



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI, LINGUE, MEDIAZIONE,  
LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI LINGUISTICI, FILOLOGICI, LETTERARI

CICLO XXXII

*Primavera d'incertezza. Mito e malattia della giovinezza in  
Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Brancati*

RELATORE

Chiar.mo Prof. Marco Dondero

DOTTORANDO

Dott. Luca Chiurchiù

COORDINATORE

Chiar.ma Prof.ssa Patrizia Oppici

ANNO 2020

## *Indice*

<b>Introduzione</b>	p. 6
<b>Capitolo Primo: Storia e sintomatologia di un mito</b>	p. 19
1. Una vecchia storia	p. 19
2. Senza padri vengono al mondo	p. 30
3. Gli eroi son tutti giovani e ribelli	p. 35
4. «Il secolo lungo dei giovani»: il passaggio tra Ottocento e Novecento	p. 40
5. Degenerata generazione	p. 45
6. Un sogno di rinascita per un destino di morte: associazionismo giovanile, nazionalismo, avanguardie e Grande Guerra	p. 54
7. Primavera di bellezza	p. 93
8. Morfologia come sintomatologia (e viceversa)	p. 118
8.1 I personaggi intorno	p. 128
8.1.1 Il vincitore: doppio, modello, maestro, tentatore	p. 128
8.1.2 La donna a perdere	p. 131
8.1.3 I pari	p. 135
8.2 I luoghi	p. 139
8.2.1 La camera da letto (le camere da letto)	p. 140
8.2.2 Il salotto	p. 146
8.2.3 La sala da pranzo	p. 148
8.2.4 La scuola (le scuole)	p. 150
8.2.5 La strada	p. 153
8.2.6 Il caffè e l'osteria	p. 155
8.2.7 Il casino	p. 158
8.3 Le situazioni topiche	p. 160

8.3.1 La guerra, il duello	p. 162
8.3.2 Il lavoro, il compito assegnato, l'eredità	p. 164
8.3.3 La festa, il ballo, la vacanza	p. 168

**Capitolo Secondo: Federigo Tozzi, ovvero di come si inquina la primavera** p. 173

1. Lo scrittore crudele	p. 173
2. «Come la coda della lucertola»	p. 176
3. Misteriosi atti per giovani prevedibili	p. 187
4. Saper stare al mondo: una differenza di genere	p. 192
5. Referti giovanili I	p. 207
5.1 Il rapporto con le donne e il sesso	p. 208
5.2 Il duello	p. 225
5.3 Il pasto inquieto (e il lavoro)	p. 231
5.4 La festa (e l'entrata in società)	p. 239
5.5 Il compito assegnato, il lavoro, l'eredità	p. 244

**Capitolo Terzo: Alberto Moravia, ovvero di come guarire ammalandosi** p. 249

1. Moravia: di carne e fantasmi	p. 249
2. Due letture "d'autore"	p. 262
3. Una sana malattia (?)	p. 266
4. Confusi e infelici	p. 271
5. Referti giovanili II	p. 277
5.1 Il rapporto con le donne: i pochi danni e le molte beffe	p. 281
5.2 I compiti assegnati (e il lavoro)	p. 299
5.3 Il duello (e l'entrata in società)	p. 308
5.4 I pasti inquieti	p. 319
5.5 La festa	p. 327

**Capitolo Quarto: Vitaliano Brancati, ovvero di come e quando i giovani invecchiano** p. 333

1. Brancati: la Sicilia come metonimia, la luce oscura p. 334
2. «In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni» p. 343
3. Che vinca il migliore amico p. 354
4. «Degli esseri strani» p. 365
5. Referti giovanili III p. 374
  - 5.1 I rapporti con le donne p. 375
  - 5.2 Il compito assegnato, il lavoro, l'impresa eroica p. 396
  - 5.3 Il duello p. 402
  - 5.4 La festa, le poco singolari avventure di viaggio p. 409
  - 5.5 Il pasto inquieto p. 414

**Bibliografia** p. 422

Avevo vent'anni, non permetterò a nessuno di dire  
che questa è la più bella età della vita.

Paul Nizan, *Aden Arabia*

Era svelto e slanciato e tutto vestito di nuovo. Sì:  
diciott'anni, evidente. La più giovane cosa del mondo.  
O anche la più vecchia: chissà.

Silvio D'Arzo, *Casa d'altri*

C'è chi scrive di fantascienza, chi di adolescenza.

Davide Toffolo, Intervista a *Esquire*, 31 ottobre 2019

## Introduzione

*Di cosa parliamo quando parliamo di giovinezza*

Muller gli domanda : “Kantorek che cosa ti ha scritto?”

Egli ride : “Che noi siamo la gioventù di ferro”.

Ridiamo tutti e tre, amaramente, Kropp impreca, lieto di potersi sfogare.

Già, la pensano così; così la pensano i centomila Kantorek! Gioventù di ferro. Gioventù! Nessuno di noi ha più di vent’anni. Ma giovani? La nostra gioventù se n’è andata da un pezzo. Noi siamo gente vecchia<sup>1</sup>.

Forse non c’è modo migliore per incominciare il presente lavoro che rileggere questo celebre scambio di battute tratto da *Niente di nuovo sul fronte occidentale*. Uno scambio che, segnatamente, trova luogo un attimo dopo la morte al fronte di un soldato, amico e commilitone del protagonista-narratore. Questi ripensa, insieme ai compagni, al suo vecchio professore di lettere, Kantorek, il quale era solito infiammare gli animi dei suoi alunni esortandoli al patriottismo e all’interventismo. “Gioventù di ferro”, chiamava i suoi scolari desiderosi di partire per la guerra, e li chiama ancora, dal fronte interno, aizzando nuove leve pronte a combattere per la grandezza di Germania.

Tuttavia, ora che il narratore si trova faccia a faccia con una realtà che non restituisce in alcun modo la gloria un tempo promessa, ora che ha compreso che sul fronte pochissime sono le possibilità di affrontare una “bella morte”, sente tutta la vacuità di quelle parole: “Gioventù di ferro”. Una vacuità pure concreta, pure tangibile, se è vero che esse, tali parole all’apparenza così solenni e solide, sono riuscite a mobilitare così tanti ragazzi, in Germania e non solo, naturalmente.

I centomila e centomila Kantorek di cui parla l’autore-personaggio, i centomila e centomila sobillatori che spinsero altrettanti (e più) ragazzi ad

---

<sup>1</sup> E. M. Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Mondadori, Milano, 1965 [1929], p. 21.

arruolarsi nelle fila dell'esercito del proprio Paese non furono infatti prerogativa di Germania, ma di una buona parte dell'Europa d'inizio Novecento. La stessa in cui circolava una notevole quantità di discorsi riguardanti l'intrinseca spinta rinnovatrice della guerra, la sua valenza palingenetica, e il suo legame, spacciato come naturale, con la giovinezza. Quasi che questa non potesse essere veramente considerata tale se non sul campo battaglia, se non spesa nella strenua e virile difesa dell'onore e nell'esercizio della violenza.

Discorsi, dunque, ma discorsi capaci anche di determinare delle realtà di fatto, di avere delle ripercussioni più che concrete nella dimensione delle "cose", e non solo in quella delle "parole". Non sarà sfuggito il richiamo, non troppo velato, a Foucault. E, in effetti, quando si tratta di discorsi – o meglio di "formazioni discorsive" in grado di mobilitare persone in carne e ossa contro altre persone in carne e ossa, in grado di contribuire alla costruzione di un immaginario «collettivo, pubblico [...] che emana norme, modelli, valori e comportamenti "ortodossi"»<sup>2</sup> - non si può non fare riferimento ai suoi studi e ai suoi insegnamenti, pur consci del massiccio impiego, a volte addirittura eccessivo, delle sue categorie. Categorie che però qui, almeno per ora, paiono fare davvero al caso nostro, come conferma un recente contributo di Federica Pedriali. Questa studiosa ha messo in evidenza il portato "biopolitico" dei discorsi degli «istigatori»<sup>3</sup> (così non si esime dal chiamarli). E cioè di coloro che, mentre si premuravano di tessere le lodi delle nuove generazioni e delle loro energie salvifiche attraverso la riproposizione sistematica di immagini e di formule, stabilirono per loro un futuro (di morte) non scelto, secondo un'oscillazione continua, bifida e sincrona, di esaltazione e controllo.

---

<sup>2</sup> S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma, 2011, p. 9.

<sup>3</sup> «Il termine *istigatori*, non mi trattengo dal pensare, ha invero del merito; abili certamente a parole e nei modi dell'educazione lo sono, e di sicuro si dannano l'anima per recidività, nonostante non siano in genere richiamabili, continuando per turni di vent'anni a promettere, a chi si prepara a essere giovane sotto il loro migliore consiglio, ciò che la guerra innanzitutto non è mai stata, e che d'ora in poi, nel più aggiornato tiro al bersaglio che non dà gloria ma ancora è da glorificare, non potrà proprio più essere». F. G. Pedriali, *Nella lettera della Storia. Per un approccio biopolitico alla guerra di Carlo Emilio Gadda*, in C. Gigante (a cura di), *Rappresentazione e memoria. La "quarta" guerra d'indipendenza*, Cesati, Firenze, 2017, p. 97.

Le immagini e le formule in questione possono essere ben sintetizzate dalle parole del professor Kantorek di cui si prendono gioco i personaggi di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*: “Gioventù di ferro”, dal momento che la giovinezza venne considerata e rappresentata non più semplicemente come una categoria anagrafica o sociale ma come un modo d’essere e di agire. Come una condizione privilegiata da rivendicare aggressivamente in quanto sinonimo di rinascita e di riscatto, e in nome della quale poter pretendere un ruolo da protagonisti nella sfera pubblica. La gioventù come requisito e come fine ultimo, come punto di partenza e come traguardo da conquistare, dunque. Senza troppe contraddizioni.

Vitalità, prestanza fisica e morale, rifiuto delle regole imposte, aggressività spregiudicata, spirito di sacrificio, autoidentificazione con il progresso, senso dell’onore, coraggio incondizionato e ferrea (im)moralità: sono questi alcuni degli elementi ricorrenti delle numerose e, allo stesso tempo così simili, “gioventù di ferro” d’Europa, agli inizi del XX secolo. Sono questi gli elementi che vanno a formare la loro morfologia minima. Una morfologia che, inoltre, corrisponde quasi perfettamente a quella riguardante *l’Immagine dell’uomo*, ossia l’immagine stereotipica e normalizzante della virilità moderna, studiata per primo da George Lachmann Mosse<sup>4</sup>. E *pour cause*: fu principalmente sui maschi che si attagliò il discorso della giovinezza, fu su di loro (e per loro) che quest’ultimo venne modellato, e, di volta in volta, rifondato e strumentalizzato dai quei gruppi, politici e artistici, che erano alla ricerca di uno spazio d’azione nella sfera pubblica, politica o culturale che fosse: dai ribelli mazziniani e romantici fino agli arditi e alle squadracce fasciste, passando naturalmente per i nazionalisti e per le avanguardie storiche, europee e non solo<sup>5</sup>. Senza una vera soluzione di continuità.

---

<sup>4</sup> Cfr. G. L. Mosse, *L’immagine dell’uomo. Lo stereotipo maschile nell’epoca moderna*, Einaudi, Torino, 1997 [1996].

<sup>5</sup> Proprio come per il caso dell’“immagine dell’uomo” studiato da Mosse, non si deve pensare che questo bagaglio simbolico fosse appannaggio esclusivo di movimenti classificati come di destra.

A semplice riprova di ciò, si prendano questi celebri versi, vergati dal bardo della rivoluzione russa, Vladimir Majakovskij: «Ehi ventenni!/ A voi facciamo appello./ A colpi di tamburo,/ portatevi secchie di colori./ Ci pittureremo a nuovo./ Risplendi Mosca!/ E che/

Eppure, a un più attento sguardo, si può affermare che questa morfologia, la stessa secondo la quale giovinezza e la virilità sono quasi sinonimi, in quanto entrambi simboli di uno stesso *status* di privilegio e di potenza, giusta e naturale (giusta perché naturale), questa morfologia, dicevamo, pare affondare le sue radici ben al di qua dell'inizio del Novecento o della fine dell'Ottocento. Essa infatti aveva cominciato a prendere forma e a cristallizzarsi già a partire dal Settecento, secolo in cui, come ricorda Franco Moretti, la gioventù era stata ritenuta la parte più significativa dell'esistenza, almeno in una certa Europa<sup>6</sup>. Più significativa proprio perché, essendo la fase più dinamica della vita, quella contraddistinta dalla forza (virile), dall'energia e dall'audacia, ben si prestava a rappresentare la borghesia moderna in ascesa.

Tuttavia, se è vero che questo coacervo di discorsi e di immagini si mantennero compatti e stabili nel tempo, determinandosi, anche e soprattutto nell'immaginario letterario e artistico, come un mito a tutti gli effetti (lo vedremo tra breve), all'altezza del primo Novecento, proprio nel momento in cui tale mito trovò suo massimo sviluppo, è possibile riscontrare la presenza di alcuni scrittori che, attraverso le loro opere, cominciarono a intaccare, anche criticamente, la sicurezza e la coerenza di tali immagini e di tali discorsi. Non solo perché, come il Remarque di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, sperimentarono sulla loro pelle la fatale disillusione di certe formule all'apparenza così suadenti<sup>7</sup>, ma perché ne avvertirono, in un senso profondo ed esistenziale, talvolta anche in maniera premonitrice e inconscia, la parte più in ombra. Il «contraltare», per

---

da un giornale/ un qualche degenerato/ ci aggredisca pure/ (non per la vita, ma per la borsa)./ C'è stata la strage degli innocenti per ordine di Erode,/ ma la gioventù/ se ne infischia,/ vive». V. Majakovskij, *Poesie*, a cura di S. Vitale, Garzanti, Milano, 1972, p. 142.

<sup>6</sup> Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999 [1987], p. 3.

<sup>7</sup> Bisogna pur ricordare, insieme a Mosse, che lo stesso *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, romanzo messo all'indice dai nazisti con l'accusa di disfattismo, non è estraneo a una certa retorica sulla virilità (e quindi, di conseguenza, a una retorica su una certa giovinezza eroica).

riprendere un'espressione di Ferroni<sup>8</sup>. E, proprio a tale proposito, lo stesso Ferroni chiama in causa Italo Svevo e Federico Tozzi.

Risulta chiaro, a questo punto, il motivo per cui si è scelto di eleggere a primo caso di studio l'autore di *Con gli occhi chiusi*. Come hanno ben dimostrato i contributi di Romano Luperini e come cercheremo di vedere anche noi, infatti, nei suoi testi Tozzi riesce a scompaginare e a rimettere in discussione l'intero repertorio delle immagini riguardanti la giovinezza concepita quale simbolo di privilegio e di rinascita, frantumando lo schema classico del *Bildungsroman*. Anche Clelia Martignoni lo conferma, in un suo contributo focalizzato proprio sul romanzo di formazione italiano del Novecento<sup>9</sup>. Contributo da cui abbiamo inoltre rilevato il filo rosso in grado di collegare in modo diretto Tozzi agli altri due autori italiani selezionati per il nostro lavoro di ricerca: Alberto Moravia e Vitaliano Brancati. Un filo certamente caratterizzato da fatti e da addentellati, per così dire, evenemenziali, o prettamente biografici, ma che pure ci ha permesso di tracciare un percorso coerente e, ci si augura, utile a mostrare come gli autori in questione, pur distanti tra loro stilisticamente, mettono in crisi, di proposito o meno ma negli stessi modi, gli assunti e gli assiomi delle formazioni discorsive sorte intorno alla giovinezza e alla virilità.

Moravia in particolare riveste un ruolo di raccordo essenziale, in questo trittico di scrittori: non solo perché fu amico di Brancati, nonché suo acuto lettore, ma perché si occupò a livello critico di Tozzi, considerato come un esistenzialista *ante litteram*. Senza contare che, come ricorda opportunamente Elisabetta Mondello<sup>10</sup>, la produzione moraviana costituisce uno snodo ineludibile, nella massiccia rappresentazione dei "ragazzi di carta" presente nella storia della letteratura italiana della prima metà del Ventesimo secolo.

---

<sup>8</sup> G. Ferroni, *Giovinette in negativo*, in C. A. Augieri (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Manni, Lecce, 2005, p. 303.

<sup>9</sup> Cfr. C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa, 2007, pp. 57-91.

<sup>10</sup> E. Mondello, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Perrone, Roma, 2016, p. 7.

Siamo ben consci, infatti, che sono a dir poco molti, quasi innumerevoli, gli autori che si sono confrontati con la giovinezza, e che cioè non hanno concepito e raccontato quest'ultima soltanto come una condizione anagrafica, ma l'hanno elevata a metafora esistenziale. Per limitarci ai primi decenni del nostro Novecento, basti ricordare, sommariamente e fuggacemente, i “canonici” nomi di Pirandello, D'Annunzio, Comisso, di Marinetti e dell'intera compagine futurista, dei vociani come Stuparich e Slataper, di Vittorini, Morante, Soldati, Romano, Saba, Quarantotti Gambini e di tanti, tantissimi altri. Oppure basti richiamare alla mente la profonda riflessione di Pavese intorno all'adolescenza, da dove deriverebbe, secondo l'autore de *La luna e i falò*, la prima (e unica) esperienza immediata del sentimento poetico<sup>11</sup>. Senza poi contare i poeti che hanno reso la giovinezza la vera materia, in tutti i sensi, dei loro versi: si ricordino soltanto Sereni, Penna, Pasolini, o Bertolucci.

Né, tantomeno, ci illudiamo che in Italia (così come in Europa) soltanto i “nostri” autori abbiano messo in scena, in versi o in prosa, giovani problematici, ossia giovani non conformi a quell'immagine retorica veicolata dalle formazioni discorsive di cui abbiamo detto. Anche qui i nomi da fare sarebbero svariati e l'elenco risulterebbe sempre incompleto: da Corazzini fino ad arrivare a Gozzano, da Svevo fino a Bilenchi, passando ovviamente per Borgese, e così via. Nella tesi, si è cercato quanto più possibile di fare accenno a questi scrittori, specialmente agli ultimi tre, dal momento che ci paiono aver intercettato il contraltare del mito della giovinezza al pari di Tozzi, Moravia e Brancati. Tuttavia, esiste uno scarto, tra questi e quelli prima menzionati: e cioè che, come hanno messo in luce alcuni studiosi, si può parlare, per il caso tozziano, moraviano e brancatiano, di “sistemi tematici” ricorrenti, irradiantisi appunto da una medesima concezione della giovinezza, esattamente opposta a quella del mito pubblico. E diciamo “esattamente” proprio perché tale concezione si

---

<sup>11</sup> Sulla questione cfr. almeno il noto saggio di Pavese *L'adolescenza*, contenuto in *Feria d'agosto* e poi inserito ne *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1990 [1951], pp. 283-286 e V. Mascaretti, *Adolescenza e formazione in Lavorare stanca di Cesare Pavese*, «Poetiche», n. s., I (2005), pp. 133-162.

manifesta attraverso la destrutturazione o il totale traviamiento di quelle stesse norme e di quegli stessi comportamenti veicolati dal mito della giovinezza virile, redentrice e rivoluzionaria. Cercheremo di riscontrare ciò esclusivamente nei testi di carattere narrativo, poiché essi sono nella maggior parte dei casi legati all'idea di uno sviluppo nel tempo dei personaggi. Uno sviluppo che si compie (o meno) nella dimensione di un «divenire» diacronico, per dirla con Bachtin, e, dunque, nella dimensione di una *storia*.

Certo, come scrive giustamente Daniela Brogi, di già «la critica letteraria del ventesimo secolo [...] ha [...] privilegiato gli usi formali della gioventù orientati nel senso dell'angoscia, della disperazione, del ripiegamento narcisistico»<sup>12</sup>. Consci di questo, crediamo comunque che, salvo in pochi casi e in maniera assai marginale, non ci si sia ancora occupati in maniera sistematica di quella che può essere letta come una sorta di “controstoria” della giovinezza, per rifarci a un termine usato da Emanuele Zinato in un saggio che verrà citato più volte nel corso delle pagine seguenti<sup>13</sup>. “Controstoria” non tanto perché, nelle opere prese in considerazione, siano riscontrabili intenti sovversivi o di denuncia esplicita, se si eccettua il caso Brancati, con i dovuti discrimini. Non tanto perché, dunque, gli autori presi in esame in questa sede abbiano voluto criticare attivamente ed esplicitamente quell'immagine pervasiva e pericolosa della giovinezza di cui si è detto, e di cui parlano i personaggi di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*. Quanto per il fatto che, semmai, essi sono riusciti a metterne in luce le contraddizioni e i lati più oscuri dal di dentro, e cioè partendo proprio da quelle stesse formazioni discorsive e facendole disattendere programmaticamente e puntualmente dai loro personaggi, incapaci di attagliarsi all'immagine dell'uomo e tantomeno a quella del giovane “vero”.

---

<sup>12</sup> D. Brogi, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, :duepunti, Palermo, 2012, p. 7.

<sup>13</sup> Cfr. E. Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele: una controstoria corporale*, in S. Chemotti (a cura di), *La questione maschile*, cit., p. 353-362.

Ecco il motivo per cui la tesi, divisa in quattro capitoli, si sostanzia di due momenti, o movimenti, principali. Il primo è costituito dal capitolo iniziale, nel quale viene ricostruita la storia in positivo di quello che, ancora in maniera non specifica, abbiamo qui definito “il mito della giovinezza”. Al fine di operare questa ricostruzione, di rintracciare una sorta di archeologia e di morfologia del mito, mi sono servito principalmente dei contributi di storici contemporanei con un’impostazione culturale<sup>14</sup>. È infatti innegabile, e lo si sarà ormai compreso da queste poche pagine introduttive, che il presente studio deve molto a quelle ricerche che hanno messo in luce e ricongiunto i pezzi di una formazione discorsiva determinante nell’immaginario del Novecento europeo<sup>15</sup>. Verranno inoltre impiegati e presi a esempio gli studi (letterari e non solo) sul maschile, proprio a motivo di quella sinonimia tra gioventù e virilità, intravista da Mosse per primo, a cui abbiamo già accennato<sup>16</sup>.

Il secondo momento del lavoro, invece, occupa gli altri tre capitoli, nei quali, in maniera simmetrica, si cercherà di comprendere come la grammatica costitutiva del mito venga “pedissequamente fallita” dai personaggi narrati da Tozzi, Moravia e Brancati. Emergeranno così le contraddizioni di tale mito. Il rimosso storico che esso, fin dalle sue origini, sembra aver dimenticato di colmare e di sopprimere.

\*\*\*

Prima di dare avvio alla trattazione, ci sembra opportuno fornire delle (assai brevi) delucidazioni intorno ai due termini centrali e antitetici del titolo di questa tesi: mito e malattia.

---

<sup>14</sup> Si segnala qui, solo di passaggio, la recente storia culturale di R. P. Harrison, *L'era della giovinezza. Una storia culturale del nostro tempo*, Donzelli, Roma, 2016 [2014].

<sup>15</sup> Non guasterà riportare le celebri parole di Le Goff sull’immaginario: «l’immaginario nutre e fa agire l’uomo. È un fenomeno collettivo, sociale, storico. Una storia senza l’immaginario è una storia mutilata, disincarnata.» J. Le Goff, *L’immaginario medievale*, Laterza, Roma-Bari, 1988, p. XIII.

<sup>16</sup> Non verranno presi in considerazione gli studi sull’*ageism*, perlopiù basati sulla ricerca di stereotipi discriminatori riguardanti la senilità. Per una recente panoramica si rimanda comunque a L. Ayalon, C. Tesch-Römer (a cura di), *Contemporary Perspectives on Ageism*, Springer, Cham, 2018.

## *Di cosa parliamo quando parliamo di mito*

Annosa e complessa questione, che non abbiamo assolutamente la pretesa di esaurire. In questa tesi, come recita il titolo del lavoro, ci si occuperà di un determinato mito della giovinezza. Un mito coerente nel tempo, specie per la sua capacità attrattiva e per il fatto di essere stato conteso da diverse fazioni, anche molto distanti tra loro. Per offrire una prima idea di cosa intendiamo con un termine simile, potremmo rifarci allo storico Emilio Gentile:

Per “mito” l’autore intende un insieme di credenze e di idee, di ideali e di valori, condensati in un’immagine simbolica, che muove all’azione l’individuo e le masse suscitando in essi fede, entusiasmo e volontà di agire<sup>17</sup>.

Questa autorevole definizione ci pare assai utile. In particolare, ciò che delle parole di Gentile ci sembra più opportuno evidenziare con insistenza è la “potenza mobilitatrice” del mito, la sua capacità di spingere persone reali verso determinati obiettivi, altrettanto reali. La sua valenza effettuale e concreta, dunque, che è stata messa bene in luce anche da Giovanni Leghissa ed Enrico Manera<sup>18</sup>. Secondo questi studiosi, il mito dovrebbe essere concepito infatti come «un concetto operativo», ossia come un insieme di immagini che non possiedono soltanto una funzione identitaria, o normalizzatrice (si ripensi agli stereotipi di Mosse), ma che, pure attraverso l’identità e la creazione di una “norma” a livello di immaginario, determinano una realtà di fatto nel momento in cui vengono veicolate e strumentalizzate. Come a dire, in buona sostanza, che un simile insieme di immagini è e rimane “operativo” nel tempo soprattutto perché viene sfruttato da determinati gruppi che aspirano a un qualche legittimazione nella sfera pubblica.

---

<sup>17</sup> E. Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Laterza, Roma-Bari, 2011 [2006], pp. XIII-XIV.

<sup>18</sup> G. Leghissa, E. Manera, *Mitologie bianche, tra filosofia e scienze umane. Introduzione*, in *Ibid.* (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, Roma, 2015, pp. 17-36.

Si è detto sfruttato. Ma si sarebbe potuto dire, più opportunamente, “tecnicizzato”, riprendendo la famosa categoria di Károly Kerényi. Un mito tecnicizzato è, secondo l’antropologo ungherese, «un testo – un racconto o una dottrina, o entrambi insieme – che si presenta con la pretesa della verità, anzi di una importante verità, senza rispondere ai requisiti del vero e senza essere vero»<sup>19</sup>. Risiede qui il motivo per cui, come afferma Sergio Luzzatto in un suo importante studio, si può parlare soltanto di una «presenza presunta» dei giovani, dal momento che, nel corso del tempo, la giovinezza è stata rivendicata quale valore intrinseco, o quale condizione esistenziale e antropologica sganciata dalla mera questione anagrafica<sup>20</sup>. Sganciata, insomma, dalla verità “vera” e “rispondente” a dati oggettivi.

Ma per ritornare di nuovo a Kerényi, è opportuno riportare altre sue considerazioni: «una differenza tra mito genuino e mito non genuino è anche che in quest’ultimo domina l’intenzione, l’orientamento verso una certa mèta»<sup>21</sup>. Si gioca qui la questione, a nostro avviso. E questo perché, prendendo le mosse da quanto letto, possiamo ora dedurre che, almeno per quanto ci riguarda, il mito della giovinezza è un mito tecnicizzato, non genuino. Tale mito, infatti, viene di volta in volta impugnato e messo a frutto da soggetti storici ben individuabili: siano essi i propugnatori del Risorgimento italiano, siano essi gli “istigatori” di cui parla Pedriali, siano essi i fascisti della prima ora. Non sembra fare troppa differenza, poiché, se i modi d’impiego e di declinazione del mito sono diversi, la morfologia di riferimento non cambia, così come non cambiano i significati attribuiti alla giovinezza: significati afferenti principalmente all’area semantica della rivoluzione, della palingenesi e del rinnovamento assoluto. Ma significati afferenti anche al campo del rispetto dei predecessori, del sacrificio per la propria Patria (appunto, la terra dei padri), della prosecuzione di una certa tradizione. Senza troppe contraddizioni, dato che il pensiero mitologico, per

---

<sup>19</sup> K. Kerényi, *Scritti italiani (1955-1971)*, Guida, Napoli, 1993, p. 115.

<sup>20</sup> Cfr. S. Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, in G. Levi, J. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani. L’età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 236.

<sup>21</sup> K. Kerényi, *Scritti italiani (1955-1971)*, cit., p. 119.

statuto, annulla gli opposti e anzi li congiunge. Non sarà sfuggito: siamo nella doppia logica del controllo e dell'esaltazione.

Sintetizzando, possiamo dunque affermare che per mito, in questa tesi, intendiamo e intenderemo un concetto operativo, riverberantesi cioè sull'immaginario, letterario ma non solo, e soprattutto sul mondo delle cose che questo immaginario informa. Intendiamo e intenderemo, cioè, un concetto periodicamente sfruttato da soggetti che pretesero un posto di primo piano nella Storia, o che pretesero di tenere in mano «le leve del potere»<sup>22</sup>. E questo perché, com'è ovvio, molto spesso la giovinezza venne (e viene) spacciata, con un'equazione fin troppo logica, come sinonimo e simbolo di un qualche radioso, e sempre più salubre, futuro.

### *Di cosa parliamo quando parliamo di malattia*

Ne *Le mani sporche*, Sartre fa dire a uno dei suoi personaggi che la giovinezza non è altro che una malattia borghese. Parole che, a loro modo, hanno del vero, dato che, stando anche a quanto affermato finora, e stando a quanto spiegato da Moretti, esiste un legame indissolubile tra classe media e gioventù. Non solo perché quest'ultima può ben simboleggiare la borghesia moderna, in cerca di spazio e di affermazione, ma anche per motivi prettamente materiali, come vedremo meglio più tardi. Coloro che possono “permettersi” di essere giovani, e cioè di trascorrere un periodo di vita nel quale non si è ancora costretti a rispondere di tutte le responsabilità (soprattutto lavorative) che comporta l'essere adulti, non furono molti, almeno fino alla seconda metà del Novecento. Ovviamente in Occidente.

---

<sup>22</sup> L'espressione è di D. Giglioli (*Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma, 2014, p. 10) e fa riferimento al concetto centrale di “macchina mitologica” messo a punto da Furio Jesi. Secondo la riflessione epistemologica operata da quest'ultimo, la vera sostanza del mito non è conoscibile, né davvero a noi “presente”. Essa, infatti, può essere “avvertita” soltanto nel mentre del suo funzionamento, nel momento del suo darsi macchinico (e linguistico): nel momento della sua tecnicizzazione. Sintomatico il fatto che Jesi cominci a elaborare questo concetto così complesso e illuminante in un saggio dedicato a Rimbaud, poeta trasformato in “mito-infante” dagli “adulti-detentori del potere”. E, proprio perché trasformato in mito, reso inerme, “luogo comune”: cauterizzato. Siamo ancora di fronte, dunque, a un doppio movimento di esaltazione e di controllo. Cfr. F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Roma, 2013, pp. 30-58.

Ma non è questo il motivo per cui abbiamo fatto riferimento a Sartre. Piuttosto, le parole del filosofo francese ci interessano perché danno prova, implicitamente, che quello “spazio di mezzo” necessario alla scoperta di sé e all’integrazione presso una data comunità, con la contemporaneità novecentesca si trasforma progressivamente in una sorta di stadio di immobilità insuperabile. Come a dire che la giovinezza, considerata dapprima nei termini di un tempo interlocutorio e ben circoscritto, con un fine e una fine precisi, nel Novecento, grazie anche a nuove condizioni economiche e sociali, si dilata a tal punto da diventare una trappola esistenziale. Una trappola che ha dei riscontri patologici a tutti gli effetti, dal momento che non sembra esserci rimedio o cura, per chi vi si imbatte o per chi vi si crogiola.

Molti scrittori colgono perfettamente, e in certi casi anticipatamente, questo smottamento. Oltre a Tozzi, Moravia e Brancati, nei testi dei quali è presente questa raffigurazione della gioventù intesa quale condizione di immobilità e di immutabilità dal proprio stato di adolescenti tardivi, si potrebbero fare anche altri nomi, italiani e non<sup>23</sup>. Per esempio quello di Grazia Deledda, anche in ragione del fatto che, per impostare questa tesi, abbiamo preso spunto da uno studio tematico di Janice Kozma<sup>24</sup> incentrato proprio sulla patologia della “maturazione bloccata” dei personaggi (maschili<sup>25</sup>) messi in scena dall’autrice sarda. E non solo, come dicevamo. Si pensi soltanto al romanzo *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati, per spingerci fino ai nostri anni. E, sempre per rimanere nell’orizzonte del contemporaneo, si tengano a mente anche a tutti gli studi di psicologia incentrati sull’adolescenza protratta a oltranza<sup>26</sup>. Senza dire delle riflessioni

---

<sup>23</sup> Basti ricordare, su tutti e purtroppo di sfuggita, Witold Gombrowicz, almeno i suoi “diari” e il suo romanzo *Pornografia*. Riflessioni estese sulla giovinezza come malattia sono state espresse anche da uno dei massimi esperti e interpreti di Gombrowicz, e cioè Francesco Cataluccio, nel suo libro *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Einaudi, Torino, 2004.

<sup>24</sup> Cfr. J. M. Kozma, *Grazia Deledda’s Eternal Adolescents: The Pathology of Arrested Maturation*, Fairleigh Dickinson University Press, London, 2002.

<sup>25</sup> Delle giovani donne deleddiane, prendendo spunto da Kozma, si è occupato L. Parisi, *Le adolescenti sole nella narrativa di Grazia Deledda*, «Italian Studies», IL (2014), pp. 246-261.

<sup>26</sup> Per un rapido spunto sulla questione, si rimanda a N. Janigro, *Un’età senza età*, «doppiozero», 19 maggio 2019.

di carattere filosofico di più ampio respiro che mettono l'accento sulla progressiva ipersensibilizzazione dei giovani, e sui sempre più frequenti problemi psichici, ansia e depressione su tutti, che li affliggono. È stato Mark Fisher ad affermare che, per esempio, «nella Gran Bretagna tardo capitalista, il solo essere adolescenti rischia di equivalere a una forma di malattia»<sup>27</sup>.

Insomma, il nesso tra giovinezza e malattia non risulta essere poi così smaccatamente ossimorico, specie per quanto riguarda il contemporaneo. Tuttavia, nel presente lavoro, esso non verrà inteso soltanto nei termini visti finora. In buona sostanza, non verrà ritenuta “patologica” esclusivamente la giovinezza che non passa, propria di quei personaggi letterari che si bloccano, loro malgrado o meno, in una fase di perenne indeterminatezza e di incertezza. Piuttosto, nelle pagine che seguono, la malattia verrà concepita anche e soprattutto come un concetto “collettore”. Cioè come un concetto in grado di condensare in sé non solo le istanze appena viste, non solo le patologie fisiche propriamente dette (che non mancano, nelle pagine dei nostri autori), ma anche e soprattutto il rovescio esatto dell'immagine della giovinezza proposta dal mito. In altre parole, i sintomi, fisici, psicologici ed “esistenziali”, della malattia della giovinezza corrisponderanno al rovescio dei morfemi che informano il suo mito: ne rappresenteranno la più estrema controparte.

---

<sup>27</sup> M. Fisher, *Realismo capitalista*, a cura di V. Mattioli, NERO, Roma, 2018 [2009], p. 59.

## Capitolo Primo

### *Storia e sintomatologia di un mito*

#### 1. *Una vecchia storia*

A guardar bene, quella dei giovani è una vecchia storia. Non si tratta di una contraddizione in termini, né di un ossimoro giocoso. La gioventù quale noi la conosciamo, studiamo e comunemente intendiamo oggi, ossia quale «gruppo sociale contraddistinto da comuni esperienze condotte in un ciclo di vita che corrisponde alla fase di passaggio dall'infanzia alla maturità»<sup>1</sup>, comincia a profilarsi e a definirsi nel lontano Settecento. Almeno per quanto riguarda l'Europa occidentale.

Una vecchia storia, si è detto. Ma di certo una storia non lineare, e non subito presa in esame dagli studiosi, dato che i primi contributi sistematici sulla questione risalgono, fatte salve poche eccezioni, agli anni '80 e '90 del secolo scorso. Il motivo di questo ritardo si spiega soprattutto con l'oggettiva difficoltà di occuparsi di tale argomento, perlomeno al di fuori di prospettive più rigide come quelle psicologiche, pedagogiche, medico-scientifiche o giuridiche. Questo perché i giovani e le giovani non sono soltanto degli individui compresi in una più o meno estesa fascia di anni o in una specifica fase biologica, né dei cittadini e delle cittadine in possesso di determinati diritti e doveri, ma, nell'immaginario collettivo, si costituiscono anche come dei concetti, come delle rappresentazioni (e

---

<sup>1</sup> P. Dogliani, *Storia dei giovani*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, p. 5. Cfr. anche P. Dogliani, *Fare storia dei giovani e delle generazioni*, in Ead. (a cura di), *Giovani e generazioni nel mondo contemporaneo. La ricerca storica in Italia*, Clueb, Bologna, 2009, pp. VII-XI.

autorappresentazioni) legate di volta in volta a una cultura che muta negli anni.

Quando parliamo di storia della gioventù, quindi, parliamo anzitutto di una storia culturale della gioventù. Facciamo riferimento a un preciso processo di costruzione di un «artefatto sociale»<sup>2</sup> e al progressivo riconoscimento della sua centralità nella sfera domestica così come nella sfera pubblica. Oltreché, ovviamente, all'effettiva e concreta fase della vita legata anche all'età e al costitutivo sviluppo psicofisico dell'essere umano. Uno sviluppo che pure, in alcuni casi, come ha ben dimostrato l'antropologo austriaco Michael Mitterauer, può essere esso stesso il risultato di condizioni socialmente, geograficamente e temporalmente determinate: «di primo acchito la giovinezza sembra essere una costante antropologica», tuttavia racchiude in sé «processi evolutivi di ordine somatico, psichico e sociale reciprocamente legati da un rapporto causale»<sup>3</sup>. Ma non solo. Essa implica anche dei processi di trasformazione condizionati da altri fattori determinanti, come per esempio il genere. Infatti, spiega ancora Mitterauer, non è casuale che per lungo tempo la storia della gioventù si sia configurata e sia stata raccontata soltanto dal punto di vista maschile.

Da questi pochi elementi si può già capire come discettare di una simile «costruzione sociale e culturale»<sup>4</sup> comporti fin da subito una necessaria e preliminare presa d'atto. Comporti cioè l'assunzione della consapevolezza di volersi misurare con una categoria e con un concetto spesso sfuggenti per loro stessa costituzione. «Intrinsecamente instabili»<sup>5</sup>, dato il loro sviluppo cangiante nel tempo e data la loro costante strumentalizzazione da parte di gruppi politici, in special modo nel XIX e nel XX secolo. Una instabilità testimoniata anche dalla terminologia con cui tale categoria viene designata, soggetta al trascorrere dei secoli e delle

---

<sup>2</sup> G. Levi, J. Schmitt, *Introduzione*, in *Iid.* (a cura di), *Storia dei giovani. Dall'antichità all'età moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. XIII.

<sup>3</sup> M. Mitterauer, *I giovani in Europa dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1991 [1986], p. 3.

<sup>4</sup> G. Levi, J. Schmitt, *Introduzione*, cit. p. VI.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

temperie ideologiche<sup>6</sup>. Ma procediamo con ordine, cercando di ricostruire alcuni passaggi necessari per la nostra dissertazione: in questa sede, dove si vuole indagare la concezione della giovinezza in tre autori del Novecento italiano, ciò che più interessa e che più preme mettere a fuoco ora, pur a grandi linee, è il modo in cui sia avvenuta la solidificazione di una determinata immagine della gioventù nell'era moderna.

Dal XVIII secolo in poi i giovani cominciano a essere considerati a tutti gli effetti una categoria sociale 'a parte' nell'immaginario e nella realtà d'Europa. Sono stati Philippe Ariès, nella sua celebre storia dell'infanzia, e di seguito lo studioso Robert Gillis, in una monografia ormai canonica sull'argomento, a fissare all'altezza del Settecento il punto di svolta per l'avvento culturale di una presenza, per molti aspetti nuova, «radicale»<sup>7</sup>, e non definita fino ad allora<sup>8</sup>. E non è un caso, affermano questi due studiosi, che nello stesso periodo storico cominci a trovare una forma compiuta e solida la famiglia nucleare borghese (soprattutto urbana): è da lì, dalla riscoperta degli affetti<sup>9</sup> e da un inedito e più intimo rapporto tra padri e figli - comunque fatto ancora di dipendenza gerarchica, di percorsi obbligati e differenziati a seconda del genere - che fanno la loro prima comparsa i giovani, autoctoni abitatori di una specifica dimensione intermedia della vita

---

<sup>6</sup> Cfr. almeno C. Marazzini, *Le età dell'uomo nella retorica e nella lessicografia*, in S. Verhulst, N. Vanwelkenhuyzen (a cura di), *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell'uomo nella lingua e nella letteratura italiana*, Carocci, Roma, 2005, pp. 49-64 e R. Bodei, *Generazioni. Età della vita, età delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2014, pp. 5-31.

<sup>7</sup> J. R. Gillis, *I giovani e la storia. Tradizioni e trasformazioni nei comportamenti giovanili dall'Ancien Régime ai giorni nostri*, Mondadori, Milano, 1981 [1974], p. 52.

