, ora ancor più timoroso del parto e, di conseguenza, della morte.

Riprendendo, dunque, l'analisi proposta in merito alla dimensione familiare nei romanzi di Moravia, in cui si evidenziava una predilezione per i rapporti duali, è possibile notare come tale tendenza si riscontri anche nei testi di Morante, con la sola eccezione di *Menzogna e sortilegio*, in cui però la protagonista vive comunque in un adorato amore per la madre e, morti i genitori, sarà accolta da un'altra donna che sopperirà al ruolo di guida e di sodale. Negli altri romanzi si trovano, invece, un rapporto padre-figlio, che è quello de *L'isola di Arturo*, e quello madre-figlio inserito ne *La storia* e in *Aracoeli*, in cui diviene caricatura amara delle precedenti coppie madre-figlio. Secondo Martignoni, è appunto la

¹⁵⁹ Ivi, p. 46.

virilità adulta, con cui i diversi adolescenti devono operare il confronto, a rappresentare «il nodo di maggior contraddizione»¹⁶⁰ e a tradire, con ogni probabilità, la condizione di «orfinità insanabile»¹⁶¹ propria del contesto storico e sociale in cui sono immersi gli stessi autori. I padri hanno il compito di trasmettere le norme e la morale – si pensi proprio a come il protagonista de *Il garofano rosso* si riferisce al padre, definendolo “La Morale” – e dovrebbero quindi essere le figure che guidano i figli alla vita sociale e politica; in un’Italia come quella del tempo, reduce dalla Seconda guerra mondiale, ciò non appare più possibile e i figli divengono facilmente orfani, poiché, anche quando ci sono, i padri non sono più attendibili né tantomeno affidabili da poter tener fede al proprio ruolo.

Così sarà anche per il fiero Wilhelm Gerace, un uomo solitario e angosciato, incapace di restare a lungo accanto al figlio, il quale tuttavia lo ama in modo smisurato e incondizionato proprio come accade in *Menzogna e sortilegio* nei confronti del crudele Edoardo, cugino bello e morto giovane, che Anna, la madre della protagonista, non può che amare nella propria solitudine. Il padre viene introdotto già in *Re e stella del cielo*, nel capitolo che si apre con la spiegazione del nome di Arturo, il quale, riguardo ai significati a esso associati, scrive: «fu *lui*, mi sembra, il primo a informarmene»,¹⁶² enfatizzando il pronome attraverso l’uso del corsivo, così da trasmettere subito quanta importanza e sacralità contraddistinguano l’uomo a cui allude. Quel “lui” altri non è che l’adorato padre, mitico eroe presentato sin dall’inizio con i tratti di un Adone:

La mia infanzia è come un paese felice, del quale lui è l'assoluto regnante! Egli era sempre di passaggio, sempre in partenza; ma nei brevi intervalli che trascorrevano a Procida, io lo seguivo come un cane. Dovevamo essere una buffa coppia, per chi ci incontrava! Lui che avanzava risoluto, come una vela nel vento, con la sua bionda testa

¹⁶⁰ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 111.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 11, corsivo dell'autore.

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: “Procidani, passa mio padre!”.¹⁶³

Già nel descrivere il tempo trascorso insieme durante le visite con cui il padre lo grazia della sua presenza, Arturo sottolinea il distacco dell'uomo, che «era sempre taciturno, sbrigativo, ombroso, e mi concedeva a mala pena qualche occhiata»,¹⁶⁴ ma aggiunge subito che «era già un grande privilegio, per me, che la mia compagnia fosse la sola da lui tollerata, nell'isola»,¹⁶⁵ chiarendo così la superiorità indiscussa che egli attribuisce all'intoccabile e scontroso Gerace. Tutto in quell'uomo assume i tratti imperiosi di un eroe divino e anche il nome con cui la gente dell'isola si riferisce a lui, «*bastardo* [...] suonava [...] come un titolo d'autorità e di prestigio misterioso»,¹⁶⁶ come d'altronde risultavano un «mistero rituale»¹⁶⁷ anche le debolezze paterne, poiché non è possibile che una divinità simile si ammali e, se questo dovesse accadere o dovesse essere ferito, come nell'episodio in cui viene urtato da una medusa, allora il mondo intero si ferma e piange con lui il suo 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». ¹⁶⁸ Arturo è, inoltre, estremamente riconoscente nei suoi confronti, dal momento che è grazie a quel padre-dio che ha potuto dar forma al proprio codice di leggi e imparare che i veri uomini, come quelli della sua stirpe, sono destinati alle grandi imprese, a essere combattenti e viaggiatori, proprio come Wilhelm, biondo condottiero dall'animo nobile, prototipo di tutti gli eroi di cui il figlio abbia mai letto sui libri. Arturo non sa nulla

¹⁶³ Ivi, pp. 28-29.

¹⁶⁴ Ivi, p. 29.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Ivi, p. 27.

¹⁶⁷ Ivi, p. 31.

¹⁶⁸ Ivi, p. 32.

dei suoi viaggi, che più tardi saranno paragonati a quelli dei cardellini, e molto poco gli viene raccontato dal padre, che immagina così lontano in magiche terre straniere, nella sua visione orgogliosa e narcisistica il ragazzo stenta a credere a tutti coloro che gli riporteranno la realtà, spiegandogli che il padre limita i suoi spostamenti alla circumvesuviana, non conoscendo altre tratte. Una figura tanto eroica non può essere ridotta così banalmente a un uomo qualunque, egli è un vero condottiero e, come tale, possiede infatti il suo tesoro:

un orologio da polso (con la cassa d'acciaio, e il bracciale, anch'esso, di pesante maglia d'acciaio), che segnava anche i secondi, e si poteva portare anche in acqua. Possedeva inoltre una maschera, per guardare sott'acqua nuotando, un fucile, e un binocolo da marina con cui si potevano distinguere le navi che viaggiavano in alto mare, con le figurine dei marinai sul ponte.¹⁶⁹

Proprio il primo di questi oggetti sacri e inviolabili, l'orologio così dettagliatamente descritto, diviene a tutti gli effetti un "amuleto", che ha la capacità di unire, seppur per un solo momento, padre e figlio in quel rapporto di sintonia e complicità da sempre desiderio di Arturo. Il ragazzo ha l'occasione di dare prova di sé quando il padre, nuotando, crede di aver perso in mare il suo prezioso orologio, che tuttavia egli coraggiosamente ritrova dopo lunghe ricerche tra gli scogli. In seguito a un iniziale entusiasmo paterno, il ragazzo riceve ben presto un'amara delusione, quando l'uomo rammenta di aver lasciato l'"amuleto" sugli scogli raccogliendo frutti di mare e di essersene dimenticato perché distratto dal figlio e dalla sua pesca: «Se non facevi tanto il guappo, tu, col tuo riccio di mare, io non me lo scuordavo!».¹⁷⁰ Con la sua presenza e il suo atteggiamento distaccato il padre sembra sminuire il figlio, rimarcando la differenza che il giovane già percepisce tra loro, anche solo

¹⁶⁹ Ivi, p. 28.