<sup>8</sup> Cfr. P. Ariès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Laterza, Roma-Bari, 2006 [1960]; J. R. Gillis, *I giovani e la storia*, cit. Parzialmente in disaccordo con i criteri di questa datazione si trova Mitterauer. Cfr. M. Mitterauer, *I giovani in Europa dal Medioevo a oggi*, cit., pp. 21-26. Nella sua monografia, Patrizia Dogliani rammenta che altri studiosi, come Davis e Schindler, hanno preferito retrodatare di almeno un secolo la comparsa dei giovani come categoria sociale, ponendo l'attenzione sui riti antichi quali il carnevale e lo *charivari*, in cui tale categoria era ben delineata e presa in considerazione nella sua autonomia. Cfr. P. Dogliani, *Storia dei giovani*, cit., pp. 5-6 e N. Schindler, *I tutori del disordine. Ritualità della cultura giovanile agli inizi dell'età moderna*, in G. Levi, J. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani*, cit., pp. 308-315. Ci sembra che l'ipotesi avanzata da Dogliani sia la più suadente.

<sup>9</sup> «Dal punto di vista storico, il Settecento sembra essere l'epoca in cui la coscienza borghese acquista il senso dell'importanza dei sentimenti e delle implicazioni culturali, sociali e pedagogiche in essi sottintese. È il secolo della nascita dell'individualismo affettivo». F. Borruso, L. Cantatore, C. Covato, *Introduzione*, in *Iid.* (a cura di), *L'educazione sentimentale. Vita e norme nelle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2014, p. 13.

biologica, di un «frammento dell'esistenza»<sup>10</sup> compreso tra l'infanzia e la maturità.

Si apre così una fessura cronologica delimitata da una parte dalle cure e dalle protezioni genitoriali e, dall'altra, dai propri doveri di lavoratore, di marito o di sposa. Una fessura che Jerome Hamilton Buckley, citando Keats, ha definito proprio «the space between»<sup>11</sup>, quasi a volerne sottolineare l'elasticità e la relatività. È ovvio, infatti, che tale spazio si allarghi o si riduca a seconda dei contesti storici, sociali e culturali. «Vale a dire: ogni società in dato momento storico quantificherà l'estensione della giovinezza a suo piacimento e secondo una serie di propri parametri»<sup>12</sup>. Si prenda come unico esempio di questa «ampiezza variabile»<sup>13</sup> l'influenza della progressiva diffusione della scolarizzazione, che allunga di molto la fase non produttiva dei ragazzi e delle ragazze borghesi, favorendo così, per loro, l'estensione di questa fase della vita. Sull'argomento riprendiamo le utili considerazioni di Alberto De Bernardi:

In un'epoca situata a cavallo tra Settecento e Ottocento [...] si crearono le condizioni perché la gioventù uscisse da quel cono d'ombra di marginalità, di indistinzione e di privatezza nella quale era collocata nella società rurale tradizionale [...]. La modernità reinventò, per così dire, il giovane man mano che il tempo del passaggio dall'infanzia all'età adulta si andava dilatando e si riempiva di attività e di esperienze in grado di plasmare uno spazio esistenziale dotato di una sua crescente autonomia e di un profilo sociale sempre più nitido. Tanto più l'età del matrimonio si posticipava, la scolarizzazione si allungava, insieme con l'apprendistato, la leva diventava obbligatoria, l'acquisizione dei pieni diritti politici e giuridici era scandita da norme che ne pretendevano l'età minima, e al contempo un parallelo apparato giuslavoristico contribuiva a definire il tempo dell'infanzia, sottratta alla fatica del lavoro, tanto più il

---

<sup>10</sup> A. De Bernardi, *Il mito della gioventù e i miti dei giovani*, in P. Sorcinelli, A. Varni (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma, 2004, p. 58.

<sup>11</sup> J. H. Buckley, *Season of youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1974, p. 1.

<sup>12</sup> O. Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, in P. Ariès, G. Duby (a cura di), *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1988, p. 80.

<sup>13</sup> M. De Nicolò, *Giovani e tempo storico*, in Id. (a cura di), *Dalla trincea alla piazza. L'irruzione dei giovani nel Novecento*, Viella, Roma, 2011, p. 41.

gruppo di anni compreso tra i 13-14 e i 25 circa assumeva i contorni di una stagione della vita significativa<sup>14</sup>.

Il Settecento, dunque. Lo stesso secolo delle teorie pedagogiche di Jean-Jacques Rousseau, secondo il quale un individuo, per affrontare in maniera corretta la sua perigliosa «seconda nascita»<sup>15</sup>, ossia la sua fase adolescenziale, insidiata da un «sordo fermento»<sup>16</sup> di passioni incontrollate, deve essere indotto alle giuste letture, all'autonomia e al retto agire. Nel suo *Emilio*, romanzo pedagogico datato 1762, il filosofo francese esalta la gioventù «come quell'età ancora vergine dalla corruzione e dall'ipocrisia imposte dall'esterno alla natura umana, in origine spontanea e immediata»<sup>17</sup>, salvo poi riaffermare la necessità di indirizzarla e precisamente guidarla secondo i suoi consigli di precettore. Sia pure rispondenti ai parametri di una sua speciale «educazione negativa»<sup>18</sup>, come la chiama Andrea Battistini. E già qui, in questa prima contraddizione insita nell'opera di Rousseau, si può avvertire quella continua e irriducibile dialettica tra celebrazione e controllo, tra ammirazione e sorveglianza, tra esaltazione della purezza e disciplinamento dell'intemperanza del soggetto giovane che caratterizzerà tutta la modernità. In questo senso, il Settecento è da considerarsi anche come il secolo in cui, proprio mentre prende forma e nitidezza la gioventù immaginata, quella effettiva e reale viene comunque rimessa al controllo dei suoi «superiori»: i genitori, i maestri, gli anziani, i padroni, diventando così una questione concernente anche l'ordine sociale e gli equilibri comunitari<sup>19</sup>. I giovani si trasformano in una questione da affrontare secondo agenda politica. Scrive Catia Papa a tal proposito:

---

<sup>14</sup> A. De Bernardi, *Il mito della gioventù e i miti dei giovani*, cit., p. 56.

<sup>15</sup> J. Rousseau, *Emilio*, Laterza, Roma-Bari, 1953 [1762], p. 128.

<sup>16</sup> Ivi, p. 127.

<sup>17</sup> A. Battistini, *I miti letterari della giovinezza alle soglie del Romanticismo*, in A. Varni (a cura di), *Il mondo giovanile in Italia tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 17.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Per «educazione negativa» Battistini intende una educazione che tenta di agire per sottrazione, ossia rimuovendo tutti i pregiudizi errati e «inquinanti» che, secondo Rousseau, la società e il mondo degli adulti instillano nel bambino e nel giovane.

<sup>19</sup> Cfr. P. Dogliani, *Storia dei giovani*, cit., p. 6.

Tra Sette e Ottocento la giovinezza era quindi diventata una figura esistenziale e storica autonoma contraddistinta da inclinazioni spirituali del tutto peculiari rispetto alla maturità; un esito culturale dettato anche dai profondi mutamenti sociali prodotti dal coevo processo di industrializzazione. [...] [Alla nascita] del nuovo soggetto giovanile avevano corrisposto altrettante strategie di contenimento e disciplinamento dei giovani [...] che ne tracciavano i percorsi di soggettivazione, che modellavano cioè la percezione dell'essere giovani e diventare adulti: la giovinezza come «età critica», tanto tormentata quanto bisognosa dell'occhiuta vigilanza degli adulti, divenne lo spazio emotivo della crescita individuale [...]<sup>20</sup>.

Ma torniamo per un attimo a Rousseau. Questi, si sa, non è soltanto l'autore dell'*Emilio*, ma anche lo scrittore (e il protagonista) delle sue *Confessioni*, le quali, pur con le dovute differenze, rappresentano uno degli antecedenti più prossimi a quel genere letterario e filosofico che si viene a strutturare nella temperie d'Europa di cui stiamo trattando: il romanzo di formazione<sup>21</sup>. Spiega in proposito Sergio Zatti, facendo riferimento all'autobiografia di Rousseau e ai suoi stretti rapporti con la tradizione del *Bildungsroman*:

I modelli narrativi che si elaborano fra Sette e Ottocento insegnano a guardare la vita come un apprendistato e una progressione: amorfo o indeterminato alla partenza, l'Io, passando attraverso crisi e catabasi culminanti nel *turning point* della conversione/vocazione, finisce per forgiarsi un'identità, che ne realizza i talenti naturali e le potenzialità artistiche o intellettuali<sup>22</sup>.

Ciò che si può ricavare dalle parole di Zatti è che, nei due secoli in questione, la giovinezza - compresa la sua fase precedente, ossia l'infanzia, per la quale occorrerebbe comunque di un discorso a parte<sup>23</sup> - inizia a essere

---

<sup>20</sup> C. Papa, *L'Italia giovane dall'Unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 2013, pp. 6-7.

<sup>21</sup> Cfr. M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 14.

<sup>22</sup> S. Zatti, *Raccontare la propria infanzia*, in F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Pacini, Pisa, 2007, p. 311.

<sup>23</sup> Sull'infanzia come «invenzione necessaria del moderno» cfr. R. Deidier, *Dall'alto, da lontano. Scritture dell'adolescenza, della fiaba e dello scorcio nel Novecento italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2000, pp. 9-16. Sulla questione cfr. inoltre G. Bosetti, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, a cura di C. Donati, Metauro, Pesaro, 2004 [1997].

elevata a stagione cruciale e determinante per l'uomo<sup>24</sup>. Oltre a esserle riconosciuto uno statuto d'esistenza, le vengono conferite una dignità e una centralità fino ad allora inedite. Ma a una precisa condizione. Essa può essere esaltata a patto che si faccia anticamera e necessaria anticipazione del raggiungimento di una maturazione e di una progressione ben precise: in altre parole, a patto che si faccia premessa del compimento di una *forma* stabile perché già stabilita. Stando a quanto afferma Zatti, infatti, l'Io fanciullo e giovane è scontornato, incompleto, «amorfo». E che cos'è la *Bildung*, «principio della formazione culturale e umana della persona»<sup>25</sup> nato proprio nel Settecento, se non una stabilizzazione, una costruzione del sé, un "mettersi in riga" di questo soggetto così instabile e indeterminato? Cos'è, se non la ricerca di una compiutezza secondo certi parametri già dati? Lo ricorda anche Mario Gennari, mentre ripercorre la costituzione di tale concetto in Germania: «la categoria di *Bildung* risplende del proprio etimo: *bilden*, formare»<sup>26</sup>. In una simile prospettiva, la vita si configura come un percorso a tappe, un graduale sviluppo, come l'attesa di un traguardo, raggiunto il quale l'identità verrà configurandosi secondo una più confortante, utile e superiore ragione.

Anche la giovinezza, la primavera dell'esistenza, ha una valenza propria, un proprio statuto riconosciuto, ma se e solo se resta innestata nell'orizzonte di un punto di svolta ulteriore di là da quella, di un destino, di un bilancio complessivo da poter stilare al suo termine. Come a dire: la giovinezza è un passaggio fondamentale, anzi, *il* passaggio fondamentale, a condizione però che si definisca ancora come uno spazio intercorrente, letto e interpretato in funzione degli estremi che la precedono e, soprattutto, di

---

<sup>24</sup> Della stessa opinione sembra essere Guido Mazzoni, il quale afferma che, proprio grazie a strutture narrative come quelle del romanzo di formazioni e delle confessioni, viene dato un inedito spazio a quelle età ancora "informi", come l'infanzia, l'adolescenza e la gioventù. «Entrate in letteratura fra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, grazie alla scrittura autobiografica ispirata al modello di Rousseau e al *Bildungsroman*, queste stagioni esistenziali acquistano un'importanza notevole fra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. In modi diversi, Tolstoj, George Eliot, Dostoevskij (e Nievo in Italia) danno profondità narrativa alle età informi della vita, alle epoche della scoperta e dell'esperienza». G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 344.

<sup>25</sup> M. Gennari, *Storia della Bildung. Formazione dell'uomo e storia della cultura in Germania e nella Mitteleuropa*, Editrice La Scuola, Brescia, 1995, p. 7.

<sup>26</sup> Ivi, p. 83.

quelli che la seguono. I soli che, in definitiva, contino davvero. «The space between», per dirla di nuovo con Buckley. Non si tratta tanto della coltivazione e della messa a frutto dei talenti del singolo (e qui converrebbe rammentare la differenza non certo sottile tra la formazione di un uomo “qualunque”, e quella di un artista<sup>27</sup>), quanto del compimento di un percorso che, seppure individuale e irripetibile, seppure avventuroso e a tratti picaresco, ha un limite, un punto d’arrivo stabilito in partenza dalla società borghese. «Una *Bildung* è veramente tale solo se, a un certo punto, può dirsi conclusa: solo se la gioventù trapassa in “maturità”, e lì si ferma»<sup>28</sup>. La natura in «divenire»<sup>29</sup> dell’eroe è necessaria affinché si possa dare educazione, sviluppo, costruzione graduale del sé e del mondo - perché, insomma, di possa dare romanzo - ma solamente nella prospettiva di un arresto, di una stabilità. In altri termini, la giovinezza, corrispettivo simbolico della modernità e della nuova borghesia, loro «concreto segno sensibile»<sup>30</sup>, non può e non deve durare in eterno. Essa acquista significato retrospettivamente, dal ciglio della sua conclusione. La gioventù racchiude sempre il senso della vita, una volta che è ormai trascorsa<sup>31</sup>.

Da una simile prospettiva, è naturale che nei romanzi di formazione «“la” fine e “il” fine della narrazione» coincidano<sup>32</sup>. E proprio con queste parole si esprime Franco Moretti, riferendosi in particolare al *Wilhelm Meister* di Goethe e a *Orgoglio e pregiudizio* di Austen, considerati dal critico letterario come i prototipi più emblematici del genere. Anzi, come la sua sola espressione classica. I due romanzi mettono in scena le storie di giovani appartenenti alla classe media i quali, a seguito di avventure, incontri, scontri ed errori, rinunciano (consapevolmente o meno) a una loro illusoria idea di libertà e di autodeterminazione, in favore di una

---

<sup>27</sup> Trattasi della ben nota differenza tra il *Bildungsroman* e il *Künstlerroman*, il romanzo di formazione dell’artista, sottogenere studiato tra gli altri dal filosofo Herbert Marcuse. Cfr. H. Marcuse, *Il «romanzo dell’artista» nella letteratura tedesca. Dallo «Sturm und Drang» a Thomas Mann*, Einaudi, Torino, 1985 [1978], ma su cui cfr. anche M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., pp. 11-37.

<sup>28</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 29.

<sup>29</sup> Sulla questione cfr. il classico contributo di M. Bachtin, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 208 sgg.

<sup>30</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 6.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, pp. 6-7.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 61.

realizzazione ben più alta: l'entrata legittima nella classe aristocratica. Tuttavia, più che di una vera rinuncia, sempre seguendo le indicazioni di Moretti, si dovrebbe parlare di una conformazione del desiderio del singolo eroe a quello di una parte della società: quella borghese. La formazione dei protagonisti delle due opere consiste proprio in un processo di allineamento e di sovrapposizione delle loro aspirazioni e dei loro sogni a quelli di altri: dei loro genitori, dei loro tutori o maestri che siano. In questa retorica della felicità, ognuno desidera ciò che deve fare<sup>33</sup>, senza strappi o traumi. Crescere significa diventare realisti, accorgersi che la vera felicità risiede nel compromesso e nella rinuncia al "troppo" che si è e che si potrebbe diventare. Significa, in termini freudiani, arrendersi al «*dictat* del principio di realtà che primeggia sul principio di piacere»<sup>34</sup>. L'intemperanza dettata dall'inesperienza e l'avvertimento delle proprie «potenzialità e possibilità»<sup>35</sup> cedono così il passo all'accettazione attiva e di buon grado di una serenità superiore, suggerita dalle norme e dal "buon senso" della neonata società borghese moderna.

La socializzazione moderna non è la conseguenza necessaria di una condizione ontologica, come nelle società tradizionali: è un *processo*. Incoraggia un momento dinamico, giovanile, soggettivo – il "di più" rispetto all'autorità immediatamente data – per poi, in un secondo tempo, sottolinearne l'irrisolto vagabondare, il rischio di autodistruzione che vi giudica insito. E tuttavia, affinché il singolo rinunci con intima e duratura convinzione al cammino dell'individualità, questo non deve essergli precluso, e il suo valore non va in alcun modo minimizzato. Non gli va suggerito che esso sia una parentesi effimera o un viottolo privo di attrattive, ma l'esatto contrario: è un percorso che rischia di essere troppo lungo, troppo ricco di suggestioni, troppo stimolante. L'individuo deve stancarsi della propria individualità: solo così la sua sarà una rinuncia affidabile<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 23.

<sup>34</sup> M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Unicopli, Milano, 2011, p. 41.

<sup>35</sup> «Potenzialità e possibilità sono le parole chiave del romanzo di formazione nella sua forma classica». Ivi, p. 9.

<sup>36</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 66 [corsivo del testo].

Da questo punto di vista, è facile capire perché il matrimonio con cui si concludono entrambi i testi diventi non soltanto l'atto che sancisce il loro *happy end*, ma una metafora<sup>37</sup>, una specie di metonimia che sta al posto di un rinnovato patto sociale tra la borghesia e l'aristocrazia. Il matrimonio è il volontario abbandono del proprio girovagare, è la dismissione a fin di bene della propria giovinezza in quanto spazio della possibilità. Quando questa rinuncia non si verifica, quando cioè la giovinezza non trova da sé il suo limite e compimento, quando si protrae più del dovuto e ha una «incoercibile ripulsa per tutto ciò che è *determinato*»<sup>38</sup>, non può darsi né matrimonio, né formazione, né il tipo di romanzo che la illumina. A riprova di ciò, Moretti identifica proprio nell'*Educazione sentimentale* la prima grande crisi del genere letterario: nell'opera di Flaubert, il protagonista Frédéric Moreau non sa scegliere e non si vuole rassegnare a un prosaico (ma quanto mai conveniente) realismo.

Sulla scorta di Hegel e della *Teoria del romanzo* del primo Lukács (pure fortemente influenzato dalla lezione hegeliana<sup>39</sup>), Moretti individua dunque nel *Bildungsroman* "puro" il genere nel quale gli eroi in formazione rinunciano a parte di sé per un compromesso di stabilità e di equilibrio con il vecchio mondo che sta loro ancora intorno e nel quale stanno acquistando una posizione di preminenza. Il *Bildungsroman*, perché si possa definire tale, deve mettere in campo una sintesi (hegeliana) tra l'individualità e la socializzazione. Come ulteriore conferma di questa ipotesi, condivisa in parte anche da Mario Domenichelli, si possono citare anche le parole di Gennari, secondo il quale nella categoria stessa di *Bildung* «formazione e socializzazione si saldano depotenziando il titanismo del singolo e rafforzando una visione più comunitaria dell'educazione»<sup>40</sup>. I poli di questo processo dialettico, all'inizio contrapposti, si mescolano, completandosi e perfezionandosi nel loro incontro, conferendosi reciprocamente senso: in conclusione, l'uno sembrerà essere esistito solo e sempre in funzione

---

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, p. 25.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 196 [corsivo del testo].

<sup>39</sup> Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano, 2004 [1920], pp. 14-15.

<sup>40</sup> M. Gennari, *Storia della Bildung*, cit., p. 98.

dell'altro. Proprio come la giovinezza sembra dover essere considerata solo in funzione del suo compimento, la futura maturità.

In buona sostanza, spiega ancora Moretti, si può affermare che il romanzo di formazione sia una risposta – o forse, si potrebbe dire, una reazione – a quella frattura estrema e a quello strappo irricucibile che si profila come il punto di non ritorno per l'Europa del XVIII secolo: la Rivoluzione Francese<sup>41</sup>. La stessa che spacca la storia in un prima e un dopo, che scardina gli equilibri tra le classi sociali e, guarda caso, anche quelli tra le generazioni.

Tale evento epocale, rovesciando gli ordini dell'*Ancien Régime*, segna anche l'avvento di un nuovo modo di concepire la gioventù. Quest'ultima non è più soltanto una condizione di semidipendenza nei confronti di terzi, o una fase di passaggio verso aspettative e compiti predeterminati dalla società, ma si staglia, ora, quale posizione di privilegio, quale condizione da rivendicare e nel cui nome poter pretendere un ruolo da protagonisti nella storia. Una storia dalla quale si è stanchi di apprendere, e che quindi non può essere più maestra di niente e di nessuno, ma campo infinito della possibilità e del cambiamento. La storia è il progresso che avanza implacabile, è la grande rivincita del nuovo sul vecchio, è il futuro da conquistare e piegare secondo propria volontà<sup>42</sup>.

Certo, come suggerisce lo stesso Moretti, è indubbio che tra Sette e Ottocento sia «in gioco qualcosa di ben più gigantesco della riorganizzazione della gioventù»<sup>43</sup>. Tuttavia è innegabile che proprio nello stesso lasso di tempo essa divenga una «posta»<sup>44</sup> simbolica cruciale, contesa senza interruzioni dagli attori principali della scena socio-politica. Così come, sempre nello stesso giro di decenni, è palese che tale immagine

---

<sup>41</sup> Di opinione in parte diversa riguardo le origini del genere letterario è Domenichelli, secondo il quale la prima comparsa del *Bildungsroman* si dovrebbe far risalire al XVI secolo. Cfr. M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., pp. 17-20.

<sup>42</sup> Cfr. A. Battistini, *I miti letterari della giovinezza alle soglie del Romanticismo*, cit., pp. 11-12.

<sup>43</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 5.

<sup>44</sup> J. Caron, *I giovani a scuola: collegiali e liceali (fine XVIII-fine XIX secolo)*, in G. Levi, J. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani. L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 167.

diventi uno dei *leitmotiv* nell'intero immaginario artistico d'Europa, il quale a sua volta influenza e contribuisce a diffondere le rappresentazioni di una "sua" gioventù (si pensi alla persistenza e alla riflessione continua su questa fase della vita da parte di Alfieri, di Manzoni, o di Leopardi, influenzato a sua volta da Vico). Anzi, delle sue gioventù: plurali, e spesso contraddittorie. Ovviamente, un posto di rilievo spetta alla letteratura. Come afferma Battistini: col Settecento la produzione letteraria «forse per la prima volta non è più un solo fatto estetico, ma arriva a creare modelli di comportamento legati soprattutto alla giovinezza»<sup>45</sup>.

## 2. *Senza padri vengono al mondo*

Si è appena accennato al fatto che la Rivoluzione Francese porti con sé un'inedita immagine della gioventù, alla quale il romanzo di formazione classico tenta di opporre una sua propria, più confortante e più conforme alla pace sociale tra la borghesia in ascesa e l'antica classe nobiliare. Ma qual è l'idea di giovinezza che si propaga dai moti rivoluzionari di fine Settecento? Quali sono le sue caratteristiche, e in che modo segna così profondamente l'immaginario culturale e artistico europeo?

Innanzitutto, più che di semplice immagine, si dovrebbe cominciare a parlare di qualcosa di ben più strutturato e sfaccettato, ossia di un mito. Nell'introduzione si è già spiegato che un mito va al di là di una semplice e statica rappresentazione simbolica: che si contraddistingue per essere una costruzione discorsiva molto più potente, multiforme e attrattiva di qualsiasi tipo di immagine ricorrente o stereotipica. E che può essere definito un «concetto operativo»<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> A. Battistini, *I miti letterari della giovinezza alle soglie del Romanticismo*, cit., p. 19.

<sup>46</sup> G. Leghissa, E. Manera, *Mitologie bianche, tra filosofia e scienze umane*, cit., p. 18.

Uno dei molti aspetti del mito che la Rivoluzione porta con sé è quello del futuro come valore assoluto, del domani come paradiso da conquistare e da costruire. Così Battistini:

Il presente dunque non si assommava più pacificamente al passato, ma, accantonata la vecchia logica retrospettiva, ne interrompeva il flusso, proiettandosi vertiginosamente sul futuro con una forte accelerazione temporale. Il domani, lungi dall'essere prevedibile e deducibile dal passato, cominciava a essere sentito come un enigma, come incognita da sfidare volta per volta con un'audacia e una furia priva di remore, capace di aggredirlo con una tensione palinogenetica. Non per nulla la parola che a fine Settecento ha la maggiore ricorrenza è «rigenerazione», un termine che, laicizzandosi, passa dall'ambito religioso a quello politico<sup>47</sup>.

Nello stralcio appena riportato si trovano già esplicitati alcuni punti che saranno fondamentali per il nostro discorso. Mettendo per ora da parte la suggestione riguardante il continuo e pericoloso scambio semantico tra la sfera religiosa e quella politica tipico dei movimenti e dei regimi della storia moderna e contemporanea<sup>48</sup>, ciò che qui si vuole sottolineare nuovamente è il fatto che nell'Europa del Settecento, a seguito della Rivoluzione Francese, si diffonde la convinzione che i giovani siano gli unici in grado di cambiare il mondo, e che di essi soli sia il regno dell'avvenire. In questo senso, è facile capire perché, di lì a poco, divengano progressivamente il centro e il fulcro di un'attenzione quasi maniacale da parte dei nascenti stati nazionali, nei cui programmi comincia a occupare un posto di sempre maggiore rilievo la cosiddetta questione giovanile, intesa da una parte quale amministrazione e istruzione di una massa di individui non ancora inseriti nei reticoli del lavoro o della famiglia, e, dall'altra, quale controllo e soppressione di comportamenti devianti reputati connaturati alla medesima massa di individui. La giovinezza, a seconda dei casi, inizia a trasformarsi in sinonimo di potere o di instabilità, di forza o di lascivia, di generosità o di

---

<sup>47</sup> A. Battistini, *I miti letterari della giovinezza alle soglie del Romanticismo*, cit., p. 12.

<sup>48</sup> Sulla questione cfr. almeno i classici testi di G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna, 2007 [1974] e Id., *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari, 1998 [1990].

autoreferenzialità, di rispetto verso i propri antenati o di eversione dell'ordine costituito. È come se essa venisse intesa come una categoria travalicante le dimensioni biologiche e sociali per poi acquisire i tratti più sfrangiati (e, per questo, più malleabili) di una metafora esistenziale e politica, di una qualità astratta da rivendicare o da aborrire. Un prestigio di cui fregiarsi oppure uno stigma da affibbiare a soggetti ritenuti pericolosi e destabilizzanti. Scrive in proposito Sergio Luzzatto:

la rivoluzione [francese] inaugura intorno ai *jeunes gens* una retorica politica destinata a bell'avvenire: la retorica che vuole la gioventù tanto generosa ed esuberante da costituire un pericolo permanente per l'ordine politico e sociale<sup>49</sup>.

Dunque ancora la Rivoluzione del 1789 come discriminare. Come evento periodizzante a partire dal quale la giovinezza viene per la prima volta scoperta nella sua dirompenza e per la prima volta imbrigliata nelle reti della retorica politica. Anzi, come l'evento a partire dal quale la giovinezza diventa un fatto specificatamente politico. Come abbiamo appreso da Battistini e da Luzzatto, da questo preciso momento la sua immagine viene intrecciata in maniera definitiva con un'idea di rinascita, di riscatto e di cambiamento che avrà larga fortuna nei due secoli a venire. Anche il concetto stesso di rivoluzione, per eccellenza prodotto e produttore della modernità di tutto il mondo, pare essere congenitamente legato con quello di gioventù e quello della sua tensione palingenetica, in una sorta di sillogismo quasi perfetto.

Palingenesi, cioè nuovo cominciamento, rinascita. Ma una rinascita da se stessi, senza padri o controllori, senza re o maestri, dettata dalla volontà di un cambiamento radicale, e dalla coscienza della propria capacità di piegare, modificare e rendere migliore il proprio destino e quello dei propri coetanei. Una coscienza che corrisponde alla presa d'atto di essere e di riconoscersi giovani, ormai figli di nessuno e perciò fratelli, investiti del

---

<sup>49</sup> S. Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, cit., p. 239.

dovere di cambiare le cose, di rovesciare gli ordini e le gerarchie. Mossi dal dover agire prima che sia troppo tardi<sup>50</sup>.

Nella sfera del mito della giovinezza nato in seno alla Rivoluzione esiste quindi un altro elemento determinante: l'azione, che viene eletta a unica via e a principale linguaggio per trasformare il mondo. L'azione è il mezzo per piegare e per costruire la storia secondo proprio volere. Così come essa è esaltata di per sé, come gesto estemporaneo e quasi slegato da conseguenze, la gioventù viene per la prima volta percepita in ragione della sua specificità e della sua autonomia. Non si tratta più di uno spazio determinato da ciò che lo precede e che lo segue, ma di una stagione indipendente. Ecco dunque fare la sua comparsa nell'immaginario europeo l'intrepido maschio ribelle (il cui archetipo, ovviamente, è Napoleone), che si lancia in barricata traboccante delle sue passioni, pronto al sacrificio per difendere il suo ideale e i suoi compagni di battaglia. Egli è l'eroe capace di rinunciare alla sua stessa vita pur di non scendere a compromessi. E se si pensa che, come abbiamo visto, il romanzo di formazione classico non è altro che la trasposizione simbolica della conformazione a delle regole e a un compromesso sociale auspicato dalla nuova borghesia (inglese e tedesca soprattutto), si può ben capire in che termini esso si contrapponga a questa nuova immagine della giovinezza, i cui prodromi, del resto, possono essere rintracciati anche in opere precedenti come - per limitarci al più canonico esempio<sup>51</sup> - *I dolori del giovane Werther*. In questo romanzo epistolare di Goethe, così pure nel suo futuro "gemello" nostrano *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, Battistini ravvede appunto la messa in circolo del conflitto tra

---

<sup>50</sup> In questo senso, è sintomatico che, pur facendo riferimento a contesti storici a noi più prossimi e immettendosi sulla scia delle tesi del filosofo contemporaneo Roberto Esposito, Gian Mario Anselmi abbia individuato una costante essenziale nella storia politica moderna: la continua e irriducibile contrapposizione tra l'orizzontalità (presunta) della "democrazia dei fratelli" e la verticalità del "regime autoritario dei padri", da abbattere per mezzo e in virtù della «forza "feroce" dei giovani» (G. M. Anselmi, *Machiavelli e la forza della giovinezza*, in S. Verhulst, N. Vanwelkenhuyzen (a cura di), *Giorni, stagioni, secoli*, cit., p. 142). Anselmi individua in Machiavelli l'anticipatore di una simile visione della politica, immaginata come spazio del cambiamento e campo di lotta. Il principe ideale tratteggiato nelle pagine del fiorentino, infatti, non è altri che il giovane maschio dominatore che sottomette, in nome della sua forza, della sua spinta vitalistica e della sua spregiudicatezza, la Fortuna, paragonata a sua volta a una ragazza da far propria con ogni espediente necessario.

<sup>51</sup> Cfr. A. De Bernardi, *Il mito della gioventù e i miti dei giovani*, cit., p. 60.

l'ardore e la passione della giovinezza e il principio di realtà dettato dal contratto sociale e dal volere degli adulti. L'epilogo dei due testi è risaputo: i due ragazzi, ormai rassegnati a non poter amare chi loro vogliono, scelgono di togliersi eroicamente la vita. Qui ancora Battistini:

Per chi come Werther si sente «invasato» [...] l'unica possibilità di evadere è un gesto estremo, protestatario, di ribellione aperta alla grigia e spenta condotta degli uomini maturi, vili e banali nelle loro esistenze regolate sul più anonimo senso comune. Il suicidio risulta l'esito naturale di una personalità troppo infiammata per potersi adeguare a un mondo rispetto al quale i suoi ardenti furori giovanili si rivelano incommensurabili. E la soluzione estrema e incommensurabile è la stessa di un altro giovane della letteratura, Jacopo Ortis, di cui è risaputa l'affinità con Werther<sup>52</sup>.

Simbolo di protesta e di coraggio, il suicidio sembra ribadire il bisogno fisiologico del giovane di fuoriuscire dal solco tracciato dai propri padri e dalla propria classe di appartenenza. Il suicidio è l'azione assoluta, il gesto sprezzante e sacrificale che scandalizza e sconcerta. Non appare mai quale atto di rinuncia o di autoesclusione: viene esaltato solo nell'ottica pocanzi discussa, secondo la quale l'agire è celebrato in ogni caso, come valore positivo e costitutivo di una certa idea della gioventù. Scrive Gino Tellini sull'*Ortis* foscoliano: «La morte si delinea, per vendetta contro la tirannia del padre e la nequizia dei tempi, come affermazione di sé»<sup>53</sup>. La scelta definitiva non è altro che l'ostentazione più radicale del proprio esser giovani, e capaci di fare qualsiasi cosa pur di protestare contro un ordine (politico o familiare poco importa, perché, come sempre, la parte può stare

---

<sup>52</sup> A. Battistini, *I miti letterari della giovinezza alle soglie del Romanticismo*, cit., p. 25. Inoltre, è da segnalare che il Settecento si configura come il secolo nel quale prende piede una prima forma di "coscienza generazionale", strettamente connessa all'avvento della gioventù in quanto categoria sociale, ma comunque indipendente e specifica. Una coscienza che prende forma anche grazie a opere letterarie quali il *Werther* goethiano e alla temperie preromantica diffusa dallo *Sturm und Drang*. Sulla questione cfr. almeno C. Donati, *Il problema delle generazioni nella storia e le sue radici settecentesche: spunti per una ricerca*, in C. Mangio, M. Verga (a cura di), *Il Settecento di Furio Diaz*, Edizioni Plus-Pisa University Press, Pisa, 2006, pp. 116-119.

<sup>53</sup> G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 6.

per il tutto) al quale non si è disposti a sottomettersi. Perfino decidere di rimanere per sempre tali, uccidendosi.

Com'è noto, circa un secolo più tardi, partendo proprio dai medesimi assunti di questa tradizione protoromantica, Italo Svevo ribalterà completamente e ironicamente tale rappresentazione del suicidio, esasperandone e stravolgendone gli aspetti più patetici e velleitari. Il protagonista di *Una vita* Emilio Brentani, impiegato anagraficamente giovane, mette fine ai suoi giorni per evitare un duello (dall'esito negativo quasi certo) e per sfuggire a una situazione compromettente. Non è più esaltato il gesto in sé, né tantomeno il coraggio, o la sua inevitabilità, pur tragica e drammatica. Piuttosto, il suicidio dell'impiegato sembra un altro dei suoi trucchi messi a punto per ribadire la sua presunta superiorità nei confronti di chi lo circonda. Una delle sue trovate meschine e posticce, importate di peso dai suoi troppi libri letti e mal compresi, di cui nessuno, ovviamente, coglierà il messaggio che egli auspica e si immagina. Il romanzo di Svevo si chiude con una lettera (anche qui il legame col modello epistolare foscoliano è evidente) pervenuta all'ufficio dove Brentani lavora. L'antieroe sveviano sogna e spera di diventare un eroe da romanzo, ma il suo nome e la sua morte finiranno per essere ricordati solo tra le righe fugaci di una più che burocratica comunicazione di servizio<sup>54</sup>.

### 3. *Gli eroi son tutti giovani e ribelli*

Ma non andiamo troppo oltre. Spieghiamo meglio per quali motivi, prima di scendere nello specifico della trattazione di Tozzi, Moravia e Brancati si sia scelto di partire da così lontano.

La ragione essenziale risiede nel fatto che uno degli scopi principali di questo lavoro è proprio quello di illustrare in che modo un determinato

---

<sup>54</sup> Cfr. al riguardo le considerazioni di G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 178-180.

mito della giovinezza si sia cristallizzato e mantenuto coerente, attivo e operativo durante un vastissimo arco temporale, che comprende, certo, anche il periodo storico nel quale gli autori qui esaminati sono nati e hanno vissuto. Una mappatura generale riguardo all'avvento della gioventù come categoria sociale e, soprattutto, come posta simbolica continuamente contesa e rivendicata, rappresenta un passaggio necessario per intraprendere una specie di operazione "archeologica" sul suo mito, che trova massima espressione e strumentalizzazione nel fascismo italiano e, in maniera diversa, nel nazismo tedesco della prima metà del Novecento.

Per certi versi, l'operazione qui proposta prende a modello quella messa a frutto da uno dei maggiori storici del Risorgimento italiano: Alberto Mario Banti. Quest'ultimo, nei suoi studi ormai ritenuti dei classici sull'argomento, rifacendosi soprattutto alla lezione di Foucault e di Mosse, ha concentrato la sua attenzione sulle modalità di costruzione dell'immagine della nazione, o meglio, sulla modalità di formazione di «un tessuto discorsivo strutturalmente, morfologicamente comune»<sup>55</sup> in quella parte d'Europa del XIX secolo in cui si verificano i moti di indipendenza e di rivendicazione patriottica. Del resto, come vedremo meglio tra breve, la creazione del mito della nazione, e in special modo per l'unificazione d'Italia, ha sempre avuto a che fare con la giovinezza, trattandosi di:

un orizzonte ideale capace di scatenare tempeste emotive nella mente e nel cuore [...] di *giovani* [...]. È quando si è giovani che si "scopre" la nazione. È da giovani che si abbraccia l'idea di battersi per essa. Chi ha lasciato memorie autobiografiche ha regolarmente accreditato questa immagine di sé, che, d'altra parte, getta luce sull'idea coltivata da Mazzini nel 1831 di proibire l'affiliazione alla Giovane Italia ai maggiori di quarant'anni. Il Risorgimento è un fenomeno generazionale.

Ed è anche, nessun dubbio su ciò, un fenomeno eversivo<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> A. M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino, 2005, p. XI.

<sup>56</sup> A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2000, p. 33 [corsivo del testo].

Oltre che per iniziare a sottolineare il legame stretto tra il nazionalismo otto-novecentesco (a sua volta frutto della retorica romantica<sup>57</sup>) e il moderno culto della giovinezza, le riflessioni di Banti ci sembrano importanti e utili anche per un altro motivo, legato all'individuazione e alla scelta di una precisa periodizzazione. Nel suo *L'onore della nazione*, infatti, lo storico traccia una linea rossa che parte dal XVIII secolo - lo stesso secolo in cui, si ricordi, la giovinezza trova un suo spazio nell'immaginario pubblico (e privato) come «categoria umana e sociale»<sup>58</sup> - e che arriva, senza strappi particolari, fino alla Prima Guerra Mondiale. In buona sostanza, ciò che Banti intende e riesce a dimostrare è che le formazioni discorsive alla base di una certa idea di nazione, così in Italia come in una parte importante dell'Europa, si protraggono compatte e pressoché immutate nel tempo e nello spazio. Una simile persistenza è dovuta e comprovata dalla ricorrenza di «miti e tropi condivisi»<sup>59</sup>, i quali, una volta rintracciati, paiono andare a costituire un sistema coerente: una sorta di determinata e ricorsiva «morfologia essenziale»<sup>60</sup>. Banti mette in luce il suo sviluppo, rintracciandone le “radici simboliche” anche nella filosofia di Giambattista Vico e nel retaggio semantico proprio del cristianesimo cattolico.

Ai fini del nostro lavoro, le affermazioni di Banti sono significative non solo perché dimostrano che un certo tipo di immaginario, o meglio, uno specifico orizzonte simbolico condiviso, resta intatto dalla Rivoluzione Francese fino al Novecento, non solo perché mettono in evidenza una stretta parentela tra il mito della nazione e quello della giovinezza (peraltro, già individuato in precedenza da Mosse), ma soprattutto perché riescono a illuminare in che modo lavori e resti attivo un mito nel corso degli anni, cioè attraverso la riproposizione, il rimescolamento e il riadattamento continuo di

---

<sup>57</sup> «The rhetoric of Romanticism provided a common language and tone for those who rebelled against subservience and conformity in the name of the new ideals of the century». A. Lyttelton, *The Hero and the People*, in S. Patriarca, L. Ryall (a cura di), *The Risorgimento Revisited. Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, Palgrave Macmillan, London, 2012, p. 51.

<sup>58</sup> G. Romano, *Immagini di gioventù nell'età moderna*, in G. Levi, J. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani. L'età contemporanea*, cit., p. 3.

<sup>59</sup> A. M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. XI.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

alcuni suoi tratti costanti. Riproposizione, rimescolamento e riadattamento che, come vedremo e spiegheremo meglio, sono attuati non di rado in maniera consapevole da quei gruppi che aspirano al potere, o che pretendono, con la loro ribellione, di farsi portavoce di istanze di cambiamento.

Possiamo già immaginare quali siano le costanti di questa grammatica elementare che informa l'immaginario patriottico-nazionale del Risorgimento. È evidente, infatti, che in quest'ultimo la spinta palingenetica, l'impulso al cambiamento e la capacità di agire con ostinazione e coraggio siano fondativi ed essenziali. Il patriota è il martire pronto a sacrificare la sua vita per i suoi compagni e per la sua terra occupata dallo straniero usurpatore. Egli è il combattente in grado di sovvertire l'ordine sbagliato del presente in favore di un altro, più radioso avvenire. Egli è l'avvenire incarnato. La sfera semantica principale e onnicomprensiva diventa così quella dell'onore: la nazione italiana viene eletta metaforicamente a madre e donna da salvaguardare, da vendicare e da conquistare attraverso il proprio ardore di maschi irresoluti e privi di timore. Inoltre, è da sottolineare il fatto che quello concernente l'onore sia già di per sé un codice in senso stretto, cioè un sistema ritualizzato, legato a precise regole di una parte precisa della società.

Una volta presa conoscenza delle sue caratteristiche principali, l'ideale patriota risorgimentale pare somigliare di molto al giovane ribelle settecentesco e preromantico, la cui immagine, lo abbiamo già visto, si diffonde a seguito della Rivoluzione Francese e delle imprese napoleoniche. Anzi, pare proprio sovrapporsi a tale immagine, diventando sua nuova declinazione e sua più potente espressione. Declinazione ed espressione ancora caldeggiate, tra l'altro, da un «clima culturale per tanta parte pervaso di spiriti romantici»<sup>61</sup>. Qui troviamo di nuovo confermate l'importanza e la decisività della conformazione dell'immaginario nei processi di cambiamento durante i secoli XVIII e XIX. Troviamo confermata la potenza multiforme del mito, capace di mobilitare singoli o intere generazioni, di

---

<sup>61</sup> F. Della Peruta, *I «giovani» del Risorgimento*, in A. Varni (a cura di), *Il mondo giovanile in Italia tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 41.

guidarli e di indirizzarli secondo una sua grammatica fluida e al contempo ben strutturata.

Ma va anche ricordato che la vicinanza tra il patriottismo risorgimentale e la giovinezza non è un semplice fatto di concetti o di immagini. Esso non si esplica soltanto nel campo del simbolico: come abbiamo già appreso dalle parole di Banti, infatti, il Risorgimento può dirsi a tutti gli effetti un fenomeno eversivo e in un certo senso estremista, oltre che generazionale. Scrive Eva Cecchinato al riguardo: nel contesto dei moti italiani di metà Ottocento «la giovinezza diventa anche sinonimo di disponibilità ad abbracciare [...] un modello d'azione ben altrimenti radicale»<sup>62</sup>. Essere giovani diviene così la caratteristica di tutti gli eroi e di tutti i modelli romantico-risorgimentali, ma anche la condizione necessaria per una scelta di vita (e di morte) che difficilmente potrebbe attecchire e persuadere i “temperati” adulti, ormai considerati nei termini di una categoria antropologica a sé, distante e inutile. I vecchi patrioti sono sprovvisti delle forze per ingaggiare la battaglia contro il nemico, non possiedono lo sprezzo della paura per una dipartita precoce ma piena di onori. A riprova di ciò, risulta utile riportare le magistrali considerazioni di Sergio Luzzatto sull'idea mazziniana di giovinezza:

I movimenti politici creati e animati da Mazzini in quel giro di anni, la “Giovine Italia” e la “Giovine Europa”, ponevano i quarant'anni come età massima per l'ammissione dei membri. Lo storico interessato alle forme di rappresentazione politica della gioventù nell'Ottocento, o al mito della gioventù stessa come forza rivoluzionaria, non potrebbe chiedere alle fonti testimonianza più indicativa di questa: riconoscere capaci dell'opera politica progressiva soltanto i “giovani” sotto i quarant'anni significava infatti ribellarsi con precisione quasi scolastica alla *quarantena* che il mondo restaurato aveva imposto alle nuove generazioni. Significava, inoltre, ribaltare tale quarantena, con il risultato di alienarsi molti patrioti ultraquarantenni<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> E. Cecchinato, *Stagioni e svolte della “Giovane Italia”*, in P. Dogliani (a cura di), *Giovani e generazioni nel mondo contemporaneo*, cit., p. 74.

<sup>63</sup> S. Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, cit., p. 264.

Il concetto di quarantena è centrale, specialmente nella prospettiva di questo lavoro. Per la nuova generazione di patrioti l'essere avanti con gli anni è considerato a tutti gli effetti come una debilitazione, come un ostacolo al raggiungimento di un vero cambiamento dello *status quo*. In altre parole, come una malattia. Per di più infettiva, se si vuole seguire alla lettera quanto affermato da Luzzatto, pur metaforicamente. E se l'essere di un'età maggiore ai quaranta è un difetto, ne deriva che, al contrario, la giovinezza è il simbolo della salute necessaria alla rivoluzione degli ordini e al progresso.

Però, si sa, è l'eccezione che fa la regola. Giuseppe Garibaldi è l'unico non-giovane a rappresentare il rivoluzionario idealtipico. Ma soltanto perché è lui l'eroe per eccellenza, il profeta della religione della rivoluzione risorgimentale<sup>64</sup>: quasi un «personaggio da romanzo»<sup>65</sup> - e, del resto, romanziere lui stesso - che, nonostante l'età anagrafica avanzata, testimonia e sostanzia la giovinezza quale attributo assoluto, intrinseco ed esistenziale. Una giovinezza d'animo, perfetta perché costante, incrollabile e compiuta<sup>66</sup>.

#### 4. «*Il secolo lungo dei giovani*»: il passaggio tra Ottocento e Novecento

Una volta compresi quali siano i tratti essenziali del mito della gioventù ribelle<sup>67</sup>, occorre ribadire che esso riesce a protrarsi quasi invariato

---

<sup>64</sup> Cfr. L. Ryall, *Garibaldi. Invention of a Hero*, Yale University Press, New Haven-London, 2007, in particolare pp. 59-97 e 226-271.

<sup>65</sup> «Egli nasce come un personaggio da romanzo nell'epoca in cui, a metà Ottocento, il romanzo d'appendice a puntate lancia nei vari paesi la stampa quotidiana e ne allarga numericamente e socialmente il pubblico, con tutte le ricadute possibili attraverso altre tecniche di comunicazione: stampe popolari, fotografie, quadri, cosmorama, panorami ottici, inni e canzoni». M. Isnenghi, *Garibaldi fu ferito. Il mito, le favole*, Feltrinelli, Milano, 2013, p. 3.

<sup>66</sup> Cfr. R. Balzani, *Garibaldi e i giovani*, in M. Severini (a cura di), *Garibaldi eroe moderno*, Aracne, Roma, 2007, pp. 15-25.

<sup>67</sup> Una piccola ma necessaria precisazione: dato che uno dei fini del presente lavoro è anche quello di enucleare gli elementi ricorsivi di un mito tutto teso "in positivo" e a scopi spesso politici, per quanto riguarda il romanticismo si è dovuto mettere necessariamente da parte

nel tempo e nello spazio. A questo stesso proposito, Patrizia Dogliani, riprendendo e rovesciando la celeberrima formula di Eric J. Hobsbawm, ha parlato acutamente di “secolo lungo dei giovani”<sup>68</sup>. Un secolo che trova principio nell’Ottocento romantico, a sua volta figlio senza padri della Rivoluzione Francese, e che pare protrarsi finanche più in là della caduta del nazismo e del fascismo. Secondo la storica, infatti, la fine di tale secolo “ideale” sarebbe da fissare negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, con la comparsa dei movimenti di contestazione studenteschi. Il secolo lungo dei giovani si profila dunque come il lungo lasso di tempo in cui questi ultimi, oltre a occupare in maniera sempre più ipertrofica e massiccia un posto di rilievo nell’immaginario<sup>69</sup>, cercano di conquistare concretamente un proprio spazio all’interno della sfera pubblica e politica, il più delle volte non riuscendovi. Paradossalmente, proprio quando la retorica intorno alla gioventù quale forza motrice della storia e degli eventi si è fatta più frequente e insistente, lì, in quello stesso momento, si sono verificate le sue massime strumentalizzazioni e distorsioni.

La nozione di “secolo lungo” proposta da Dogliani risulta dunque molto efficace perché conferma ancora una volta l’ipotesi di Banti secondo cui una precisa sfera di concetti, di immagini e di idee si sia protratta per moltissimi anni arrivando ben dentro il Novecento. Tale fenomeno è testimoniato da una sempre più influente e pervasiva presenza del mito della gioventù quale forza riscattatrice e salvifica. Il secondo passaggio, il secondo scatto simbolico che caratterizza tale mito è da collocare proprio all’altezza del cruciale passaggio tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. Così si esprimono al riguardo gli storici Bruna Bianchi e Marco Fincardi:

Avviene lì [nella fase compresa fra i due secoli] un investimento semantico fondamentale che carica l’immagine del giovane di simbologie decisamente innovative, spesso dense di mistificate strumentalizzazioni ad opera degli adulti, specialmente di padri

---

personalità come Byron, Keats e Shelley: i “ragazzi che amavano il vento” che pure ebbero una forte influenza sull’immaginario artistico e letterario riguardante la giovinezza.

<sup>68</sup> Cfr. P. Dogliani, *Storia dei giovani*, cit., pp. 1-4.

<sup>69</sup> Cfr. S. Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, cit., pp. 233-237.

borghesi, che proiettano sui propri figli i desideri di assicurare alla propria classe un dominio sulla società<sup>70</sup>.

Lo stralcio appena letto rende bene l'idea di quanto il passaggio temporale in oggetto sia decisivo - una «svolta epocale»<sup>71</sup>, la chiamano i due storici - in relazione alla storia dei giovani e del loro mito moderno. Tuttavia, più che a una reale nascita di «simbologie decisamente innovative», ciò a cui si assiste nel giro di anni a cavallo tra Otto e Novecento, come già accennato, somiglia piuttosto a una generale radicalizzazione di reti discorsive già presenti nell'immaginario pubblico. Si può infatti affermare che l'«investimento semantico» sulla gioventù di cui parlano Bianchi e Fincardi non sia altro che la riproposizione e il rilancio del suo mito nato nel XVIII secolo e di cui abbiamo già intravisto i tratti salienti. Questi tratti vengono impiegati e declinati con una vistosa e sostanziale amplificazione, dettata anche dai risvolti di un importante sviluppo culturale, industriale e tecnologico su scala continentale, restando però gli stessi. Certo, come ricorda giustamente Sergio Luzzatto, il «ribellismo giovanile del tardo Ottocento e del primo Novecento ha connotazione diversa da quello che l'aveva preceduto»<sup>72</sup>, perché si lega ai nascenti nazionalismi; e però è evidente che nasca proprio da lì, che si rifaccia alla stessa grammatica simbolica, rimanendo invariato nella sostanza e nel «funzionamento».

Per il caso che più ci interessa, cioè quello italiano, una simile contiguità è testimoniata anche dalla concreta vicinanza generazionale tra i giovani nati nell'ultimo quarto del XIX secolo e i loro padri, ossia coloro i quali erano stati i protagonisti delle lotte di venti o trenta anni prima<sup>73</sup>. I giovani italiani di fine Ottocento nascono e crescono a contatto diretto con i miti che avevano informato le lotte risorgimentali e dalle cui lotte erano fioriti a loro volta: miti e discorsi che vanno a rappresentare «un formidabile

---

<sup>70</sup> B. Bianchi, M. Fincardi, *Giovani e ordine sociale. Miti e ruoli, in Europa e in Italia, tra XIX e XX secolo*, «Storia e problemi contemporanei», 27, 2001, pp. 8-9.

<sup>71</sup> Ivi, p. 8.

<sup>72</sup> S. Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, cit., p. 236.

<sup>73</sup> Cfr. E. Cecchinato, *Stagioni e svolte della "Giovane Italia"*, cit., pp. 74-77.

agente politico, culturale e persino psicologico»<sup>74</sup>. Ma si tratta di un'eredità culturale e politica (diffusa anche grazie alla scolarizzazione obbligatoria) a doppio taglio, per i padri che avevano fatto il Risorgimento: agli occhi dei loro figli e dei loro successori, infatti, tale processo di liberazione e di affermazione della nazione non solo non è stato portato a pieno ed effettivo compimento, ma ha tradito le istanze radicali e rivoluzionarie dalle quali aveva preso concretezza. L'Italia nata dai moti ottocenteschi non rispecchia le antiche speranze, e sembra essere quanto di più distante dall'immagine gloriosa che viene spacciata<sup>75</sup>. Comincia così a montare un diffuso senso di insofferenza per un contesto nel quale viene esaltato lo spirito di un tempo, ma che in realtà pare aver dismesso qualsiasi tipo di spinta innovatrice in cambio di una placida e senescente stasi. Una stasi che certamente mal si concilia con le novità portate dallo sviluppo tecnologico e industriale. Tale sviluppo determina uno sfasamento sostanziale dei ruoli sociali – sia nell'ambito rurale e contadino che in quello urbano e borghese, anche con esiti tragici sul versante dello sfruttamento minorile - fino ad allora riservati e contemplati per i giovani. Questi ultimi pretendono un ruolo determinante nel nuovo assetto sociale; essi sentono di poter e di dover incidere su un ordine delle cose che si sta sostituendo a quello ormai marcescente e obsoleto dei loro predecessori, incapaci di cogliere la portata del cambiamento che la nuova era sta portando con sé. Cambiamento

---

<sup>74</sup> E. Papadia, «Educati a quella morte». *I giovani interventisti e la memoria del Risorgimento*, in M. De Nicolò (a cura di), *Dalla trincea alla piazza*, cit., p. 79. Di Papadia cfr. anche il suo saggio, *Di padre in figlio. La generazione del 1915*, Il Mulino, Bologna 2013.

<sup>75</sup> Non si dimentichino inoltre tutti i “libri per ragazzi” indirizzati alle giovani generazioni nate dopo il 1870. Libri scritti proprio da coloro che avevano sostenuto gli ideali risorgimentali, e perciò ideati (anche) con un esplicito e laico intento pedagogico: quello di formare gli italiani del domani. Così si esprime al riguardo Vittorio Spinazzola, in una sua importante monografia sull'argomento: «Ecco dunque un gruppo di scrittori che in gioventù avevano vissuto la fase eroica del Risorgimento rilanciarne l'impegno di moralità civile più risentito, indirizzandosi a un pubblico nato dopo il 1870. Così la letteratura avrebbe collaborato degnamente a consolidare e rinsanguare le istituzioni nazionali. Agli occhi dei nostri narratori, l'impresa aveva un'importanza pari al suo carattere di urgenza. Intanto, andava tenuto conto del rischio che fra le ultimissime generazioni avessero a trovare presa i miti suggestivi, le parole d'ordine esaltanti della propaganda socialista. Ma soprattutto, essenziale era adoperarsi per sottrarre i fanciulli all'influenza della Chiesa, che stava rinverdendo modalità e strumenti della sua presenza capillare». V. Spinazzola, *Pinocchio & c. La grande narrativa italiana per ragazzi*, Il Saggiatore, Milano, 1997, p. 9. Nel suo studio, Spinazzola prende in considerazione i casi di Collodi, De Amicis, Capuana, Invernizio e Bertelli (Vamba).

rapidissimo che rischia, se non indirizzato dai giusti soggetti, di far collassare un'intera civiltà. Qui una pagina chiarificatrice di Catia Papa:

Il Novecento europeo si aprì all'insegna della giovinezza. [...] Fu l'incalzare delle trasformazioni sociali prodotte dalla seconda rivoluzione industriale a scuotere la fiducia in un lineare pacifico avvenire di sviluppo, a far emergere timori e nuove aspettative verso il secolo appena inaugurato, a suscitare il fantasma della decadenza e, a esorcizzarlo, il mito della giovinezza. [...] la modernità aveva i medesimi caratteri innovativi e dinamici della condizione giovanile, e la giovinezza divenne un attributo ideale irrinunciabile di una società che avesse voluto affrontarla con successo.

Il Novecento «epoca giovane», quindi, ma anche dei giovani, ossia di coloro che per natura e vocazione potevano candidarsi a suoi migliori interpreti. «Fare posto ai giovani» divenne allora un altro tema molto frequentato dalla retorica politica d'inizio Novecento. Un argomento retorico, appunto [...] <sup>76</sup>.

Come si evince dalle parole appena riportate, la modernità di inizio XX secolo viene avvertita in maniera bifida, doppia e contraddittoria. E con essa, in perfetta specularità, la giovinezza, suo indissolubile corrispettivo simbolico fin dal XVIII secolo. A tal proposito, il critico musicale Jon Savage ha tentato di cogliere e di descrivere questa valenza bifronte paragonando la figura del giovane al centro dell'immaginario di fine Ottocento-inizio Novecento a una sorta di Frankenstein: un essere artefatto, creato e indirizzato dagli adulti ma capace, con le sue forze e la sua ingenuità, di ribellarsi a questi ultimi e di distruggerli. Una creatura da formare ed educare attraverso le scuole, l'esercito, le associazioni e lo sport, ma anche un pericolo costante da tenere a bada mediante le stesse istituzioni. Un essere compatto, ma composto da “parti” assai eterogenee tra loro. Parti e componenti comprese tra due polarità contigue e tuttavia opposte <sup>77</sup>. Come è facile intuire, siamo di nuovo nel solco dell'immagine del giovane inteso come individuo a mezzo, figura dello “spazio intercorrente”, della zona limite tra “paradiso e inferno”: il giovane è

---

<sup>76</sup> C. Papa, *L'Italia giovane dall'Unità al fascismo*, cit., pp. 3-4.

<sup>77</sup> Cfr. J. Savage, *Teenage. The Creation of the Youth 1875-1945*, Chatto & Windus, London, 2007, pp. 13-15. Anche un altro critico musicale, italiano, si è occupato della questione giovanile: G. Borgna, *Il mito della giovinezza*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

insieme e contemporaneamente «genius or monster, creator or destroyer of the world»<sup>78</sup>.

## 5. *Degenerata generazione*

L'avvento del Novecento è caratterizzato innanzitutto da un'endemica e trasversale preoccupazione per i presunti effetti collaterali di ciò che viene avvertito come un punto di non ritorno per la vecchia Europa. Generalizzando, si potrebbe affermare che, specie tra le borghesie, una delle idee più diffuse sia che una certa immagine del mondo si stia man mano consumando, sorpassata da rivoluzioni e mutamenti troppo incisivi e troppo rapidi per non avere conseguenze traumatiche e irreversibili sull'umanità per come la si è conosciuta fino a quel preciso momento. In una simile atmosfera da apocalisse preannunciata (la stessa in cui si sviluppano e prendono sempre maggiore spazio, quasi all'unisono, il positivismo e il decadentismo), fanno la loro comparsa i nuovi spettri e le nuove ossessioni della modernità, che potrebbero essere già tutti racchiusi nel titolo del celeberrimo e molto discusso testo del sociologo e poligrafo ungherese Max Nordau: *Degenerazione* (1892)<sup>79</sup>. Il terrore e la psicosi della degenerazione, dunque. Proprio mentre fanno l'ingresso gli ultimi cento anni del millennio, prende corpo il timore che una sorta di patologia morale, fisica e intellettuale si stia abbattendo rapida e incontrastabile in tutto il continente. Il termine "patologia" va qui inteso in senso letterale e metaforico, poiché in

---

<sup>78</sup> J. Savage, *Teenage*, cit., p. 15.

<sup>79</sup> «Il libro ebbe un grande successo, nonostante contasse quasi seicento pagine, e fu tradotto in molte lingue. L'argomento dell'opera era una diagnosi dei mali morali e psicologici che, secondo Nordau, affliggevano i popoli civili e ne corrompevano la sanità fisica e morale [...]. Dedicato a Cesare Lombroso [...], il libro di Nordau compendia teorie scientifiche e pseudoscientifiche, elaborate nel corso della seconda metà dell'Ottocento da medici e sociologi positivisti, sul pericolo della degenerazione umana a causa della modernità [...]. Nell'uomo moderno, secondo queste teorie, convivevano i residui di una barbarie atavica e i germi maligni di una nuova barbarie, annidati nel seno stesso della civiltà moderna». E. Gentile, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano, 2017 [2008], p. 58.

questo stesso lasso temporale la malattia e il suo portato simbolico iniziano a non pertenerne più soltanto all'ambito medico. O meglio, tale ambito, anche sulla scia del positivismo fine-ottocentesco, sembra sconfinare in maniera significativa e drastica nella sfera d'influenza di molti altri campi del sapere e del vivere quotidiano. Un difetto fisico si trasforma così in un sicuro e immediato sinonimo di stortura morale, pericolosa e dannosa per sé e per gli altri, e viceversa. Come ha messo in luce George Mosse nei suoi studi, i medici, «ratificando l'equazione tra morale e salute-malattia», si affermano man mano quali «arbitri della *normalità*»<sup>80</sup>. Quest'ultima viene percepita quasi fosse in costante pericolo, diventando la controparte di una ormai celebre ossessione per la degenerazione tipica della *fin de siècle*<sup>81</sup>. Insieme con essa viene a diffondersi una sorta di smania igienista, che, sempre secondo Mosse, risponde a questo bisogno della borghesia europea di proteggersi dall'atmosfera destabilizzante di inizio Novecento.

Facendo affidamento sui suoi valori fondanti e connaturati, quelli del medio assoluto e della morigeratezza, tenendosi ancorata alla sua preziosa rispettabilità, alle sue buone maniere contrapposte ai comportamenti lascivi, decadenti e immorali di una parte della società che appare ormai pronta a sicuro declino, la borghesia tenta di tracciare confini ben definiti, limiti certi tra cosa è normale e cosa non lo è, tra cosa è patologico e cosa non lo è. Tra cosa è borghese e cosa non lo è. Tenta insomma di darsi un'identità *via negationis*, cercando di distinguersi da ciò che ritiene malsano e compromettente, spinta dalla «necessità di mantenere il controllo in un'età nervosa, di trovare strutture stabili in un mondo disorientante»<sup>82</sup>. La smania igienista, l'attenzione quasi paranoica per una normalità ormai compromessa nel profondo anche dalla scoperta di una sessualità sempre più invadente e “presente” (si ricordi che di lì a pochi anni la psicanalisi di

---

<sup>80</sup> G. L. Mosse, *L'immagine dell'uomo*, cit., p. 106 [corsivo del testo].

<sup>81</sup> «L'incubo della degenerazione aveva cominciato ad addensarsi nell'Europa imperiale verso gli ultimi anni dell'Ottocento, il periodo denominato dagli stessi contemporanei, con un'espressione di compiaciuta intonazione pessimista, la *fin de siècle*. [...] *Fin de siècle* era anche il titolo della prima parte di [...] *Degenerazione*, pubblicato nel 1892». E. Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., pp. 57-58.

<sup>82</sup> G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari, 1996 [1984], p. 9.

Freud conoscerà il suo pieno sviluppo), si traducono, nell'effettivo, in nuove forme di controllo e di repressione sociale.

Come prevedibile, in un simile clima di ansia collettiva, anche i giovani divengono bersaglio e argomento di apprensione non secondario. Del resto, sappiamo bene che, a partire dalle teorie pedagogiche di Rousseau, essi vengono considerati alla stregua di soggetti ad alto rischio, date la loro suggestionabilità e la loro inclinazione a essere sovrastati da incontrollabili e irragionevoli passioni. Per tale motivo, già a partire dall'Ottocento, viene pubblicato in materia un cospicuo numero di trattati e di manuali sull'“educazione sentimentale” più adeguata da impartire ai ragazzi e alle ragazze che si trovano in una fase della vita così critica. Ragazzi e ragazze anche non necessariamente appartenenti alla borghesia. Scrive in proposito Carmela Covato:

L'educazione sentimentale come adesione a modelli di abnegazione, pudore, obbedienza, per le fanciulle, coraggio, patriottismo e attaccamento al lavoro, per i ragazzi, è molto insistita nella trattatistica educativa e nei galatei dell'epoca e sembra destinata soprattutto a svolgere il ruolo di addestramento ai destini individuali di [...] uomini e donne di diversa condizione<sup>83</sup>.

In questo tipo di trattatistica, i giovani vengono rappresentati come facili vittime della loro inesperienza e dei loro sensi, i quali, con la comparsa della pubertà, paiono prendere il sopravvento su di loro, mettendo a rischio quanto propinato e auspicato dall'ordine sociale e familiare, borghese o meno: un intero codice ben strutturato di comportamenti debiti e conformi a normalità. Ancora prima di Freud e dei suoi tre trattati sulla sessualità, in larga parte d'Europa (e non solo) è assai diffusa la convinzione che i bambini e più ancora giovani in fase di sviluppo siano preda di pulsioni da tenere a bada: per tal motivo, essi debbono restare quanto più possibile sotto il rigido controllo degli adulti.

---

<sup>83</sup> C. Covato, *L'educazione sentimentale. Teorie, norme, esperienze*, in F. Borruso, L. Cantatore, C. Covato (a cura di), *L'educazione sentimentale*, cit., p. 25.

In una simile prospettiva, non stupisce apprendere che la masturbazione venga presto reputata come una specie di pericolosa e autodistruttiva pratica antisociale, addirittura un gesto potenzialmente sovversivo. Spiega infatti Mosse: «la masturbazione fu considerata come la causa prima di ogni perdita di controllo; anzi, di ogni passione anormale in genere»<sup>84</sup>. Solipsistico per statuto e per necessità, compiuto molto spesso nell'ombra e negli umori più immondi, nascosto alla vista dei tutori, l'atto onanistico è quanto di più anormale e patologico possa darsi per la società borghese, e, di conseguenza, per il nascente nazionalismo. Non a caso, sulla scorta della generale tendenza medicalizzante di cui abbiamo detto, vizio e virtù vengono visti e studiati quasi fossero «argomenti di salute e malattia»<sup>85</sup>. Studiati, soprattutto: oltre alla fortuna editoriale della manualistica riguardante l'educazione sentimentale da impartire, aumentano i trattati scientifici e medici su uno speciale passaggio della vita dell'uomo scoperto da non molto: l'adolescenza.

Il XX secolo è stato definito da studiosi come Ariès e Gillis proprio come il secolo dell'adolescenza: patologia passeggera, stato di disequilibrio da tenere sotto osservazione, viene ora qualificata come un difetto psicofisico da curare e da rettificare attraverso la scuola, lo sport, la socializzazione. Ma l'attenzione su questa specifica e destabilizzante fase di passaggio dei giovani aveva trovato sempre più ampia diffusione presso gli studiosi di medicina durante tutto l'Ottocento.

Questa nozione di «momento critico» è ripresa per tutto il secolo XIX, specialmente dai medici che [...] hanno assegnato decine di tesi sulla pubertà nei ragazzi e nelle ragazze, e sulle cure del caso. Pericolo per l'individuo, l'adolescenza è anche un pericolo per la società<sup>86</sup>.

Dalle parole di Perrot capiamo bene come, tra i due secoli, i ragazzi e le ragazze in crescita rappresentino dei “casi clinici” da indagare quanto

---

<sup>84</sup> G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., p. 12.

<sup>85</sup> Ivi, p. 14.

<sup>86</sup> M. Perrot, *Figure e compiti*, in P. Ariès, G. Dubuy (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 1988, p. 133.

più a fondo possibile, in ogni loro affetto e manifestazione. D'altronde, nel 1904 viene data alle stampe un'opera monumentale sull'adolescenza che avrà larga fortuna in seguito, soprattutto nel mondo anglosassone, firmata dal pedagogista e psicologo statunitense Stanley Hall. Quest'ultimo, attraverso una prospettiva multifocale e multidisciplinare, isola l'adolescenza quale stadio intermedio e incompiuto della vita umana, offrendo un riscontro e una definitiva conferma ai timori concernenti la natura instabile e incontrollabile dei giovani. Nell'opera di Hall si ritrovano raggrumate e spiegate secondo criteri scientifici tutte le credenze distorte sulla giovinezza diffuse col romanticismo e ancora prima, come già detto, con le teorie rousseauiane. L'adolescente, dunque, viene concepito e studiato come una creatura a mezzo, sbalottata da sensazioni e impulsi che non è ancora in grado di controllare e incanalare in attività mature, responsabili e utili per la propria nazione. Viene considerato un soggetto a rischio, facilmente propenso alla delinquenza e all'insubordinazione (non si dimentichi l'incidenza degli studi di Lombroso e Spencer<sup>87</sup>, in particolare in ambiti come quello psicologico).

D'altronde, come illustra Valerio Marchi in una sua breve ma efficace storia del teppismo, il giovane ha da sempre rappresentato una figura sulla quale si sono "scaricate" le tensioni sociali, o per mezzo della quale hanno potuto trovar luogo quegli atti che non sarebbero convenuti agli adulti, ma che questi ultimi avrebbero desiderato compiere. Si pensi, come unico esempio, allo *charivari*, la punizione simbolica ai danni di un "trasgressore" delle regole di una comunità, demandata proprio ai giovani coscritti (maschi)<sup>88</sup>. Di seguito le parole di Marchi:

Il giovane, nella storia, ha sempre rappresentato uno dei *Folks Devils* più gettonati: la sua figura non del tutto definita, in qualche modo incompleta, facilmente strumentalizzabile, ha sempre funzionato da parafulmine per una società segnata da forti contraddizioni e

---

<sup>87</sup> Cfr. J. Savage, *Teenage*, cit., p. 66.

<sup>88</sup> Di questo rito si sono occupati studiosi molto importanti come Van Gennep, Lévi-Strauss, Bachtin e Carlo Ginzburg. Sulla questione esiste una letteratura vastissima, qui impercorribile. Per una panoramica generale cfr. almeno le miscellanee: J. Le Goff, J. C. Schmitt (a cura di), *Le charivari*, Parigi, EHESS, 1981 e F. Castelli (a cura di), *Charivari. Mascherate di vivi e di morti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

distorsioni sociali, preda di sensi di colpa da tacitare con offerte sacrificali, appunto con *capri espiatori*. [...] Vi svolge un indispensabile ruolo di catalizzatore delle ansie, delle nevrosi, delle insoddisfazioni collettive suscitate da un modello sociale che nella crisi trova il proprio più conveniente *equilibrio*<sup>89</sup>.

Dalle parole riportate, possiamo comprendere come gli studi compiuti da Hall sono in realtà frutto di un sentire comune ben più diffuso e ben più antico: diremmo quasi strutturale. Come afferma Savage, infatti, le ricerche di Hall risultano ancora utili agli studiosi perché mostrano in controtelaio come la giovinezza e, in questo caso specifico l'adolescenza, si possano considerare a tutti gli effetti come dei costrutti culturali<sup>90</sup>. Dello stesso avviso sembra essere anche il critico letterario John Neubauer, il quale afferma, tra l'altro, che «la differenza tra giovinezza e adolescenza sembra un fatto di terminologia»<sup>91</sup>. La tesi di fondo di Neubauer porta alle massime conseguenze la concezione culturologica dell'adolescenza. Agli occhi del critico, infatti, questa è da considerarsi prevalentemente come una costruzione sociale. Come il risultato di un intersecarsi e di un continuo formularsi di discorsi, i quali non solo rispecchiano “di conseguenza” una determinata immagine della gioventù improntata su dati oggettivi e concreti, sulla realtà fattuale insomma, ma a loro volta la plasmano, offrendo nuovi modelli di comportamento e nuovi modi di concepirla. Proseguendo nella sua analisi, Neubauer tenta di dimostrare in quale modo «l'adolescenza e il modernismo letterario si sono evoluti simbioticamente»<sup>92</sup>. Tralasciando di necessità il portato teorico che implica l'uso di una cruciale categoria quale è quella di modernismo letterario - su cui, per il caso italiano, si vedano almeno i recenti studi di Massimiliano Tortora, Mimmo Cangiano e

---

<sup>89</sup> V. Marchi, *Teppa. Storie del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*, intro. di Wu Ming 5, Red Star Press, Roma, 2014 [1998], p. 19 [corsivi del testo]. L'espressione “Folk devils” riprende chiaramente il titolo di una famosa opera riguardante la questione della violenza giovanile della working class inglese degli anni Sessanta del Novecento, ossia S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The creation of the Mods and Rockers*, Routledge, London-New York, 2002 [1972].

<sup>90</sup> Cfr. J. Savage, *Teenage*, cit., pp. 66-67.

<sup>91</sup> J. Neubauer, *Adolescenza fin-de-siècle*, Il Mulino, Bologna, 1997 [1992], p. 13.

<sup>92</sup> Ivi, p. 20.

Raffaele Donnarumma<sup>93</sup> -, ciò che in questa sede più ci preme sottolineare e rimarcare nuovamente è lo stretto legame tra una temperie segnata dall'ossessione bipolare e bifronte della giovinezza (concepita, a seconda dei casi e della convenienza, quale “paradiso o inferno”) e la letteratura. In particolare, nei romanzi dati alle stampe tra fine Ottocento e inizio Novecento, si raggruppano e addensano le teorie, le credenze e le paure proprie di quello specifico giro di anni. Estremizzate o addirittura involontarie, certo, portate all'eccesso o ribaltate, ma comunque in perfetta osmosi e in costante compenetrazione. Del resto, come prima prova di questo meccanismo di vicendevole influenza, basti anticipare che gli stessi personaggi messi in scena da Federigo Tozzi vengono rappresentati e descritti sulla scorta degli studi di stampo fisiologico, psicologico e pragmatista di inizio Novecento, come dimostra l'esplicita ripresa, da parte del senese, delle teorie dell'americano William James e del francese Gabriel Compayré, quest'ultimo influenzato in parte anche dalla lezione di Stanley Hall.

Mentre si attesta nell'immaginario culturale e scientifico l'adolescenza *fin de siècle* di cui parla Neubauer, fa la sua comparsa quello che Francesco Ghelli, sempre facendo riferimento a Neubauer, definisce come «romanzo dell'adolescente»<sup>94</sup>. Quest'ultimo è identificabile come uno dei “sottogeneri” prototipici e più caratteristici del modernismo europeo. Facile immaginare quali siano i titoli delle opere che possono ascrivere a questo filone. Titoli in cui, molto spesso, campeggiano i nomi di giovani personaggi a noi ormai familiari, entrati di fatto nell'immaginario culturale europeo moderno e contemporaneo: *Tonio Kröger* (1903), *I turbamenti del giovane Törless* (1906), *Jakob von Gunten* (1909), *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910), *America* (1911-1914), *Dedalus* (1916), solo per

---

<sup>93</sup> Per una visione generale cfr. almeno M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma, 2018; M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*, Quodlibet, Macerata, 2018; R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini, M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli, 2012, pp. 13-38.

<sup>94</sup> F. Ghelli, «*Ma non era un uomo*»: *Bildung e iniziazione*, in M. Polacco (a cura di), *I vecchi e i giovani. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Pontignano, 24-30 settembre 2000)*, Le Monnier, Firenze, 2002, p. 123.

riportarne alcuni, senza dimenticare che, ad esempio, anche autori più geograficamente “decentrati” (ma comunque capitali per la cultura europea di allora) come Cechov e Dostoevskij danno ampio spazio nella loro produzione alle storie di adolescenti problematici.

I titoli canonici che si sono appena elencati sono gli stessi che Franco Moretti prende in esame in qualità di ultime espressioni, o meglio come espressioni “tarde” del tutto cambiate di segno e di senso, del *Bildungsroman*<sup>95</sup>. Quasi sue propaggini, attestazioni del dissolversi del genere per come si era andato formalizzando nel corso del XVIII e del XIX secolo. Secondo il critico letterario, in questi testi è possibile riscontrare uno scarto senza ritorno, ben più radicale rispetto a quello già occorso, come accennato più sopra, a metà dell’Ottocento, con *L’educazione sentimentale* di Flaubert.

I «ragazzi di carta»<sup>96</sup> che popolano le pagine dei romanzi primonovecenteschi in questione sono generalmente più giovani rispetto ai loro predecessori<sup>97</sup>, e si caratterizzano ormai per essere personaggi scissi, smarriti, di continuo dispersi<sup>98</sup>, incapaci di percorrere quel cammino segnato e confortante che aveva presupposto la *Bildung* classica. Scrive al riguardo Luca Danti: «le vicende [...] illuminano le contraddizioni e i passi indietro, più che l’avanzamento verso un percorso lineare»<sup>99</sup>. Se il problematico

---

<sup>95</sup> In parziale disaccordo con questa visione è Francesca Molfino, la quale afferma che alcune strutture del romanzo di formazione sopravvivono nei nuovi tipi di scrittura affermantisi col Novecento, come ad esempio quelli riservati allo studio dei “casi clinici”. Cfr. F. Molfino, *Alcune trasmissioni del “romanzo di formazione” nel Novecento*, in P. Bono, L. Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Roma, 2007, pp. 158-188.

<sup>96</sup> E. Mondello, *L’età difficile*, cit., p. 7.

<sup>97</sup> «Il nuovo sottogenere presenta alcune fondamentali differenze rispetto alla forma ottocentesca: il protagonista è decisamente più giovane (fra la pubertà e i venti anni). Il racconto [...] copre un arco temporale più limitato (talvolta di pochi mesi), concentrandosi con maggiore unità di azione su una crisi o comunque su pochi episodi ravvicinati. Fa la sua comparsa l’ambientazione scolastica o collegiale, praticamente assente nell’Ottocento, mentre scompare quasi del tutto il tradizionale epilogo matrimoniale». F. Ghelli, «*Ma non era un uomo*», cit., p. 123.

<sup>98</sup> Cfr. R. Ascarelli, *Il personaggio smarrito*, in F. Fiorentino (a cura di), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Bulzoni, Roma, 1998, pp. 153-170; M. Freschi, *Lo smarrimento di un innocente*, in R. Ascarelli, U. Bavaj, R. Venuti (a cura di), *L’avventura della conoscenza. Momenti del ‘Bildungsroman’ dal ‘Parzival’ a Thomas Mann*, Guida, Napoli, 1992, pp. 237-251.

<sup>99</sup> L. Danti, *Le migliori gioventù. I periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, Cesati, Firenze, 2018, p. 77.

dissidio tra individualità e socializzazione si era già manifestato durante la seconda metà del XIX secolo, ora, col sopraggiungere del Novecento, ciò che viene a corrompersi è lo stesso concetto di crescita individuale e di sviluppo. Non si dà più alcuna tensione verso un avvenire migliore e conciliante, ma solo stasi e circolarità. Non progresso ma regressione, quindi. Il terreno dell'azione e l'orizzonte in cui si innestano gli intrecci restano comunque quelli del quotidiano, come nella tradizione del romanzo di formazione classico. Tuttavia, ora si tratta di un quotidiano infettato o claustrofobico (diventa centrale la funzione totalizzante e totalitaria della scuola o del collegio), nel quale prendono forma nuovi timori e trappole. Come afferma ancora Moretti: non si procede più attraverso occasioni, attraverso eventi riletti e vissuti in funzione teleologica, di un futuro ricongiungimento con la collettività, ma attraverso shock ed epifanie. Non si verificano più svolte verso la crescita e la socializzazione ma traumi, incidenti casuali e destabilizzanti, che ostacolano o addirittura intercidono per sempre il raggiungimento di una qualche meta. Non più incontri salvifici ma contatti con uno spaventoso mondo esterno<sup>100</sup>. Un mondo esterno diventato ormai covo di pericolo e di sventura, terreno di una lotta per la quale i nuovi personaggi non saranno mai abbastanza tagliati e preparati. Mai abbastanza grandi per non averne paura.

Come si può intuire fin da ora e come avremo modo di appurare più oltre, gli spunti che il sottogenere del “romanzo dell'adolescente” - o “romanzo di formazione tardo” secondo la terminologia morettiana<sup>101</sup> - e la relativa letteratura critica sull'argomento possono offrire per la nostra analisi della giovinezza come malattia, ossia come esatta controparte del mito moderno della gioventù, sono numerosi e decisivi. E questo non tanto perché in tali opere il soggetto adolescente - una sorta di «frattale»<sup>102</sup> e di essere prismatico, come suggerisce Elisabetta Mondello - viene

---

<sup>100</sup> Sull'argomento cfr. anche la decisiva monografia di R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari, 2017 [2007].

<sup>101</sup> Valentina Mascaretti preferisce usare l'espressione “romanzo di formazione contemporaneo”, per sottolineare l'effettiva contiguità e l'evoluzione rispetto al modello classico. Cfr. V. Mascaretti, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Gedit, Bologna, 2006, p. 34.

<sup>102</sup> E. Mondello, *L'età difficile*, cit., p. 9.

rappresentato nei termini di una creatura bloccata nella sua fase intermedia di incertezza fisica e psicologica: alla stregua, appunto, di un malato inguaribile, incapace di dismettere la sua condizione di inetto e di eterno bambino. Non perché alcuni dei testi che prenderemo in esame sono in tutto assimilabili a questa categoria romanzesca. E nemmeno perché l'età difficile e del malessere viene assunta dagli autori modernisti a metafora di una più vasta condizione storica ed esistenziale, quella riguardante il «destino dell'uomo occidentale»<sup>103</sup> alle soglie del secolo breve e degli anni «della modernità trionfante»<sup>104</sup>. Piuttosto, nella nostra piccola storia del mito moderno della giovinezza, può risultare necessario e ancora utile rendere conto di questa tipologia romanzesca poiché, da un lato, essa riflette alla perfezione una certa temperie storica e culturale (secondo l'ipotesi avanzata da Neubauer), e, dall'altro, mantiene in vita e operante, pur rovesciandola, storpiandola e corrodendola dal di dentro, una struttura conforme sia a quella del romanzo di formazione classico, sia a quella alla base del mito della gioventù. Mito che, ormai lo sappiamo, si profila a partire dal XVIII secolo. Come a dire che le loro morfologie, quella del romanzo di formazione (classico e tardo) e quella del mito moderno della giovinezza, combaciano in diversi e decisivi punti.

## 6. *Un sogno di rinascita per un destino di morte: associazionismo giovanile, nazionalismo, avanguardie e Grande Guerra*

Più sopra abbiamo affermato che, almeno dalla nostra prospettiva, “l'adolescenza *fin de siècle*” può considerarsi a tutti gli effetti una

---

<sup>103</sup> Cfr. R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit.