¹⁷⁰ Ivi, p. 41.

nel contrasto tra il biondo padre-dio dalla bellezza nordica e se stesso, un piccolo moro dagli occhi scuri. Eppure, questa distanza è destinata ad accorciarsi e, nel corso della narrazione, si assiste a un affievolirsi dell'interesse di Arturo per il venerato Wilhelm, il quale, ormai sempre più stanco e sciupato, non riesce più a godere della natura e delle calde estati con lui, come un tempo. Il cambiamento prende avvio dallo stesso momento in cui inizierà anche la tormentata adolescenza dell'eroe, da quando la sua solitudine viene infranta per sempre con l'arrivo della novella sposa, la giovane napoletanella Nunziata, colei che darà avvio alla vicenda, permettendo al protagonista di affrontare prove e scoperte che lo inizino all'età adulta, alla maturità. La ragazza si intromette nelle dinamiche familiari, rompendo l'equilibrio idilliaco di Arturo, e attirandosi l'odio del sedicenne che, a causa della sua presenza, avverte un sentimento nuovo dentro di sé, una crescente gelosia. Il protagonista non era mai stato abituato a dividere il solitario Gerace con nessuno e, ora che vi è costretto e intuisce l'affetto che egli può offrire a un'altra persona, ricorda: «mi venne un po' nostalgia ch'egli mi baciasse e mi accarezzasse come fanno altri padri coi figli. Era la prima volta che avvertivo questo desiderio».¹⁷¹ Ben presto, però, anche il padre si accorge della rabbia silenziosa del figlio e, al ritorno da uno dei suoi viaggi, piuttosto che farsi compassionevole e comprensivo, stuzzica divertito il ragazzo: «Eh, va', moro, [...] rassicurati, non sarà certo lei, povera Nunziatina, la pericolosa rivale che ti ruberà il mio cuore!».¹⁷² L'uomo smaschera apertamente la gelosia del figlio, canzonandolo a lungo e obbligandolo ad assistere alle moine rivolte alla sposa con lo scopo di infierire ulteriormente sul «segreto terribile»¹⁷³ del povero Arturo. Per il protagonista, dunque, sarà ancor più difficile raggiungere la maturità, dal momento che questa viene rappresentata da un padre così complesso, irraggiungibile e

¹⁷¹ Ivi, p. 149.

¹⁷² Ivi, p. 162.

¹⁷³ *Ibidem*.

distaccato. Le assenze di Wilhelm, dopo il suo gesto meschino, dilatano ancor più la distanza tra padre e figlio, che ritrovano un'apparente intimità soltanto in estate, che era per il fiero Gerace il tempo della nostalgia, quando il genitore divino, a causa della gravidanza di Nunziata, riprende a trascorrere le giornate in compagnia del ragazzo, che scrive: «in quelle nostre ore felici, la Casa dei guaglioni, con la sua solinga abitante negata alla leggerezza e ai giochi, sembrava quasi un pianeta spento, fuori dall'orbita terrestre».¹⁷⁴ Tuttavia, quell'intesa è destinata a essere solo una mera illusione e la figura del padre continuerà irrimediabilmente il suo declino davanti agli occhi del figlio, fino al momento cruciale in cui, un anno dopo, egli scoprirà la vera natura del padre. Durante le lunghe attese del padre sul molo, Arturo lo scorge, al suo arrivo, in attesa di un prigioniero, un giovane galeotto alla cui vista gli occhi «pieni di luce»¹⁷⁵ di Wilhelm avevano perduto ogni «traccia della loro solita ombra torbida»,¹⁷⁶ diversamente da quelli avversi di Arturo, che prova da subito «per lui un'antipatia selvaggia».¹⁷⁷ Il padre, invece, muove al carcerato un'espressione che «poteva significare un saluto fedele, un'intesa immaginaria, un'accoglienza povera e disperata; ma, prima di tutto, significava un'implorazione».¹⁷⁸ Un'umile richiesta che il figlio è destinato a scoprire di lì a poco, durante l'estate in cui Wilhelm appare ormai totalmente cambiato e, sempre più cupo e scontroso, non si comporta più come il dio dalla venerea bellezza di un tempo, anzi, «trascinava le ore più luminose del giorno nel chiuso delle stanze, come se il tempo, per lui, rimanesse fisso a una perenne notte invernale»,¹⁷⁹ in pena per un caro amico che «trascorrevva i propri giorni murato fra quattro pareti maledette».¹⁸⁰ Mosso

¹⁷⁴ Ivi, p. 175.

¹⁷⁵ Ivi, p. 272.

¹⁷⁶ Ivi, p. 274.

¹⁷⁷ Ivi, p. 273.

¹⁷⁸ Ivi, p. 274.

¹⁷⁹ Ivi, p. 299.

¹⁸⁰ Ivi, p. 300.

dall'istinto – che parrebbe richiamare quella materna divinità marina che agisce provvidenzialmente sulle sorti del fanciullo – Arturo sceglie un giorno di incamminarsi verso il Penitenziario di Procida e nei pressi della favolosa Terra Murata, la prigione, trova il padre che, incuriosito, decide di pedinare, scoprendolo appostato infine sotto le mura del carcere intento ad attirare l'attenzione di quel suo amico galeotto addirittura con delle canzonette d'amore. Attraverso un «alfabeto misterioso» fatto di fischi, che Arturo credeva un linguaggio intimo e segreto suo e del padre soltanto, Wilhelm prega il galeotto di degnarlo almeno d'una parola, ma la risposta che ne ricava non può essere peggiore: «VATTENE, PARODIA!».¹⁸¹ Ecco la vera natura del divino Wilhelm Gerace, che , che «sintetizza perfettamente l'aspetto comico e grottesco della vita dell'uomo che si rivela una enorme menzogna agli occhi del figlio»,¹⁸² il quale trasforma la venerazione filiale in un nuovo sentimento, in compassione, percepita da Arturo come una più autentica forma d'amore. Le verità sul padre vengono definitivamente messe a nudo in una notte di dicembre, quando Arturo incontra, nel Castello dei Gerace, proprio quel galeotto che Wilhelm aveva invano implorato quel pomeriggio estivo e che ora, a causa dei «grandi eventi internazionali»,¹⁸³ era di nuovo a piede libero, nascosto dalla famiglia di Arturo in una delle stanze di casa. Nello spietato confronto con quel giovane, Tonino Stella, l'eroe scopre la miseria morale del padre, che per accattivarsi l'evaso gli aveva donato il prezioso orologio “amuleto”, promettendogli anche ogni singolo pezzo del suo sacro tesoro di condottiero. Come già aveva anticipato Nunziata, anche Stella rivela ad Arturo la natura dei viaggi paterni, brevi e locali, ma è un'altra la notizia che sconvolge il protagonista, ovvero la proposta di Wilhelm a Tonino di salpare in viaggio con lui. Arturo, che aveva atteso con trepidazione i sedici anni nella

¹⁸¹ Ivi, p. 316.

¹⁸² M. VERDE, *Oltre il limbo non v'è eliso*, cit., p. 447.