<sup>104</sup> R. Luperini, *L'identità del giovane fra Otto e Novecento: da Ntoni a Remigio*, in C. A. Augieri (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, cit., p. 48, poi in R. Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli, 2006.

costruzione culturale. Oltre che per fattori esterni quali l'estensione della scolarizzazione e la diffusione di un nuovo benessere materiale, infatti, essa prende forma e concretezza grazie alla progressiva tendenza medicalizzante della società moderna, e si sviluppa anche a causa dell'ossessione per la rispettabilità caratterizzante gran parte della borghesia europea. Ormai disorientata dall'instabilità e dai cambiamenti sopraggiunti col nuovo secolo, quest'ultima sente il bisogno impellente di porre dei limiti e dei confini ben marcati per definirsi e per mantenere un ruolo egemonico all'interno di un ordine sociale fattosi assai dinamico e mutevole. Per tale ragione, l'adolescente – già di per sé figura «interlocutoria e indefinita»<sup>105</sup> - diviene facilmente e in breve tempo uno di quei soggetti marginali sui quali poter proiettare e scaricare ogni sorta di ansia collettiva, secondo un meccanismo non troppo dissimile a quello rilevato da Mosse nei suoi studi sul nazionalismo e sull'invenzione della virilità. Secondo lo storico i soggetti liminari, indefiniti e male integrati sono necessari alla società borghese di inizio secolo non solo in quanto catalizzatori “esterni” di tensioni e paradossi intestini a una precisa classe sociale, ma in quanto soggetti a partire dai quali definirsi per differenziazione, ossia per quella *via negationis* a cui si è già fatto riferimento nel precedente paragrafo.

Tuttavia, quanto detto fino ad ora non sta a significare che l'adolescente sia un “semplice” controtipo/antitipo (“countertype”) rispetto a un determinato giovane stereotipico, per attenerci alla terminologia coniata da Mosse e poi ripresa da molti studi di stampo culturalista. Non si deve pensare che l'adolescente rivesta posizioni estreme e esplicitamente politicizzate come quelle degli ebrei o degli omosessuali, per quanto la sua funzione di capro espiatorio non venga mai meno. Piuttosto, ciò che preme evidenziare è il fatto che, secondo un meccanismo che abbiamo già cominciato a comprendere, il soggetto giovane è costantemente investito di valenze simboliche plurime e spesso tra loro contraddittorie. D'altronde, è proprio il romanzo dell'adolescente a darcene conferma. Molti dei testi fondativi del modernismo letterario sembrano da un lato dar credito ed

---

<sup>105</sup> F. Ghelli, «*Ma non era un uomo*», cit., p. 125.

estremizzare i timori della borghesia del tempo (ne sono effetto ma anche causa indiretta); ma dall'altro lato paiono rivelare anche le zone d'ombra delle sue regole e delle sue istituzioni, andando così a intercettare quelle che sono le aporie non solo di una classe sociale, ma di un'intera epoca. I loro personaggi non sono dei controtypi, ma incarnano spettri e contraddizioni profonde, danno risalto a un lato altrimenti inavvertibile di una fase decisiva per la storia contemporanea e per il mito della giovinezza.

A cavallo tra il XIX e il XX secolo, però, tali contraddizioni e incoerenze non vengono captate esclusivamente dagli autori dei "romanzi di formazione tardi" e dai padri del modernismo. Si può infatti affermare che una parte non esigua della nuova classe intellettuale europea avverta in maniera molto lucida la portata rivoluzionaria e irreversibile di una modernità al contempo rinnovatrice e dissolutrice. Ma, come già accennato in precedenza, essa viene interpretata in maniera esattamente opposta rispetto a quanto faccia la borghesia. Per quest'ultima la modernità è sinonimo di una endemica degenerazione morale, psicologica e fisica, foriera di disordine e disequilibrio. E, come vedremo poi, di una generale femminilizzazione degli animi. Per la nuova intelligenza europea - composta prevalentemente da giovani nati nell'ultimo ventennio dell'Ottocento e appartenenti alla classe media - il discorso è opposto ma in un certo senso speculare e complementare. In altri termini, quella stessa borghesia che cerca di controllare gli effetti collaterali della modernità e, con loro, i giovani, viene considerata da questi ultimi come la vera portatrice di quella patologia debilitante che sta infettando l'Europa. Infatti, anche diversi giovani intellettuali di inizio Novecento, nei loro scritti, fanno riferimento a un generale decadimento sopravvenuto con il nuovo secolo. Intercettano epidermicamente un diffuso senso della fine, ma stavolta, per una specie di contrappasso verificantesi in tempo reale, la colpa viene addossata ai loro padri e ai loro fratelli maggiori. Sono loro i veri responsabili della tanto conclamata degenerazione europea, non più e non tanto la modernità in sé. Sono loro, i vecchi borghesi, che la rendono nociva e travicante: sono vilmente attaccati al denaro e alla convenienza e non

paiono voler cedere i propri posti di comando e di rilievo alle generazioni successive. Sebbene sia innegabile il fatto che aleggi ancora, presso la nuova classe intellettuale, un certo timore per gli effetti destabilizzanti e corrosivi della modernità, tali effetti vengono reputati come diretta emanazione della società adulta e borghese, comunque secondari rispetto a un problema che deriva dal bisogno di spazio e di rinnovamento chiamato a gran forza da una nuova e agguerrita schiera di pensatori, scrittori e artisti. Ciò che viene rinfacciato ai loro padri e ai loro tutori, è il continuo tradimento di quegli ideali che avevano contribuito a formare gli stati nazionali.

Quasi del tutto invariato, torna a farsi strada in maniera massiccia e prepotente il mito della giovinezza che abbiamo già visto operante lungo tutto il corso dell'Ottocento. O meglio: si potrebbe dire che non abbia mai smesso di essere attivo. Soltanto la giovinezza può dare alla modernità una svolta che non significhi corrodimento e decrepitezza. Soltanto i giovani possono indirizzarla secondo giusta ragione e sano intendimento. Essi soli, infatti, sono capaci di guardare oltre la prosaicità della vita borghese e oltre l'immediatezza tutta immanente di un benessere fittizio, parziale e debilitante. Leggiamo in proposito alcune considerazioni di Angelo Ventrone:

In tutto il continente, nel tentativo di sottrarsi al destino di isolamento, di sradicamento sociale, di decadenza morale, di spossamento vitale e di degenerazione fisica che sembravano i prodotti inevitabili di una civiltà ormai traviata e corrotta dalla *modernità borghese* e dalle travolgenti trasformazioni che imponeva, rilevanti settori sociali – in primo luogo, giovani appartenenti ai ceti medi – avevano cominciato già da inizio secolo a rifiutare le certezze del materialismo positivista e dell'individualismo razionalista per farsi sedurre dal progetto di una rigenerazione collettiva che si fondasse sulla volontaria subordinazione alla comunità nazionale, intesa e vissuta come entità trascendente, superiore ad ogni interesse particolare<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> A. Ventrone, *La seduzione totalitaria. Guerra, modernità, violenza politica (1914-1918)*, Donzelli, Roma, 2003, p. XI [corsivo del testo].

Dalle parole di Ventrone - contenute in una monografia dal titolo assai eloquente: *La seduzione totalitaria* - si può intuire in che modo e con che intensità, all'inizio del XX secolo, torni alla ribalta la questione della gioventù intesa quale sinonimo di palingenesi e di rinascita. La gioventù è assunta nuovamente a valore assoluto, e stavolta viene contrapposta con forza allo spettro della degenerazione paventato da Nordau e da una parte borghesia dominante nel Vecchio Continente. Spettro che rimane comunque condiviso, seppur cambiato di segno, da una fetta della nuova intellettualità europea. Per quest'ultima, la giovinezza si trasforma allora nel sinonimo di una modernizzazione corretta e soprattutto salvifica: diventa la sola soluzione e la sola medicina contro i fumi e le stramberie del secolo incipiente e contro il monopolio del potere esercitato dalle generazioni precedenti. Essa si staglia ancora quale simbolo perfetto per interpretare il nuovo che avanza, la sola virtù in grado di piegare secondo propria volontà un destino altrimenti grigio e senz'anima. La borghesia non rappresenta più un dinamismo corretto e propositivo, ma un illanguidimento fisico e spirituale. Un appiattimento già tendente verso la massificazione. I genitori sembrano tutti ripiegati in una dimensione esistenziale vuota e dozzinale, persi nei lustrini di uno sviluppo economico e industriale tutto improntato sulla materialità e sull'apparenza: siamo pur sempre in quell'intricato e paradossale giro di anni che viene definito *Belle Époque*. Come ha ben dimostrato Ventrone, la nuova generazione di intellettuali che si affaccia al panorama culturale di primo Novecento vuole cambiare radicalmente la propria vita e l'insoddisfacente ordine del mondo in cui si è trovata a crescere. Ciò che la caratterizza è una continua tensione verso l'assoluto: verso, cioè, quella che essi reputano una «vita autentica»<sup>107</sup>. Alberto De Bernardi riesce a riassumere efficacemente e acutamente ciò che chiama «la rivolta antiborghese», prendendo in considerazione anche la parabola non secondaria dei movimenti socialisti ottocenteschi:

---

<sup>107</sup> Secondo Ventrone, quello della conquista di una vita autentica può considerarsi come il desiderio più profondo che sottende molti dei tentativi di rivoluzione avvenuti in Occidente nel Novecento. Cfr. A. Ventrone, *“Vogliamo tutto”*. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988, Laterza, Roma-Bari, 2012, p. VII.

Per tutto l'Ottocento [...] due idee di rivoluzione avevano attraversato le generazioni giovani: quella nazional-patriottica e quella socialista. Pur antagonistiche sul piano dei fini, entrambe erano comunque iscritte in una concezione progressista dell'evoluzione storica, che assegnava un valore positivo alla modernità. [...]

Alla fine del XIX secolo, però, mentre sull'onda della seconda rivoluzione industriale e dell'imperialismo, la civiltà borghese celebrava i suoi fasti, scandendoli sulle note del Ballo Excelsior e sui riti della Belle Epoque, una nuova generazione metteva sotto accusa il materialismo miope e compiaciuto della società borghese europea e i compromessi controrivoluzionari del socialismo riformista e del marxismo evoluzionista.

All'insegna della riscoperta del vitalismo e del volontarismo, una nuova leva di giovani intellettuali e militanti denunciava l'incombere sul vecchio continente di una profonda crisi di civiltà, nascosta nelle pieghe di una crescita economica senza precedenti e di un'egemonia europea su scala planetaria, che rimetteva in dubbio tutte le certezze ereditate dal "secolo morente" e chiamava ancora una volta i giovani a rifiutare ogni solidarietà con le generazioni precedenti, a rompere i vincoli di eredità civili e culturali ormai consunti e a riprendere in mano il proprio destino.

I percorsi di questa nuova frattura generazionale furono molto complessi e pluridirezionali, e si manifestarono sia sul piano dei comportamenti collettivi, sia su quello più esplicitamente politico e culturale<sup>108</sup>.

Le strutture e le istituzioni ufficiali preposte per l'inquadramento giovanile - che pure stanno diventando sempre più variegata e numerose, anche per quanto riguarda il tempo extrascolastico, modellandosi su un'impostazione paramilitare - vengono spesso considerate dagli stessi giovani quasi con diffidenza. Specialmente le scuole sono viste come le gabbie entro le quali una società vecchia e stanca vuole tenere a bada i suoi figli irrequieti. Mentre questi stessi figli aspirano a un'oltranza senza condizioni e senza limiti. Da qui, da un radicale bisogno di purezza e di autonomia, come spinta eversiva, nascono le prime associazioni giovanili e studentesche. Le maggiori e più famose (e più studiate) espressioni di questi movimenti, «spia significativa di questi nuovi atteggiamenti»<sup>109</sup>, sono soprattutto i tedeschi *Wandervögel* ("uccelli migratori"). Questi ultimi dimostrano in maniera lampante cosa significhi, per i ragazzi che vi

---

<sup>108</sup> A. De Bernardi, *Il mito della gioventù e i miti dei giovani*, cit., pp. 67-68.

<sup>109</sup> Ivi, p. 68.

aderiscono, cercare di riappropriarsi di una vita più autentica, e soprattutto esaltare gli aspetti più profondi della propria gioventù secondo regole autoimpostesi. Il vagabondaggio tra i boschi non attesta soltanto il desiderio di un contatto più genuino con la natura e con un mondo ormai aggredito dall'urbanizzazione e dalle metropoli, già dal 1903 repute dal sociologo Georg Simmel come responsabili dell'usura della «vita dello spirito» nell'età moderna<sup>110</sup>. I comportamenti degli “uccelli migratori” tedeschi, così come il loro ferreo codice d'onore, rendono manifesta anche un'inedita urgenza di isolamento: si tratta a tutti gli effetti della costruzione di una comunità estranea alle gerarchie imposte dai propri tutori e dalle proprie famiglie di appartenenza, una comunità di affini fondata sull'amicizia fraterna, sul cameratismo e su istanze che si vogliono radicalmente democratiche, come ad esempio il nudismo.

Il nudismo praticato da questo gruppo giovanile viene contrapposto alla pornografia. Anzi, viene concepito come solo e genuino suo rimedio. Spiega Mosse: «la nudità [...] deve essere considerata come un aspetto della pura e riverente contemplazione della natura» e i corpi giovanili come «simboli di forza, di bellezza e di innocenza sessuale»<sup>111</sup>. Seguendo quanto detto da Mosse si può dunque affermare che il nudismo venga professato e messo in atto da questi gruppi insieme col tentativo di integrarsi al valore principe della borghesia primonovecentesca, ossia la rispettabilità. Da questa continua tensione, ossia dalla stretta dialettica tra un'istanza così radicale e un concetto di rispettabilità ancora molto forte e influente, nella Germania del tempo si viene a generare un cortocircuito e una sorta di scandalo poiché, trattandosi di consessi esclusivamente maschili talvolta isolati per diversi giorni<sup>112</sup>, si scopre che spesso tale pratica sfocia in un omoerotismo di fatto.

---

<sup>110</sup> Cfr. G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma, 2011 [1903]. Sull'argomento cfr. almeno A. Ventrone, “*Vogliamo tutto*”, cit., pp. 7-13.

<sup>111</sup> G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., p. 56 e p. 57.

<sup>112</sup> Bisogna comunque tenere a mente che la gioventù e il suo mito a cui si è fatto riferimento fino a ora possono declinarsi esclusivamente al maschile. Più oltre cercheremo di spiegare il perché.

Stando a queste premesse, non deve stupire che tali proposte e iniziative, quantomeno, destino la preoccupazione dei genitori di ragazzi così risoluti e audaci. Proprio in Germania monta un'ondata generale di «moral panic» nei confronti dei loro atteggiamenti, reputati alquanto sovversivi e compromettenti, andando anche a scatenare un dibattito sulla liceità delle associazioni stesse<sup>113</sup>. Tuttavia, come hanno ben dimostrato gli studi di Mosse al riguardo, simili incompatibilità e apprensioni verranno presto accantonate e poste in secondo piano: quando le nazioni chiameranno a raccolta la loro “meglio gioventù” per combattere sul fronte della Prima Guerra Mondiale, i ragazzi che avevano militato nelle associazioni giovanili saranno tra i primi e tra i più entusiasti a partire come volontari. Aggregazioni come quella dei *Wandervögel*, infatti, si costituiscono fin dalla loro nascita come spazi nei quali la disciplina, il più ferreo onore, il senso di sacrificio e il cameratismo sono professati non solo come i valori guida del gruppo, i punti cardine del suo spirito di squadra, ma come i principi fondativi sui quali riscattare la propria vita e rifondarne una daccapo. Del resto, se si eccettuano le iniziative che destano clamore come quella del nudismo, il valore formativo e “preparatorio” di queste associazioni viene subito colto dalla classe borghese e dai politici stessi. Gli studi storiografici di Catia Papa sul caso italiano lo hanno messo in evidenza perfettamente: tra Ottocento e Novecento il governo liberale italiano promuove e incentiva lo sviluppo dell'associazionismo giovanile in maniera deliberata, con specifici fini politici e identitari. Tali forme di aggregazione (per ovvi motivi socio-economici e di prestigio, riservate quasi esclusivamente alla borghesia<sup>114</sup>) hanno la funzione di rafforzare la tempra dei ragazzi italiani, i quali devono tenersi pronti riscattare un certo stereotipo di mollezza e di disordine che da sempre stigmatizza i popoli

---

<sup>113</sup> Cfr. J. A. Williams, *Ecstasies of the Young: Sexuality, the Youth Movement, and Moral Panic in Germany on the Eve of the First World War*, in «Central European History», 34, 2001, pp. 163-189; J. A. Williams, *Turning to Nature in Germany. Hiking, nudism and conservation, 1900-1940*, Stanford University Press, Stanford, 2007, pp. 107-146.

<sup>114</sup> «Nell'Italia liberale la diffusione delle moderne pratiche delle moderne pratiche sportive – ludico-competitive e di *loisir* – coinvolgeva solo i ceti medi e medio-alti, che le vivevano come un mezzo di distinzione sociale rafforzato dalla retorica di un “italianissimo” perfezionamento a fini patriottici». C. Papa, *Borghesi in divisa. Sport e nazione nell'Italia liberale*, «Zapruder», 4, 2004, p. 33.

latini. Contemporaneamente contribuiscono alla formazione di un senso comunitario e soprattutto patriottico: a un più radicale attaccamento alla propria nazione, così giovane anch'essa. I due concetti, quello di gioventù e quello di nazione<sup>115</sup>, si saldano in maniera indissolubile e irreversibile nell'Europa del tempo. Attraverso metafore antropomorfe, le nazioni sono paragonate a esseri umani (più spesso donne): per tale motivo esse devono conoscere uno sviluppo sano e una progressiva estensione. Una stagione di primavera e di massima floridezza. Ai danni, com'è ovvio, di quelle nazioni che invece sembrano togliere spazio alla novità con i loro vecchi schemi e monopoli, ipostatizzando una situazione immutata ormai da troppo tempo.

È in questo senso che, in Italia come in Inghilterra, Francia e Germania, l'associazionismo giovanile rende i soggetti che vi aderiscono operativi in qualsiasi momento per la prova suprema: quella delle armi. Ecco il motivo per cui, nella maggior parte dei casi, vigono delle regole e dei codici disciplinari paramilitari. Come spiega bene Domenichelli indagando la persistenza dei valori cavallereschi in età moderna e contemporanea, in gruppi come quello inglese dei *Boy Scouts*, fondato dal generale Robert Baden-Powell, è ravvisabile tutto il «fascino perdurante del codice gentilizio-marziale fra Otto e Novecento»<sup>116</sup>. Fascino comunque non orientato secondo un'unica direzione. Come afferma lo storico Lorenzo Benadusi, infatti, anche l'esercito viene condizionato da valori e istanze «civili».

Se la società era poi fortemente condizionata da alcuni valori militari come quelli di onore, coraggio, spirito di corpo, rispetto delle gerarchie, capacità di sacrificio e senso del dovere, anche l'esercito tendeva ad assumere al suo interno criteri in uso nella società civile, in primo luogo efficienza, professionalità e competenza. [...] sulla fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento [...] questa interconnessione inizia a consolidarsi<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Per il caso italiano cfr. almeno E. Gentile, *La Grande Italia*, cit.

<sup>116</sup> M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma, 2002, p. 575.

<sup>117</sup> L. Benadusi, *Ufficiale e gentiluomo. Virtù civili e valori militari in Italia, 1896-1918*, Feltrinelli, Milano, 2015, p. 13.

Anche i dormitori e i convitti scolastici si trasformano ben presto in «officine del carattere»<sup>118</sup> e della virilità, affermandosi quali «laboratori privilegiati di una pedagogia intesa come scienza del disciplinamento sociale, sapere che forgia l'identità»<sup>119</sup>. Nella stessa prospettiva, lo sport comincia ad acquisire una sempre maggiore centralità e una sempre maggiore diffusione in Europa, grazie anche all'incoraggiamento da parte di maestri, teorici della pedagogia e fisiologi, tra i quali, non secondario, l'italiano Angelo Mosso. Dall'alpinismo al tiro a segno, dal calcio all'atletica leggera, si sviluppano nuove discipline e nuove forme di agonismo. Stando alle più diffuse teorie di questi anni, soprattutto l'attività fisica di squadra irrobustisce il corpo e la mente, rendendo i giovani sensibili ai valori del cameratismo e dello spirito di sacrificio collettivo, oltre che a quelli della competizione e della vita intesa alla stregua di una lotta per la sopravvivenza. Come spiega ancora Catia Papa, la tendenza a individuare nello sport una medicina alla debilitazione e alla femminilizzazione del carattere europeo di inizio XX secolo è presente fin dalla prima metà Ottocento. La ginnastica e l'esercizio fisico sono annoverati fin da subito tra i rimedi principali prescritti contro quella «malattia dell'adolescenza» di cui abbiamo detto più sopra.

*L'impronta ideologica e gli obiettivi strumentali della formazione ginnico-sportiva, finalizzata alla rigenerazione fisica e morale dei cittadini in chiave patriottico-militare, erano caratteristiche comuni a tutta l'ottocentesca cultura dell'educazione del corpo, che affondava le sue radici nell'ottimismo pedagogico settecentesco ma aveva conosciuto la sua vera iniziazione politica nell'ethos nazionalistico dell'era napoleonica*<sup>120</sup>.

Nelle parole di Papa troviamo un'ulteriore riprova di come sia possibile rintracciare una continuità effettiva, reale e tangibile tra gli immaginari culturali del XVIII, XIX e XX secolo, almeno per quanto

---

<sup>118</sup> Cfr. C. Papa, *L'officina del carattere: l'educazione alla virilità nei convitti nazionali d'inizio Novecento*, «Cheiron», 47-48, 2007, pp. 177-199.

<sup>119</sup> C. Papa, *L'Italia giovane dall'Unità al fascismo*, cit., p. 83.

<sup>120</sup> C. Papa, *Borghesi in divisa*, cit., p. 29.

concerne la questione giovanile, e di conseguenza, la (auto)rappresentazione stessa dei giovani nella sfera pubblica. La nozione di “secolo lungo” proposta dalla Dogliani, dunque, ci pare sempre più valida e ficcante. Un'altra conferma derivabile dal passaggio appena citato è che, come accennato a più riprese - fin dal suo primissimo affacciarsi alla storia moderna quale categoria sociale autonoma - la gioventù sembra conoscere una parallela e progressiva strumentalizzazione da parte di vari gruppi (aspiranti) al potere, politici e non. A seconda dei casi, essa viene esaltata, portata in auge o messa al bando e criminalizzata (si ricordino le parole di Valerio Marchi prima citate). E, quello che più ci preme sottolineare, con le medesime giustificazioni. L'eroe ardimentoso e il giovane delinquente hanno insomma gli stessi caratteri, rispondono alla stessa grammatica comportamentale e psicologica, solo giudicata e cambiata di segno a seconda della convenienza. Anche la questione delle associazioni giovanili e di quelle sportive può iscriversi bene in questa sorta di “doppia logica” e di “doppia morale”. Simili sistemi di inquadramento non solo vengono pensati e favoriti per una funzione di “nazionalizzazione delle masse” giovani, ma anche per uno stretto e continuativo controllo di queste ultime. Se è vero - come ci hanno insegnato, tra gli altri, Goffman e Foucault - che, in un graduale processo di laicizzazione e di statalizzazione dei paesi europei<sup>121</sup>, la scuola rappresenta uno dei meccanismi biopolitici più pervasivi ed efficaci (totali) per una sorveglianza dei comportamenti devianti delle fasce della popolazione ritenute più instabili e pericolose, queste nuove forme di aggregazione si costituiscono come utili strumenti nelle mani dei governi d'Europa di inizio Novecento per tenere a bada, anche al di fuori delle mura scolastiche, le spinte troppo eversive e vitalistiche delle nuove generazioni. Tali sistemi servono alla raccolta, all'indottrinamento e alla canalizzazione delle forze più giovani della popolazione, quelle necessarie e più spendibili per una qualsiasi guerra futura. Infatti, la lotta a cui devono essere preparati questi ragazzi non deve essere più quella dei padri contro i figli, ma quella della propria nazione (storicamente giovane, come nel caso della Germania

---

<sup>121</sup> Cfr. J. Caron, *I giovani a scuola*, cit., pp. 166-173.

e dell'Italia) contro le altre. Il mito della gioventù non cambia la sua morfologia, i suoi tratti elementari e costitutivi. Ciò che, di volta in volta, pare essere spostato è piuttosto l'obiettivo della sua portata distruttrice e radicale. In buona sostanza, si tratta di un meccanismo di controllo a due tempi. Due fasi che si susseguono in maniera alternata ma spesso contemporanea: esaltazione e repressione, permissività e coercizione. Un meccanismo che non sembra incepparsi in troppe contraddizioni, se non agli occhi dei giovani stessi che chiedono per sé spazio e autonomia.

Nonostante l'associazionismo giovanile venga di fatto "sussunto" e "messo a regime" dalla gran parte degli apparati statali europei del tempo (trovando poi massima e perfetta espressione nel nazismo tedesco e nel fascismo italiano), molti dei valori che lo sottendono rimangono comunque un bagaglio ideologico appannaggio delle giovani generazioni. O, perlomeno, ritenuto e rappresentato come tale. Come si è già accennato all'inizio di questo paragrafo, questi valori non paiono essere di molto distanti da quelli dell'immagine della gioventù ribelle del secolo precedente: si tratta sostanzialmente dell'esaltazione della propria forza fisica e del proprio vigore vitalistico, in nome dei quali rivendicare una posizione autonoma e un ruolo di rilievo nella scena pubblica, politica o culturale che sia (oppure entrambe). Questi gruppi giovanili così esclusivi ed elitari, nati come reazione al senso di incertezza e di decadenza avvertito da buona parte dei ceti medi più acculturati, preparano il terreno a quei movimenti nazionalisti che di lì a poco spingeranno migliaia di ragazzi ad abbracciare le armi per la vittoria della propria patria, per poi trovare la morte nell'immensa carneficina delle trincee.

Dunque ci troviamo di fronte a una nuova riproposizione di quel mito della giovinezza che ormai abbiamo imparato a riconoscere e di cui stiamo tratteggiando la storia. Nel giro di anni in questione, tale mito risulta ancora profondamente attaccato alle sue radici romantiche. A tal proposito, tenendo conto anche dell'incidenza della lezione di Nietzsche, gli studiosi hanno spesso parlato di un inedito titanismo caratterizzante la nuova generazione intellettuale di inizio secolo. La formula che meglio sembra

condensare questo desiderio di sfondamento del presente e dei limiti del dato proviene da uno dei maggiori pensatori del Novecento: Walter Benjamin. *Metafisica della gioventù* si chiama uno dei primi scritti del filosofo tedesco datato 1913. In un altro testo sempre dello stesso anno, *La gioventù tacque*, si può leggere quanto segue:

Questa Giornata della gioventù lo ha dimostrato: solo pochi capiscono il senso della parola «gioventù» e che solo da essa può irradiarsi uno spirito nuovo, anzi *lo* spirito. [...] Ed è qui che deve palesarsi lo spirito giovanile, *l'indignazione*: contro la casa paterna che ottunde gli animi, contro la scuola che prende a pedate lo spirito. La gioventù taceva. Non ha ancora avuto l'intuizione capace di far crollare il grande complesso della vecchiaia. Questa possente ideologia: esperienza - maturità - autorità - ragione - buona volontà degli adulti – non è stata individuata e non è stata abbattuta in quell'occasione<sup>122</sup>.

Il passaggio appena citato rende perfettamente l'idea di quale sia lo spirito ardimentoso e, in un certo qual modo, oltranzista che anima la gioventù della classe media europea del tempo. L'«indignazione», evidenziata dal corsivo, è l'atteggiamento prevalente. Indignazione, ossia protesta, grido contro un'entità nemica plurima che il primo Benjamin sceglie di riunire sotto un unico concetto, quasi a sottolineare l'intercambiabilità e la pressoché totale uguaglianza delle sue componenti: «esperienza-maturità-autorità-ragione». A dir poco sintomatico appare poi il ricorso all'espressione «complesso della vecchiaia»: quest'ultima viene messa in rilievo ancora quale malattia, cappa di impossibilità psicologica contro cui dover lottare e far risuonare la propria voce. «La gioventù taceva», si lamenta infatti Benjamin. La nuova generazione non riesce a trovare i suoi spazi per affermarsi e per affermare i suoi progetti, quando invece deve proporsi ed esporre al mondo le sue intenzioni con tutta l'energia possibile.

---

<sup>122</sup> W. Benjamin, *La gioventù tacque*, in Id., *Opere complete I. Scritti 1906-1922*, cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. italiana a cura di E. Gannì, Einaudi, Torino, 2008, pp. 181-182 [corsivi del testo]. Lo scritto nasce come risposta polemica a un articolo apparso su «Tagliche Rundschau» e riguardante il congresso della libera gioventù tedesca.

E allora, forse, non si può reputare esattamente una coincidenza se una delle più influenti e rappresentative riviste di inizio XX secolo, fondata proprio da alcuni brillanti intellettuali italiani nati nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, rechi come titolo, laconico quanto lapidario, «La Voce»<sup>123</sup>. Così pure non sembra affatto un caso che, nel 1910, uno dei principali animatori di questo giornale, il fiorentino Giovanni Papini (nato nel 1881) esalti con parole infuocate l'atto supremo compiuto da un giovane intellettuale goriziano che ha deciso di darsi la morte, a soli ventitré anni, una volta conclusa la sua tesi di laurea. Mantenendo così intatta la “miglior parte” della sua vita per sempre<sup>124</sup>. Il nome del suicida è Carlo Michelstaedter. Pur non avendo letto nemmeno una riga de *La persuasione e la retorica*, Papini elogia come segue il gesto del suo autore, in un articolo ormai celeberrimo.

Michelstaedter, insomma, non s'è ucciso per nessuna delle ragioni per le quali si uccidono di solito gli uomini. Egli, al pari di pochissimi e rarissimi uomini che lo hanno preceduto, s'è ucciso per accettare fino all'ultimo, onestamente e virilmente, le conseguenze delle sue idee – s'è ucciso per ragioni metafisiche; s'è ucciso perché ha voluto affermare e possedere, nello stesso momento-vigilia della morte, il meglio della sua vita. Per gli uomini del volgo egli s'è ucciso *senza nessuna ragione*, ha compiuto cioè una delle più eroiche e disinteressate azioni che possa concepire un uomo liberato per sempre dal cieco e soddisfatto utilitarismo quotidiano<sup>125</sup>.

Le parole papiniane risuonano combattive e allo stesso tempo familiari. Sembrano richiamare alla memoria qualcosa di noto e di già letto. Infatti ci troviamo di fronte, ancora una volta, a un'ulteriore declinazione

---

<sup>123</sup> Sul rapporto tra i vociani e la giovinezza (e l'autobiografia) cfr. almeno D. Vanden Berghe, *I “giovani” e l'autobiografia negli anni della “Voce”: il caso di Ardengo Soffici*, in S. Verhulst, N. Vanwelkenhuyzen (a cura di), *Giorni, stagioni, secoli*, cit., pp. 107-119 e C. Martignoni, *L'autobiografismo vociano e la specie “metafisica”. Per una mappa del genere*, in A. Dolfi, N. Dini, R. Sacchetti (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, ETS, Pisa, 2008, pp. 77-93.

<sup>124</sup> Sulla vicinanza tra queste tre metafisiche della gioventù, ossia quella di Papini, di Michelstaedter e di Benjamin, cfr. anche le considerazioni, alquanto nostalgiche e celebrative, di M. Veneziani, *Gioventù bruciante*, in Id. (a cura di), *Anni incendiari. 1909-1919: il decennio che sconvolse l'arte e il pensiero, la storia e la vita*, Vallecchi, Firenze, 2009, pp. 29-36.

<sup>125</sup> G. Papini, *24 cervelli. Saggi non critici*, Facchi, Milano, 1919, pp. 162-163 [corsivi del testo].

del mito della gioventù quale abbiamo imparato a conoscerlo. Azzardando un poco, si potrebbe affermare che Michelstaedter non sia altri che il fratello in spirito di Werther e di Ortis<sup>126</sup>. Questi ultimi, lo abbiamo già visto, popolano l'immaginario culturale europeo fin dall'Ottocento come gli eroi della giovinezza volontariamente interrotta. Uccidersi non significa rifugiarsi nella propria condizione, cercare una via di fuga dal reale, ma «affermare e possedere» il meglio della propria vita una volta per tutte e nella maniera più piena. Una maniera che gli adulti non possono comprendere: nel passaggio appena citato ritorna con forza la questione dell'incomunicabilità tra chi è giovane e chi non lo è più, già riscontrata nello scritto di Benjamin. Una barriera che non è generazionale ma più profonda, quasi antropologica. Ha affermato con puntualità Omar Calabrese: «la giovinezza diventa fatalmente la qualità antropologica necessaria al rinnovamento, e con ciò il carattere antagonista della società costituita»<sup>127</sup>.

Sembra quindi che il concetto di metafisica della gioventù accomuni intellettuali tra loro molto diversi come Papini e Benjamin, i quali, ognuno a suo modo, ne colgono la stessa essenza. Ossia la naturale propensione dei giovani alla dimensione dell'oltre e allo sconfinamento dai limiti del lecito e del consentito. La loro attrazione congenita per l'autenticità e per la protesta estrema, per la spiritualità più profonda e per lo slancio all'azione più istintuale, senza apparente contraddizione. Queste caratteristiche appartengono al corredo ideale di chi si sente investito del dovere biologico e storico di cambiare una società e un mondo ormai infettati da un generalizzato invecchiamento. Proprio come era stato durante i moti risorgimentali, l'essere giovani resta il prerequisito principe per poter sconfiggere gli ordini del presente.

In una simile prospettiva, la morte non rappresenta più un prezzo troppo alto. Lo dimostra bene la “lettura” neoromantica e “titanista” che

---

<sup>126</sup> A dir poco emblematico il titolo di una delle ultime monografie su Michelstaedter: S. Campailla, *Un'eterna giovinezza. Vita e mito di Carlo Michelstaedter*, Marsilio, Venezia, 2019.

<sup>127</sup> O. Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, cit., p. 85.

Papini offre del gesto ultimo di Michelstaedter. Secondo il primo, il suicidio metafisico del filosofo goriziano non può essere compreso da coloro che hanno una visione della vita intesa quale accumulazione senza dispendio e parsimonia senza scommessa: insomma quale banale, triste e prosaica sopravvivenza al quotidiano. Per persone di tale risma, la morte costituirà sempre un punto limite, un'inconcepibilità. Ma per i giovani che aspirano a una dimensione più autentica, metafisica, la dipartita non può rappresentare che l'inizio. Non tanto di una qualche promessa oltremondana, ma dell'ammirazione sempiterna tra quelli che restano. È evidente che già qui, in queste convinzioni proprie del mito della giovinezza considerata come elemento palingenetico e rivoluzionario, si possono rintracciare *in nuce* quali saranno, di lì a pochissimo tempo, le motivazioni ricorrenti e i simboli sui cui punteranno i governi delle nazioni belligeranti e gli intellettuali interventisti. Infatti, in un simile sprezzo del pericolo si può già ravvisare quello che si costituirà come il *leitmotiv* dell'esaltazione della "bella morte" (anch'esso di ascendenza romantico-risorgimentale), così diffuso durante la Grande Guerra. Questa, come afferma Andrea Cortellessa, si costituirà anche come «un gigantesco rituale di spreco»<sup>128</sup>, molto spesso volontario. Bella morte, si è detto: cioè morte ben accetta perché cavalleresca<sup>129</sup>, gloriosa, già in aura di martirio, secondo quel processo di sacralizzazione della sfera bellico-politica indagato così bene negli studi di George Mosse e di Emilio Gentile.

Nell'immagine della giovinezza rivendicata ed esaltata da Papini rimane dunque centrale quel concetto di *dépense*, di spreco volontario e protestatario del proprio io che aveva già caratterizzato, pur con sfumature assai diverse, anche la scapigliatura italiana<sup>130</sup> e una buona parte del

---

<sup>128</sup> A. Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Bompiani, Milano, 2018 [1998], p. 35 [corsivo del testo].

<sup>129</sup> «Lo sprezzo della vita, la bella morte evidentemente non tanto è ancora *un* valore, è *il* valore di questa moderna cavalleria in *dinner jacket*, o in giubba rossa che sia». M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo*, cit., p. 533 [corsivi del testo].

<sup>130</sup> Andrea Battistini definisce gli Scapigliati degli «idolatri della giovinezza». A. Battistini, *La giovinezza, un imperativo anagrafico di Primo Novecento*, «Esperienze letterarie», XLIII (2018), p. 164.

decadentismo europeo<sup>131</sup>. In questa riproposizione troviamo nuova conferma di come ciò che cambia nel tempo non sia tanto la morfologia del mito della giovinezza ma il modo in cui i suoi tratti minimi vengono a collocarsi: il suo principio di disposizione, insomma. Molti dei decadentisti della fine del XIX secolo, «allineandosi con la parte culturalmente svalutata di una serie di opposizioni tradizionali - femminile/maschile, decadenza/progresso, malattia/salute, artificio/natura»<sup>132</sup>, avevano fatto della loro compiaciuta, languida e per certi versi nichilistica tendenza autodistruttiva un segno di distinzione e di innalzamento nei confronti della massa. Ma l'unica opposizione che non aveva (ancora) subito rovesciamenti né processi di ambiguo mescolamento dei termini era stata proprio quella, antropologica e generazionale, tra la gioventù e la vecchiaia. Quest'ultima, la vecchiaia appunto, era stata deliberatamente rimossa, disconosciuta, accantonata alla stregua di qualcosa che non dovesse essere nemmeno nominato o visto. Il vero scandalo, ancor più di quello di una malattia venerea. Messa in soffitta, fatta marcire anche (e soprattutto) a discapito degli altri. Proprio come aveva raccontato Oscar Wilde nel suo più famoso romanzo: *Il ritratto di Dorian Gray* (1890), portato a esempio dallo stesso Mosse<sup>133</sup>.

Seppur declinato in modo diverso, anche il mito giovanilistico delle avanguardie artistiche primonovecentesche si collega perfettamente con questo bisogno estremo e senza fondo di dissipazione di sé e delle proprie energie. A farla da padrone in questo senso, com'è ovvio, è il futurismo italiano, «espressione più tipica di ciò che intendiamo come giovanilismo»<sup>134</sup>. Nel celeberrimo manifesto del 1909 si può appunto

---

<sup>131</sup> Cfr. O. Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, cit., p. 85. È sintomatico il fatto che anche Georges Bataille consideri l'esperienza personale dell'«uomo giovanile, capace di sprecare e di distruggere senza ragione», come uno dei pochi esempi concreti che smentiscono la «concezione miserabile» della vita dell'«utile», ossia della vita fondata e vissuta sui principi della produzione e della conservazione. Cfr. G. Bataille, *La nozione di dépense*, in Id., *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003 [1967], p. 42.

<sup>132</sup> B. Spackman, *D'Annunzio e la scena della convalescenza* [1989], in M. Pustianaz, L. Villa (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Sestante, Bergamo, 2004, p. 139.

<sup>133</sup> Cfr. G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., pp. 56-57.

<sup>134</sup> F. Perfetti, *Il mito del giovanilismo nel Novecento italiano*, in M. De Nicolò (a cura di), *Dalla trincea alla piazza*, cit., p. 27.

leggere: «I più anziani fra noi, hanno trent'anni. [...] Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più giovani di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. - Noi lo desideriamo!»<sup>135</sup>. Qui, in simili proclami, si può trovare esplicitata chiaramente la volontà di bruciare prima di arrivare a un consumo coatto, che non sia, insomma, quello precoce e glorioso proprio dei demolitori della storia e dei conquistatori del presente. Leggiamo cosa scrive Battistini al riguardo:

Nel manifesto di fondazione del futurismo, che non è una poetica valida soltanto per la letteratura, ma anche per tutte le arti, oltre che programma di vita, si decretano «elementi essenziali» proprio gli attributi peculiari della giovinezza: «il coraggio, l'audacia, la ribellione», insieme con «l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità», tutte virtù convocate per uscire «dalla saggezza come da un orribile guscio», dalla cui oppressione claustrofobica ci si deve svincolare con un gesto pieno di irruenza, tenuto conto che comunque «nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro». E la soluzione iconoclasta deve di necessità avvenire finché l'anagrafe lo consente, perché il futurismo, anziché una scuola, è un movimento, definizione affatto congrua al suo dinamismo senza posa, che come tale non tollera nessuna forma di cristallizzazione. [...] A ben guardare, esiste un vincolo strutturale e organico tra le avanguardie e la giovinezza, dal momento che per un verso questi movimenti vivono esclusivamente nel presente [...] e per un altro verso l'età giovanile è quella che, non avendo passato alle spalle, si trova nelle condizioni ottimali per vivere l'oggi con la massima pienezza<sup>136</sup>.

Un altro elemento del futurismo che Battistini si premura di mettere in risalto è la sua particolare tendenza al gesto estemporaneo e gratuito, sganciato cioè da qualsiasi principio che non sia quello dell'agire per l'agire. Anche la smodatezza e il disconoscimento delle regole (sessuali, morali, economiche, ecc.) imposte dalla rispettabilità borghese rientrano in una simile tendenza di spreco oltranzista, e sembrano avvicinarsi alle

---

<sup>135</sup> F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, introduzione, testo e note di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1968, p. 12.