¹⁸³ Ivi, p. 329.

speranza di poter finalmente partire col padre verso terre lontane, all'arrivo dello stesso, irato, gli grida tutta la sua disperazione: «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!». ¹⁸⁴ Nonostante ciò, il padre, dalla sua immutata superiorità, non transige e, cercando di mantenere la calma, invita il figlio a rimandare la conversazione, mosso da altri impellenti interessi. All'impertinenza del ragazzo che non crede più alle sue promesse, però, assalito dalla collera, lo accusa per una seconda volta di gelosia, di troppo amore nei suoi confronti, definendolo addirittura un «Geloso Universale»; ¹⁸⁵ la reazione non sarà tuttavia uguale alla precedente, Arturo ha deciso: «Sì, me ne vado! E me ne voglio scordare per sempre, di te! per sempre! ascolta! Questa è l'ultima parola mia!». ¹⁸⁶ Il rapporto col padre è ormai irrimediabilmente corrotto e il figlio non sembra turbato per la scoperta dell'omosessualità paterna, quanto piuttosto del tradimento che questa sua natura lo spinge a compiere nei confronti del figlio, ripetutamente abbandonato nella continua ricerca di amanti e ora tradito definitivamente nel mancare alla promessa di viaggi futuri, che, ormai è chiaro, di avventuroso non hanno mai avuto nulla. quanto piuttosto per il tradimento compiuto nei confronti del figlio per questa sua natura; il protagonista, ripetutamente abbandonato nella continua ricerca di amanti, è ora tradito definitivamente nella mancata promessa di viaggi futuri, che, ormai è chiaro, di avventuroso non hanno mai avuto nulla Wilhelm si comporta come un eroe romantico, «egli insegue le sempre nuove esperienze interiori: ognuna capitale, essenziale e caduca. Appassionato, instabile e parziale, rapito nell'istante e insoddisfatto; [...] inafferrabile e misterioso». ¹⁸⁷ Cacciato dal salone, ormai più che deciso che la sua partenza da Procida sarebbe stata imminente, Arturo si rifugia nel suo letto «aspettando

¹⁸⁴ Ivi, p. 342.

¹⁸⁵ Ivi, p. 344.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 444.

un'apocalisse, o un terremoto, o una qualsiasi rovina cosmica che risolvesse questa notte odiosa». ¹⁸⁸ Tutto ciò che può fare, però, è appellarsi al potere liberatorio della scrittura, che lo porta a comporre una vereconda lettera al padre, conclusa da profonde parole di disprezzo: «io ti odio. E preferirei essere nato senza padre. E senza madre e senza nessuno. Addio». ¹⁸⁹ Se la lettera non verrà in realtà mai consegnata a Wilhelm, tuttavia, essa segna un'avvenuta liberazione del protagonista dall'incombente padre-totem, di cui il mattino seguente rifiuterà, infatti, ogni tentativo di riconciliazione:

– Beh, e allora, che fai, Arturo? – egli domandò. – Non ti alzi? non vieni ad accompagnarmi come al solito in carrozza giù al porto?

– No –. Gli risposi.

– Non vuoi? – egli ridomandò, in un tono invitante corrucioso fra di rimprovero, di sorriso e di pentimento. [...]

– No! – gli ripetei. E mi girai sul cuscino, nel gesto mal certo di voltargli le spalle [...]. I miei sfuggenti lo scorsero che ancora s'indugiava verso di me, con la fronte delusa su cui, nel chinarsi, gli spioveva qualche ciocca scomposta. E in quel momento, posando lo sguardo su quelle ciocche vicine, m'avvidi che [...] c'erano alcuni capelli bianchi.

– Allora... arrivederci, – egli disse, mostrandosi disinvolto.

– Arrivederci, – gli risposi. E mentre lui spariva dalla camera, pensai: *A rivederci... e invece, non ci rivedremo mai più!* ¹⁹⁰

V.3.2. Lo sconvolgimento femminile: Nunziata tra amore e maternità

Nonostante Arturo cresca in un'isola-madre protettrice, egli associa inevitabilmente il materno al lutto e le donne all'ignoto, poiché in merito a tali creature il ragazzo non ha esperienza, se non di morte, e vive dunque in un'incertezza e in un'ignoranza, che non

¹⁸⁸ Ivi, p. 345.

¹⁸⁹ Ivi, p. 346.

¹⁹⁰ Ivi, p. 348.

possono certo essere rischiarate dal padre Wilhelm, il quale non ha altro da fornire se non le proprie idee misogine e meschine, legate all'odio per la madre e agli insegnamenti di Romeo l'Amalfitano, che riteneva le femmine fossero «come la lebbra: che quando ti si attacca, vuole mangiarti tutto intero, brano a brano, e isolarti dall'universo».¹⁹¹ Come ribadirà egli stesso, in uno dei suoi frustrati ritorni sull'isola dopo il matrimonio con Nunziata, «IL SACRIFICIO È LA SOLA, VERA PERVERSIONE UMANA»¹⁹² e il peggiore di tutti è sicuramente quello materno, «per quante maligne femmine uno possa incontrare nella vita, la peggiore di tutte è la propria madre!»,¹⁹³ dal cui amore è impossibile fuggire. Le parole dell'uomo sono sicuramente dettate dal proprio passato, in cui, abbandonato dal padre, che rivedrà solo adolescente e tratterà sempre con sufficienza, viene cresciuto dall'amore asfissiante di una maestrina tedesca contro cui «riversa tutto il rancore disperato della sua diversità "scandalosa"»,¹⁹⁴ la propria omosessualità già ribadita poco prima alla sposa che lamentava la sua precoce partenza: «io rimango sempre libero di andare e venire quanto voglio, e non devo rispondere a nessuno di me stesso! Per me non esiste nessun obbligo né dovere, IO SONO UNO SCANDALO!».¹⁹⁵ In un clima tale di condanna, approda sull'isola la giovane Nunziata, di appena un paio d'anni più vecchia di Arturo, fin da subito irritato di doverla considerare alla stregua di una madre. La ragazza è una napoletana di umili origini, una donna ancora acerba e molto simile alla madre del protagonista sia per l'età che per la scarsa istruzione; ella, tuttavia, possiede anche qualcosa di selvaggio, di animale e Arturo coglie fin da subito questa sua semplicità naturale associandola più volte a vari animali, tra cui il più caro di tutti, Immacolatella: «gli sguardi ch'essa dava, sottomessi ma molto franchi, e

¹⁹¹ Ivi, p. 142.

¹⁹² Ivi, p. 143.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 141.

¹⁹⁵ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 140.

pieni d'onore, e sempre accesi da un'allegrezza e da una specie di preghiera, mi ricordavano qualcuno... ecco chi! Immacolatella! Lei pure aveva uno sguardo simile, come se sempre vedesse il miracoloso Iddio». ¹⁹⁶ La giovane, definita da Rosa «il personaggio più originale del romanzo, l'unico capace di sintetizzare nella sua "antichità puerile", *eros* e amore materno, realtà e mito», ¹⁹⁷ porta con sé il cambiamento, preannunciato sin dal nome, inserendosi immediatamente nelle dinamiche familiari col tentativo di ricoprire il ruolo di madre: «- 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 *ma'* e io sono contenta». ¹⁹⁸ Le parole di Nunziata, seppur pronunciate in buona fede, sembrano rimarcare tra i due una differenza d'età che ad Arturo pare impossibile, la napoletanella è poco più di una coetanea e «è vero che una femmina, a quindici-sedici anni [...] è già cresciuta e grande; mentre che un maschio, a quattordici, è considerato ancora un ragazzino», ¹⁹⁹ ma il protagonista non può ammettere di essere trattato a quel modo da una ragazza così giovane, probabilmente nemmeno davvero donna. Inoltre, quella frase appare così ingiuriosa all'eroe che non riesce a trattenere nell'espressione del volto «una rivolta [...] selvaggia» ²⁰⁰ e si impone fermamente contro l'invito della matrigna, ingrata per aver osato tentare di sostituirsi alla madre. Tuttavia, dopo questo primo incontro destabilizzante, i due hanno modo di conoscersi e la giovane si inserisce nella famiglia Gerace inizialmente più come una sorella che una madre, dal momento che si instaura presto un rapporto di confidenza tra i due, facilitato forse proprio dalla vicinanza d'età. Arturo la osserva mentre tenta di ambientarsi nello spaventoso castello e, non molto tempo dopo, si ritrova immerso in una lunga conversazione del tutto nuova,

¹⁹⁶ Ivi, p. 85.