<sup>136</sup> A. Battistini, *La giovinezza, un imperativo anagrafico di Primo Novecento*, cit., pp. 167-168. Molte considerazioni di questo saggio erano già contenute nell'altrettanto utile A. Battistini, *La giovinezza, imperativo anagrafico delle avanguardie*, «RiLUnE», 3, 2005, pp. 1-22. Sulla questione cfr. anche D. Tomasello, *Giovinezza Giovinezza! La fondazione di un mito nella letteratura italiana del primo Novecento*, in P. Ponti (a cura di), *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, pp. 321-324.

pratiche che erano state proprie del decadentismo, la cui attitudine viene pur deprecata dai futuristi.

Più che ribadire una vicinanza ideale tra le due correnti artistiche, però, quello che qui interessa è piuttosto dimostrare ancora una volta come la giovinezza permanga una posta simbolica decisiva per tutto l'arco della modernità. Si intende: la giovinezza legata al desiderio di un radicale cambiamento. Lo stesso concetto di avanguardia sembra infatti indissolubilmente e congenitamente allacciato con l'idea del ricominciare tutto daccapo, dell'avanscoperta e dell'anticipazione del futuro. Della rinascita, ancora: si pensi, come ulteriori quanto fugaci esempi, all'importanza dell'infanzia per la contro-poetica dadaista, o del primitivismo per l'espressionismo tedesco, il surrealismo e il cubismo. Da un punto di vista ontologico, oltretutto strettamente anagrafico, l'avanguardia è materia di giovani, e viceversa. Lo stesso paradigma militare che ne sottende gli intenti e la costituzione, come nel caso del futurismo e del suo armamentario teorico e lessicale tutto teso all'esaltazione del movimento, della dinamica, della forza e della velocità, pare legarsi facilmente all'immagine del giovane a noi ormai familiare: l'eroe combattivo, maschio e impudente. Veloce e incontrollabile come una macchina da guerra, come il progresso che avanza senza badare a ciò che lascia indietro e a ciò che schiaccia nella sua gloriosa marcia.

Secondo alcuni tra i più influenti intellettuali e artisti di inizio Novecento, dunque, un giovane può davvero dirsi tale se e soltanto se non bada ad alcun risparmio delle sue energie, fino a loro completo consumo. Il vero giovane, quindi, è colui che può permettersi di rinunciare alla sua condizione senza rimorso alcuno, rimanendo in tal modo nella miglior parte della sua esistenza. Egli rappresenta l'esatto opposto del borghese pavido e accumulatore, così attento al risparmio delle proprie risorse: siano esse fisiche, economiche o spirituali. Spreco, eccesso, esuberanza: le stesse forze dissoltrici che, come abbiamo visto, i governi al potere tentano di arginare attraverso il lavoro e le istituzioni come la scuola e l'esercito.

D'altronde, nemmeno i movimenti nazionalisti propriamente intesi mancano di monopolizzare e di strumentalizzare il mito della giovinezza a loro vantaggio. Nel caso specifico dell'Italia giolittiana di inizio XX secolo (quello che più interessa in questa sede), il gruppo capeggiato da Enrico Corradini cerca di attrarre tra i suoi principali sostenitori proprio i ragazzi della classe media, sottraendo influenza e spazio a forme di associazionismo ormai consolidate come ad esempio la goliardia universitaria. Attraverso una spiccata recrudescenza dei metodi e dei toni della propria propaganda politica e attraverso una graduale «*reductio ad unum*»<sup>137</sup> dell'intera compagine nazionalista, la frangia corradiniana riesce a prendere il sopravvento, fregiandosi, anche a ragion veduta, di parlare a nome delle nuove menti e delle nuove forze del paese.

Come ha spiegato in maniera esaustiva Elena Papadia, la questione dell'incidenza giovanile risulta cruciale per comprendere la radicalizzazione e un successo così rapido e trasversale come quello del partito nazionalista, che, a suo modo, inaugura in Italia un nuovo e più feroce modo di fare e intendere la politica. Un modo e una via già indicati, negli stessi anni, dalle teorie eversive del sindacalista rivoluzionario George Sorel. Punto di riferimento non secondario, quando si parla di miti moderni e politicizzati.

La militanza giovanile portava con sé una ridefinizione degli obiettivi propagandistici: non a caso, coloro che, all'interno dell'Associazione [nazionalista italiana], tendevano a sottolineare con maggior enfasi il ruolo dei giovani, erano anche i più decisi fautori di un partito reazionario "moderno", ben distinto dal vecchio conservatorismo perché capace di volgere a proprio favore le nuove regole della politica di massa<sup>138</sup>.

La giovinezza resta chiave di volta, *passepertout* immaginifico per chi vuole presentarsi come il cambiamento incarnato e, in virtù di questo fregio autoconferitosi, esasperare la lotta, portarla fino ai confini della violenza, fisica o simbolica che sia. Dunque, ancora, i giovani come i soli

---

<sup>137</sup> E. Papadia, *I vecchi e i giovani. Liberal-conservatori e nazionalisti a confronto nell'Italia giolittiana*, «Contemporanea», V, 4, 2002, p. 651.

<sup>138</sup> Ivi, pp. 657-658.

soggetti in grado di interpretare il futuro e farsene portavoce, perché più pronti alla lotta e al dispendio senza remore.

Ma la gioventù, per quanto non possa essere considerata esclusivamente come una questione anagrafica, non può certo durare in eterno. Sempre Papini, ormai trentenne, nell'ultimo capitolo (il cinquantesimo) della sua opera-manifesto<sup>139</sup>, *Un uomo finito* (1913), si rivolge agli intellettuali di lui più «freschi», ossia *Alla nuova generazione* dei ventenni che, con la stessa esuberanza di cui si era fatto portavoce lui stesso solo un lustro prima, si sta affacciando alla scena culturale e politica italiana del tempo:

Dopo i trent'anni si vede veramente quel che si costa perché vengon su i più giovani. Fin verso i trent'anni si ha da battaglia cogli anziani e l'impresa è più comoda. [...] Ma quando vengon quegli altri, i nuovi, i freschi, i primi posterì [...], allora comincia il giorno della prova e della pesatura. Questi giovani si sono anche nutriti di noi, ci son venuti alle spalle, ci hanno seguito per un bel pezzo di strada ma ora è il momento della muta e della maggior età. Sentono il bisogno di rivoltarsi ai più prossimi, e stanno preparandosi ad assalirci come noi abbiamo assalito i nostri maggiori. Anche se non ci assaliscono in pubblico ci giudicano in privato – siamo già per loro materia di storia e di valutazione. Si sentono già superiori a noi, son sicuri di averci superati o di poterci sorpassare col primo salto che faranno. Non c'è più con loro l'amorosa confidenza che ci legò ai coetanei e ci fece cuore nella stessa competizione e ci fece comprendere a vicenda le debolezze e manchevolezze dell'opera nostra. Questi nuovi venuti non voglion saper nulla: son d'un altro tempo, hanno attraversato altri climi, hanno altri amori nascosti, altri legami, altre avversioni. Vengono innanzi freddamente in nome dei dogmi del giorno, consegnati in formule di facile circolazione; son crudeli come bambini e indelicati come saccheggiatori. Sono d'un'altra razza, parlano un'altra lingua. Possiamo stare insieme, lavorare accanto, parlarci e sorriderci ma non ci s'intende [...].

Io non disprezzo i giovani e non li odio. [...] Li ho aspettati, li ho desiderati, li ho attesi al varco dei venti e dei venticinque anni per vedere cosa potevan fare, cosa avevano in corpo. Li avrei voluti più violenti, più personali, meno seri e meno fonografi. Ma non importa: così come sono li rispetto e li stimo. Se fanno cose mediocri o

---

<sup>139</sup> Per Robert Wohl «non esiste una guida migliore alla psicologia della rivolta delle generazioni in Europa all'inizio del XX secolo della autobiografia giovanile di Papini», R. Wohl, *La generazione del 1914*, Jaka Book, Milano, 1983 [1979], pp. 270-271. Dello stesso avviso sembrano essere anche Mario Isnenghi e Giorgio Rochat, secondo i quali *Un uomo finito* (1912) e *Lemmonio Boreo* (1911) di Ardengo Soffici rappresentano «gli squillanti manifesti della inquieta generazione degli anni Ottanta». M. Isnenghi, G. Rochat, *La Grande Guerra 1914-1918*, Il Mulino, Bologna, 2014 [2008], p. 116.

scrivono sciocchezze non li condannano: bisogna far molte cose cattive per arrivare a farne qualcuna passabile. [...] Spero che lo faranno e che potranno compiere quel ch'io non potei e che mi passeranno addosso senza rimorsi.

Ma non voglio neppure umiliarmi dinanzi a loro [...].

E se dopo avermi ascoltato crederete lo stesso, a dispetto dei miei propositi, ch'io sia davvero un uomo finito dovrete almeno confessare ch'io son finito perché volli incominciar troppe cose e che non sono più nulla perché volli esser tutto<sup>140</sup>.

Senza badare a possibili contraddizioni, Papini afferma che solo ora, ora che si trova al culmine della sua “trasformazione” in un uomo fatto e realizzato (a dispetto del titolo del libro), la dirompenza della sua giovinezza può dirsi davvero perfetta e goduta appieno. I trent'anni posseggono in spirito la baldanza della gioventù più infuocata, ma anche la sapienza necessaria per indirizzare tali energie verso i più alti e giusti propositi. La giovinezza viene rappresentata ancora una volta come una qualità antropologica, caratteriale ed esistenziale. Piuttosto, ciò che sorprende rilevare alla lettura del passaggio appena citato è il modo in cui Papini consideri i nuovi venuti, apostrofandoli quasi alla stregua di avversari troppo impreparati per poter competere con quelli che, nel frattempo, sono divenuti i maestri. Sembra che Papini li reputi quasi indegni della loro condizione anagrafica. Non sembra esserci invidia per il tempo andato, quanto la convinzione che la giovinezza sia un modo d'essere che non tutti possono conquistare e riconfermare. Come a dire: tutti i giovani sono uguali, ma qualcuno resta comunque più giovane di altri. Questa contrapposizione tra la generazione dei nati negli anni Ottanta dell'Ottocento e quella dei nati negli anni Novanta si farà ancora più netta e aspra una volta conclusa la Grande Guerra. Anche se a parti invertite.

Leggendo ancora le parole papiniane possono venire alla mente, per una sorta di assonante contrasto, quelle vergate da un suo quasi coetaneo proprio nello stesso periodo storico: il “placido” Guido Gozzano. Secondo gli ormai proverbiali versi del poeta torinese - soprattutto sulla scia di un

---

<sup>140</sup> G. Papini, *Un uomo finito*, in Id., *Opere. Dal «Leonardo» al Futurismo*, a cura di L. Baldacci con la collaborazione di G. Nicoletti, Mondadori, Milano, 2000 [1981], pp. 382-385.

altro dei grandiosi e più profondi “teorici della giovinezza”, cioè Giacomo Leopardi - la vecchiaia sopraggiunge coi venticinque anni, e la trentina si presenta «inquietante» e «torbida / d’stinti moribondi»<sup>141</sup>. La prima raccolta gozzaniana, si sa, ruota esclusivamente intorno a questo malinconico senso di addio alla primavera della propria vita, di un suo “spreco” non più inteso nella sua accezione euforica. Un sentimento di rassegnazione per averla sprecata, pur essendo perfettamente consapevole di essere di fronte al paradosso per antonomasia, quello che genera la scrittura. Un paradosso secondo il quale “il romanzo della giovinezza” può darsi e cominciare soltanto nel momento esatto in cui quest’ultima, realmente, finisce<sup>142</sup>.

In questi stessi anni, però, l’angoscia di star gettando via la propria gioventù non si manifesta soltanto nei termini malinconici e tutti letterari di Gozzano. Specialmente in Italia, un sentimento di febbricitante ansia attanaglia un folto gruppo di ragazzi timorosi di perdere un appuntamento irripetibile e decisivo con la storia, lasciandosi così sfuggire, per sempre, la possibilità di vivere una vita autentica e piena. Del resto, si tratta delle stesse generazioni nate due o tre decenni dopo l’Unità ma vissute comunque all’ombra dell’imponente retorica risorgimentale (si rammenti l’incidenza della scolarizzazione). Il sovraccarico culturale a cui vengono sottoposti, si trasforma ben presto in un’insofferenza comune e orizzontale, sfociante nell’accusa, rivolta ai propri padri e ai governanti, di un Risorgimento tradito. Agli occhi di questi giovani, l’Italia postunitaria, da luminoso regno dell’avvenire che avrebbe dovuto essere, si presenta come ricettacolo di politici di mestiere, prudentziali, immobilisti e, soprattutto, senili. In un simile clima d’insofferenza, il catalizzatore ideale di tutta questa frustrazione diventa ben presto Giovanni Giolitti, il più perfetto esemplare

---

<sup>141</sup> G. Gozzano, *Le poesie*, a cura di E. Sanguineti, vol. I, Einaudi, Torino, 2016 [1973], p. 86.

<sup>142</sup> Circa settanta anni più tardi, un’altra piemontese, Lalla Romano, rifletterà a lungo su questa apparente contraddizione, facendola diventare, anche sulla scorta della “lezione” di Cesare Pavese, tema portante e sostanza stilistica di alcune delle sue opere più belle. Nella seconda e nella terza di copertina del suo *Künstlerroman*, *Una giovinezza inventata*, Einaudi, Torino, 1979, si può infatti leggere: «*inventata* nell’accezione di incantata, vissuta con la fantasia, come mito, favola: dolorosa nell’impatto col compromesso imposto dall’esistenza al quale l’essere autentico si ribella» [corsivo del testo].

di quei politici inadatti e dannosi per un paese «affacciato da poco sulla scena globale»<sup>143</sup> e per questo bisognoso di azione e di ampliamento.

Un diffuso senso di attesa e di angoscia collettiva comincia a serpeggiare tra le nuove generazioni, concretizzandosi e addensandosi in quello che Mario Isnenghi ha definito acutamente come il tema della «*senescit iuventus*»<sup>144</sup>, molto presente nella pubblicistica periodica di allora. Tra le pagine delle riviste letterarie e culturali circola a mo' di ritornello una sorta di smaniosa paura di essere già diventati troppo vecchi per poter essere considerati come i veri protagonisti della storia. Si tratta dello stesso tema che Luigi Pirandello, classe 1867, riesce a captare in maniera lungimirante in suo romanzo dal titolo tanto semplice quanto stringente, per il contesto storico di allora: *I vecchi e i giovani* (1909-1912). Qui Isnenghi:

Già in questa storica *senilità* (l'opera di Svevo aveva genialmente preceduto di qualche anno la diagnosi delle riviste), in questo senso di giovinezza mancata, il motivo esistenziale e individuale s'intreccia a quello generazionale e politico: come avverrà, in proporzioni varie, fino all'interventismo, in cui tale nodo di moventi va a parare come il suo esito organico [...].

Una rivendicazione storica in chiave di sconfitta è quella di Pirandello nel romanzo *I vecchi e i giovani*, sintesi efficace del revisionismo in atto nei confronti del periodo risorgimentale e postrisorgimentale e del disorientamento che, complementariamente, lo provoca e ne deriva [...]. Ma quest'opera di Pirandello è davvero il libro giusto al momento giusto, anche e specificatamente perché il "giovane" del romanzo [...] porta le stigmate dei giovani del Novecento. [...] È il tema, il *leitmotiv* decennale: da *senescit iuventus* al grido di dolore di Prezzolini quando il momento supremo – la guerra farmaco, il traguardo di una generazione – parve poter deludere e sfuggire [...]. Quando il romanzo usciva, tra il 1909 e il 1912, era ancora il momento dell'impotenza e dell'attesa<sup>145</sup>.

Mettendo necessariamente da parte le possibili suggestioni riguardanti l'opera Pirandello (ma anche quella di Svevo), ciò che qui conta evidenziare ancora una volta, sempre sulla scorta delle parole di Isnenghi, è

---

<sup>143</sup> C. Papa, *L'Italia giovane dell'Unità al fascismo*, cit., p. 3.

<sup>144</sup> M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Roma-Bari, 1973 [1970], p. 48. Sulla questione, ampiamente studiata, cfr. almeno G. Scianatico, *I "giovani" nella scrittura di Pirandello*, in C. A. Augieri (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, cit., pp. 106-115.

<sup>145</sup> Ivi, pp. 48-50.

l'effettiva incidenza, a questa altezza storica, di un certo timore di star facendo marcire irreversibilmente la propria gioventù. Un timore che, come accennato, pare accomunare personalità e generazioni molto diverse tra loro, spesso anche contrapposte. L'insofferenza dell'attesa e la paura della decadenza sono percepite dai giovani della classe media di tutta Europa, ma è solo in Italia che esse prendono i connotati estremi di un'ossessione. D'altronde, «in Italia la questione di fondo è [...] quella della debolezza congenita della compagine nazionale e dei modi di uscirne, cogliendo al volo le occasioni che si presentano»<sup>146</sup>. La prima di queste occasioni si presenta nel 1911, con la spedizione in Libia, decisivo *turning point* che infiamma gli animi dei più strenui sostenitori di un rinnovamento italiano. L'impresa coloniale, pur con decisive fratture, riesce ad avvicinare molti intellettuali e molti nazionalisti.

Tuttavia, è solo col diffondersi del “mito della guerra” che, allo scoccare dei primi fatti riguardanti il primo conflitto mondiale e per un anno intero, una cospicua parte di una “classe” intellettuale fino ad allora puntiforme, frastagliata e assestata su posizioni molto distanti tra loro, sembra compattarsi nel trasversale (e quindi composito) fronte dell'interventismo. Tutte le precedenti differenze vengono di colpo accantonate a favore di un'unica, esclusiva dicotomia: neutralità o intervento. Come si può ancora evincere dal passaggio di Isnenghi pocanzi riportato, l'evento bellico viene salutato e invocato, anche sulla scia della “lezione” futurista, quale farmaco e sostanza galvanizzante: in ogni caso estremo e unico rimedio. Non solo per riscattare un processo di nazionalizzazione incompiuto; né soltanto per guarire da un'atavica stortura; ma per dar modo alla propria gioventù di dispiegarsi in tutta la sua potenza e bellezza. Essa non deve più essere rappresentata come una dimensione di passaggio, interlocutoria, ma come il momento principe, decisivo: l'attimo fugace che, se speso e impiegato nella giusta maniera, può consegnare un senso alla propria intera esistenza. In un'ottica simile, la guerra si tramuta,

---

<sup>146</sup> P. Cabanel, *Nazionalismi all'inizio del XX secolo*, in S. Audoin-Rouzeau, J. Becker (a cura di), *La prima guerra mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino, 2014 [2004], p. 43.

oltre che in una non troppo metaforica «medicina del mondo»<sup>147</sup>, anche nell'elisir stesso dell'eterna giovinezza: da conquistare a danno e a dispetto di chi sembra voler fare dell'Italia la nazione dei prudenti, degli immobili. Dei vecchi. Com'è ben noto, «fra i taumaturghi al capezzale dell'Italia malata gioca le prime parti Gabriele D'Annunzio»<sup>148</sup>. E non sembra superfluo ricordarlo. Non solo per una sua iniziale (e inevitabile) influenza su almeno due degli autori di cui si tratterà tra breve (Tozzi e Brancati), ma piuttosto perché egli, il Vate, si autoproclama e viene proclamato corifeo di una nuova primavera, a cinquant'anni suonati. Una primavera che spetterà soltanto a quegli italiani desiderosi di gettarsi nel fuoco della guerra, facendo onore alla loro nazione e finalmente riuscendo vittoriosi laddove i fautori del Risorgimento erano scesi a compromessi.

E allora, dunque, come considerare le decisive giornate del “maggio radioso” del 1915, durante le quali, appunto, D'Annunzio tiene un famoso e infervorato discorso a favore dell'entrata in guerra (che sarà ufficializzata da lì a pochi giorni), se non come un'ulteriore e decisiva spinta nella formalizzazione del mito della giovinezza intesa come qualità rigeneratrice, salvifica e palingenetica, come arma da sfruttare e da tendere fino alle estreme conseguenze? E, una volta concluso il conflitto mondiale, cosa rappresenterà l'esperienza degli arditi di Fiume se non una delle più singolari attuazioni mai avvenute di una elitaria ma allo stesso tempo ugualitaria società di coetanei, tutti pressoché giovani? Giovani senza regole. O meglio, giovani che stabiliranno le proprie regole “alla rovescia”. Sorta di luogo di festa prolungata<sup>149</sup>, paese dei balocchi in terra di confine, rovesciamento degli ordini e delle prescrizioni borghesi e retrograde, Fiume si configurerà come «città-esperimento sia politica che comportamentale,

---

<sup>147</sup> Cfr. M. Isnenghi, G. Rochat, *La Grande Guerra 1914-1918*, cit., pp. 31-38.

<sup>148</sup> Ivi, p. 36.

<sup>149</sup> Sull'argomento cfr. C. Salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Il Mulino, Bologna, 2002, in particolare le pp. 153-175. È opportuno ricordare che uno dei protagonisti di questa esperienza, Giovanni Comisso, ormai giunto a maturità, dedicherà un romanzo proprio ai miti della giovinezza, ambientando però la vicenda in epoca fascista, quasi a sottolineare la continuità di certe scelte e di determinate parole d'ordine. E quasi a mettere in guardia i lettori da «una pulsione di morte scambiata per un sovrappiù di vita», secondo le efficaci parole di Paolo Di Paolo, curatore della recente ristampa del libro. Cfr. G. Comisso, *Gioventù che muore*, prefazione di P. Di Paolo, La nave di Teseo, Milano, 2019 [1949].

dove tutti i miti dell'eroismo, del vitalismo, dell'estetismo, del militarismo rivoluzionario prenderanno forma in modo esaltato e spettacolare»<sup>150</sup>.

Ma l'esperienza fiumana, «palestra di ideologie giovanilistiche più importante di quanto si pensi»<sup>151</sup>, è ancora di là da venire. Ora, nel 1915, è finalmente giunto quel momento fatidico che due generazioni avevano aspettato da tempo con fibrillazione e frustrazione. La manna salvifica e redentrice della guerra vera. L'appuntamento del secolo, la svolta decisiva attende coloro che vogliono dare un senso alla propria esistenza e rivalersi sul fatto di essere «un paese senza eroi»<sup>152</sup>. La palingenesi sembra proprio dietro l'angolo, lo sforzo che si richiede è sempre l'ultimo e sempre il più impegnativo.

Nonostante si sia parlato di un clima diffuso e di una compagine trasversale e compatta, è pur vero che non tutti, nelle fila del fronte interventista, sono così sicuri che la guerra sia la sola e unica soluzione, o l'evento che porterà il cambiamento radicale che ci si aspetta. E, tuttavia, questi stessi individui “dubbiosi” credono anche che non si possa lasciar correre una simile opportunità per mettersi alla prova. Si pensi - anche qui a mo' di caso esemplare - alle parole di Renato Serra, «spirito tranquillo ed antiretorico»<sup>153</sup> che diventerà un punto di riferimento per molti di coloro che partiranno per le trincee: la consapevolezza della pericolosità e dell'inutilità della guerra, ma anche la presa d'atto di non poter perdere, per nessun motivo, quell'appuntamento col destino del mondo.

La storia non sarà finita con questa guerra, e neanche modificata essenzialmente; né per i vincitori né per i vinti. E forse, neanche per l'Italia.

Viltà italiana, destino mancato, strade chiuse, posto perduto per sempre: anche noi, in questi mesi di aspettazione, abbiamo parlato di queste cose; o piuttosto non abbiamo avuto il coraggio di parlarne, oppressi da un'angoscia oscura, affrettando con l'animo di giorno in giorno il momento, che non passasse l'occasione, che non si perdesse in modo da non poter esser più ritrovata. [...]

---

<sup>150</sup> O. Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, cit., p. 86.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Riprendo l'espressione dal titolo del libro di S. Jossa, *Un paese senza eroi. Da Jacopo Ortis a Montalbano*, Laterza, Roma-Bari, 2013.

<sup>153</sup> R. Whol, *La generazione del 1914*, cit., p. 283.

Hanno detto che l'Italia può riparare, se anche manchi questa occasione che le è data; la potrà ritrovare. Ma noi, come ripareremo? Invecchieremo falliti. Saremo la gente che ha fallito il suo destino. Nessuno ce lo dirà, e noi lo sapremo; ci parrà d'averlo scordato, e lo sentiremo sempre; non si scorda il destino.

E sarà inutile dare agli altri la colpa. A quelli che fanno la politica o che la vendono; all'egoismo stolto che fa il computo dei vantaggi, e cerca nel giornale quanti sono stati i morti; ai socialisti ed a Giolitti, ai diplomatici o ai contadini. La colpa è nostra, che viviamo con loro. Esser pronti, ognuno per suo conto, non significa niente; essere indignati, disgustati, avviliti è solo una debolezza. La realtà è quella che vale. Anche la disgrazia è un peccato; e il più grave di tutti, forse. Fra mille milioni di vite, c'era un minuto per noi; e non l'avremo vissuto. Saremo stati sull'orlo, sul margine estremo; il vento ci investiva e ci sollevava i capelli sulla fronte; nei piedi immobili tremava e saliva la vertigine dello slancio. E siamo rimasti fermi. Invecchieremo ricordandoci di questo. Noi, quelli della mia generazione; che arriviamo adesso al limite, o l'abbiamo passato da poco; gente sciupata e superba. Chi dice che abbiamo spesa male la nostra vita, senza costruire e senza conquistare? Eravamo ricchi di tutto quello che abbiamo buttato; non avevamo perduto neppure un attimo dei giorni che ci son passati come l'acqua fra le dita. Perché eravamo destinati a questo punto, in cui tutti i peccati e le debolezze e le inutilità potevano trovare il loro impiego. Questo è il nostro assoluto. È così semplice!<sup>154</sup>

Semplice, ma anche sintomatico: l'esame di coscienza di Serra condensa in poche pagine, sobrie e cristalline, quella vertigine di cui si è detto finora, quell'avvertimento di non poter in nessun modo arrivare tardi all'unico evento che, seppur non sembri avere la capacità di cambiare la storia del mondo, deciderà per sempre della vita di chi vi prenderà parte. Una confessione che conserva il tono profetico di un bilancio complessivo, esistenziale, letterario e politico. Già in odore di testamento: Serra muore in battaglia nel 1915, pochi mesi dopo aver vergato queste pagine, a soli trent'anni.

Più che la guerra in sé, e i suoi sviluppi storici, però, ciò che qui interessa maggiormente sottolineare è come - in ragione degli eventi bellici e delle nuove tecniche propagandistiche messe a punto per rafforzare il fronte interno - si solidifichi e si estremizzi il mito della giovinezza. E si

---

<sup>154</sup> R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, in Id., *Letteratura in conflitto*, introduzione e note di L. Di Veroli, commento di A. Franchini, Claudio Gallone Editore, Milano, 1998, p. 190 e pp. 199-200.

solidifichi ed estremizzi sempre più in senso reazionario. Facile comprendere il perché.

La guerra, essendo celebrata e rappresentata quale attimo assoluto, quale festa e occasione per dimostrare la propria forza e la propria energia, non può che essere rappresentata come un fatto che pertiene - almeno nell'immediato dello scontro, sia dal punto di vista simbolico che da quello tragicamente concreto - soprattutto i giovani<sup>155</sup>. Sono i giovani che combattono: i vecchi sono coloro che stanno a casa. Vecchi nell'animo e nella morale sono anche, chiaramente, gli imboscati e i disertori che non sanno mantenere il giuramento fatto alla propria nazione. Che non sanno prestar fede a una causa più alta che non sia quella dettata dalla contingenza materiale, o dalla possibilità di salvarsi la vita.

Viene così a farsi sempre più stretta quella vicinanza, già presente e attiva durante buona parte del XIX secolo, tra la figura del giovane e quella del cavaliere. Quest'ultima aveva ripreso vigore durante tutto l'Ottocento, specialmente in Inghilterra, dove era diventata il fulcro di una sorta di moda culturale. Si potrebbe affermare che tale fenomeno, il cosiddetto "ritorno a Camelot" inglese - secondo la famosa formula di Mark Girouard, oggi peraltro ripresa, non a caso, da alcuni gruppi neofascisti italiani -, precorra, in un certo senso, quella duplice tendenza di cui già si è detto. Ossia da un lato quel bisogno caratteristico dei giovani borghesi europei di primo Novecento di una dimensione metafisica, di un codice più alto e stabile (che finirà per trasformarsi in una «nobilitazione dell'aggressività eterodiretta»<sup>156</sup>); dall'altro lato, quella ricerca continua e ossessiva di una distinzione secondo rispettabilità da parte delle classi medie che avranno tanta parte nei nazionalismi dei decenni a venire. A queste due istanze si deve aggiungere anche il lento decadimento della classe aristocratica, alla quale non rimane altro che rifugiarsi e aggrapparsi ai suoi valori e ai suoi codici fondativi. Secondo un procedimento che fa divenire una forma

---

<sup>155</sup> «Le guerre erano movimenti giovanili (non, beninteso, nelle retrovie, nei comandi, ma al fronte), e ciò fu specialmente vero nella prima guerra mondiale». G. L. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., p. 71.

<sup>156</sup> A. M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. 220.

altamente ritualizzata ma di fatto svuotata, un nuovo contenuto. Il caso più emblematico resta quello del duello, «simbolo e imperativo morale aristocratico»<sup>157</sup>. Come avremo modo di appurare, il duello sarà una categoria centrale anche per l'analisi dei nostri tre autori.

A tal proposito, ci sembra quanto mai utile riportare le seguenti parole tratte da un manuale inglese di cavalleria datato 1822 ristampato fino alla fine del XIX secolo, tradotte e commentate in un articolo dello storico contemporaneo Alessandro Barbero, il quale si è interrogato proprio sulla ripresa, all'altezza della Prima guerra mondiale, di alcuni *pattern* tardoromantici come quello del *revival* cavalleresco di metà Ottocento:

La cavalleria è soltanto un nome per indicare quell'attitudine dello spirito che dispone l'uomo ad azione eroiche e generose... Così come l'età eroica è sempre la prima età nella storia delle nazioni, così la giovinezza, il primo periodo della vita umana, può essere considerata come l'età eroica, o cavalleresca, di ogni singolo uomo... Ogni giovane è, per mentalità e sentimenti, un cavaliere<sup>158</sup>.

Nelle righe appena lette troviamo riconfermato quel sillogismo che si attesta a partire dal XVIII secolo e di cui andiamo parlando fin dalle prime pagine di questo lavoro. L'equazione gioventù = cavalleria non riflette altro che il mito secondo cui l'età eroica di un uomo (di un maschio, cioè) sia soltanto quella in cui è capace di battersi e, in questo modo, di difendere il proprio onore o quello della sua donna (o della sua nazione: morfologicamente non fa differenza, come ha spiegato Banti<sup>159</sup>). Ciò che possiamo aggiungere alle parole così chiare della citazione è soltanto che una simile tendenza idealizzante del soldato - già "corpo docile" su cui la microfisica disciplinare del potere con la sua «retorica corporale

---

<sup>157</sup> V. G. Kiernan, *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Marsilio, Venezia, 1991 [1988], p. 21.

<sup>158</sup> K. Digby, *The Broad Stone of Honour*, cit. in A. Barbero, *Da Sir Galahad a Conan il Barbaro: metamorfosi dell'eroe cavalleresco fra Otto e Novecento*, «Cheiron», VI, 1986, p. 137.

<sup>159</sup> Aggiunge Banti in merito: «la qualità che connota più in profondità questi eroi guerrieri [...] è lo sprezzo del dolore fisico, del pericolo, della paura». A. M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. 219.

dell'onore»<sup>160</sup> viene esercitata dall'avvento dell'età moderna in poi, come ha spiegato Foucault<sup>161</sup> – trova ben presto, nelle trincee, una drammatica smentita.

Una smentita assai difficile da accettare e da metabolizzare, specialmente per quei giovani appartenenti ai ranghi superiori dell'esercito. Essi partono di propria sponte per il fronte in qualità di ufficiali e fortemente intrisi della retorica cavalleresca sovraccarica dei più alti e maschi ideali.

L'onore e la più spiccata ritualità sembrano essere i due poli tra cui si muove questa figura dell'"ufficiale gentiluomo" novecentesco, recentemente studiata dallo storico Lorenzo Benadusi. Quest'ultimo ha messo bene in evidenza come, nei soldati d'alto grado attivi durante la Grande Guerra, esista una sorta di doppia morale: sono dimidiati tra una serie di valori "alti", di stampo, per così dire, cortese e cavalleresco, e, allo stesso tempo, costretti a scendere a patti con la pura e più lorda materialità della guerra e della vita di trincea. Chiosa con la più lucida esaustività George Mosse: «la natura sentimentale e la crudeltà umana sono accoppiate nella bella gioventù»<sup>162</sup>. Sempre sulla stessa linea, Benadusi porta come più significativo esempio quello dei rapporti degli ufficiali con l'altro sesso. Da una parte questi cavalieri contemporanei spediscono "le più belle lettere d'amore" alle donne che li stanno aspettando, idealizzate al pari di angeli fedeli, e dall'altra ricorrono, come pratica spurgante per i loro bisogni sessuali, alle prostitute:

Nel rapporto con le donne emergeva dunque questa compresenza di elementi di romanticismo sentimentale e di bramosia sessuale [...] La prostituzione era un male necessario che andava però limitato, sia per motivi di ordine morale, sia per questioni di biopolitica [...] per non minare la robustezza del corpo e per non macchiare la propria dignità e quella del proprio esercito [...] Proprio la prostituzione finiva per essere il normale contraltare della sublimazione dell'amore [...] amore

---

<sup>160</sup> M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2010 [1975], p. 147.

<sup>161</sup> Cfr. *ivi*, pp. 147-153.

<sup>162</sup> G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., p. 139.

cortese e amore carnale tendevano dunque a non coincidere e anzi a divergere sempre più<sup>163</sup>.

Non sembrano peregrine queste considerazioni. La compresenza (e in qualche paradossale caso, l'equivalenza) di una propensione all'idealizzazione più assoluta e quella alla brutalità più ostentata, specie nei rapporti col femminile, è uno dei tratti ricorrenti che - sempre nella logica senza contraddizioni del mito della gioventù come energia pura e dirompente, spirito di sacrificio e inclinazione per il metafisico - contraddistingue il giovane "sano". Vedremo in seguito come i protagonisti della narrativa di Tozzi, Moravia e Brancati non oscillino mai in maniera "corretta" tra questi poli di normalità (anche nel senso di "normativi"), ma si ritrovino sbilanciati, in qualsiasi caso, verso un unico, a suo modo patologico, lato.

Bisogna però puntualizzare. Quanto detto pocanzi può essere considerato valido soprattutto per gli ufficiali (non per tutti, ovviamente, basti pensare alla vicenda "sull'altipiano" di Emilio Lussu), giovani ma soprattutto meno giovani, i quali, ostinatamente, anche davanti all'evidenza di una guerra quanto mai distante da tutta la retorica epica e cavalleresca che ne aveva accompagnato le prime avvisaglie, non vogliono dismettere quel corredo di norme, convenzioni e codici che li contraddistingue. Vi si aggrappano con la speranza di preservare una identità ben definita: umana e di classe. Siamo ancora di fronte a quel meccanismo difensivo di preservazione anacronistica della forma svuotata di significato. Non in tutti i casi, certo: come ha spiegato Mosse, ad esempio, i piloti dell'aeronautica rispettano quasi alla perfezione l'identikit del buono e nobile condottiero: il loro campo di battaglia è il cielo, regno dell'elevazione e della spiritualità; i loro nemici vanno sconfitti in singolar tenzone, a cavallo del luccicante aereo.

---

<sup>163</sup> L. Benadusi, *Ufficiale e gentiluomo*, cit., pp. 257-259. Sull'argomento cfr. anche E. Franzina, *Casini di guerra. Il tempo libero dalla trincea e i postriboli militari nel primo conflitto mondiale*, Gaspari, Udine, 1999.

Coloro i quali, invece, sono costretti a spogliarsi a loro spese di un simile e gravoso armamentario ideologico sono proprio quei soldati (semplici) che sperimentano la differenza incommensurabile tra la tragica concretezza della guerra e il suo racconto. Il “principio di realtà” della trincea dirada insomma la coltre discorsiva generata dalla propaganda interventista e dalla retorica bellicista: perlomeno sui campi di battaglia, dove la sola preoccupazione non è più fare onore alla propria nazione, ma sopravvivere. Sembra quasi che l’immensità eroica prospettata venga capovolta d’un colpo: la dimensione epica si trasforma in quella del più prosaico quotidiano; la metafisica della gioventù lascia posto alla sua più materiale ed estrema corporeità. Si pensi all’inizio del romanzo autobiografico di Erich Maria Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, che ribalta nel giro di poche pagine un intero immaginario che era stato proprio di gran parte dell’Europa scesa in guerra. Nel primo, famoso capitolo si può leggere che la preoccupazione principale per un soldato al fronte - incredibile a udirsi per chi non ne abbia fatto esperienza diretta - è quella della digestione. A riprova di ciò, nel medesimo capitolo, viene descritta una lunga scena durante la quale alcuni dei componenti del reggimento del protagonista-narratore stanno espletando, all’aria aperta e collettivamente, i loro bisogni fisiologici.

Sul margine destro del prato è costruita una grande latrina collettiva, edificio stabile, col tetto: ma è roba per le reclute, che non sanno ancora profittare di tutte le circostanze. Noi cerchiamo qualcosa di meglio. Sparse qua e là troviamo infatti tante cassetine, a un posto, per il medesimo scopo [...].

Ne avviciniamo tre, in cerchio, e ci accomodiamo beatamente. Non ci alzeremo che fra un paio d’ore.

Mi ricordo che da reclute, in caserma, si era da principio imbarazzati, quando ci si doveva servire tutti insieme della latrina. Porte là non ne esistono, sicché venti uomini sono accoccolati l’uno accanto all’altro come in un vagone ferroviario e si possono sorvegliare con una sola occhiata: il soldato deve esser sorvegliato sempre.

Da allora in poi abbiamo imparato a superare ben più che quel piccolo senso di pudore. Col tempo ci si abitua a ben altre cose.

Ma qui la... digestione è una vera delizia. Non riesco a capire come un tempo si sorvolasse pudicamente su questi argomenti che sono naturali come mangiare e bere. [...]

Per il soldato, lo stomaco e la digestione sono cose a cui pensa molto. Tre quarti del suo vocabolario sono tratti di là, e la massima gioia come la disperazione più profonda vi trovano la loro espressione più acconcia. Non è possibile esprimersi in modo più breve e più chiaro. Le nostre famiglie e i nostri insegnanti si meraviglieranno non poco quando torneremo a casa, ma qui è così: una lingua universale. Tutti questi atti fisiologici hanno riacquisito per noi un carattere di innocenza, grazie alla loro forzata pubblicità. Dirò di più: essi ci sono così familiari, che il loro placido adempimento viene valutato, poniamo, come una partita a carte ben condotta, al riparo dalle nespole. Non per nulla si è creato il modo di dire: «parola d'ordine delle latrine», per indicare ogni sorta di chiacchierò; siffatti luoghi sono nella vita militare quello che sono i circoli e le tavole riservate delle birrerie nella vita borghese. Ci troviamo dunque benissimo, assai meglio che in qualsiasi lussuoso gabinetto smaltato di bianco; là vi sarà dell'igiene, ma qui è più bello<sup>164</sup>.

Quanto riportato non ci sembra un dato di poco conto, nello svolgersi di questa breve storia del mito moderno della giovinezza che stiamo tentando di tracciare e da cui tenteremo di trarre le categorie d'analisi per la narrativa dei nostri tre autori.

In prima istanza perché la trincea, come appena esposto, pare ribaltare la gerarchia tra l'alto della retorica propagandistica e il basso della vita degradata al suo stato di natura e di sopravvivenza (si ricordi il nesso quasi antropologico tra la guerra e la festa, entrambi stati d'eccezione assoluta). Nell'opera di Remarque, il soldato non rappresenta più il giovane eroe difensore dei più alti valori e della più ferrea spiritualità, ma un ragazzo costretto a ingegnarsi, insieme ai suoi compagni di sventura, a mantenere salva la vita in ogni caso (facendo i dovuti distinguo, da un punto di vista strettamente letterario, si potrebbe leggere *Niente di nuovo sul fronte occidentale* come il più tragico e il più realistico dei romanzi picareschi, nel quale i protagonisti sono intenti alla continua e rocambolesca ricerca di cibo, riparo e riposo). In seconda battuta perché, a guardar bene, nonostante questa scena appaia così dissacrante (si ricordi che il romanzo verrà censurato dal regime nazista), vi ritroviamo comunque intatti - pur cambiati di segno - alcuni di quei morfemi, di quei tratti caratteristici del "solito"

---

<sup>164</sup> E. M. Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, cit., pp. 12-13.

mito della gioventù sana e forte. Lo stesso Remarque sembra esserne consapevole, quando leggiamo che l'atto fisiologico espletato in compagnia e non senza compiacimento può essere considerato a tutti gli effetti una delle tante forme di aggregazione e di iniziazione tra giovani coetanei (maschi): scissa, anche inconsciamente, tra l'onore (la parola di latrina, così ironica eppure così elitaria e segreta) e la competizione (la partita a carte, la bevuta). Ci troviamo di fronte al divertito elogio di un rito collettivo giovanile, che gli altri (gli adulti, le donne e i borghesi che non si trovano a combattere al fronte), esclusi da questo gruppo di pari, non possono in nessun caso comprendere. Possiamo dunque affermare che questa scena si immette perfettamente sulla stessa scia di quell'"attitudine" propugnata con forza dall'associazionismo giovanile primonovecentesco. Infatti, da un lato è palese l'insistenza su un rinnovato rapporto autentico col proprio corpo e con la natura, e, dall'altro, la rivendicazione di uno spazio, di un perimetro nel quale soltanto determinati soggetti possono accedere, non prima, ovviamente, di aver superato alcuni riti di passaggio. Del resto, Mosse ha acutamente osservato come negli scritti memoriali di guerra simili situazioni corali ritornano con frequenza, quasi si trattasse di *topoi* letterari a tutti gli effetti. In particolar modo la scena dei bagni collettivi diventa *refrain* costante, scena ineludibile per la formazione dei giovani a riposo dopo una battaglia: «la visione dei soldati nudi diventa un tema fisso in tutti i memoriali di guerra inglesi, poiché simboleggia sia il clima dell'erotismo sia quello dell'idillio pastorale»<sup>165</sup>. Ancora i due poli di idealizzazione e di amor carnale, dunque. Inoltre, sempre secondo Mosse, l'opera di Remarque, pur discostandosi da quelle tutte tese verso la celebrazione dell'immagine del guerriero-barbaro tipica - per limitarci all'altro esempio che prende in considerazione lo storico - di un autore come Ernst Jünger, non sembra comunque sfuggire alla fascinazione dal mito della virilità soldatesca, e, soprattutto, del cameratismo<sup>166</sup>. Vediamo quindi confermato come un mito, per sua stessa costituzione, accolga in sé visioni contraddittorie e continui a

---

<sup>165</sup> G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., p. 135.