¹⁹⁷ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 142, corsivo dell'autrice.

¹⁹⁸ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 79.

¹⁹⁹ Ivi, p. 75.

²⁰⁰ Ivi, p. 76.

piena di condivisione e intimità con la matrigna, in cui per la prima volta confida i propri sogni, la passione per la lettura e parla a lungo di sé, quasi trasognato, esprimendo desideri e ambizioni che mai avrebbe osato dichiarare all'intoccabile padre. Rosa sottolinea che, tra tutti i dialoghi del romanzo, solamente quello tra i due ragazzi è davvero autentico e sentito, poiché manifesta concretamente «il riconoscimento dell'altro da sé, poco importa se all'insegna dell'esultanza dapprima della festevolezza infantile, poi dello struggimento amoroso».²⁰¹ Nunziata, in questo clima di complicità, diviene l'unica persona in grado di penetrare il narcisismo del protagonista, portandogli una visione del mondo estremamente diversa dalla sua, che per la prima volta il ragazzo non rifiuta con sufficienza, attratto dalle contrastanti idee della giovane timorosa della solitudine, diffidente dei libri, credente fino quasi alla superstizione e soprattutto convinta che la morte sia Vita Eterna. Proprio quest'ultimo punto appare quello più rilevante per l'opposizione delle idee portate dai due giovani e Arturo, attanagliato da sempre dal terrore della morte, è colpito nel vedere come «per lei la impassibile indifferenza dell'eternità si trasformava [...] in una gran fiera favolosa».²⁰² Non a caso Nunziata, allineandosi alle altre figure femminili dell'isola, la piccola madre e Immacolatella, con le quali appunto presenta dei tratti in comune, è destinata a risolvere la contraddizione del materno presente nell'eroe e a liberare l'atto del parto dal peso della morte. Tuttavia, perché ciò avvenga, si deve passare per un punto di rottura, corrispondente proprio a quel grido che secondo Giovanna Rosa dà avvio al viaggio iniziatico di Arturo, portandolo all'acquisizione di alcuni aspetti della realtà e di un certo grado di consapevolezza. La complicità puerile di Arturo e Nunziata non può durare più di un giorno, trovando in quella stessa notte la propria triste fine:

²⁰¹ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 127.

²⁰² E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 99.

Nel passare davanti alla camera di mio padre, udii di là dagli usci chiusi un concitato bisbiglio. Raggiunsi la mia camera quasi di corsa: provavo d'un tratto il sentimento incomprensibile e acuto di ricevere da qualcuno (che non sapevo tuttavia riconoscere), un'offesa impossibile a vendicarsi, disumana. Mi spogliai in fretta; e mentre impetuosamente mi coricavo, involgendomi nelle coperte fin sopra il capo, mi giunse attraverso le pareti un grido di lei: tenero, stranamente feroce, e puerile.²⁰³

Senza ancora esserne del tutto consapevole, dal mattino seguente Arturo sente che dopo quel grido non potrà più identificarsi con Nunziata, ormai cambiata anche nell'aspetto:

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 ciabattelle; ma era diventata irriconoscibile per me. Tutto ciò che, ieri, faceva la sua grazia ai miei occhi, era svanito dalla sua persona. [...] Un pallore pesante, pieno di mollezza, aveva scacciato dalle sue guance il colore candido di ieri; e sotto gli occhi le sue orbite, che ieri per la loro delicatezza intatta m'avevano fatto pensare ai petali d'un fiore, erano segnate da un alone scuro, guastate.²⁰⁴

Seppur inconsciamente, il ragazzo ne ha irrimediabilmente scoperto la sessualità, di cui forse il paragone degli occhi con i petali di un fiore oramai straziato può essere indizio, da qui «l'avvertimento sconvolgente della natura femminile infrange la felicità edenica derivata dall'unità indistinta dell'essere e il mondo di Arturo davvero tracolla».²⁰⁵ La scoperta della sessualità, come in *Agostino*, avvia dolorosamente alla maturità e, anche in questo caso, seppur con un dolore diverso e meno crudele di quello sperimentato dal ragazzino moraviano, il protagonista non riconosce più la realtà in cui aveva sempre vissuto. Vergognandosi delle confidenze rivelate il giorno precedente, Arturo cercherà di evitare il più possibile la compagnia degli sposi, ma, perduto il naturale contatto con l'isola,

²⁰³ Ivi, pp. 129-130.

²⁰⁴ Ivi, p. 133.

²⁰⁵ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 143.

percepisce per la prima volta il peso della solitudine e del tedio mai sofferti in precedenza: «io m'ero seccato durante i giorni precedenti, quando mi condannavo alla reclusione in camera mia per non in contrarmi con la matrigna e lui assieme; ma questo non avevo voglia di confessarlo, e tacqui. Del resto, mio padre non si curava già più di udire la mia risposta».²⁰⁶ In questo nuovo sentimento anche il ricordo della madre si farà più fioco e lontano, già nella lunga conversazione con Nunziata, come un segno anticipatore del fato, gli era parsa «la visione della madre di Arturo, solitaria, e sdegnosa d'ogni promiscuità; che nella sua bella tenda orientale si allontanava dall'isola di Procida, senza dirgli addio»²⁰⁷ e ora, nella mutata solitudine, l'immagine di quella «bella canaria d'oro delle favole»²⁰⁸ non occorre più in suo soccorso. Il cambiamento impedisce al protagonista di continuare ad affidarsi alla madre nella sua immaginazione, Arturo rifiuta adesso quella parca consolazione, «seppure talvolta ero tentato dalla nostalgia di lei, subito mi dicevo crudelmente: “Che ci pensi a fare! Essa è MORTA”»,²⁰⁹ così da far sembrare ormai giunto il giorno anticipato al principio del romanzo, quel momento in cui, non più chiamata, la madre abbandonerà per sempre la tenda orientale, rimanendo ancorata all'infanzia beata del fanciullo divino. Il mutamento portato da Nunziata, però, è ravvisabile anche concretamente, poiché non si svolge solo nell'intimo dell'animo di Arturo, ma stravolge pure sul piano materiale la vita del ragazzo, che ora per la prima volta parla di denaro e viene così gradualmente reinserito nel tessuto sociale dell'isola, spinto a interagire di lì a poco anche con alcune procidane, tra cui la criptica Mammàna o alcune ragazze con cui la giovane sposa aveva stretto amicizia, invitate regolarmente in quel loro castello che, ormai, aveva perso la fama della vecchia Casa dei guagliuni. Anche nella quotidianità la vita scorre diversamente e, nonostante Arturo rifugga,

²⁰⁶ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 147-148.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 99.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 136.

²⁰⁹ *Ibidem*.

per quanto può, ogni contatto con la matrigna, questa pervade a poco a poco le stanze dell'abitazione, ripristinando un'intimità domestica sconosciuta all'eroe. Nonostante i servizi e le disponibilità del cuoco Costante che da anni portava i pasti al piccolo Arturo, Nunziata riprende a usare il focolare e nell'atto di fare la pasta fresca riporta l'intimità familiare nel freddo e sudicio castello Gerace. Il riavvicinamento dei due coetanei è possibile solo con la gravidanza di Nunziata che, prossima al parto, sul finire dell'anno, riverbera in Arturo le ansie e le angosce legate a quel gesto, a quell'"estremo sacrificio umano", che già due volte in passato gli aveva sottratto gli affetti. La matrigna imporrà ad Arturo di rapportarsi con quella creatura misteriosa verso la quale egli ancora provava una viva rabbia per la morte della madre, la Mammàna:

Questa Fortunata esercitava a Procida la sua professione di mammàna da più di trent'anni; fra le partorienti assistito da lei, c'era stata anche mia madre, e io le addossavo la colpa di non avermela salvata, e disprezzavo l'opinione dei Procidani, fra i quali essa godeva fama di grande maestro nella sua arte.²¹⁰

Nonostante il proprio pensiero, la descrizione del narratore, che si apre e si chiude sempre sulle mani della donna, grandi e scure come quelle di un omicida, non sembra mostrare la levatrice secondo i tratti della negatività, molto probabilmente perché Nunziata ha la capacità di presentare la realtà in modo diverso al protagonista, anche in merito al parto, alla nascita e soprattutto alla maternità. Fortunata, scrive Rosa, ha «lo spessore conturbante di chi presiede al mistero della nascita e ne incarna le contraddizioni profonde»,²¹¹ infatti, deve nascondere ogni tratto di femminilità assumendo atteggiamenti quasi militareschi, che le conferiscono dei tratti androgini, che non la fanno «annoverare propriamente fra le

²¹⁰ Ivi, p. 194.

²¹¹ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 119.

femmine».²¹² Questa figura dall'aura magica, quasi stregata, per il fatto di occuparsi dei misteri femminili, è allo stesso tempo allontanata dagli stessi e vive isolata, tuttavia, forse proprio grazie a questa sua caratteristica particolare, è anche l'unica procidana che non ha mai creduto alle superstizioni sulla Casa dei guaglioni e ha permesso così la nascita di Arturo e di lì a poco avrebbe contribuito a quella di suo fratello. L'attesa, tuttavia, è piena di tensione per il protagonista, il quale nell'arco di una notte muta completamente i propri sentimenti per la matrigna:

Tutti i miei gusti, i miei rimpianti s'erano capovolti in disordine dentro di me. Di Wilhelm, addirittura me n'ero dimenticato, come di un sogno. 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

Finalmente viene al mondo il piccolo Carmine Arturo e l'eroe, colmo di gioia, non riesce a non vedere Nunziata come una regina, tronfia e imponente tra le amiche festose. Scorto sulla spiaggia un riccio di mare, di cui la donna è ghiotta, decide di portarglielo in dono, ma nonostante i numerosi tentativi, non troverà mai il coraggio di porgerlo, intimidito dallo stesso sentimento d'amore manifestato con quel gesto. Il sodalizio ritrovato tra i due, in ogni caso, permette ad Arturo di rivivere in sintonia con la natura, in una «ritrovata sintonia con se stesso»:²¹⁴

E di nuovo io mi sentivo innamorato della mia isola, tutto ciò che sempre m'era piaciuto tornava a piacermi, perché Nunz. non era morta. Come se, fin dal tempo che eravamo piccoli, e io stavo qua a Procida, e lei a Napoli, fosse lei che metteva un pensiero di confidenza, per me, nell'indifferenza delle cose.²¹⁵

²¹² E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 194.

²¹³ Ivi, p. 196.

²¹⁴ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 142.

²¹⁵ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 200-201.

Ritorna ancora la confidenza di un tempo, quella complicità del primo incontro che li aveva visti vicini come fratelli e che ora, inorgogliva spesso il narciso Arturo, il cui punto di vista soggettivo viene rafforzato da quello di Nunziata e ostinatamente affermato contro ai diversi pareri degli altri. Basti pensare alle «femmine isolate, già tacciate di viltà superstiziosa» che «esprimono solo un'“opinione infernale”»,²¹⁶ agli occhi di Arturo, oppure alle accuse di Violante, la madre della napoletanella, tornata per riportarla a casa – com'era stato anni addietro per lo stesso eroe – dopo aver scoperto l'inganno del genero ingrato, che costringeva la povera figliola a vivere in una grotta, accuse che vengono presto tacciate da Arturo «con disprezzo e alterigia»,²¹⁷ che attireranno su di sé lo sguardo Nunziata, grato della loro alleanza. L'affetto che matura in quella loro complice vicinanza, però, non è affatto simile a quello provato nel giorno delle confidenze, dopo lo sbarco sull'isola, non si tratta, infatti, di un sentimento fraterno, ma di qualcosa di più forte, che spingerà il giovane eroe a sviluppare una nuova forma di gelosia, questa volta verso il piccolo Carminiello, da cui venivano catturate tutte le attenzioni della donna, che con il figlio sperimentava ora quel che era stato negato un tempo alla propria tenera madre e cresceva il bimbo nei baci e nelle carezze tanto agognati dal ragazzo. Ora, infatti, egli la vorrebbe tutta per sé e ancora non si accorge che un tale sentimento non è in realtà un affetto né fraterno né filiale, bensì amore puro, desiderio e i baci che invidia a Carmine li desidera tutti per sé. L'eroe, fattosi sempre più cupo nel proprio dolore, non sopportando più l'«infame abbandono»²¹⁸ in cui ella lo lasciava, pensa:

Decisi che dovevo a ogni costo punire quella femmina, e costringerla, nel tempo

²¹⁶ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 127.

²¹⁷ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 212.

²¹⁸ Ivi, p. 242.

stesso, a interessarsi a me, invece che al fratellastro, al. meno per un giorno, per un'ora! E così d'un tratto mi risolvetti a uno stratagemma estremo, che più volte m'era balenato nella mente durante quei miseri miei giorni.

Esso mi apparve, ormai, l'ultimo mezzo che mi rimanesse; e consisteva in ciò: nella mia morte! [...] Non intendevo, naturalmente, di morire sul serio; ma per finta, studiando, tuttavia, una scena di verosimiglianza terribile, in modo ch'ella sicuramente cadesse nell'inganno.²¹⁹

Lasciato un biglietto con le indicazioni di sepoltura alla donna, ingurgita col vino un numero eccessivo – soprattutto per la sua età – di sonniferi, dimenticati sull'isola dal padre, compiendo così l'ardua impresa denominata Le Colonne d'Ercole, per il fatto di addentrarsi oltre l'ignoto della tanto odiata morte. Si sveglierà solo dopo diciotto ore e si riprenderà completamente non prima di tre giorni, in cui, però, infermo a letto, otterrà quanto sperato, «giacché N. stava sempre accanto a me, ad assistermi, e d'altro non s'occupava».²²⁰ Preso dall'impeto della salute e dell'intesa risanate, Arturo si slancia in un appassionato abbraccio e bacia la giovane matrigna come ormai desiderava da molto tempo. Nunziata stravolta, rivela il narratore, «si strappò [...] con una disobbedienza feroce, e incominciò a negare con la testa, in un modo tenero, sbigottito e febbrile»,²²¹ e allo stesso tempo impaurita e severa scappa lontano da lui. «Così, con quel bacio, io avevo nuovamente disfatta la nostra amicizia; e stavolta senza rimedio!»,²²² scrive Arturo ricordando i fatti e, nonostante abbia percepito in Nunziata un sentimento simile al suo, non riesce ad avvicinarla in alcun modo, scorgendo in lei una viva paura maturata nei suoi confronti, che finisce per recluderlo nuovamente nella solitudine. Nei giorni seguenti Arturo vaga per la spiaggia, pronuncia sommessamente il suo nome, diversamente dal solito e, scrive: «ricordo che, in quell'epoca, facevo sogni da *Mille*

²¹⁹ Ivi, p. 242.

²²⁰ Ivi, p. 249.

²²¹ Ivi, p. 257.

²²² Ivi, p. 261.