<sup>166</sup> Cfr. G. L. Mosse, *L'immagine dell'uomo*, cit., *passim*.

essere operativo anche sotto diverse forme, pur sempre costituite dagli stessi elementi minimi.

Prima di chiudere questo paragrafo, è opportuno fare un'ultima e necessaria precisazione sul concetto di cameratismo. Abbiamo già visto in che misura quest'ultimo venga esaltato dalle associazioni giovanili e sportive di fine Ottocento-inizio Novecento e dai governi in via di nazionalizzazione, grazie anche a una progressiva militarizzazione dei luoghi deputati a controllare e indirizzare la gioventù di stato. Con la Grande Guerra, lo spirito di squadra e la propensione al sacrificio per i propri compagni vengono riscoperti e ancora di più esaltati, diventando così due tra i più potenti propulsori combattivi. D'altronde, lo sanno bene gli stessi dirigenti dell'esercito, che favoriscono e incentivano una strategia fondata sui "gruppi primari", ossia composti da poche unità di uomini. Scrive in proposito Anne Duménil:

Nelle condizioni estreme della guerra di trincea, la sopravvivenza del soldato, soprattutto nelle unità di fanteria, dipende dal sostegno fisico, tecnico ma anche morale che egli può ricevere dagli uomini che combattono al suo fianco. [...] Questa solidarietà si estrinseca anche nei momenti di riposo in cui i soldati ritrovano i piaceri e i gesti semplici del tempo di pace, momenti in cui si dedicano, insieme, ai passatempi come il teatro o il cinema, che erano quelli della loro vita civile<sup>167</sup>.

In buona sostanza, anche la naturale solidarietà del gruppo giovanile viene messa subito "a regime" dal potere costituito e adulto: ci troviamo ancora di fronte alla doppia dinamica dell'incitamento e dello sfruttamento, dell'esaltazione e della coercizione contemporanee. Quello del cameratismo è un legame potenzialmente eversivo: si ripensi ancora all'ideale orizzontalità dei rapporti dei fratelli senza padri della Rivoluzione Francese. Il cameratismo si configura come un rapporto autonomo, extra-familiare e in molti casi extra-istituzionale: per tale motivo esso deve essere tenuto a bada, o incentivato solo secondo convenienza. Lo spirito di *camaraderie* sembra

---

<sup>167</sup> A. Duménil, *I combattenti*, in S. Audoin-Rouzeau, J. Becker (a cura di), *La prima guerra mondiale*, vol. I, cit., p. 216.

essere intrinsecamente e, per così dire, antropologicamente legato a una immagine del giovane maschio. Esso è in tutto e per tutto coincidente con lo spirito di appartenenza alla banda di coetanei, vero *habitat* dei ragazzi di estrazione media e più spesso popolare, dove vige una “fratellanza gerarchica”, secondo un’acuta formula di Ventrone<sup>168</sup>. La banda giovanile, come avremo modo di approfondire tra breve, è una contro-istituzione (o un’istituzione parallela) da sempre in varie forme esistita, e da sempre soppressa o relegata al margine (o a momenti marginali, cioè di passaggio) della comunità.

Nelle condizioni liminari della guerra questo tipo di legame evolve in qualcosa di ancora più radicale. L’esperienza bellica, «immenso rito di passaggio collettivo»<sup>169</sup>, spacciato come il solo vero rimedio pedagogico all’infacchiamento di fine secolo, costringe i suoi giovani partecipanti a trasformarsi d’un colpo in uomini fatti. Uomini che però, al momento del loro ritorno, non sono più facilmente reintegrabili nelle maglie di una società civile ormai irriconoscibile, perlomeno ai loro occhi. Perché in fondo il sacrificio della guerra che gli adulti chiedono ai loro successori in nome di una rinascita e di un cambiamento, non è altro che l’olocausto necessario e ricorrente, affinché possa restare tutto com’è. Affinché non si dia alcun reale spostamento. A tal proposito, sarà utile riportare le parole affilate di Federica Pedriali, per la quale il rapporto intergenerazionale deve leggersi a tutti gli effetti come un rapporto di tipo biopolitico:

a sacrificio commesso, quello per cui l’azione nella Storia potentemente tirava non ci consegna a una palingenesi; a rinascere perfettamente, senza soluzione di continuità, sono le predisposizioni adulte, un mondo riconfermato nell’immagine e nella somiglianza, propensione all’olocausto generazionale inclusa<sup>170</sup>.

Alla fine degli scontri, al momento del ritorno in massa dalle trincee, si viene così a disegnare, netta e invalicabile, una linea di demarcazione tra

---

<sup>168</sup> Cfr. A. Ventrone, *La seduzione totalitaria*, cit., *passim*.

<sup>169</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 257.

<sup>170</sup> F. G. Pedriali, *Nella lettera della Storia*, cit., p. 99.

chi ha combattuto e chi no. Un muro di incomprendibilità e di reciproca diffidenza tra chi è consapevole che per sé il mondo non sarà più come prima, e chi invece resta nell'ordine di una circolare immutabilità.

Certo, stiamo facendo riferimento anche all'impossibilità di dare forma e parola all'orrore e al trauma di un'esperienza indicibile, come ci hanno insegnato con lungimiranza e genialità Benjamin e Freud. Ma non solo. Dopo un evento come quello della Grande Guerra, la comunicazione intergenerazionale si inceppa, a motivo di una frattura che riguarda ancora la posta simbolica della giovinezza. Si crea infatti una faglia tra la generazione di ragazzi che hanno sacrificato il "fiore dei loro anni" nei campi di battaglia e coloro che non hanno preso parte agli scontri. La distanza tra padri e figli in Europa, già presente con forza a partire dall'Ottocento tardoromantico, si fa ora insanabile e irrecuperabile. Scrive Robert Wohl al riguardo: «La dicotomia fra giovani e vecchi assume una forte connotazione emotiva e diviene sinonimo della differenza fra le vittime del fronte da una parte e gli spregiudicati guerrafondai ed affaristi dall'altra»<sup>171</sup>.

La tragedia della guerra non riesce a spegnere le braci ancora ardenti del mito della giovinezza. Se possibile le ravviva, in una sorta di gioco al rialzo dove sembra che non ci sia più niente da perdere. E in un certo senso è così, soprattutto in Italia, e soprattutto per quei ragazzi nati negli ultimi anni dell'Ottocento e arruolati a malapena ventenni, non ancora introdotti a un mondo adulto al di fuori del circuito dell'esercito e della guerra. Sono loro che si rifiutano di pensare di aver sacrificato la primavera della propria esistenza per poi vedersi sottrarre non solo gli onori e i riconoscimenti della vittoria, ma la vittoria stessa per come l'avevano sognata e per la quale avevano combattuto spendendo i loro anni migliori. E se è vero che questi ultimi non possono essere riportati indietro, è pur certo che in nome di questo stesso sacrificio ci si possa ancora arrogare il diritto di un nuovo spazio d'azione, e rivendicare una propria e autonoma via alla rivoluzione dei vecchi ordini già incrinati dall'apocalisse bellica. Si possa tornare a chiedere un ruolo da protagonisti nel futuro: si possa dire, ancora una volta,

---

<sup>171</sup> R. Wohl, *La generazione del 1914*, cit., p. 366.

proprio come avevano fatto i loro fratelli maggiori un lustro prima, che gli unici a poterlo incarnare, il futuro, sono soltanto loro. Il cerchio non si chiude ancora, in questa vecchia storia del mito della giovinezza, che viene ora a confondersi con quello della guerra e del combattentismo. Lasciamo la parola a Emilio Gentile:

Per molti giovani [...] la guerra fu una *iniziazione alla politica*, avvenuta sotto il segno della lotta senza quartiere fra Italia vecchia e Italia giovane [...]. La guerra era stata una grande prova per l'Italia, «un getto d'acqua pura», il trionfo della giovinezza contro la vecchiaia, il successo della qualità sulla quantità, delle minoranze audaci sulla massa inconsapevole e passiva di fronte al grande evento [...] in un contrasto assoluto fra due epoche e due società<sup>172</sup>.

E ancora:

il combattentismo fu interpretato come una nuova morale ed una nuova ideologia. E questa elaborazione ideologica di un'esperienza vissuta trasfigurata in mito fu espressione propria delle generazioni della guerra, cioè di giovani [...]. Per i giovani reduci, guerra e rivoluzione erano momenti dello stesso fenomeno di rivolta contro l'ordine costituito, per il rinnovamento della società. Fra la guerra conclusa e la rivoluzione da essa iniziata non v'era alcuna soluzione di continuità: l'una e l'altra erano la fuga dall'ordine, dalla vita regolata, dagli status definiti, dalle convenzioni sociali; l'una e l'altra erano la festa, nel senso sociologico, cioè l'esaltazione collettiva che sovverte i limiti fra sacro e profano, fra il lecito e l'illecito, e permette la completa espressione di se stessi, nella natura più autentica e sfrenata, senza impedimenti né sociali né morali, interni o esterni<sup>173</sup>.

Il gradiente eversivo e il potenziale energetico di questi ragazzi pronti a tutto saranno presto captati dall'arditismo di marca dannunziana e messi a frutto nell'esperimento della presa di Fiume. E, nel giro di pochi anni, diverranno le parole d'ordine del nascente movimento fascista, che ne farà suo più profondo midollo ideologico.

---

<sup>172</sup> E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Il Mulino, Bologna, 1996 [1975], p. 85 [corsivo del testo].

<sup>173</sup> Ivi, p. 89.

## 7. *Primavera di bellezza*

È giunto il momento di addentrarci in un argomento tanto vasto quanto complesso, su cui si dovrà per forza di cose sintetizzare e dare molto per assodato, visti anche i molti studi sulla questione. In questo paragrafo si prenderà in esame la messa a sistema dell'immagine della gioventù da parte del fascismo italiano durante gli anni '20 e '30 del Novecento, epoca in cui – ricordiamolo – due dei nostri scrittori si trovano a vivere “nell'effettivo” i loro anni giovanili, a volte in sintonia con le politiche del regime stesso. Se fino a ora si è tentato di tracciare un quadro che, per quanto succinto e generale, contribuisse a restituire le tendenze e i paradigmi di una situazione per così dire diffusa (cioè di un immaginario abbastanza uniforme come quello di una parte dell'Europa dalla fine del Settecento in poi), ora la nostra attenzione sarà riservata soltanto al caso italiano. Si procederà schematicamente, sorvolando sulle questioni concernenti le concrete politiche di controllo, di istruzione e di propaganda attuate durante il ventennio, sulle quali esiste una bibliografia assai nutrita e in continuo aggiornamento. D'altro canto, si cercherà di enucleare alcuni argomenti che poi potranno essere utili all'analisi dei tre scrittori.

In più parti si è ribadito che il mito di cui stiamo tracciando la storia è da riferirsi soltanto a soggetti di sesso maschile. Il motivo è solo all'apparenza semplice e solo all'apparenza connesso a questioni *esclusivamente* politico-sociali. Va da sé, infatti, che i soggetti a cui tale mito si rivolge non possono corrispondere ad altri che a quegli individui che detengono tutte le “carte in regola” per poter accedere alla sfera pubblica e, di conseguenza, incidervi. Almeno all'altezza storica presa in considerazione, come abbiamo già visto, si tratta di giovani maschi borghesi

dell'Europa occidentale, sui quali si plasma una sorta di «modello privilegiato»<sup>174</sup>. Ma c'è dell'altro.

Il fatto che il mito della giovinezza, fin dalla sua nascita, faccia riferimento - nella quasi totalità dei casi e nell'accezione di salute e di palingenesi a cui stiamo facendo riferimento - a individui maschi non sembra sussistere soltanto per il motivo che questi ultimi sono i principali (quando non gli unici) protagonisti attivi della storia moderna (attraverso la politica, attraverso l'arte e il pensiero, attraverso la guerra), intercisa in larga parte alle donne, per le quali le norme e i comportamenti sono altrettanto segnati. Più che le cause, però, tali elementi paiono costituirsi piuttosto come gli effetti di un più complesso e profondo processo, che implica, oltre a fattori di tipo economico e sociale, una decisiva influenza da parte della cultura, della fitta rete discorsiva che caratterizza l'immaginario del periodo in questione. Fin dal suo primissimo apparire, ossia fin dal XVIII secolo, il mito trionfalistico della giovinezza si sviluppa parallelamente ad un altro mito, finendo per combaciare quasi del tutto con quest'ultimo, già evocato in questa sede citando gli studi pionieristici di Mosse: il mito della virilità. O, meglio, l'immagine stereotipica dell'uomo, per attenerci alla terminologia coniata dallo storico tedesco: «un quadro mentale standardizzato»<sup>175</sup>.

Lo stesso Mosse si è subito reso conto che tale stereotipo comincia a imporsi massicciamente nell'immaginario dell'Europa moderna - cioè a emanare «norme, modelli, valori e comportamenti ortodossi»<sup>176</sup> - nel medesimo tempo in cui viene a cristallizzarsi, quasi in perfetta e speculare consonanza, il concetto di *Bildung*, prima in Germania e poi in una buona parte del resto del continente. Mentre cioè - come abbiamo visto nel primo paragrafo - la giovinezza, “the space between”, inizia a essere reputata come la parte più significativa dell'esistenza. Tra Sette e Ottocento, dunque, «la vera virilità diviene lo scopo di quella che i tedeschi chiamano *Bildung*, il

---

<sup>174</sup> L. Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale. Due dibattiti sui giovani nell'Italia fascista e negli Stati Uniti degli anni Cinquanta*, in G. Levi, J. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani*, cit., p. 382.

<sup>175</sup> G. L. Mosse, *L'immagine dell'uomo*, cit., p. 5.

<sup>176</sup> S. Bellassai, *L'invenzione della virilità*, cit.

processo cioè per cui l'individuo coltiva se stesso, in una direzione che in origine non si dava per definita e che ora riceve invece un obiettivo preciso»<sup>177</sup>. Stando a queste considerazioni, quindi, la spinta teleologica connaturata all'ideale e al concetto della *Bildung* avrebbe come suo fine, oltre a quello dell'integrazione del "soggetto in divenire" presso la collettività adulta mediante le istituzioni del lavoro e del matrimonio, anche il raggiungimento della virilità. Anzi, portando alle estreme conseguenze le considerazioni di Mosse, si potrebbe dire che proprio questa, la virilità, sia la condizione necessaria e sufficiente perché un giovane possa dirsi "compiuto", arrivato, e poi, ma solo in un secondo momento, in grado di ottenere la donna e il mestiere che sono a lui più congeniali, o che paiono spettargli. Per poter essere dichiarati cresciuti correttamente, in maniera sana e dritta, e quindi borghese<sup>178</sup>, bisogna prima farsi valere e apprezzare dalla comunità in qualità di maschi autentici. Giacché a partire dall'epoca moderna la virilità (si badi bene, ma non stupirà apprendere quanto segue), si trova a essere considerata uno dei più potenti «simboli di rigenerazione»<sup>179</sup>.

E in effetti basterebbe sostituire a quanto detto fino a questo punto intorno al mito della giovinezza come rinascita e palingenesi il concetto della virilità. Si scoprirà così che l'eroe-ribelle idealtipico dell'Ottocento corrisponde certamente al giovane che si lancia in battaglia senza paura al fianco dei suoi fratelli o in favore della rivoluzione, ma anche al maschio che salva la sua madre-patria, come ha ben spiegato Banti e come si è anche accennato più sopra. O si apprenderà che quella paura della degenerazione e di un destino di decrepitezza per l'Europa di fine XIX secolo di cui abbiamo trattato si manifesta anche nei termini di un diffuso timore per una femminilizzazione della società, dovuta anche all'azione e alle iniziative dei primi movimenti femministi, reputati da molti, fin dal loro primo

---

<sup>177</sup> G. L. Mosse, *L'immagine dell'uomo*, cit., pp. 8-9.

<sup>178</sup> «L'edificazione della mascolinità moderna fu strettamente collegata con la nuova società borghese che andava prendendo forma sul finire del Settecento. [...] La rottura con le vecchie tradizioni aristocratiche non fu improvvisa: ideali medievali come la cavalleria, e istituzioni come il duello, sopravvissero a lungo in tempi moderni», ivi p. 21.

<sup>179</sup> Ivi, p. 3.

manifestarsi, «chiari esempi di degenerazione»<sup>180</sup>. E, sempre seguendo questa pista che procede per analogie, si arriverà a comprendere che perfino il mito della guerra, il suadente ideale che spinge molti ragazzi a partire per il fronte, riesce a materializzarsi e ad attecchire anche perché rappresenta la possibilità di far valere la propria virilità ai danni altrui, superando i nemici come si dovrebbe superare in un sport gli avversari. Sfidandoli quasi si trattasse (almeno retoricamente) di un gigantesco duello dove far valere il proprio onore e il proprio ruolo di maschi impavidi e desiderosi di dimostrare forza e imperturbabilità d'animo di fronte alla possibilità di una "bella morte".

Da questa disamina riepilogativa della storia tracciata fino ad ora possiamo comprendere ancora meglio in che misura il mito della virilità e quello della giovinezza siano naturalmente e indissolubilmente collegati tra loro. Collegati a tal punto che, azzardando - ma poi non troppo - si potrebbe arrivare ad affermare che quei tratti ricorrenti della grammatica del mito della gioventù che abbiamo cercato di isolare corrispondono in gran parte agli elementi minimi della grammatica dell'"immagine dell'uomo". O che siano addirittura gli *stessi* elementi ricorretti, gli *stessi* tratti minimi. Insomma che la giovinezza e la virilità siano in realtà le due facce del medesimo mito, di volta in volta esaltate nella loro singolarità ma sempre operanti in connessione profonda, simultaneamente, e sempre passibili di reciproca sostituzione, o sovrapposizione. Fino alla totale sinonimia. Abbiamo già detto del sillogismo che fin dal XVIII secolo lega il guerriero al giovane, l'età della propria primavera a quella eroica, non importa se del singolo o delle nazioni. Il terzo elemento che si potrebbe aggiungere a questa connessione logica sarebbe proprio quello concernente l'esaltazione dell'essere (o meglio, del divenire) virili, secondo l'ideale della mascolinità che si diffonde in epoca moderna. L'esaltazione della gioventù viene così a confondersi con l'esaltazione della fisionomia del maschio autentico,

---

<sup>180</sup> B. Dijkstra, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Garzanti, Milano, 1988 [1986], p. 323. Si ricordi anche dell'influenza di personalità come Otto Weininger, autore del trattato *Sesso e carattere* (1903).

anch'essa tutta declinata e intesa nel senso vitalistico e trionfalistico che già conosciamo. In quell'ideale, infatti, ritroviamo concetti a noi familiari, quali l'azione intesa come valore assoluto, lo spirito di sacrificio e l'imperturbabilità di fronte alle emozioni o alla morte come qualità encomiabili e da raggiungere, la rispettabilità da perseguire e al contempo l'implicita e tollerata contemplazione della sua "lecita" trasgressione<sup>181</sup>, l'idealizzazione cortese e il maltrattamento più brutto delle donne. Insomma ritroviamo quegli elementi del mito della gioventù che abbiamo cercato di individuare, e che sono compresi quasi tutti tra le sfere dell'onore, della violenza e della competizione.

Stando a quanto detto fino a ora, servendoci di un doppio senso, potremmo concludere che «uomini si diventa»<sup>182</sup>. Riprendiamo questa felice espressione dal titolo di un contributo molto utile di Ilaria Mansenga. Questa studiosa - probabilmente tra i primi in Italia a servirsi di una prospettiva desunta dai *Men's Studies*<sup>183</sup> per quanto riguarda l'analisi del romanzo di formazione -, ha messo in relazione il processo di "sviluppo fallito" di alcuni "ragazzi di carta" della narrativa italiana (nello specifico: Saba, Moravia e Volponi) a una loro sofferta (eppure, in un certo senso, salvifica) non conformazione a quello che è appunto il modello di maschilità dominante nel loro mondo, lo stesso in cui i loro coetanei, maestri, genitori

---

<sup>181</sup> «Se da un lato la virilità agisce come modello normativo e minaccia l'identità di ogni uomo che non corrisponda a ciò che ci sia aspetta da lui, la trasgressione appare come parte costitutiva dei processi di definizione della virilità, con la rappresentazione di una natura maschile che sfugge ai vincoli e alle regole sociali. I maschi devono essere esuberanti, i loro corpi mal sopportare le angustie degli spazi, i banchi scolastici, hanno bisogno di abiti comodi che permettano di essere scomposti. Devono fare battute volgari, devono ubriacarsi, *calarsi*, mangiare eccessivamente, fare i giochi pericolosi, godere nello sfidare i limiti e il rischio. Questo apprendistato giovanile [...] porterà a un'età della maturità in cui le trasgressioni o gli eccessi saranno relegati a momenti marginali [...], per far posto alla qualità virile del controllo, dell'autoregolazione, dell'emancipazione dalle emozioni». S. Ciccone, *Essere maschi. Tra potere e libertà*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2009, p. 101 [corsivo del testo].

<sup>182</sup> I. Mansenga, *Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere*, «Quaderni di donne & ricerca», 16, 2009, pp. 1-65.

<sup>183</sup> Per un inquadramento generale sui *Men's Studies* in Italia cfr. almeno i seguenti contributi: E. dell'Agnese, E. Ruspini (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, Utet, Torino, 2007; S. Ciccone, *Essere maschi*, cit.; A. De Biasio, *Studiare il maschile*, «Allegoria», 61, XXII, 2010, pp. 9-36; S. Bellassai, *L'invenzione della virilità*, cit.; S. Chemotti (a cura di), *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, Il Poligrafo, Padova, 2015; *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, num. monografico di «Narrativa», n. s., 40, 2018.

e “iniziatori” sembrano muoversi con estremo agio. Masenga ha dunque riletto i *Bildungsromane* dei tre scrittori in questione attraverso le categorie isolate da Mosse e dagli studi riguardanti l’“invenzione dell’immagine dell’uomo”, riuscendo a comprendere - come stiamo tentando di comprendere noi ora - che, nei romanzi da lei presi in esame, ciò che si chiede a un giovane sano, degno della sua età e delle sue forze, è di comportarsi da uomo vero, ossia di crescere superando determinate prove e assumendo determinati atteggiamenti. Il paradigma perdura anche e soprattutto nella prima metà del Novecento. Come vedremo più avanti, in particolare nel capitolo dedicato a Moravia, e come ha messo in luce recentemente anche Emanuele Zinato<sup>184</sup>, quasi tutti i protagonisti giovani dello scrittore romano tentano continuamente di uniformarsi a questo ideale, a superare le stesse prove per le quali i loro compagni, o i loro avversari (non importa), sembrano *naturalmente* tagliati, e senza nessun dubbio predisposti.

Ma torniamo alla nostra piccola storia del mito della giovinezza e, ora lo possiamo affermare, anche della virilità. Siamo giunti nel suo più decisivo snodo, cioè nel punto in cui questi due elementi connaturati vengono a fondersi esplicitamente, fino a formare un coerente sistema discorsivo e istituzionale, di propaganda e di controllo. Il fascismo, prima come movimento rivoluzionario “diffuso” e poi come regime totalitario, fa di essi i suoi standard ideologici, li ostenta quasi fossero i suoi caratteri precipui e, al contempo, i suoi fini postremi. Non sembra esserci predominanza di un termine sull’altro, né una sorta di priorità. Per Barbara Spackman, invece, è la virilità a inglobare i restanti elementi dell’ideologia fascista<sup>185</sup>, quasi fossero sue diverse declinazioni ed emanazioni, mentre di opinione diversa pare essere, per esempio, Ruth Ben-Ghiat, la quale concede preponderanza alla nozione assoluta e fondativa di giovinezza, identificabile

---

<sup>184</sup> Cfr. E. Zinato, *Agostino, Damini, Emanuele*, cit., p. 353-362.

<sup>185</sup> «virility is not simply one of many fascist qualities, but rather [...] the cults of youth, of duty, of sacrifice and heroic virtues, of strength and stamina, of obedience and authority, and of physical strength and sexual potency that characterize fascism are all inflections of that master term, virility». B. Spackman, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1996, p. XII.

come la vera categoria alla base della *Weltanschauung* fascista. Secondo Ben-Ghiat, infatti, «l'idea di gioventù svolge per i fascisti lo stesso ruolo che classe e razza esplicano rispettivamente per i bolscevichi e per i nazionalsocialisti: quello di un mito dietro il quale mobilitare e integrare le forze del paese»<sup>186</sup>. Anche Luca La Rovere è dello stesso avviso: «l'idea della *giovinezza* permetteva al fascismo di proporre una visione dei rapporti sociali nella quale la dimensione diacronica dell'esperienza prevaleva su quella sincronica del dato socioeconomico, di classe, e l'appartenenza fondata su ragioni ideologico-culturali era esaltata a detrimento di quelle materiali. I concetti di generazione e giovane generazione costituivano perciò gli elementi basilari della rivoluzione fascista»<sup>187</sup>. Dunque, secondo l'ottica fascista, la giovinezza è la categoria che informa un mondo nel quale si impone netta la differenza tra chi è destinato a far valere le proprie eroiche forze, e chi a soccombere a causa della sua senilità.

Per i fini del nostro lavoro e più in particolare di questa parte dedicata a rintracciare la morfologia di un determinato mito, non importa stabilire se ci sia o meno una filiazione diretta tra quello della giovinezza e quello della virilità, né quale sia la “direzione” di tale filogenesi. Piuttosto, conta ribadire ancora una volta la loro pressoché perfetta corrispondenza, come del resto suggerisce anche uno dei massimi esperti della maschilità in Italia, Sandro Bellassai:

Contro l'intellettualismo-degenerazione senile dell'uomo, la retorica fascista esaltava quindi l'azione, l'impulsività e la *giovinezza*. Quest'ultimo termine, così cruciale nel vocabolario fascista, riassume virilità, virtù e salute fisica e morale, in perfetta opposizione all'intellettualismo; ma doveva anche rappresentare, come simbolo di un'eterna promessa di futuro, la più chiara sintesi semantica di tradizione e avvenire<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna, 2000, p. 51.

<sup>187</sup> L. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 28.

<sup>188</sup> S. Bellassai, *L'invenzione della virilità*, cit., p. 78 [corsivo dell'autore].

Secondo il programma fascista, l'Italia deve svecchiarsi e cambiare, pur restando ben salda nelle sue tradizioni. Deve farsi finalmente maschia e prendere esempio da coloro che hanno combattuto senza paura durante la Grande Guerra. Solo in questo modo si può portare a compimento il processo di italianizzazione, ormai in sospenso fin dai tempi del Risorgimento, e solo in questo modo si può finalmente far valere il carattere di una nazione giovane, pronta a farsi onore e a conquistare per sé il posto di rilievo che le spetta nei nuovi equilibri del mondo.

Come hanno messo in evidenza contributi storiografici ormai imprescindibili come quelli di Emilio Gentile e di Paolo Nello<sup>189</sup>, i gruppi originari legati a Benito Mussolini vengono sostenuti fin da subito dai reduci che hanno combattuto nelle trincee durante il primo conflitto mondiale. Ed è bene ribadire, riprendendo le parole di Luisa Passerini, che proprio «nelle trincee si *erano* fuse le tre determinazioni: giovane, maschio, guerriero, che sarebbero state fondanti ai fini della costruzione stessa dell'immagine del duce, [...] giovane per sempre»<sup>190</sup>. Emarginati fin dal loro traumatico ritorno, questi individui reputano il proprio sacrificio sostanzialmente svilito e frustrato, barattato con degli accordi miseri e indegni delle loro condotte di veri guerrieri, di giovani indefessi disposti a morire senza esitazione per il proprio Paese. Al confronto di quanto speso e perso in battaglia, e soprattutto al confronto dell'enormità della più grande tragedia della storia, l'Italia postbellica sembra essersi dimenticata della sua meglio gioventù che ha combattuto per essa. Il fascismo riesce a riconsegnare una dignità e soprattutto un compito a questi individui delusi e indignati. Di seguito La Rovere:

il mito fascista della giovinezza non rappresentava soltanto uno scontato espediente propagandistico per chiamare alla mobilitazione una minoranza attiva della popolazione giovanile, [...] ma si configurava come il rimedio alla crisi storica di una generazione, la

---

<sup>189</sup> Cfr. almeno E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, cit., e P. Nello, *L'avanguardismo giovanile alle origini del fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1978.

<sup>190</sup> L. Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale*, cit., p. 389.

«generazione della guerra», offrendole un ruolo e un progetto di rinnovamento-redenzione per il futuro<sup>191</sup>.

Anche la presa di Fiume, a cui abbiamo già fatto riferimento, è da leggersi in questa chiave. Gli arditi dannunziani partono alla conquista della “città della discordia” mossi da questo acuto senso di tradimento e di insoddisfazione (la famosa “vittoria mutilata”), oltre che dalla promessa di trasgressione assoluta e di avventura che la guerra-festa porta con sé. Nonostante la parabola fiumana venga presto smorzata, essa restituisce bene il fermento reazionario – fomentato soprattutto dall’umiliazione e dalla voglia di ribalta - che si respira in Italia dopo la catastrofe del conflitto. Fermento che - non stupirà certo apprenderlo - viene considerato il *quid*, il segno di riconoscimento di una massa d’eletti, composta da giovani difficili da mettere a tacere, perché coscienti delle proprie forze e delle proprie possibilità. E soprattutto coscienti di quanto gli spetta, a fronte delle loro rinunce e dei rischi assuntisi durante la guerra. È questa l’esaltazione del combattentismo di cui si parlava nel precedente paragrafo citando Gentile. Combattentismo significa appunto protrarre la condizione di guerra nella vita civile, ossia fare in modo che quel trinomio individuato da Passerini (giovane-maschio-guerriero) resti attivo e operativo di continuo, nella perpetuazione di uno stato d’eccezione e nella prospettiva di un sovvertimento dello *status quo*, di un cambiamento che pare essere sempre a un passo, a un orizzonte assai prossimo.

Ben-Ghiat è riuscita perfettamente a mettere in evidenza come il sogno propugnato senza sosta dal fascismo mussoliniano, fin dai suoi prodromi movimentisti e rivoluzionari, è proprio quello della rinascita, di un nuovo risveglio per la nazione: la presa in carico di una «bonifica»<sup>192</sup> di massa, a tutto campo, degli animi e dei corpi degli italiani, pronti a divenire “uomini nuovi”. Quello della bonifica costituisce un concetto centrale per comprendere in quale modo il fascismo si insinui e prenda parte attiva nell’onda lunga dei movimenti nazionalisti e interventisti autoaffermatasi

---

<sup>191</sup> L. La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p. 35.

<sup>192</sup> R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 13.

come il rimedio alla degenerazione di fine Ottocento, e in quale misura spinga alle estreme conseguenze il mito della giovinezza. Un concetto che, almeno nella fase iniziale del fascismo, va di pari passo con lo svilupparsi del culto della (bella) morte e dei morti, ossia dei caduti, disonorati e misconosciuti da un governo traditore e irrispettoso: ancora una volta, dunque, l'ideale della gioventù si intreccia a doppio filo con quello, sottaciuto, di un sacrificio da compiersi. Ancora una volta, l'esaltazione va di pari passo con una implicita richiesta di immolazione preventiva.

Questa promessa di palingenesi, che - come ricorda con acutezza La Rovere - può essere identificata in buona sostanza come «il mito moderno per eccellenza»<sup>193</sup>, è ancora allettante, nonostante venga da così lontano: è rimasta intatta fin dal XVIII secolo, dopo tutto. Essa riesce ad attirare con forza consensi anche al di fuori della “generazione del 1914”. A quest'ultima, infatti, si uniscono presto quei giovanissimi che, poco più che adolescenti e spesso minorenni, pur non avendo fatto “in tempo” a partire per il fronte, vengono comunque sedotti dall'entusiasmo e dalla promessa di un cambiamento che il fascismo sembra dover portare con sé<sup>194</sup>.

Mussolini diventa quindi il vero punto di riferimento, l'uomo adatto, ancor più di D'Annunzio, a capeggiare il rovesciamento degli ordini di una nazione che non ha voluto dare il giusto riconoscimento al dispendio di vita e di risorse dei suoi figli migliori. Anche Mussolini è un reduce, e per questo pronto a far valere la propria forza e la propria esperienza ai danni di quelli che, al contrario, vogliono riconsegnare l'Italia ai vecchi e a coloro che non hanno combattuto.

Ciò che interessa sottolineare a questo punto, all'altezza cioè della formazione e della presa di spazio da parte del fascismo come movimento, oltre alla ripetizione coerente di uno schema già visto per il caso dei

---

<sup>193</sup> L. La Rovere, *Miti e politica per la gioventù fascista*, in M. De Nicolò (a cura di), *Dalla trincea alla piazza*, cit., p. 206.

<sup>194</sup> «The myths of war did not attract only those who had gone through this experience, but also their younger brothers who interpreted the Fascist revolution as a continuation of war and who now wanted to show their juvenile vigour in the violent struggle organized by the squads against the representatives of workers' organizations». B. Wanrooij, *Youth, generation conflict, and political struggle in twentieth-century Italy*, «The European Legacy», 4 (I), 1999, p. 74.

nazionalisti e poi degli interventisti, è soprattutto il gradiente di fascino che un simile sistema d'azione porta con sé. Più che i fatti storici e gli eventi che portano alla marcia su Roma e poi alla costituzione dello stato totalitario, dunque, dalla nostra prospettiva risulta maggiormente utile focalizzare l'attenzione sui modi in cui tale movimento esercita influenza sui giovani e li "organizza". Anche e soprattutto al di fuori di un sistema istituzionale. Più in particolare sarà bene soffermarci su quelle entità e su quegli atteggiamenti che il fascismo importa di peso dalla "tradizione" del mito della giovinezza e riesce a far propri.

Partiamo dallo squadristo. In che modo quest'ultimo si lega al mito della giovinezza, ai tratti che abbiamo rintracciato e messo in risalto fino a questo punto? Facile immaginarlo: la squadaccia si configura come la banda di pari, fatta di soli maschi, legittimata e pronta a esercitare violenza. Un gruppo impavido, che sfida la morte e che anzi fa della morte il suo simbolo, come dimostra il suo vestiario e il corredo simbolico di cui fa sfoggio. Soprattutto la violenza, come hanno dimostrato gli studi di Ventrone<sup>195</sup> e come ha sottolineato anche Roberto Gigliucci in suo articolo su Piazzesi, Gallian e Vittorini<sup>196</sup>, risulta l'elemento connettore e catalizzatore. L'esercizio della violenza crea un legame esclusivo tra i componenti della banda, li rende tutti uguali, come uguali erano stati i soldati al fronte, davanti agli stessi pericoli e alle stesse situazioni limite. Ecco in che modo agisce e prende piede il combattentismo, ecco la prosecuzione dello stato di guerra (civile) anche dopo il conflitto mondiale, ecco ritornare lo sfruttamento della solidarietà tra commilitoni. Essi sono legati dal sangue versato e sacrificato, elemento che li fa fratelli, di nuovo: giovani contro i vecchi che vogliono smorzare l'impeto e la novità che la Grande Guerra ha portato con sé. Come ha spiegato ancora Gentile, la

---

<sup>195</sup> Cfr. A. Ventrone, *La seduzione totalitaria*, cit., *passim*. e anche T. Baris, *Il mito della giovinezza tra realtà e retorica nel regime fascista*, in M. De Nicolò (a cura di), *Dalla trincea alla piazza*, cit., p. 286.

<sup>196</sup> R. Gigliucci, *Giovinanza, squadristo e formazione fallimentare (Piazzesi, Gallian, Vittorini)*, «Critica Letteraria», XXXIV (2006), pp. 657-690. In una simile prospettiva, per il caso di Vittorini, cfr. anche A. Gialloreti, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù. Il garofano rosso fra Bildungsroman e testimonianza*, «Chroniques italiennes», num. monografico su Elio Vittorini, 79-80, 2007, pp. 31-41.

squadraccia può essere considerata come il nucleo originario dell'ideologia fascista, del processo di sacralizzazione della sfera pubblica che può andare sotto il nome di “culto del littorio”:

Il «senso religioso» del fascismo si sviluppò soprattutto all'interno dell'organizzazione squadrista. Per il fascisti, la squadra non era soltanto un'organizzazione armata, ma un gruppo legato dalla fede comune, da vincoli di cameratismo, da un senso di *comunione*. L'esaltazione di questa comunione era il motivo dominante di tutti i primi riti della liturgia fascista. La partecipazione ad una delle spedizioni delle squadre, per un nuovo aderente, era un rito di iniziazione in cui egli doveva dar prova di possedere le qualità dello squadrista. L'adesione era sancita da un giuramento che rappresentava un atto di dedizione totale e la consacrazione della fedeltà ai vincoli comunitari. Il rito del giuramento, già in uso nella Fiume dannunziana, fu uno dei primi della liturgia fascista, celebrato con una cerimonia solenne e marziale<sup>197</sup>.

Dalle parole di Gentile comprendiamo bene come il fascismo, attraverso una sorta di operazione sincretistica<sup>198</sup>, strutturi il suo reticolo simbolico e ideologico su dinamiche antiche, già esistenti. Addirittura antropologiche. In questo senso, quando Gentile parla di riti di iniziazione centra in modo perfetto la questione: sia perché i componenti delle squadre sono effettivamente ragazzi che ancora non sono entrati, perlomeno anagraficamente, nel mondo adulto; sia perché lo spargimento di sangue (il sacrificio, dunque) e il giuramento (cioè un atto di fedeltà che segue alla trasmissione di un qualche sapere segreto) sono due dinamiche assai ricorrenti in molti dei riti di passaggio studiati dagli antropologi e dagli etnologi. Ma non basta. La violenza è una delle espressioni principali anche dell'esser maschio forte e sano: si ricordi che il fascismo conserva e costruisce una visione del mondo derivante anche dalle teorie darwiniste di fine Ottocento. La vita è quindi vista e rappresentata come una lotta per la sopravvivenza: l'unica legge che la governa è quella della sopraffazione del più forte sul più debole, e, ovviamente, del più giovane sul più vecchio. Ma

---

<sup>197</sup> E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 50.

<sup>198</sup> Cfr. L. La Rovere, *Miti e politica per la gioventù fascista*, cit., p. 205.

non basta. Non stupirà apprendere che le ronde delle formazioni fasciste iniziali, queste missioni punitive compiute da ragazzi resi euforici dalla trasgressione, dal senso di pericolo e di precarietà derivante dai pericoli degli scontri, si concludano spesso con una visita collettiva al bordello. Spiega infatti Lorenzo Benadusi, in un suo studio incentrato sulla rappresentazione dell'omosessualità durante il ventennio fascista:

La violenza esercitata dagli squadristi era un mezzo per affermare la propria virilità a scapito di quella degli avversari, una forma di iniziazione alla virilità attraverso lo spargimento del sangue nemico. [...] [Le ronde] spesso si concludevano con una visita collettiva al bordello, come ulteriore prova della violenza maschile. Anche nel linguaggio il ripetitivo utilizzo di aggettivi sessuologici [...] serviva a cementare il cameratismo di una comunità di uomini coesa, ma continuamente portata a dimostrare e ostentare di fronte agli altri il proprio coraggio e la propria forza<sup>199</sup>.

Come a dire insomma che esiste un filo diretto che corre tra la violenza perpetrata dal branco e la prestazione sessuale conclamata e (si badi bene) spettacolarizzata nella stessa cerchia, durante la visita comunitaria al casino. Un filo che le unisce fino a farle coincidere. Come avremo modo di vedere più avanti, i protagonisti dei tre scrittori presi in esame in questo lavoro non solo sono degli emarginati cronici, in quanto non in grado di integrarsi nella dinamica e nelle regole del gruppo di pari, ma non riescono mai nemmeno a dimostrare la loro forza di fronte agli occhi degli altri, in un senso o in un altro. Nemmeno attraverso la menzogna.

Si è riservato un piccolo spazio a parte alla squadraccia fascista perché la descrizione di questo tipo di “associazione giovanile” può aiutare a rendere l’idea di come il movimento capeggiato da Mussolini ricalchi e si approprii fin da subito di meccanismi e di discorsi già presenti massicciamente nell’immaginario della modernità e riguardanti la giovinezza. Modernità che non è più temuta come la causa di una degenerazione endemica, ma idolatrata e invocata quale promessa di

---

<sup>199</sup> L. Benadusi, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 31.

rivoluzione e di vita autentica. Il futuro non è più presentato come quello apocalittico prospettato durante la *fin de siècle*, ma come il regno della possibilità, l'orizzonte in cui l'uomo nuovo italiano e fascista, giovane e maschio, conquisterà un posto di rilievo nella storia. Si tratta di una ripresa del mito della giovinezza ancora in chiave "escatologica", come suggerisce Pier Giorgio Zunino:

Il tempo ancora da compiersi [...] apparteneva per intero al fascismo; era e doveva essere tutto e solo fascista. Da ciò deriva quella sorta di slancio verso il futuro che ritroviamo in tutte le pieghe dell'ideologia del regime [...]. Solo le cose ancora da compiersi potevano provvedere una autentica legittimità alla dittatura [...] parlare di nuove ondate, di nuovi poderosi balzi in avanti in termini meno profetici e più concretamente politici avrebbe inevitabilmente scatenato un terremoto nelle strutture portanti del regime<sup>200</sup>.

Come già aveva fatto più di dieci anni prima il futurismo italiano, il fascismo si autoproclama il solo e legittimo interprete dell'avvenire: si presenta come l'unico movimento in grado di dare il giusto indirizzo alla modernità nascente, pur restando ancorato, sincretisticamente, alla tradizione risorgimentale prima, e alle radici romaniche più avanti. Certo, come afferma Zunino, una volta preso tutto il potere questa spinta oltranzista subisce una fisiologica battuta d'arresto: quando Mussolini diventa capo dello stato, infatti, non può che celebrare la giovinezza soltanto come valore astratto (si rileggano le affermazioni di Zunino), e soltanto a una certa distanza di sicurezza: quella oltre la quale potrebbe darsi il rischio che il nuovo ordine costituito venga messo in dubbio dalle generazioni successive che rivendicano per sé un ruolo attivo e di rilievo. Ma parleremo tra breve di questa ambiguità, che solo all'apparenza può essere considerata come una contraddizione.

Un altro aspetto del fascismo che può aiutarci a comprendere perché esso rappresenta uno scarto fondamentale per la storia di una determinata strumentalizzazione politica della giovinezza, e, in un certo senso, il suo

---

<sup>200</sup> P. G. Zunino, *Ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Il Mulino, Bologna, 1985, pp. 122-124.

punto di non ritorno, è la sua costante attenzione, nella sua fase movimentista iniziale e poi in quella totalitaria, alla stessa potenza persuasiva del mito. Dunque, al di là di tutto quello che si potrebbe dire sulle tecniche di propaganda, di fascistizzazione (si pensi soltanto all'incidenza della scuola, di ogni ordine e grado, sempre più modellata secondo un principio di "militarizzazione"), e di controllo biopolitico dell'intera vita degli italiani sotto il regime mussoliniano (con i nuovi mezzi di comunicazione di massa, con gli sport spettacolarizzati, con l'esercito, con i concorsi letterari e artistici, ecc.), già messo in luce perfettamente in moltissimi studi storiografici, ciò che qui preme evidenziare, in relazione al nostro discorso e in vista dell'analisi di diverse opere letterarie, è la consapevolezza di Mussolini riguardo all'uso politico di determinati "concetti operativi". Vi è insomma una coscienza che potremmo quasi definire metadiscorsiva: una riflessione teorica sulla potenza del mito che persiste e che caratterizza tutta la parabola storica del fascismo. Come sappiamo, tale riflessione proviene direttamente dalla lezione di George Sorel (ma non solo<sup>201</sup>), un pensatore che molto influenza la visione politica del primo Mussolini. «La scelta *à la Sorel*», spiega Furio Jesi rifacendosi anche agli studi dell'antropologo Karol Kerényi, consiste nel «privilegiare e tecnicizzare il mito efficiente per precise finalità politiche»<sup>202</sup>. Dunque con la presa del potere del fascismo si assiste a una spinta decisiva, in quel processo di strumentalizzazione della giovinezza, unito, come s'è più volte detto, a quello della virilità. E dunque l'insistenza e la persistenza di determinate simbologie e di certe immagini non sono altro che le manifestazioni tangibili di un progetto che, proprio perché fondato sulla potenza ammaliante e totalizzante del mito, denuncia come quest'ultimo lavori e contribuisca a informare immaginario e codici comportamentali. Ma non solo: la forza del "mito tecnicizzato", per servirci della terminologia kerényiana, sembra la sola in grado di coinvolgere grandi masse di persone,

---

<sup>201</sup> «sulla scia delle teorie di Pareto, Le Bon, Sorel – [i fascisti] credevano nel valore del mito come strumento per rifondare completamente il senso della partecipazione politica nell'era dell'ingresso delle masse sulla scena della storia». L. La Rovere, *Miti e politica per la gioventù fascista*, cit., p. 210.

<sup>202</sup> F. Jesi, *Mito*, Mondadori, Milano, 1980 [1973], p. 106.

di lavorare sulle loro emozioni, facendole sentire parte di un unico, grande disegno per il futuro: insomma di un'unica fede, stando a quanto insegna ancora Emilio Gentile:

attraverso i miti che danno forma ai desideri delle masse [...] è possibile per un movimento politico organizzare ed utilizzare la loro energia per il conseguimento dei suoi fini. [...] il mito, che è un'idea cardine dell'ideologia fascista [...] sulla scia di Georges Sorel [...] [è interpretato] principalmente come immagine e simbolo capace di suscitare nelle masse emozioni, entusiasmo, volontà di agire. [...] Il mito, dunque, per la cultura fascista, non era una forma mentale confinabile nel mondo arcaico o in uno stadio primitivo della mentalità, ma era una forma strutturale del pensiero umano, quale si esprimeva nelle creazioni artistiche e nei movimenti religiosi, ma in forma altrettanto rilevante anche nel mondo della politica<sup>203</sup>.

Queste parole possono dialogare assai proficuamente con i contributi di Barbara Spackman sulla virilità fascista, in cui la studiosa ha messo bene in evidenza come perfino la concezione e la rappresentazione delle masse, nell'immaginario del ventennio (ma anche, in precedenza, in quello dannunziano), vengano sessualizzate. La massa viene infatti considerata nei termini esatti di una donna da conquistare (o finanche da stuprare, secondo Spackman<sup>204</sup>). Da far propria, vezzeggiandola e poi sottomettendola. E questa sottomissione, proprio perché deve essere ai danni di "un'entità femminile" non può che avvenire se non facendo pressione sulla sua parte

---

<sup>203</sup> E. Gentile, *Il culto del littorio*, cit., pp. 159-165.

<sup>204</sup> Cfr. B. Spackman, *Fascist Virilities*, cit., pp. 24-33. È utile sottolineare il fatto che, partendo anche da Gadda, Spackman associa questa visione della massa a quella machiavellica della *fortuna* da piegare secondo il volere del principe, il "giovine virile" per eccellenza. Qui alcune implacabili – e misogine – parole di Gadda sulla questione (riportate in nota anche da E. dell'Agnese, *Tu vuo' fa l'americano*, in E. dell'Agnese, E. Ruspini (a cura di), *Mascolinità all'italiana*, cit., pp. 316-317): «Tutta la nazione è stata posta in mano a codesta ragazzaglia: con il motivo del ritornello giovinezza giovinezza, primavera di bellezza: come una claque di scalmanate mamillone che, naturalmente, all'intravedere non dirò qualità "maschie" ma ornamenti fallici e vescicole seminali in quei ventitreenni perdevano completamente le staffe: "Io sono fascista, io amo la mia Patria..." dicevano con l'anima speranzosa fremente nell'attesa. / Ora tutto ciò è Eros, non Logos. Non nego alla femina il diritto ch'ella "prediliga li giovini, come quelli che sono li più feroci" (Machiavelli, *Il principe*) cioè i più aggressivi sessualmente: ciò è suo diritto e anzi dirò suo dovere. Non nego che la Patria chieda alle femine di adempiere al loro dovere verso la Patria che è, soprattutto, quello di lasciarsi fottere. E con larghezza di vedute. Ma "li giovini" se li portino a letto e non pretendano acclamarli prefetti e ministri alla direzione d'un paese». C. E. Gadda, *Eros e Priapo*, Garzanti, Milano, 1967, p. 42.

emozionale e irrazionale, stimolando cioè quelle caratteristiche ritenute connaturate al genere femminile dall'Ottocento in poi (la tendenza a farsi trasportare dalle passioni, una certa mollezza emotiva, ecc.). E dunque, come abbiamo appena letto da Gentile, una simile opera di assoggettamento viene attuata non solo mediante la forza e la repressione, non solo mediante il controllo e lo spionaggio, ma anche attraverso un articolato impianto discorsivo atto a suggestionare, a incanalare rabbia e aspirazioni. Durante il fascismo si assiste, forse per la prima volta nella storia in maniera così esplicita, a una più cosciente messa a sistema di un simile modo di fare politica.

Eppure, appena giunti al potere, il capo politico e i più influenti esponenti del partito fascista (compresi i suoi teorici) si rendono ben presto conto di come la capacità attrattiva del mito possa travalicare le direzioni e i limiti che si tentano di imporle. Del resto, la storia dei movimenti e dei fenomeni di cui ci siamo occupati fino a questo punto sembra dimostrare proprio questo: ossia come il gradiente eversivo insito nella promessa di uno svecchiamento e di un radicale cambiamento del mondo, nella strumentalizzazione politica della gioventù e della virilità insomma, possa continuamente essere rimesso in discussione, partendo però sempre dalle stesse immagini ricorrenti, dagli stessi elementi di una grammatica che si ripete uguale negli anni, e che sembra differenziarsi, di volta in volta, soltanto per il numero delle vittime che causa. Dunque la giovinezza come una posta simbolica troppo importante e troppo incisiva per potervi rinunciare, e purtuttavia pericolosa e instabile, a lungo andare. E allora Luisa Passerini sembra cogliere nel segno quando afferma che «il periodo fascista, rispetto alla questione dei giovani, rappresenta un Giano bifronte»<sup>205</sup>. Proprio in tale periodo, infatti, vengono a chiarificarsi, sotto gli occhi di tutti, quei due atteggiamenti contrastanti riservati da sempre alla gioventù, ossia a quella parte della comunità in grado, con le sue caratteristiche e riserve, di decidere gli equilibri di un patto sociale. Da un lato vi è una continua sobillazione, un costante stato d'eccitamento;

---

<sup>205</sup> L. Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale*, cit., p. 421.

dall'altro una stretta sorveglianza, fatta di concessioni e repressione. Anche Mosse, facendo riferimento al rovello per la virilità e per il cameratismo durante il Terzo Reich hitleriano, esprime considerazioni in tale direzione: «queste ambiguità e queste predilezioni erano dovute al desiderio del nazismo di essere dinamico e virile, ma anche rispettabile, di attaccare la borghesia per la sua confusione e la sua ipocrisia, pur mantenendone i valori»<sup>206</sup>.

Dunque quella riguardante la giovinezza pare essere a tutti gli effetti una materia simbolica esplosiva, da maneggiare con cura e da tenere continuamente sotto controllo. Del resto, anche da qui, anche da questo bisogno di sicurezza, com'è noto, deriva la costituzione di organizzazioni come quelle dei Balilla, della Gil e del Guf, e poi di istituzioni scolastiche e sportive nazionali. Fino ad arrivare all'esercito, ovviamente, «rito di passaggio per eccellenza [...] di un ciclo della vita prettamente fascista»<sup>207</sup>. Scopo di questi enti e istituzioni non è soltanto quello pedagogico-propagandistico volto alla trasformazione degli italiani in uomini nuovi e per intero fascisti, ma anche, paradossalmente, quello di un necessario disciplinamento degli stessi germi che avevano dato vita al regime. Come a dire che il regime, per restare intatto, deve guardarsi anche da se stesso. La giovinezza deve quindi essere sempre sbandierata, gridata a squarciagola, messa in bella mostra come nell'inno omonimo, purché si tratti soltanto di parole. Lo dimostra proprio la vicenda dell'inno fascista per eccellenza, *Giovinezza*: quest'ultimo viene ripreso dalla tradizione goliardica, alla quale il fascismo si oppone fin da subito, essendo una forma autonoma di aggregazione giovanile, e quindi un possibile dirottamento delle risorse intellettuali e fisiche delle nuove generazioni (appartenenti alle classi medie e alte) verso orizzonti che non siano quelli imposti dal regime.

Stando a quanto detto fino a ora, si potrebbe affermare che il mito della giovinezza sia intrinsecamente instabile, che possa trasformarsi in qualsiasi momento in un'arma a doppio taglio, specialmente se si ha la pretesa e la necessità di contenere la sua specifica portata dissolutrice. E lo

---

<sup>206</sup> G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., p. 206.

<sup>207</sup> L. La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p. 219.

dimostra appunto il fatto che, quando viene a consolidarsi l'apparato statale fascista, con tutta la sua burocrazia e con un largo appoggio da parte dell'alta borghesia, molti di coloro che avevano sostenuto e addirittura contribuito attivamente alla fase movimentista, si trovano delusi e insoddisfatti. Si tratta soprattutto di quegli intellettuali nati agli inizi del Novecento che un tempo avevano creduto e volevano riprendere la promessa di cambiamento auspicata dal movimento mussoliniano, come Vittorini o come Bilenchi, per limitarci a due nomi, i quali non a caso abbracceranno poi la causa resistenziale e comunista. Oppure come Brancati, pur molto diverso dai due scrittori appena citati: nelle sue opere degli anni '30 si comincia già ad avvertire, anche se flebile e in sordina, un senso di rammarico e di delusione: di "spreco" dei propri anni migliori.

Tuttavia, come si accennava pocanzi, quando il gruppo politico capeggiato da Mussolini comincia a scendere a patti con quella borghesia simbolo di senilità e di infiacchimento intellettualistico contro la quale si era accanita solo pochi anni prima e contro la quale aveva giurato di combattere instancabilmente, una parte dei giovani che l'avevano sostenuto durante la sua affermazione inizia ad assumere posizioni più oltranziste e a rivendicare il posto da protagonisti che era stato loro garantito. Si tratta, in buona sostanza, della stessa promessa in nome della quale il gruppo politico nascente guidato da Mussolini aveva accumulato così tanti consensi. E proprio lo stesso Mussolini, ormai più che quarantenne (si ricordi il manifesto futurista), pare il meno interessato a individuare un suo successore.

Più che alla generazione nata durante la presa del potere da parte del fascismo, ossia durante i primi anni '20 del Novecento e che, per certi versi, è la "figlia legittima" del sistema totalitario, per certi versi sua emanazione diretta, quella a cui facciamo riferimento (anche perché vi appartengono due dei nostri autori), è piuttosto la generazione (e più in particolare quella di intellettuali) che, nel lasso di tempo in cui il fascismo si trasforma da movimento a partito e poi a sistema statale totalitario, hanno perlopiù venti

o venticinque anni (ossia i nati tra il 1905 e il 1915)<sup>208</sup>, e si stanno già imponendo nel circuito culturale nazionale.

È infatti dalle riviste culturali, allineate e non – perfino durante il ventennio i periodici continuano a essere, in alcuni casi, spazi di autonomia (seppur minima) e fucine di pensiero critico<sup>209</sup> - che comincia a montare un'ondata polemica riguardante la questione giovanile. E non è un caso che le prime avvisaglie di tale questione si presentino alla fine degli anni '20. Nello stesso giro di anni si assiste al consolidamento dell'apparato statale fascista e al suo progressivo scollamento da quella schiera di ragazzi che avevano salutato il suo avvento come la testimonianza di un'ondata di rinvigorimento per lo spirito italiano.

E proprio uno dei fascisti della prima ora, forse il più attento ai sommovimenti e agli scontenti di quella massa di giovani che spingono per vedere realizzate le proprie aspettative, si fa portavoce della necessità di un ricambio ai vertici del regime: Giovanni Bottai, definito a ragione da Ben-Ghiat come il vero «architetto»<sup>210</sup> di molte delle politiche giovanili del ventennio. Egli è anche il fondatore di «Critica fascista», un periodico che, secondo le sue intenzioni programmatiche, dovrebbe adempiere a un ruolo di «palestra ideale in cui si costituisce la classe dirigente di ricambio. [...] Il luogo in cui i giovani vengono “allevati” [...] a un futuro compito politico, e nel quale *diano* prova di sé»<sup>211</sup>. Bottai resta dunque convinto che l'investimento simbolico sul futuro e sul rinnovamento generazionale della classe dirigente sia ancora l'aspetto vincente su cui il fascismo deve far leva per riacquistare credibilità e acquietare quell'insoddisfazione generalizzata che si sta riscontrando tra le forze più fresche della nazione.

Dal giugno del 1928 in poi, la questione giovanile diventa un problema all'ordine del giorno, consistente nel fatto che non vi è nessuna corrispondenza «fra la retorica del regime e la realtà delle sue scelte

---

<sup>208</sup> Cfr. R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., pp. 157-165.

<sup>209</sup> Per una panoramica generale riguardo alle riviste attive durante il ventennio cfr. almeno i contributi canonici di G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, La Nuova Italia, Firenze, 1995 [1972] e di L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1974.

<sup>210</sup> R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 159.

<sup>211</sup> L. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 76.

politiche»<sup>212</sup>. Oltre che, ovviamente, argomento di un acceso dibattito, al quale prendono parte riviste e scrittori. Alcuni di questi diventeranno i protagonisti del panorama culturale nazionale (e non solo) dei decenni a seguire. Da ciò possiamo comprendere bene quanto il portato simbolico della gioventù non solo venga continuamente rinegoziato durante questo preciso lasso di tempo, ma diventi anche un ineludibile e urgente oggetto di riflessione da parte degli autori stessi. Prima di chiudere questa rassegna storica e questo paragrafo dedicato al periodo fascista, i nomi che vorremmo portare a esempio della centralità di questo dibattito corrispondono proprio a quelli di due scrittori.

Il 1929, oltre a essere l'anno della grande crisi economica e quindi della (illusoria) possibilità per i giovani della "terza ondata" di occupare posizioni apicali nella classe politica<sup>213</sup>, coincide anche con la data di pubblicazione di un romanzo il cui autore è un ragazzo poco più che ventenne: Alberto Pincherle, in arte Moravia. Il romanzo reca come laconico ed esaustivo titolo *Gli indifferenti*, e, nonostante venga stampato a spese proprie presso la piccola casa editrice milanese Alpes (di proprietà – sia detto per inciso - del fratello di Mussolini), riesce ad accendere subito una vivace polemica sui periodici del tempo, divenendo così - per riprendere le parole di Simone Casini - «il maggior caso letterario esplosivo nel corso del ventennio»<sup>214</sup>. Motivo scatenante di questo caso è in prima battuta la materia trattata nel libro. Vi si racconta della definitiva disfatta (o, meglio, implosione) di una famiglia borghese che si trova in serio dissesto economico. Senza esclusioni di sorta, i rapporti tra i personaggi narrati, perfino quelli tra familiari, sono tutti all'insegna del morboso o del ricattatorio, della lascivia o della più assoluta indolenza. Eppure, di tutto il marcio che Moravia mette in scena nella celeberrima villa Ardengo, ciò che più infiamma gli animi dei recensori, in senso negativo, sembra essere proprio il carattere e il comportamento del protagonista Michele. Questi è

---

<sup>212</sup> R. Wohl, *La generazione del 1914*, cit., p. 299.

<sup>213</sup> Cfr. L. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 197.

<sup>214</sup> S. Casini, *Moravia e il fascismo. A proposito di alcune lettere a Mussolini e a Ciano*, «Studi Italiani», XX (2008), p. 189.

un giovane maschio appartenente alla classe media urbana che non pare rassegnarsi a vivere, né ad adempiere quei compiti che da lui ci si aspetterebbe, date la sua posizione e la sua età. Un carattere e un comportamento che però, almeno agli occhi di altri recensori, paiono essere riscattati da una consapevolezza della propria condizione, e da una volontà di cambiamento da parte di Michele. Egli viene visto ancora come un individuo in via di “fascistizzazione”, da far rinascere secondo un preciso modello di maschia giovinezza. Ben-Ghiat ha parlato addirittura di una «trasformazione etica», di una sorta di denuncia sociale ravvisata nel testo moraviano:

Un'analogia corrente di trasformazione etica pervade *Gli indifferenti*. [...] La condanna di Michele nei confronti della propria apatia inviava un messaggio che sarebbe stato accolto con favore nel clima intellettuale e politico del fascismo, sollevando la possibilità di una trasformazione da amorale spettatore passivo della società in agente attivo di trasformazione etica<sup>215</sup>.

Per ora non interessa dimostrare se queste interpretazioni siano o meno persuasive. Quello che invece ci preme sottolineare è che il personaggio di Michele Ardengo (e non sua sorella, a lui quasi coetanea) viene “letto” da diversi recensori alla luce di quel problema giovanile di cui si sta dibattendo nello stesso periodo. E vi sono quindi casi in cui a Moravia viene in un certo senso riconosciuto il merito di aver messo a nudo, senza pietà, un nodo politico ed esistenziale stringente per le nuove generazioni, ma anche per la tenuta del regime stesso. Il quale, ricordiamolo, sta progressivamente tradendo i baluardi ideologici delle origini, dando così prova che questi ultimi non erano stati altro che strategie retoriche, vuote formule a cui non è seguito nessun reale cambiamento. Lo stesso Bottai, lettore non poco influente, si esprime nella stessa direzione: «il ministro Bottai [...] si schierò con Moravia e compagni: l'italianità era una questione di spirito oltre che di stile, egli sostenne, e *Gli indifferenti* e opere simili

---

<sup>215</sup> R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., pp. 95-96.

erano totalmente in sintonia col “clima etico fascista”<sup>216</sup>. Con questo non si vuole certo affermare che il romanzo venga salutato dalle alte sfere del regime in maniera entusiastica, anzi. Negli anni '90 Renzo Paris ha infatti scoperto che già a quell'altezza storica Moravia comincia a destare delle preoccupazioni per il regime, e viene anche fatto spiare da alcuni agenti della questura<sup>217</sup> (ma si tenga pure conto della vicinanza parentale di Moravia con i fratelli Nello e Carlo Rosselli, quest'ultimo sfuggito al confino proprio nel 1929).

Tra le altre recensioni positive, basti ricordare anche quella firmata da uno dei più fini critici di allora e di tutto il Novecento nostrano: Giuseppe Antonio Borgese. Sebbene il suo articolo sul «Corriere della sera» si focalizzi quasi per intero intorno ai caratteri squisitamente letterari e stilistici del libro, le battute finali paiono comunque risentire dell'atmosfera che si respira intorno all'istanza della “nuove leve” della classe politica, ma anche (e soprattutto) di quella intellettuale: «Gl'Indifferenti! Potrebbe essere un titolo storico. Dopo i crepuscolari, i frammentisti, i calligrafi, potremmo avere il gruppo degl'indifferenti. E sarebbero giovani di vent'anni. Speriamo di no. Moravia e quelli che gli somigliano sapranno uscire dai panni di Michele»<sup>218</sup>.

E forse non è soltanto un caso se quattro anni dopo, nel 1933, proprio sulle pagine di «Critica fascista», Romano Bilenchi intitolò un suo articolo *Indifferenza dei giovani*, quasi a richiamare (non sappiamo se di proposito o meno) il romanzo moraviano e le discussioni seguite alla sua pubblicazione. Nel pezzo in questione, citato brevemente anche da Luisa Passerini, si può infatti avvertire ancora l'urgenza di rispondere alla medesima preoccupazione con cui si era letto e analizzato il personaggio di Michele pochi anni prima. Nonostante Bilenchi ammetta che la polemica sui giovani sia stia oramai spegnendo, egli scrive che il problema deve essere affrontato e risolto ugualmente. Torna pressante il rovello sulla capacità o

---

<sup>216</sup> Ivi, p. 102.

<sup>217</sup> Sulla questione cfr. R. Paris, *Moravia. Una vita controversia*, Mondadori, Milano, 2007 [1996], p. 131-136 e S. Casini, *Moravia e il fascismo*, cit., pp. 193-199.

<sup>218</sup> G. A. Borgese, *Gli indifferenti*, «Il Corriere della sera», 21 luglio 1929, poi in Id., *La città assoluta e altri scritti*, a cura di M. Robertazzi, Mondadori, Milano, 1962.

meno della maggior parte dei nuovi ventenni di prendere consapevolezza della propria condizione e, soprattutto, di aspirare a una vita autentica in linea con la rivoluzione fascista, «una vita di fede e di emozioni»<sup>219</sup>. Lo scrittore toscano non punta il dito contro i fratelli maggiori - che anzi hanno cercato, secondo sua opinione, di preparare il terreno per i loro successori-, ma contro i suoi stessi coetanei, non più indirizzati verso l'orizzonte prospettato dalla Rivoluzione (con la maiuscola) fascista. E infatti l'articolo è seguito da un commento in corsivo a firma g. b., ossia Giuseppe Bottai, che sottoscrive quanto sostenuto da Bilenchi, in parte contraddicendo le opinioni espresse negli anni precedenti. Bottai afferma infatti che, sebbene il regime abbia posto le basi concrete perché si dia un ricambio generazionale, ciò che ancora occorre è un mutamento sostanziale da parte dei giovani, la responsabilità di «una forza creatrice di nuovi valori culturali»<sup>220</sup>. Qui un lungo estratto dallo scritto bilenchiano:

Son finite da poco le più o meno interessanti discussioni sui giovani, sul loro posto, sul loro avviarsi ai ranghi della Rivoluzione. È da parte del Duce il *dobbiomo fare largo ai giovani* e anche i *vecchi*, chi più e chi meno chi a ragione e chi a torto, sono stati forse troppo benevoli verso di noi. [...] ma tutti coloro che hanno preso parte alle discussioni, (e in verità non sono stati pochi) pur avendo tirato fuori le idee più nuove più straordinarie e più intelligenti, non si sono accorti di una cosa [...]: che i giovani, specie quelli dai quali dovrebbe uscire la cosiddetta *classe dirigente*, gl'intellettuali insomma, non ascoltavano tutto ciò che si diceva sul loro conto e si fregavano delle discussioni e, più terribile ancora, di quelli che discutevano.

Intendiamoci io parlo di noi che abbiamo tra i venti e i ventiquattro anni e ci chiamano in diversi modi assai buffi *giovani*, *giovannissimi*, *promesse*, *albeggianti*, ecc., sui quali e per i quali del resto mi pare si discutesse.

E nessun *albeggiante* in verità, s'è fatto vivo in tutto questo mare d'inchiostro che si versava su di noi e per noi e ha detto: - *Grazie, camerati, la discussione è interessante e ci preme* [...] E se il male fosse tutto qui, sarebbe cosa trascurabile: ma non trascurabile è il fatto che i giovani hanno ora cambiato il significato del *me ne frego nuovo stile di vita italiana* come scrive il Duce e si sono foggiate di un altro *me ne frego* nuovissimo e abbastanza comodo. [...]

Coetanei, bisogna riconquistare il senso di noi stessi e delle nostre possibilità e dichiararsi rivoluzionari perché figli di una rivoluzione in

---

<sup>219</sup> R. Bilenchi, *Indifferenza dei giovani*, «Critica fascista», 15 aprile 1933, p. 145, ora in Id., *La ghisa delle Cure e altri scritti (1927-1989)*, a cura di G. Van Straten, Cadmo, Fiesole, 1997, p. 37.

<sup>220</sup> G. B., s. t., «Critica fascista», 15 aprile 1933, p. 145.

marcia. [...] Coetanei, *tra vent'anni* saremo a nostra volta *giudicati*. Che almeno la storia ci registri degni continuatori dei nostri fratelli maggiori. E per far questo bisogna vivere i nostri vent'anni e i nostri problemi. [...] Si discute di noi, del nostro posto, del nostro lavoro in questa Rivoluzione che dovrebbe avere per essenza il sacrificio e la fede, ma se ci s'accorgesse delle nostre vere aspirazioni? Che noi non esistiamo?

Si dovrebbe allora, e ad ogni costo, fare i veri giovani e poi magari discuterci sopra<sup>221</sup>.

È evidente che ai nostri occhi l'auspicio conclusivo di Bilenchi, come segnala giustamente Passerini, «ancorché in buona fede, appare incongruo e posticcio»<sup>222</sup>. Infatti, l'articolo sembra ancora tutto intriso di quella retorica di cui abbiamo tentato di mettere a nudo i meccanismi. Si serve dello stesso linguaggio e si basa sugli stessi parametri. Fare il «borghesaccio» non si presta certo a un vero giovane. Così come non gli si addice questa indifferenza, che non è più sprezzo della morte o del pericolo, ma semplice e bigotto timore di osare. Con ciò non si vuole affermare che Bilenchi non riesca a conservare un personale spirito critico nei confronti di tale questione: si deve infatti tener presente che si tratta di un bagaglio ingombrante, assai difficile da dismettere.

L'effetto provocato dal simulacro così seducente della rivoluzione totale fascista tarderà ancora a estinguersi. L'abbaglio provocato dalla promessa di rinascita e di riscatto, ossia da quel mito della giovinezza da sempre eterodiretto, spinto e trattenuto a piacimento da chi, nella storia dell'Europa moderna, aspira o detiene il potere, fungerà ancora da baluardo ideologico. Un baluardo ideologico che alla fine del ventennio giungerà a un livello talmente alto di strumentalizzazione politica, di tecnicizzazione capillare e istituzionalizzata che, per una sorta di paradosso della storia, per una specie di effetto da sovraccarico simbolico<sup>223</sup>, verrà rovesciato con più veemenza e con più prontezza proprio da quella schiera di giovanissimi educati fin dalla loro infanzia a divenire uomini nuovi, a fare grande l'Italia

---

<sup>221</sup> R. Bilenchi, *Indifferenza dei giovani*, cit., pp. 35-38 [corsivi del testo].

<sup>222</sup> L. Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale*, cit., p. 409.

<sup>223</sup> «Fascism is a movement in semiotic overdrive». B. Spackman, *Fascist Virilities*, cit., p. 6.

fascista. Alcuni sceglieranno di rifondare e riraccontare daccapo un proprio e personale mito della gioventù, scegliendo di combattere per la liberazione dell'Italia dal fascismo e dal nazismo. E uno di loro, Beppe Fenoglio, nato proprio nello stesso anno della marcia su Roma, intollererà uno dei suoi formidabili romanzi *Primavera di bellezza*<sup>224</sup>, quasi a voler cancellare quel sovraccarico simbolico, puntando però su una sua ulteriore estremizzazione. Saturandolo ancora di più, fino al parossismo, e in un certo modo doppiandolo, finalmente con parole proprie. E sebbene sia in fondo la celebrazione della stessa primavera di sempre, con le stesse trappole di sempre, seppur rovesciata e riconquistata in prima persona, forse si tratta già di un'altra storia.

## 8. *Morfologia come sintomatologia (e viceversa)*

Finora abbiamo cercato di dare conto della persistenza di un certo impianto discorsivo nel corso di circa due secoli. Oltre a ripercorrere le tappe canoniche della “storia della giovinezza” nella modernità, quanto detto nelle pagine precedenti conservava lo scopo di far emergere, anche in filigrana, quelle che sono le componenti di un *continuum* discorsivo a suo modo decisivo per l'immaginario culturale dell'Europa moderna, almeno fin alla prima metà del Novecento. Un *continuum* che allora, in questo senso, può essere anche inteso come quel “secolo lungo” di cui parla Dogliani, che si mantiene coerente perché attraversato dalle stesse condensazioni simboliche e dalle stesse immagini ricorrenti durante tutto il suo trascorrere.

---

<sup>224</sup> Si ricordi anche il romanzo di Luigi Preti, *Giovinezza, giovinezza!*, Mondadori, Milano, 1969 [1964], dove si ritrova lo stesso tipo di riappropriazione. Di grana diversa e più drammatica appare invece l'uso che Pasolini fa del verso estrapolato dal canto alpino *Sul ponte di Perati* per il titolo della raccolta poetica *La meglio gioventù*. Lo stesso canto che, enigmaticamente, metterà in bocca ai gerarchi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* nel 1975, quasi a cancellare le sue speranze di un tempo.

Se abbiamo ripercorso la storia del mito della giovinezza è stato proprio per rintracciare la sua grammatica costitutiva. La sua morfologia elementare o essenziale, direbbe Banti, chiaramente rifacendosi a Propp. Perché proprio osservando questa morfologia fondamentale, questa “sintassi immaginifica”, per parafrasare anche Spackman<sup>225</sup>, è possibile rendersi conto del perché questo mito non abbia mai smesso di coinvolgere e di mobilitare migliaia di persone. La simbologia dell’onore, così pure quella della rispettabilità, della virilità e della violenza, oppure ancora quelle dell’agonismo e della salute fisica e morale, sono riuscite a smuovere masse intere di ragazzi che hanno creduto, in virtù della loro età e del loro ardore, in virtù della loro corrispondenza a determinati parametri culturali, di poter aspirare a un posto di rilievo nella storia. Come abbiamo appreso, essi sono stati il più delle volte delusi, e il ciclo ha potuto così ricominciare ancora.

Tuttavia, bisogna anche ricordare che Banti e Spackman hanno derivato questa sintassi da alcune opere letterarie, cioè estrapolando le immagini ricorrenti da un *corpus* da loro selezionato (si pensi che Banti ha ricostruito a tutti gli effetti un “canone risorgimentale”, composto, oltre che da romanzi, anche da poesie, opere liriche e pittoriche). I due studiosi hanno insomma cercato di rintracciare delle tendenze comuni nei testi, tenendo conto del loro carattere letterario, ma sacrificando il più delle volte l’unicità di ogni specifica opera che, in quest’ottica, non può che divenire metonimia di una costruzione discorsiva più grande e più diffusa. La stessa che informa una determinata epoca storica. Secondo questa prospettiva, il singolo libro diventa sintomo e allo stesso tempo causa della costruzione di un dato immaginario culturale, e non è preso in esame come caso a sé, con tutte le implicazioni che ciò comporterebbe.

Il procedimento che si attuerà in questa sede, pur attenendoci agli imprescindibili studi appena citati, cercherà di andare nella direzione inversa. In altre parole, la morfologia non sarà desunta da un campione di testi, ma dalla storia del mito che abbiamo tentato di tracciare più sopra. Non si andrà più dalla letteratura verso la storia, ma dalla storia verso la

---

<sup>225</sup> Rifacendosi anche a Slavoj Žižek, Spackman ha parlato acutamente di «syntax of fantasy» (*Fascist Virilities*, cit., p. XI).

letteratura, tenendo comunque presente che, se un simile lavoro è possibile, è proprio grazie a quell'operazione di necessaria "astrazione" e di inevitabile "generalizzazione" compiuta in precedenza da ricercatori come Mosse, Banti, Spackman, ecc., i quali hanno indagato il farsi e il disporsi di uno specifico "ordine del discorso".

Nei testi che prenderemo in considerazione, il riverbero profondo del mito della giovinezza, o comunque la sua ingombrante presenza, è effettivamente avvertibile, anche se in maniera indiretta. Se è vero, infatti, che un certo discorso pubblico si struttura in maniera coerente e continuativa, attraverso cioè l'incessante rimescolamento e la ripresa dei medesimi morfemi, possiamo pensare che nello stesso periodo in cui vivono scrivono i nostri tre autori, questa rete discorsiva ben definita intorno alla figura del giovane maschio, sia già solidificata e diffusa. Con ciò non si vuole certo affermare che essi restituiscano *naturalmente* l'immaginario culturale dei loro tempi, anzi. Nei nostri autori questo immaginario viene eroso dal di dentro. È come se i loro personaggi fossero continuamente chiamati al confronto con questa rete discorsiva pubblica e, a ogni occasione, la disattendessero. Tutto ciò che secondo la logica del mito della giovinezza e della virilità sarebbe da considerarsi normale, positivo e corretto, viene contraddetto dagli atteggiamenti e dai caratteri di questi personaggi.

Non si pensi però che da parte di queste creature letterarie ci sia qualche tipo di rifiuto cosciente, o qualche velleità di presa di distanza dalla norma: cercano comunque con tutte le loro, manchevoli forze, di rispettarla e di uniformarsi a essa. Ecco perché le opere di Tozzi, Moravia e Brancati si stagliano spesso nell'orizzonte dell'esistenziale e dell'universale, pur conservando, come s'è detto, la traccia di determinati meccanismi simbolici, sedimentati nella storia, e concretamente attivi, anche per contrasto, nei loro testi.

Da questa prospettiva, oltre che come morfemi, o come semplici categorie, potremmo immaginare questi singoli tratti anche come dei "requisiti d'accesso", necessari per poter venire considerati *veramente*

giovani (si ricordino le parole bilenchiane pocanzi riportate). Requisiti da confermare di continuo, si badi bene: del resto, come già ripetuto più volte, la gioventù non è pensabile soltanto come una questione legata all'età, ma anche come la conformazione a una certa idea culturale che di essa se ne ha. Dunque non una condizione stabile, decisa una volta per tutte, ma uno *status* da riaffermare e ostentare ogni volta che se ne presenta l'occasione.

L'occasione, appunto. Come abbiamo appreso da Moretti, l'occasione è una delle categorie tipiche del romanzo di formazione e dello stesso mito della giovinezza: è la tappa cruciale dell'esistenza in vista del *telos* finale della crescita del protagonista e del suo ingresso in società. Oppure, come abbiamo appreso leggendo le parole di Benjamin o di Serra, l'occasione può essere intesa anche nei termini più astratti e drammatici dell'unica chiamata "fatta" dalla Storia a una precisa generazione perché essa possa lasciare un segno tangibile del suo passaggio. La generazione di turno avrà sempre una sola possibilità di riconoscere e di cogliere questa chiamata, dimostrando così di non aver sprecato la parte migliore della sua vita. Comunque la si voglia pensare, se come necessaria fase di passaggio per il compimento di un destino individuale oppure come una possibilità irripetibile per una generazione intera, l'occasione è e resta sempre una prova da superare, per il giovane moderno. E proprio da questa prospettiva cercheremo di intenderla al momento della lettura di quei romanzi che mettono in scena delle formazioni mutilate, a mezzo, compromesse.

L'occasione come prova, dunque. La singola prova è sempre un atto dimostrativo (ai propri occhi o a quelli altrui) e, in qualche maniera, irredimibile. Segna nel corpo e nella mente, sancisce, stabilisce un prima e un dopo, un dentro e un fuori rispetto a una precisa comunità o a un preciso gruppo. Non è detto che non possa ripetersi, ossia che il giovane personaggio non abbia la possibilità di ritentare dopo un iniziale fallimento, ma il più delle volte (o meglio, nella quasi totalità dei casi), la prova è solo conferma di una situazione di blocco e di incapacità di progresso. Progresso che invece dovrebbe darsi, secondo lo scheletro simbolico proposto sia dal *Bildungsroman* classico, sia dal mito della giovinezza. Nelle prossime

pagine, le singole componenti di quest'ultimo (l'onore, la violenza, l'agonismo, ecc.) verranno intese e declinate proprio alla stregua di parametri disattesi di volta in volta.

I protagonisti dei testi presi in considerazione in questo lavoro devono superare le medesime prove dei loro coetanei: lo richiedono la loro famiglia e il loro ambiente, borghese o "proletario" che sia, rurale o cittadino, istituzionale o meno. In tal senso, sempre i coetanei, i loro pari, diventano il vero metro di paragone, l'incarnazione stessa del mito. Essi sono esattamente come dovrebbero essere. Sono tagliati per confermare, a se stessi e agli altri, col loro corpo o con le loro prestazioni, la loro sfrontata giovinezza e la loro imperturbabile virilità.

Inoltre, l'essere giovani e maschi costituirà anche il discrimine con il quale andremo a selezionare i personaggi e quindi i romanzi e i racconti dei nostri scrittori. D'altronde, sappiamo grazie a Moretti che "il protagonista inevitabile" dei romanzi di formazione è il maschio borghese. Questo criterio selettivo permetterà quindi di isolare nella vasta produzione di Tozzi, Moravia e Brancati un *corpus* di testi in grado di offrire una visione ad ampio spettro dei loro sistemi tematici costruiti intorno alla giovinezza e, allo stesso tempo, un insieme di opere ragionevolmente contenuto (in particolare per il caso di Moravia, la cui produzione è a dir poco vasta) per operare un affondo critico più puntuale possibile per ogni singolo caso di studio.