*e una notte. Sognavo di volare! [...] O un gran monarca arabo, che attraversava a cavallo un deserto bruciante; e, al suo passaggio, dalle rocce del deserto sgorgavano freschissime sorgenti verso il cielo!».*²²³ I sogni favoleggianti sembrano quasi richiamare l'*Ernesto* di Saba, le letture del ragazzo e il famoso sogno in cui il volo col compagno Ilio, sarebbe ricollegabile alle pulsioni sessuali; di lì a poco, in effetti, anche Arturo è destinato a sfogare i propri desideri d'amore, i quali, però, sono rivolti a un'altra donna, Assuntina, che ne eliminerà il valore incestuoso. La donna, una giovane vedova ventunenne piuttosto libertina, che rivela al ragazzo la ragione segreta per cui sale spesso in visita al castello, dall'amica Nunziata, «la verità principale è un'altra [...]: che Assuntina, su alla casa vostra, ci viene, principalmente, per la speranza di rivedere a Voi!».²²⁴ In seguito l'eroe sarà tratto in casa con la scusa di osservare più da vicino la *parure* di gioielli in corallo della giovane, che può sembrare banale, ma ancora una volta riprende brillantemente il simbolismo morantiano. Tornando, infatti, ai primi tempi di Nunziata sull'isola, rimasti per la prima volta soli senza il padre, i due giovani ragazzi dormiranno, per breve tempo, nella stessa stanza a causa della gran paura che Nunziatina nutriva per la solitudine. Nella loro prima notte insieme, Arturo è colto da uno di quei sogni premonitori che pervadono il romanzo:

Mi pareva di nuotare in una grotta profonda, ombrosa. Mi tuffavo, per impadronirmi di un bell'alberello di corallo che avevo scorto sul fondo; e, allo strappo, con orrore vedevo l'acqua tingersi tutta di sangue.²²⁵

Giovanna Rosa, in merito a tale apparizione afferma che essa «condensa simbolicamente la nostalgia regressiva del grembo materno e insieme il desiderio virile di

²²³ Ivi, pp. 265-266.

²²⁴ Ivi, p. 280.

²²⁵ Ivi, p. 154.

posse»²²⁶ ricollegato all'alberello di coralli, dalla cui estrazione sgorga sangue e che può essere associato anche al sogno appena seguente, che ripropone «l'ansia di congiungimento erotico»:²²⁷

In sogno, essa mi pareva cattiva, infame: s'era insinuata nella mia camera con un inganno, fingendosi un ragazzo come me, vestita di una camicina che le cadeva sul petto liscia liscia, quasi che sotto non avesse forme di donna. Ma io avevo indovinato lo stesso che era una donna, e non volevo donne con me, in camera mia. Avanzavo contro la dormiente armato di un pugnale, per punirla della sua impostura, e la sbugiardavo aprendole la camicia sul petto, così da scoprire le sue mammelle candide, rotonde... Essa gettava un grido. Non era nuovo, ai miei orecchi, questo grido: lo avevo già udito, non ricordavo più quando, né dove.²²⁸

Il corallo, allora, rimanda l'iniziazione sessuale a Nunziata, all'amore provato per lei e che, durante l'amplesso, porterà Arturo a mordersi il labbro per non gridare il nome dell'amata, la quale occupava in quel momento i suoi pensieri, mentre nel letto di Assuntina tornava più volte con gli occhi sui coralli, che avrebbe sognato ancora con nostalgia. Quello stesso amore per cui, ancora una volta Arturo è iniziato alla vita da Nunziata, starebbe anche alla base della reticenza insistita sul nome della donna, mai pronunciato per intero, se non in occasione del bacio furtivo, con cui l'eroe dichiara si dichiara all'amata. Il narratore finge, in questo caso, di non sapere e lascia al lettore il compito di risalire a quella «autocensura repressiva»²²⁹ che nasconde fin dal principio certi sentimenti incestuosi per la donna e scrive:

A proposito, mi accorgo qua d'una cosa: che non soltanto, io non sapevo chiamarla per nome quando le parlavo; ma anche adesso raccontando di lei (il motivo, lo ignoro), non so indicarla col nome. C'è una difficoltà misteriosa, che mi proibisce

²²⁶ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 144.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 155.

²²⁹ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 114.

queste sillabe così semplici: Nunziata, Nunziatella. E dunque, dovrò seguitare anche qua a chiamarla ella, o essa, o lei, o la sposa, o la matrigna. Se poi, per il bello stile, qualche volta fosse necessario nominarla, potrò forse, al posto del suo nome intero, mettere N., o magari anche Nunz. (Quest'ultimo suono mi piace abbastanza; fa pensare a un animale mezzo selvatico e mezzo domestico: per esempio una gatta, una capra).²³⁰

Non sembra casuale, poi, il luogo in cui lo stesso io narrante decide di posizionare tale periodo, poiché esso segue immediatamente il momento in cui, ancora inconsciamente, Arturo aveva scoperto la sessualità della ragazza.

V.3.3. Le colonne d'Ercole e l'importanza del viaggio

Quella «strana iniziazione, quasi al rovescio»²³¹ che è la formazione di Arturo, non tralascia una componente fondamentale del tradizionale *Bildungsroman*, cioè quella del viaggio, che Morante propone qui reduplicata in tre diverse opzioni: il viaggio oltre le Colonne d'Ercole, quello già citato alla Terra Murata e l'ultimo, l'addio a Procida. Tra queste, spicca indubbiamente il viaggio simbolico e metaforico che conduce l'eroe oltre le Colonne d'Ercole, ovvero come l'Ulisse dantesco oltre l'ignoto, in tal caso negli oscuri meandri della morte. Si è già spiegato il motivo di questa singolare impresa, Arturo affranto dall'assenza di cure materne e innamorato della matrigna, oltre ad essere ormai sempre più disilluso dall'incupito e schivo padre, in preda alla solitudine, tenta l'atto estremo per attirare l'attenzione su di sé. Giovanna Rosa coglie perfettamente il significato di tale gesto, che permette all'eroe di passare «“dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza”»,²³² per approdare all'amara età della consapevolezza. Questo viaggio ripropone in chiave

²³⁰ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 130.

²³¹ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 352.

²³² *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere. Volume primo*, cit. p. LXVII.

rivisitata il *Bildungsreise* settecentesco, spostandolo sul piano metafisico e psicologico, ma riprendendo comunque un'esperienza fondamentale per conoscere se stessi e gli altri, che obbliga chi la intraprende a entrare nella solitudine, condizione che, come si è notato, Arturo possiede già. Le Colonne d'Ercole rappresentano ancor di più però un vero e proprio rito iniziatico, una morte apparente in vista di una rinascita simbolica, che, avviandolo all'età adulta, gli consentirà di lì a poco di essere iniziato anche alla maturità sessuale, come scrive Rosa: «Al di là delle colonne d'Ercole, [...] sono collocate le sequenze cruciali dell'intreccio: il “bacio fatale” strappato alla matrigna, la scoperta dell'*eros* con Assunta, la rivelazione dell'omosessualità paterna».²³³ Dopo il tentato suicidio il ragazzo è decisamente cresciuto e, com'era stato per Luca Mansi de *La disubbidienza*, la convalescenza lo lascia più in forze e maturo. Supera ormai di statura la matrigna e ha assunto le fattezze di un uomo, con «certe note ruvide e basse»²³⁴ nella voce, così che anche Assunta si rivolgerà a lui dandogli ora del voi. Il rapporto fraterno tra l'eroe e Nunziata è irrimediabilmente perduto e il ragazzo, convinto dagli esempi paterni che la virilità corrisponda alla «prevaricazione spaventevole»,²³⁵ desidera ardentemente incutere terrore alla matrigna, ma, una volta riuscito, «intuisce la contraddizione misteriosa nascosta nel tremore della matrigna: “il ripudio del primo bacio” e insieme l'implorazione “di ribacciarla ancora”. [...] dominato anch'egli da uno strano “turbamento”, nulla comprende dell'abbraccio fatale».²³⁶

Nonostante gli avvenuti cambiamenti, dunque, Arturo non è ancora entrato nell'età della maturità, e più ci si avvicina alla conclusione, più il narratore tende a insistere sull'ottusità del giovane se stesso, cercando spesso di «sottolineare la distanza che lo separa

²³³ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 143-144.

²³⁴ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 252.

²³⁵ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 147.

²³⁶ *Ibidem*.

dall'esperienza passata»,²³⁷ così da poter allo stesso tempo anche giustificare l'«infantilismo psichico» di Arturo, come ad esempio in:

Da vecchi, poi, lo so, simili tragedie risultano, più che altro, comiche; e se si vuole, adesso, a distanza anch'io ne rido. Ma bisogna riconoscere che non è facile passare le ultime frontiere di quella pessima età ingrata senz'aver vicino nessuno a cui confidarsi: né un amico, né un parente! Allora, per la prima volta nella mia vita, io sentii davvero tutta l'amarezza di esser soli.²³⁸

È in questa circostanza, nel peso della solitudine e nell'insofferenza dei luoghi un tempo cari e ora non più suoi, che il ragazzo matura l'idea di abbandonare Procida, intraprendendo l'ultimo dei tre viaggi iniziatici, quello con cui avrebbe per sempre abbandonato l'"età ingrata", ma soprattutto l'infanzia gloriosa e solare. In concomitanza con l'iniziazione sessuale, si ricorda, avviene anche la rivelazione della natura del padre, della sua omosessualità e specialmente delle verità nascoste dietro a quella Parodia, che Arturo in fondo non potrà mai davvero odiare, poiché «nulla può cancellare agli occhi del figlio "la grazia della sua persona" [...] sempre oggetto di incontrastato amore».²³⁹ Tuttavia, il loro rapporto è ormai irrimediabilmente corrotto e così sarà anche per la relazione con la matrigna. Dopo un ultimo disperato tentativo di riavvicinarsi a lei, dichiarandole apertamente il proprio amore e sentendosi rifiutare ogni possibile idillio futuro con lei, il giovane fugge sulla rena e si ripara in una grotta.; Nunziata lo cercherà invano e quello sarà stato il loro ultimo colloquio, un triste colloquio d'amore. Tuttavia, tramite il balio Silvestro, giunto in visita, ha l'occasione di far recapitare all'innamorato un suo orecchino, quel «cerchietto d'oro»,²⁴⁰ che nella lite appena avvenuta egli le aveva accidentalmente strappato

²³⁷ Ivi, p. 149.

²³⁸ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 269.

²³⁹ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 128.

²⁴⁰ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 372.

e che ora lei gli donava come simbolo del suo impossibile e selvaggio amore, come a dire: «anche i tuoi maltrattamenti, sono cose d'amore, per me».²⁴¹

Arturo partirà da Procida il giorno del suo sedicesimo compleanno, insieme al garzone che un tempo lo aveva allevato con latte di capra, quell'amico con cui, però, Arturo ha l'occasione di manifestare ancora quel narcisismo che Nunziata ha saputo solo smorzare e, alla serie di considerazioni sulla guerra portate dal balio, il giovane mostrerà una fiera resistenza, guidandolo in un sentito monologo sulla propria «ideologia eroico-vitalistica»,²⁴² sul valore e sulle Certezze Assolute, ma soprattutto sulla sfida aperta tra sé e la morte, che lo spinge a voler combattere a tutti i costi anche «nella prima guerra disponibile»²⁴³ e con cui, in fondo, riuscirà a convincere Silvestro della validità delle proprie idee: «Questo schifo della morte mi avvelenava la certezza della vita. E finché io non avessi imparato la spensieratezza della morte, non potevo sapere se veramente ero cresciuto. Peggio: se ero un valoroso, o un vigliacco».²⁴⁴

²⁴¹ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 379.

²⁴² G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 128.

²⁴³ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 370.

²⁴⁴ Ivi, p. 369.

CAPITOLO SESTO

«QUASIDELLE CONCLUSIONI»:¹ SULLA SOGLIA DELL'ETÀ ADULTA

Passando alle conclusioni, dunque, il celebre titoletto sabiano risulta emblematico nel rappresentare la situazione cui giungono i tre protagonisti alla fine delle rispettive narrazioni. I tre ragazzi hanno effettivamente superato la fanciullezza, che appare ormai come un irrecuperabile sogno lontano, di cui una chiara rappresentazione può essere offerta dall'immagine di Arturo, che partito definitivamente per Napoli, non riesce a «vedere Procida mentre s'allontana, e si confonde, diventa come una cosa grigia...»² e, voltatosi dopo poco, si accorge che tutto è già passato, «l'isola non si vede più».³ Ciò che rende, tuttavia, questi finali solo delle conclusioni apparenti, appunto “quasi delle conclusioni”, è il fatto che i giovani arrivano alla soglia dell'età adulta ancora privi della maturità e della formazione necessaria per potervisi inserire serenamente, saldi nella propria identità. Come il secolo in cui vivono – o si apprestano a vivere, nel caso di Ernesto – essi giungono alla giovinezza irrisolti e contraddittori, si pensi ad Agostino, intrappolato in limbo

¹ U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 99.

² E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 379.

³ *Ibidem*.

completamente diverso da quello moraviano, poiché si trova ora in «una condizione di sospensione infelice»,⁴ da cui non trova via di scampo né sul piano sessuale, in cui la madre continua a imporre la propria grandezza, né su quello sociale, trovandosi a metà fra borghesia e proletariato. Inoltre, anche quando raggiungerà la maturità sessuale, come la sua continuazione Luca Mansi de *La disubbidienza*, egli non riuscirà a liberarsi della figura materna, poiché lo stesso Luca, sentendosi come rientrare nel grembo materno nel momento dell'atto, sembra andare a confermare i timori di Agostino, che vive allora «la storia [...] di una iniziazione, e dolorosamente frustrata certo, alla vita, la storia di un ragazzo che si sforza, faticosamente e amaramente, di pervenire a vivere e a sentire “come un uomo”». ⁵ Come Agostino «non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse»,⁶ così Arturo avrebbe dovuto «aspettare ancora molte stagioni, avanti di essere uomo». ⁷ Come sostiene Rosa, «le tappe conclusive del progressivo avviarsi alla maturità dovrebbero tradursi in comportamenti adeguati: invece, il racconto pare procedere con andamento schizofrenico»,⁸ facendo presagire una resistenza del protagonista all'ingresso nell'età adulta, che lo blocca entro una condizione di immaturità per certi versi presente ancora nel sé narratore, che sembra non aver superato alcune contraddizioni interne e sofferenze adolescenziali. Il più significativo di tali nodi irrisolti è sicuramente quello rappresentato dal simbolo della ragnatela, che Arturo riprende sul finire del romanzo, quando si sente come la Bella Addormentata delle favole, come ridestatosi da un sonno lungo quanto tutta la sua vita, tra animali selvatici e ragnatele. Il simbolo era, però, già comparso nella narrazione:

I nuovi misteri che intravedevo, gli annunci inquietanti, indecifrabili, e i miraggi,

⁴ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 59.

⁵ *Ibidem*.

⁶ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 169.

⁷ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 129.

⁸ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 148.

gli addii dell'infanzia e della mia piccola madre morta e ripudiata, tornavano a ricomporsi nell'antica chimera multiforme che m'incantava. Questa chimera adesso mi rideva con altri occhi, tendeva altre braccia, e aveva diverse preghiere, voci, sospiri; ma non mutava il suo fatato velo: l'ambiguità, che m'imprigionava nell'isola come una ragnatela iridescente.⁹

Questa ragnatela iridescente altro non è che «l'angoscia dell'uomo “davanti a ogni mutamento, davanti alla fuga del tempo”»¹⁰ e il rifiuto di Arturo di entrare nella maturità, come quello del padre verso le donne generatrici di vita, equivale al rifiuto dello scorrere del tempo, che porta inevitabilmente alla morte. Solo Ernesto sembra fornire qualche speranza positiva sulle sorti del ragazzo destinato a divenire poeta, e tuttavia il peso della morte incomberà in un certo senso anche in tale romanzo, incompiuto proprio a causa dell'eccessivo dolore di Saba nel rievocare attraverso la figura di Ilio il caro amico morto prematuro. *Ernesto* propone, in ogni caso, un finale alternativo e non può che essere destinato all'incompiutezza, dal momento che già con l'incontro di Ilio il testo si trasforma da *Biludngsroman* a *Künstlerroman*, ovvero nel romanzo dell'artista. Come scrive Mario Lavagetto: «*Ernesto* è la storia di chi ha scritto le *Poesie dell'adolescenza* e, quando viene interrotto, il racconto ha già il suo seguito, già il suo completamento: ed è il resto del *Canzoniere* nella sua totalità».¹¹ Tuttavia, anche il giovane triestino conclude la propria adolescenza nel segno della contraddizione e, avendo scelto deliberatamente la propria sessualità, si ritrova inevitabilmente attratto dall'amico, che ama sì per identificazione, ma con cui, si ricorda, sognerà anche di volare e «che, non potendo *essere*, si sarebbe accontentato di *avere*».¹² Il ragazzo è, dunque, ancora fragile e necessita, come si è osservato, le poche cure della madre, sentendo vivo dentro di sé un senso di colpa che è il dolore

⁹ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 191.

¹⁰ G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, cit., p. 151.

¹¹ M. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. 46.

¹² U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 106, corsivo dell'autore.

«dell'essere vivente come individuo; era il dolore chela religione chiama del peccato originale».¹³

Con questo elaborato, tuttavia, nonostante i ragazzi non arrivino all'età adulta privi di incertezze e turbamenti, si è cercato di dimostrare come i romanzi riportati possano ugualmente essere considerati dei *Bildungsroman* riusciti, evidenziandone le caratteristiche comuni e l'aderenza ai temi ricorrenti del genere di formazione nella sua declinazione novecentesca, che è per sua natura scissa e legata ai motivi della psicoanalisi e dei turbamenti dell'io. I tre ragazzi qui analizzati, Agostino, Ernesto e Arturo, maturano attivamente nuove consapevolezze, costretti a mutare e ad abbandonare la condizione di innocenza che li contraddistingueva nel periodo della fanciullezza. Sembra impossibile credere che tali romanzi non possano essere considerati di formazione solo a causa di un'incompleta maturazione del protagonista. Attraverso prove di virilità e riti iniziatici, in un susseguirsi di prime volte, i fanciulli attraversano la soglia dell'infanzia e si scontrano con le dure verità del reale, con la violenza e il sopruso, come nel caso di Agostino, oppure con il crollo delle illusioni e ancora con la faticosa ricerca della propria identità, che in alcuni casi può ancora rimanere irrisolta: «E io stesso, per me, sono ancora il primo mistero»,¹⁴ ma non impedisce all'eroe di iniziare un nuovo capitolo della sua vita nel mondo.

¹³ U. SABA, *La gallina*, in *Per conoscere Saba*, cit., p. 241.

¹⁴ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 377.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA

SUL ROMANZO DI FORMAZIONE

Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, Pisa, ETS, 2007;

Per conoscere Saba, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Oscar Mondadori, 1981;

BANTI, ALBERTO MARIO, *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra ad oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012 (2009);

BARDINI, MARCO, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1999 («La Porta di Corno», 13);

CAVALLUZZI, RAFFAELE, *Neorealismo: dimensioni spazio-temporali di un'utopia della realtà*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. XXXI, n. I/II, 2002;

CINQUEGRANI, ALESSANDRO, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Marsilio Editori, Venezia, 2007;

DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987 (1971);

FAVRETTI, ELVIRA, *La prosa di Umberto Saba. Dai racconti giovanili a «Ernesto»*,
Roma, Bonacci Editore, 1982;

FORNO, MAURO, *Aspetti dell'esperienza totalitaria fascista. limiti e contraddizioni nella
gestione del "Quarto potere"*, in «Studi storici», a. XLVII, n. III, 2006;

GADDA, CARLO EMILIO, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977 (1958);

GARDENAL, GIANNA, *L'ebraismo in Umberto Saba*, in «Studi Novecenteschi», vol.
XXXV, n. LXXVI, 2008;

GUERRIERO, STEFANO, *La generazione di Mussolini*, in «Belfagor», vol. LXVII, n. III,
2012;

LAVAGETTO, MARIO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974;

MARAINI, DACIA, *Il bambino Alberto*, Milano, BUR, 2017 (1986);

MARAZZI, MARTINO, *L'Ernesto di Saba «su ali di colomba»*, in «Belfagor», vol. XLIX,
n. II, 1994;

MASCARETTI, VALENTINA, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di
formazione*, Bologna, Gedit, 2006;

MORANTE, ELSA, *Opere. Volume primo*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988 («I Meridiani»);

—, *Opere. Volume secondo*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1990 («I Meridiani»);

MORAVIA, ALBERTO, *Opere 1927-1947*, a cura di Pampaloni Geno, Milano, Bompiani, 1986;

—, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941.1949*, a cura di Casini Simone, Milano, Bompiani, 2002;

—, ELKANN, ALAIN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990;

MORETTI, FRANCO, *Il romanzo di formazione (The way of the World: The Bildungsroman in European Culture)*, Torino, Einaudi, 1999 (1987);

PARISI, LUCIANO, *Moravia e la borghesia: le ragioni di un equivoco*, in «Modern Language Notes», vol. CXXIII, n. I, 2008;

ROSA, GIOVANNA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995;

SANGUINETI, EDOARDO, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1970;

SICILIANO, ENZO, *Moravia*, Milano, Longanesi, 1971;

SGORLON, CARLO, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 2012 (1972)

(«Invito alla lettura – Sezione italiana», 12);

WOHL, ROBERT, *La generazione del 1914 (The generation of 1914)*, trad. it. di Adriana

Marconi Pedrazzi, Milano, Jaca Book, 1984 (1979).

TESTI PRESI IN ESAME

CALVINO, ITALO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993 (1947);

LOMBARDO RADICE, MARCO, RAVERA, LIDIA, *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Milano, Bompiani 2013 (1976);

MORANTE, ELSA, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 2012 (1957);

MORAVIA, ALBERTO, *Agostino*, Milano, Bompiani, 2019 (1944);

—, *La disubbidienza*, Milano, Bompiani, 2018 (1948);

PASOLINI, PIER PAOLO, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2009 (1955);

SABA, UMBERTO, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 2020 (1975);

TOZZI, FEDERIGO, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Mondadori, 1994 (1919);

VITTORINI, ELIO, *Il garofano rosso*, Firenze – Milano, Bompiani, 2019 (1948).