Ciò che si cercherà di mettere in rilievo è il modo in cui una grammatica tutta tesa al positivo, alla rinascita e all'espressione più piena delle proprie capacità viene sostanzialmente mancata dai "ragazzi di carta" che abitano le pagine dei tre autori. È in questo senso che, da simbolo di «virilità, virtù, salute fisica e morale»<sup>226</sup>, la giovinezza si trasforma nel loro contrario esatto: in una malattia. Oltre che per indicare il portato esistenziale che accompagna la questione, ossia la stortura dell'essere dei "personaggi-uomini" della letteratura contemporanea, già messo in luce magistralmente da Luperini per il caso di Tozzi e da Mascaretti per quello di Moravia,

---

<sup>226</sup> S. Bellassai, *L'invenzione della virilità*, cit., p. 78.

questo lavoro intende servirsi della categoria della malattia (peraltro già largamente indagata come tema letterario) per indicare il rovescio della costellazione simbolica riunita sotto il mito della giovinezza rigeneratrice. Rovescio di tutti i suoi “valori”, fallimento di tutte le sue prove. Inoltre, parlare di una giovinezza malata permette anche di considerare (metaforicamente, s’intende) la mancanza di corrispondenza alla morfologia del mito al modo di una sintomatologia. Come a dire che le occasioni sprecate dai protagonisti tozziani, moraviani e brancatiani potranno essere prese e analizzate quasi fossero degli esiti negativi a determinati “esami” e a determinati banchi di prova. In altre parole, la patologia dei personaggi verrà dimostrata attraverso la loro non corrispondenza alla norma e a quell’immagine del giovane diffusa in tutta Europa dal XVIII secolo in poi. Con ciò non si vuole certo affermare che lo scopo del lavoro è quello di identificare un morbo diffuso tra i protagonisti di alcuni romanzi italiani del Novecento, o peggio, quello di fare loro qualche tipo di diagnosi (procedimento da cui ci ha messo già in guardia Francesco Orlando molto tempo fa). Piuttosto, considerare la loro giovinezza come uno stadio di insufficienza e di mancanza, anche sulla scia dei contributi sul “romanzo dell’adolescente” di *fin de siècle*, consentirà di mettere in luce come, mentre da una parte viene cristallizzandosi massicciamente un certo immaginario trionfalistico del giovane maschio, dall’altra alcuni testi letterari lo capovolgano. Oppure ne rappresentino il parossismo attraverso un eccesso che diventa, per contrappasso, manchevolezza.

A differenza degli studi critici dedicati al romanzo dell’adolescente, attraverso la messa a punto di questa grammatica che vuole rispecchiare le regole del gioco, quello che cercheremo di fare non sarà tanto rintracciare un “tipo” di personaggio ricorrente. Certo, si mapperanno anche le assonanze e le similarità tra le varie creature letterarie, in particolar modo nelle risposte alle stesse prove a cui si trovano di fronte, ma esse verranno considerate quanto più possibile nella loro specificità e sempre in relazione all’economia della storia in cui sono coinvolte. A tal proposito, Cesare Segre ha puntualizzato che una troppo rigida semiotica del personaggio,

ossia una rappresentazione e una lettura di quest'ultimo attraverso uno scheletro ermeneutico non flessibile, non è in grado di restituire «una struttura così complessa e raffinata, e anche contraddittoria, come è la mente umana, imitata dal creatore del personaggio»<sup>227</sup>:

Sembra molto più utile definire un personaggio come un fascio di attitudini e di tratti caratteriali, deducibile dai suoi atteggiamenti e comportamenti, oltre che dalle sue parole esplicite e dai mimetismi o dalle menzogne operate con le parole. [...] In più, la struttura-personaggio cambia a contatto con la realtà e con lo scorrere del tempo, e un romanzo narra spesso questi mutamenti attraverso la lotta del personaggio per affermarsi o prendere coscienza di sé. Importante è proprio, mi pare, che le azioni compiute dal personaggio non siano considerate in un rapporto obbligativo ed esaustivo rispetto al soggetto che le compie; cioè che sussista quella libertà di azione (fare o non fare, fare oppure fare altra azione, persistere o cessare) che è anche la continua, gratificante sorpresa del lettore<sup>228</sup>.

Facendo tesoro delle affermazioni di Segre, proveremo a indagare la complessità dei personaggi e a dimostrare (o meglio, a dedurre) la loro malattia di volta in volta, ossia “mettendo alla prova” i loro atteggiamenti e comportamenti sulla base di quanto viene richiesto loro dal discorso pubblico della giovinezza. L'altro metro interpretativo deriverà dal confronto con i loro simili, del tutto corrispondenti all'immagine del giovane autentico, sano e vitale. I “ragazzi malati” che Tozzi, Moravia e Brancati mettono in scena non sono tipi: sono individui che, a ogni piè sospinto, non ce la fanno a tenere il passo, che non riescono a soddisfare, per quanti sforzi facciano, uno standard, un compito che da loro ci si aspetterebbe.

A quanto detto finora bisogna aggiungere che un approccio di tipo morfologico è stato già utilizzato, anche se in maniera non sempre sistematica o soltanto di passaggio, in diversi studi sul romanzo di formazione propriamente inteso. In effetti, le vicende dei protagonisti di molti *Bildungsromane* paiono assomigliarsi in molte dinamiche interne, e

---

<sup>227</sup> C. Segre, *È possibile una semiotica del personaggio?*, in F. Fiorentino (a cura di), *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 195.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

per questo condividere una stessa grammatica. Lo stesso Moretti, nella sua importante monografia più volte citata, chiama in causa Propp, e non a caso quando riflette intorno agli ostacoli, alle prove d'accesso (tradotte in inglese da Moretti con «test», «trial») che Wilhelm Meister e Elizabeth Bennet devono superare per poter concludere il loro processo di socializzazione e così crescere<sup>229</sup>. Moretti afferma però che il paradigma iniziatico messo in luce dalla narratologia proppiana per le fiabe di magia (soprattutto ne *Le radici storiche dei racconti di fate*) è esattamente opposto a quello alla base della formazione moderna. Quest'ultima contempla infatti un'integrazione armonica nella società e nella quotidianità, contempla cioè lo scambio della parola e della conversazione con un tutto pacificato e razionalizzato. Il rito iniziatico si struttura invece attorno al segreto e al momento di sospensione dallo scorrere normale del tempo: crea un vuoto di silenzio attorno al quale si raccoglie una cerchia di eletti che è dentro ma allo stesso tempo fuori della comunità, che è dentro e allo stesso tempo fuori dallo scorrere delle cose. Sempre in questa prospettiva, proprio rifacendosi a Moretti (e anche a Bachtin), Milena Bernardi ha affermato che, seppure alcuni romanzi di formazione (e in particolare quelli inglesi) conservano legami forti con le antiche trame fiabesche e popolari, bisogna tener presente che «la fiaba è iniziatica e ferma il tempo [...] [mentre] la *Bildung* è formativa e si muove nel tempo»<sup>230</sup>.

Chi invece si è servita in modo più sistematico e in maniera assai proficua dell'approccio morfologico di derivazione proppiana è stata Valentina Mascaretti, nella sua importante monografia sui romanzi di formazione di Moravia. Vedremo più tardi, nel capitolo dedicato a quest'ultimo, quanto le tesi di Mascaretti saranno decisive per le nostre considerazioni. Per ora ciò che importa mettere in risalto è come la studiosa si sia avvalsa di questa impostazione, riuscendo così a individuare situazioni comuni e ricorsive nei testi moraviani. Inoltre, bisogna anche precisare che, per quanto non rigida e non ortodossa, quella di Mascaretti è un'impalcatura ermeneutica che risente di un approccio antropologico e archetipico *tout*

---

<sup>229</sup> Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 53-54.

<sup>230</sup> M. Bernardi, *Il cassetto segreto*, cit., p. 26.

*court* (probabilmente desunto anche dalla lezione di Fausto Curi). Un approccio nel quale vengono impiegate, per esempio, le categorie di Jung e Kerényi, ma anche quelle di Van Gennep e Bruno Bettelheim, questi ultimi già citati nel lavoro di Moretti.

In effetti, quando si prendono in esame romanzi che mettono in scena degli individui in fase di sviluppo, di ricerca della propria maturità, o chiamati ad affrontare prove tipiche (cioè normalizzate in un preciso contesto storico e culturale) della loro età, la componente antropologica non può certo essere oscurata, o ritenuta superflua. Sulla questione Sergio Zatti non sembra avere troppi dubbi: pur riferendosi al caso della confessione autobiografica sette-ottocentesca inaugurata dal modello rousseauiano (quindi in parte diversa dal *Bildungsroman*), egli afferma che questa prende forma nel tempo attraverso una grammatica «fondata su una serie di costanti antropologiche e governata da precise convenzioni di genere letterario»<sup>231</sup>. Ciò vuole anche dire che, sebbene una certa idea di gioventù sia sempre il frutto di un dato immaginario individuabile storicamente, alcune sue caratteristiche paiono rimanere legate a fattori (comunque culturali) che resistono nel tempo e nello spazio, e che paiono cioè rispecchiare un modello introiettato fin da epoche molto remote.

Spingendo più oltre le utili riflessioni di Zatti, potremmo dire che quelle costanti antropologiche si solidificano, nei romanzi di formazione, nei testi al cui centro sta la crescita di un personaggio o comunque una sua “fase interlocutoria”, in *topoi*, o in scene fisse. O in “intrecci stabili”, stando anche all’insegnamento di Melentiskij<sup>232</sup>. Di “*topos*” e di “scena” hanno parlato rispettivamente Stefano Lazzarin per il caso di Svevo e Barbara Spackman per quello di D’Annunzio<sup>233</sup>, a loro volta convinti che alcune strutture fisse possano essere desumibili in quelle opere in cui viene riservata attenzione a un personaggio chiamato a svolgere determinati

---

<sup>231</sup> S. Zatti, *Raccontare la propria infanzia*, cit., p. 310.

<sup>232</sup> Cfr. E. M. Meletinskij, *Archetipi letterari*, a cura di M. Bonafin, Eum, Macerata, 2016 [1998].

<sup>233</sup> Cfr. S. Lazzarin, *Alfonso Nitti e la Question du costume. Note su Una vita e la tradizione del Bildungsroman*, «Rivista di Letteratura Italiana», XX (2002), pp. 125-152 e B. Spackman, *D’Annunzio e la scena della convalescenza*, cit.

compiti e determinate mansioni dal suo preciso contesto sociale e dal suo preciso tempo.

Immettendoci sulla scia degli studi pocanzi richiamati, potremmo anche noi servirci di una prospettiva antropologica. A patto però che quest'ultima, più che rintracciare le radici profonde della morfologia, possa contribuire a mettere a nudo il suo modo di funzionare e di entrare in circolo nelle singole storie raccontate. Da questa prospettiva, per esempio, gli studi di Propp (ma anche quelli di Turner) verranno ripresi per capire le dinamiche sottese all'iniziazione, ossia al processo di ingresso in un gruppo esclusivo di pari, oltre che per l'idea di uno scheletro narrativo ricorrente. Alla stessa maniera i contributi e le teorie di Van Gennep verranno tenuti in conto per comprendere ed evidenziare il meccanismo trifasico sotteso a ogni rito di passaggio (processo di separazione, margine e aggregazione), e quindi a ogni situazione in cui si verifica o meno un cambiamento di *status* del giovane presso la banda di coetanei o, in scala più grande, presso la comunità tutta, con le dovute divergenze a seconda che si tratti di un ambiente di estrazione borghese o meno. In tal senso, ci vengono in aiuto le chiare affermazioni di Alberto Castoldi: «i riti di passaggio costituiscono essenzialmente un modello interpretativo, che non si fonda su una “verità” ma sulla sua efficacia»<sup>234</sup>. In altri termini: essi devono essere impiegati in qualità di paradigmi concettuali mediante cui comprendere fenomeni differenti e distanti, ma che sembrano funzionare sostanzialmente allo stesso modo.

Giunti a questo punto, andiamo ora a elencare quali sono i “mattoni” di questa grammatica interpretativa desunta dall'immagine del giovane maschio moderno. Quella che abbiamo scelto per l'analisi della narrativa dei tre autori e con cui mettere alla prova i loro personaggi è una morfologia, per così dire, “a maglie larghe”. Infatti, oltre che alle classiche funzioni intese alla maniera di Propp - ossia ad azioni e compiti fissi che non cambiano al cambiare dei personaggi che li pongono in atto - si cercherà di dare spazio alle relazioni con gli altri protagonisti delle storie, e i contesti

---

<sup>234</sup> A. Castoldi, *“In carenza di senso”. Logiche dell'immaginario*, Bruno Mondadori, Milano, 2012, p. 67.

non neutri in cui queste relazioni avvengono. Saranno così presi in considerazione anche i luoghi, pubblici e privati, e le situazioni di socializzazione topiche, i comportamenti reputati normali dagli altri coetanei: perché essere un giovane sano significa anche e soprattutto saper stare al proprio posto, essere pronti in qualsiasi caso a rispondere a una chiamata: sia quella dell'onore, delle armi e dell'azione. Come abbiamo visto, proprio queste sono le sfere concettuali che governano la costruzione e l'invenzione di una giovinezza tutta al positivo: innalzata pubblicamente e più subdolamente repressa.

### 8.1 *I personaggi intorno*

Nonostante si sia detto più sopra che una semiotica del personaggio è impossibile da attuarsi senza incappare nel rischio di un eccesso di semplificazione e che una catalogazione per tipi fissi non riesce a rendere la complessità dei protagonisti letterari messi in scena, è pur vero che un discorso diverso può farsi per i rapporti che intercorrono tra loro. Seguendo questo ragionamento, si possono isolare alcune creature letterarie che posseggono le stesse caratteristiche e che, nelle relazioni con gli altri da sé, conservano atteggiamenti simili (le stesse funzioni, se vogliamo usare la terminologia proppiana). Tenuto conto di queste premesse, quando si parlerà di “giovane malato” sarà soltanto per indicare, in questa fase teorica, la sua condizione “in negativo” rispetto al discorso sulla giovinezza come forza virile, creatrice e salvifica.

#### 8.1.1 *Il vincitore: doppio, modello, maestro, tentatore*

Quasi tutti i giovani malati hanno un loro doppio al quale sembrano essere congiunti da un rapporto morboso di dipendenza<sup>235</sup>, fatto di invidia e

---

<sup>235</sup> Spiega Lorenzo Cantatore che la dipendenza è «una parola-chiave nel circuito relazionale maestro-allievo». L. Cantatore, *Le identità violate di tre collegiali. Appunti su Mirbeau, Musil e De Libero*, in C. Covato (a cura di), *Metamorfosi dell'identità. Per una storia delle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2006, p. 103.

di disprezzo, ma anche di assecondamento, di emulazione e di sottomissione, spesso volontaria. Si tratta di uno schema assai diffuso nella narrativa europea del XX secolo. Basti elencare alcuni “romanzi dell’adolescente” primonovecenteschi: *Tonio Kröger* di Thomas Mann, ad esempio, oppure *Demian* di Herman Hesse o ancora *Il Grande Meaulnes* di Alain-Fournier<sup>236</sup>. Gli adolescenti al centro delle storie appena richiamate posseggono tutti un compagno, il più delle volte un coetaneo, che segna il loro cammino per sempre. Come è noto, anche nella trilogia di Svevo questo legame è presente e messo in luce alla perfezione: Alfonso Nitti, Emilio Brentani e Zeno Cosini hanno tutti dei doppi al cui estenuante confronto non possono sottrarsi<sup>237</sup>.

Anche nei testi di Tozzi, Moravia e Brancati questo tipo di dinamica trova ampio spazio e varie declinazioni. Per ora basti ricordare il quanto mai esplicito titolo di uno dei primi libri brancatiani, poi ripudiato dall’autore: *L’amico del vincitore* (1932). Libro che, come scrive Marco Dondero, può essere ascrivibile a tutti gli effetti al genere del romanzo di formazione<sup>238</sup>. Come per il caso di questo testo, che prenderemo in considerazione più avanti, il vincitore è da intendersi al modo di un personaggio maschile che rispetta i precetti e i canoni indicati dal mito palingenetico della giovinezza. Ne è insomma l’incarnazione, la migliore espressione. Non importa se i suoi atteggiamenti siano sbrigativi, rozzi, o bassi: sono sempre quelli giusti e più appropriati per un maschio nel pieno della sua primavera (che sia anagrafica o ideale, questo non importa). Il vincitore non si trova mai in imbarazzo, nemmeno nelle situazioni più compromettenti. In tal senso dovranno essere letti anche i comportamenti di Leo Merumeci, ospite e già amante della proprietaria di casa, che la fa da padrone a villa Ardengo, mettendosi a

---

<sup>236</sup> Cfr. J. Neubauer, *Adolescenza fin-de-siècle*, cit., p. 66 e sgg.

<sup>237</sup> Sulla questione, cioè sulla «necessità strutturale, *funzionale* dell’antagonista, dell’uomo che (quasi per definizione) dimostri all’inetto come ci si deve comportare», cfr. le importanti considerazioni di G. Borghello, *La coscienza borghese. Saggio sulla narrativa di Svevo*, Savelli, Roma, 1977, p. 59 e sgg. [corsivo del testo].

<sup>238</sup> M. Dondero, *Riverberi futuristi nella narrativa di Vitaliano Brancati (da L’amico del vincitore a Gli anni perduti)*, in P. Frassica (a cura di), *Shades of Futurism. Futurismo in ombra*, Atti del convegno internazionale (Princeton 9-10 Ottobre 2009), Interlinea, Novara, 2011, p. 330.

capotavola durante i pasti, cercando di stuprare Carla alla presenza degli altri, ecc.

Rispetto allo schema “classico” del romanzo dell’adolescente, e a quello di ispirazione darwiniana per la lotta alla sopravvivenza delle opere di Svevo, per i nostri giovani la questione pare essere ancora più complicata. Oltre alla rivalità e al confronto coatto col vincitore, in un simile rapporto a due viene ad accentuarsi una componente che potremmo definire, a tutti gli effetti, pedagogica<sup>239</sup>. Essendo in una fase transitoria e di incertezza, infatti, il personaggio giovane cerca spesso dei modelli a cui rifarsi o da cui prendere esempio. Il dramma, per questi “ragazzi di carta” è che, nonostante comprendano che l’“insegnamento” del loro doppio sia da aborrire e da biasimare, cercano in tutti i modi di imitarlo. Il vincitore diventa un modello dal momento che le sue strategie e il suo modo di agire paiono sortire buoni esiti e buone impressioni da parte di tutti altri. E non può essere altrimenti, dal momento che egli, il vincitore, rispecchia in positivo l’immagine della virilità e della giovinezza perfettamente compiute. E forse non è un caso allora che Emanuele Zinato, facendo riferimento a *Il lanciatore di giavellotto* di Volponi, parli del fascista Marcatti come di un «vincitore»<sup>240</sup>, in corsivo, proprio per esprimere il suo perfetto inserimento presso l’ambiente in cui si trova, sia come maschio, sia come gerarca fascista.

Ma si badi bene: non vi è da parte del personaggio vincitore un qualche interesse a rendere partecipe il giovane malato dei suoi precetti, o di metterlo a conoscenza dei “segreti” del suo stile di vita: il vincitore è tagliato per stare al mondo come si deve, e non si domanda certo il perché di questa sua naturale attitudine. Non ha pretese di superiorità, non è un avversario nel senso proprio del termine: non accetta nemmeno di mettersi a paragone con chi ritiene indegno; i suoi sono «*precetti ed esempi che impongono ubbidienza ed emulazione*»<sup>241</sup> senza che egli lo voglia coscientemente. È insomma un maestro in maniera indiretta, incosciente

---

<sup>239</sup> Per il caso sveviano, di “pedagogia” del rivale ha parlato sempre Borghello (*La coscienza borghese*, cit., pp. 63-64).

<sup>240</sup> E. Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele*, cit. p. 357.

<sup>241</sup> L. Cantatore, *Le identità violate di tre collegiali*, cit., p. 81.

d'esserlo, e quasi mai un iniziatore per sua spontanea volontà. Ciò spiega anche il fatto per cui il suo “ruolo” può essere rivestito indifferentemente sia da personaggi adulti, sia dai coetanei del giovane malato. Il vincitore può al massimo mettere in condizione quest'ultimo di superare una qualche prova, ma sempre al modo di una sfida: una sorta di test di abilità del quale sa già l'esito negativo. In questo senso, egli rappresenta anche il tentatore, colui che insinua, che inocula nel giovane malato l'illusione di una possibilità di miglioramento della sua condizione, consapevole fin dall'inizio che questo miglioramento non può darsi sul terreno da lui scelto. Il fallimento della prova, che molto spesso comporta un biasimo corale da parte di altri personaggi esterni a questa dinamica a due, verrà tutto imputato al giovane malato. E non a torto: la logica rimane quella indicata dal mito e incarnata dal vincitore.

#### 8.1.2 *La donna a perdere*

Riprendiamo questa espressione assai efficace da Alberto Castoldi. Secondo quest'ultimo, l'iniziazione sessuale del giovane maschio messa in scena nei romanzi moderni avviene in molti casi con una donna che però non diventerà la compagna definitiva del personaggio in formazione. Tale donna rappresenta una controparte necessaria, seppure transitoria. Una volta portata a termine la prima esperienza sessuale, perché un ragazzo possa dirsi davvero cresciuto (o meglio, progredito), possa dirsi insomma uomo, ella deve essere sacrificata. Per chiarire riprendiamo le parole esatte di Castoldi:

il maschile gode tradizionalmente di un raggio d'azione molto più ampio di quello femminile, ciò che gli permette di affrontare un bagaglio assai variegato di esperienze, anche dopo essere stato iniziato al mondo degli adulti. Un aspetto ricorrente delle iniziazioni maschili è il “sacrificio” del femminile: la donna viene utilizzata come elemento “a perdere” dell'iniziazione virile<sup>242</sup>.

---

<sup>242</sup> A. Castoldi, *“In carenza di senso”*, cit., pp. 116-117.

In buona sostanza, il primo rapporto è veramente *completo* solo quando viene dimenticata, diremmo quasi rimossa, colei con la quale si è stati. La donna a perdere deve essere messa da parte, lasciata indietro. Ella è a tutti gli effetti sfruttata alla stregua di uno «strumento iniziatico»<sup>243</sup>, subito esauribile, non più efficace dopo il primo utilizzo. E questo utilizzo ha valore di esperimento, di gesto conoscitivo mediante cui sfogare e abbandonare la propria goffaggine infantile e la propria bestialità fino a quel momento sconosciuta. La donna a perdere è la figura che deve svezzare il ragazzo rimanendo poi al lato della sua vita, anzi scomparendovi addirittura. Questo perché non ci devono essere più testimoni di chi si era in precedenza, o dell'impaccio provato durante la prima volta.

Non si tratta in tutti i casi di una figura anagraficamente più grande o più "navigata" rispetto al personaggio maschile. Può essere anche una sua coetanea, una ragazza da illudere e da lasciare, da sedurre e facilmente abbandonare (anche a ragione di una sua subalternità sociale). Una volta cresciuto, il vero maschio bollerà questa esperienza come un errore di gioventù, si autoassolverà e potrà portare a compimento la sua educazione sentimentale con un'altra donna, questa sì da sposare. Non si fraintenda però. Errore di gioventù è solo una formula che per paradosso indica il suo esatto contrario: in realtà l'errore è piuttosto *non* commettere un atto del genere, stando al mito. Quest'errore, insomma, non rappresenta altro che una delle prove da superare per dimostrare la propria virilità, nella misura in cui la trasgressione, come ci ricorda Ciccone, è una delle caratteristiche che viene richiesta nel corredo del maschio dominante. Nell'età della maturazione, questi momenti di trasgressione verranno relegati ai momenti già prescritti. L'esuberanza lascerà il posto alla rispettabilità.

Per la gran parte dei casi il ruolo della donna a perdere viene rivestito da una prostituta, ossia da una persona alla quale si richiede, oltre alle sue prestazioni sessuali, il fatto di non avanzare pretese, di scomparire subito. Sappiamo bene quante accompagnatrici a pagamento abitino i romanzi europei otto-novecenteschi che hanno per protagonisti adolescenti e

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 120.

individui in formazione. I quali molto spesso hanno problemi a relazionarsi, e non a caso. La lista sarebbe assai lunga da ripercorrere: si andrebbe da Flaubert, passando per Joyce e Musil, fino ad arrivare proprio a Tozzi e Moravia, giusto per limitarci ad alcuni tra gli scrittori elencati da Lucia Pasetti nel *Dizionario dei temi letterari* della UTET alla voce *prostituta*<sup>244</sup> (ma ai quali se ne possono aggiungere altri, come per esempio quello di Viani, studiato da Luca Danti<sup>245</sup>). Anche qui il valore pedagogico rappresenta un aspetto assolutamente non secondario: la donna a perdere è una maestra da rinnegare. Proprio come una maestra, ella ha molti alunni, una sorta di classe, quasi fuori di metafora. Un intero gruppo di ragazzi può infatti fare riferimento alla stessa iniziatrice. Lo ha spiegato anche il sociologo Hubert Lafont:

Nel quartiere, talora, s'incontra anche una donna, generalmente più vecchia dei ragazzi della banda, che s'incaricherà di iniziarli uno dopo l'altro. In ogni caso, difficilmente potrebbe fare altrimenti, dal momento che ciò che è concesso ad uno è immediatamente noto a tutti e, di conseguenza, non può essere rifiutato agli altri senza drammi o violenza. Tali donne finiscono così, il più delle volte, per essere considerate da tutto il quartiere come «pubbliche»; sono generalmente disprezzate, o addirittura maltrattate e sottoposte ad ogni genere di ricatti<sup>246</sup>.

La questione del disprezzo suggerita da Lafont è centrale per comprendere la dinamica sottesa al concetto dell'“a perdere”. Esso combacia appunto con la tendenza a considerare la donna con cui si consuma il primo rapporto, o il rapporto trasgressivo, come un oggetto da scaricare una volta espletati i propri bisogni. Il discorso sulla prostituzione come agente di spurgo dei più bassi istinti della parte maschile della società (cioè della società tutta, per come la si è intesa fino a metà Novecento) ci porterebbe assai lontano, e implicherebbe anche dinamiche messe in luce per primo da Foucault ne *La volontà di sapere*. Adesso, ciò che più interessa

---

<sup>244</sup> Cfr. L. Pasetti, *Prostituta*, in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, UTET, Torino, 2007, p. 1986. Alla fine della voce è presente una bibliografia essenziale sull'argomento, alla quale si rimanda.

<sup>245</sup> Cfr. L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 172-174.

<sup>246</sup> H. Lafont, *Le bande di giovani*, in P. Ariès, R. Fox, M. Foucault et al., *I comportamenti sessuali. Dall'antica Roma a oggi*, Einaudi, Torino, 1983 [1982], p. 217.

di un così complesso argomento è piuttosto la capacità richiesta al maschio vero e al giovane sano di discernere tra quello che Liliosa Azara definisce «sesso senza sentimenti»<sup>247</sup>, riservato alle donne a perdere, e quello invece rivolto a scopi più alti, come, su tutti ovviamente, il coronamento del matrimonio, che sia di inclinazione o di convenienza non importa.

La consapevolezza dell'esistenza di una "gerarchia" tra le donne con cui giacere, o della «doppia scelta erotica», come la chiama Mascaretti<sup>248</sup>, è uno dei requisiti che il mito della giovinezza virile richiede. Si ricordino gli atteggiamenti degli ufficiali al fronte della Grande Guerra di cui abbiamo detto sopra: da un lato essi riservano la loro inclinazione cortese e idealizzante alle mogli e alle fidanzate che li stanno aspettando e per le quali sentono di stare combattendo; dall'altro, senza contraddizione, si servono delle prostitute al fronte quasi fossero strumenti di sfogo, oggetti messi a disposizione insieme all'armamentario bellico. Così facendo relegano e rimuovono quegli atteggiamenti che non si accordano alla rispettabilità borghese diurna, al codice d'onore del soldato senza macchia, ma che comunque si confanno al vero uomo. Gli stessi atteggiamenti che le donne "da trovare", ossia quelle da conquistare e salvare, come nelle fiabe e nell'epopea cavalleresca, non possono e non devono conoscere. Siamo ancora nella logica dell'errore necessario e sempre imputato a terzi. In tal senso, risultano utili le riflessioni Ciccone, il quale si è interrogato sull'odierno trattamento riservato alle prostitute dai loro clienti maschi a fine del rapporto: «pagando fai con la prostituta quello che con la tua compagna *non hai il coraggio o il permesso di fare*, considerandolo degradante, sporco, una violazione»<sup>249</sup>.

Essere un giovane virile e sano, dunque, implica il superamento e la frequentazione di compagne da sacrificare, lasciare indietro e, soprattutto, da disprezzare una volta sbrigato il proprio bisogno fisiologico. Il disprezzo,

---

<sup>247</sup> Cfr. L. Azara, *Educare al sesso senza sentimenti. Il mito delle case chiuse*, in F. Borruso, L. Cantatore, C. Covato (a cura di), *L'educazione sentimentale*.

<sup>248</sup> V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, tesi di dottorato, relatore Fausto Curi, Università di Bologna, 2007, p. 215.

<sup>249</sup> S. Ciccone, *Essere maschi*, cit., p. 43.

come già si accennava, diventa un elemento centrale, importante quanto l'atto stesso. Esso ne rappresenta la dovuta prosecuzione: è la dimostrazione dell'imperturbabilità e dell'impassibilità di fronte ai sentimenti.

Come avremo modo di vedere, i giovani malati messi in scena dai nostri tre autori non riescono a compiere la loro educazione sentimentale e sessuale in maniera spavalda e lineare, rimanendo impigliati nelle loro voglie o nelle loro illusioni di inesperti e di sognatori. Come Pietro Rosi, protagonista di *Con gli occhi chiusi*, il quale non ha la forza né la capacità di imitare ciò che tutti gli altri fanno insieme a Ghisola: la ragazza "persa" per antonomasia, ossia la ragazza "a perdere" di innumerevoli uomini.

### 8.1.3 *I pari*

I pari: entità multiforme e compatta, da considerare sempre al plurale e sempre al maschile. È il gruppo di coetanei, la cricca, la *communitas*, la confraternita segreta ed esclusiva, il clan. La banda. Come afferma giustamente Danti, un efficace paradigma per comprendere le bande giovanili letterarie (e non solo), una sorta di «grado zero»<sup>250</sup> di queste ultime, è *Operazione Pasqualino*, un "racconto romano" di Moravia. Leggiamone l'*incipit*:

Noi altri ragazzotti sotto i diciotto anni, si sa, andiamo a bande. Anzi, cominciamo a far le bande prima dei dieci anni; e quando vedete per certe strade della periferia sette o otto maschietti che corrono e si accapigliano, potete star sicuri che è una banda e che in quella banda c'è il più forte che mena agli altri e li comanda e ci sono quelli che gli fanno da servitorelli e quelli che, o perché più piccoli o perché più deboli, le pigliano da tutti e servono a tutti. Prima dei dieci anni d'età che fanno le bande? Giocano, magari, a quei giochi per cui bastano alcuni lastroni di marciapiede e un pezzetto di gesso; qualche volta si arrischiano a fumare una sigaretta in dieci, una boccata per uno; arrivano a mettere insieme i soldi per comprare un pallone: tutta roba che costa poco. Ma, una volta cresciuti, crescono anche i vizi: le carte, il cinema, le partite allo stadio, magari le ragazze. E per i vizi ci vogliono i quattrini. E siccome i quattrini non ci sono, bisogna procurarseli. Qui cominciano i guai<sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 145.

<sup>251</sup> A. Moravia, *Nuovi racconti romani*, Bompiani, Milano, 2009 [1959], p. 176.

Abbiamo già visto quanta parte occupi il senso di cameratismo nel mito palingenetico della giovinezza<sup>252</sup>: per poter definirsi davvero tale, un giovane deve spendere i suoi anni migliori (e anche quelli dell'infanzia, come testimonia lo stralcio moraviano) in compagnia ai suoi simili. Insieme a questi bisogna compiere spedizioni e avventure<sup>253</sup>. Correre gli stessi pericoli e mettere in atto le stesse trasgressioni: da qui deriva la vicinanza tra il genere picaresco e quello del romanzo di formazione ricordata tra gli altri da Vittorio Spinazzola<sup>254</sup>.

Il legame che vige all'interno del gruppo è di tipo extra-familiare ed extra-istituzionale, ma conserva al suo interno un preciso e severo codice di norme non scritte, e una altrettanto rigida gerarchia. Per accedere alla banda si devono superare delle prove, sessuali o di resistenza poco importa: bisogna dimostrare la propria forza, la propria impassibilità e la propria capacità di usare violenza. Quelli di accesso possono essere annoverati come riti di passaggio: essi rispondono alla perfezione allo schema messo a nudo da Van Gennep<sup>255</sup>. Il gruppo di pari richiede una separazione dalla restante parte della comunità, un temporaneo distacco dalle leggi condivise dai più e l'immissione in una nuova scala di valori e di regole, ovviamente in vista di una successiva riagggregazione e reinserimento nella società di partenza, una volta compiuto il percorso che si richiede a un giovane sano e

---

<sup>252</sup> E anche in che modo viene messo a "regime" durante la Prima guerra mondiale. È Su questo tipo di legame, infatti, che gli strateghi della Grande Guerra puntano: rafforzare lo spirito di squadra, del gruppo primario, permette di giustificare il combattimento, di mantenere alta la voglia di difendere i propri compagni d'armi, dà la motivazione ineludibile.

<sup>253</sup> Esplicative a tal proposito le considerazioni del sociologo Lafont: «I ragazzi organizzano talvolta vere e proprie spedizioni, forsennate cacce a caso, durante le quali si inseguono le occasioni fino a collezionare tutto un insieme di colpi anche clamorosi attraverso i quali ciascuno, incoraggiato e inquadrato dai compagni, imparerà a far uso della forza, del proprio coraggio e della propria capacità di sbrogliarsela nelle più diverse situazioni a proprio rischio e pericolo e, talora, a proprie spese. Al ritorno da queste spedizioni, le sbronze, le botte, la *drague*, i colpi riusciti, gli scontri, i rischi e le paure, le qualità di cui ciascuno ha dato prova saranno passati in rivista e commentati minuziosamente per mesi, sollecitando una memoria comune e forgiando la storia della banda». H. Lafont, *Le bande di giovani*, cit., p. 210.

<sup>254</sup> Cfr. V. Spinazzola, *Un burattino e dei ragazzi di cuore*, in M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., pp. 93-104.

<sup>255</sup> Cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006 [1909], *passim*.

forte. Ma si può anche leggere nei termini della permanenza nella “casa per gli uomini” di cui parla Propp<sup>256</sup>. Un processo di incubazione in una comunità segreta che presso i popoli antichi sanciva i riti di “trasformazione” dei maschi: da bambini inoperosi a membri sessualmente e militarmente attivi della società. Questa stessa fase di transizione è stata definita da Turner - per altre vie e con altre implicazioni - *communitas*: l’anti-struttura rispetto alla struttura della *societas*, in cui non erano esclusi nemmeno rapporti omosessuali<sup>257</sup>. Certo, è necessario precisare che nelle case per gli uomini erano presenti anche i maschi del villaggio adulti: lì veniva celebrato una sorta di ricambio generazionale, anche attraverso la condivisione delle stesse donne comuni (oltreché, si diceva, mediante rapporti omosessuali). La casa per uomini può essere vista, insomma, anche come un prototipo della “casa chiusa”, ma su questo torneremo fra breve.

Ovviamente in questa sede non è nostra intenzione trattare di argomenti così complessi e intricati come quelli riguardanti i riti iniziatici dei coscritti presso i popoli primitivi. L’accenno alle loro dinamiche profonde può aiutare a comprendere quali siano quelle attive nella banda giovanile descritta nei romanzi dei tre autori: sia essa quella rurale o cittadina, di centro o di periferia, secondo le “classi logiche” usate anche da Danti per il suo utile studio sulle migliori gioventù della narrativa italiana contemporanea.

Per quanto questi fattori “spaziali” – come avremo modo di vedere - abbiano una loro effettiva incidenza, determinate strutture e determinati meccanismi sembrano permanere in qualsiasi tipo di gruppo di ragazzi maschi che voglia definirsi normale. Strutture e meccanismi che vanno a formare a loro volta una grammatica comportamentale, messa in luce molto bene da Lafont, il quale, pur riferendosi alle bande della periferia francese di ragazzi tra i tredici e i venticinque anni della metà del Novecento, afferma

---

<sup>256</sup> «Le case per uomini sono un istituto di un genere speciale, peculiare dell’ordinamento del clan. [...] Le funzioni delle case per uomini sono molteplici e instabili». V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, introduzione di A. M. Cirese, Bollati Boringhieri, Torino, 2012 [1949], p. 127.

<sup>257</sup> Cfr. A. Capone, *Iniziazione e mascolinità*, in C. Covato (a cura di), *Metamorfosi dell’identità*, cit., pp. 291-292 e 297-298.

che certi atteggiamenti e certi *tic* vengono da molto lontano, e si sono mantenuti costanti nel tempo e nello spazio (stemperandosi però all'altezza degli anni Sessanta<sup>258</sup>): l'uso della forza per decidere il capogruppo, i test (corporali) di resistenza e di virilità ai nuovi arrivati, la condivisione della stessa iniziatrice "a perdere", la pratica dell'illegalità condivisa e collettiva, gli scherzi salaci e sessuali, l'ostentazione e la disinvoltura del mostrarsi nudi, ecc.

La regola principale che governa la banda di coetanei è quella della violenza maschia e indiscriminata, fisica o meno che sia. Capacità di sopportarla e soprattutto capacità di infliggerla sono requisiti necessari perché si possa farne parte. Nella banda si stabilisce un rapporto che potremmo dire orizzontale, ma regolato da una perfetta ripartizione di compiti, stabiliti proprio secondo la capacità di usare violenza. Si ricordi che il gesto esemplare, in un contesto dove la spettacolarizzazione e la dimostrazione delle proprie qualità e delle proprie forze sono centrali, assume un valore di consacrazione del capo. Quest'ultimo diventa il metro di paragone e il fulcro di una «pulsione mimetica»<sup>259</sup>: chi non è in grado di rispettare i suoi parametri, di stare al suo passo, non è degno di restare nella banda (questo non vale per quelle bande sconclusionate composte esclusivamente da giovani malati, come le compagnie di galli descritte da Brancati). Ogni suo membro deve rispettare il suo volere, pena la cacciata dalla banda stessa.

Per cogliere questa logica, ci viene in aiuto ancora una volta Ventrone, con una sua formula già citata che può riassumere bene il senso di quest'appartenenza: ci troviamo di fronte a una effettiva "fratellanza gerarchica". Ossia di fronte a un rapporto basato su un indissolubile senso di appartenenza e di dipendenza. In questo modo i meriti e soprattutto le colpe del singolo vengono ripartiti: il loro peso viene scaricato (e quindi ridimensionato) in un corpo collettivo. Da qui si può comprendere anche il

---

<sup>258</sup> Cfr. a proposito anche P. Boero, *La fine della banda*, in D. Mazza (a cura di), *Molti, uno solo. Tipologie della letteratura giovanile*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, pp. 71-77.

<sup>259</sup> L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 138. La riflessione di Danti coglie bene il fascino mimetico esercitato dalla violenza collettiva (rituale o meno), su cui cfr. il fondamentale R. Girard, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 1987 [1982].

fascino dello squadristo per i giovanissimi che vi si uniscono durante la prima fase del fascismo: la squadaccia permette che la trasgressione venga compiuta senza una vera presa di coscienza individuale.

Il gruppo richiede che la colpa venga sempre condivisa e assunta da tutti, tranne quando il misfatto o il comportamento deviante può mettere a repentaglio l'identità specifica del gruppo stesso. In questi casi, tale colpa viene scaricata per intero sul "capro espiatorio". All'interno della banda, infatti, è sempre presente un componente marginale del tutto inserito nella gerarchia. Si tratta dell'ultimo anello della catena, su cui vengono proiettate tensioni e contraddizioni altrimenti pericolose per la stabilità della banda. Egli è tollerato in quanto necessario strumento di convogliamento e di sfogo. Il suo è un ruolo funzionale e ben preciso, insomma.

Tanto preciso che, come avremo modo di appurare, in *Agostino* di Moravia, Homs, il ragazzino di colore della banda del Sarò, all'arrivo di Agostino avrà paura di essere spossessato del suo posto, appunto quello dell'escluso interno, del capro espiatorio (che è pur sempre un re al rovescio).

## 8.2 *I luoghi*

Se reputassimo la gioventù malata come una sorta di astrazione tematica messa a punto dai nostri tre autori sbagliremmo. Ma non coglieremmo nemmeno l'inezienza della sua portata se la ritenessimo "soltanto" una metafora di una condizione esistenziale più vasta, quella dell'uomo moderno. Piuttosto, per comprendere tutte le sue sfaccettature e tutte le sue implicazioni, dovremmo pensarla, come già detto, al modo di una rappresentazione in negativo, stridente rispetto a un immaginario solidificatosi nel corso di due secoli. Una rappresentazione che però viene generata proprio a partire da quello stesso immaginario. Cioè come l'effetto di una irriducibile inadattabilità alle sue norme, alle quali rimane comunque legata e chiamata a rispondere.

Proprio per restituire la concretezza di questo legame, ci sembra opportuno isolare i luoghi in cui questo stridore, questa dissonanza tra mito pubblico e malattia della giovinezza vengono a galla. Luoghi del quotidiano, si intenda: è questa la dimensione che caratterizza i romanzi di formazione fin dal loro apparire, come ha spiegato Moretti e come ha confermato più recentemente Mondello. In tal senso, ricordiamo che il giovane malato non si staglia tanto quale controtipo “assoluto” da cui viene costruito e ipostatizzato uno stereotipo, ma come colui che non riesce stare al passo (di marcia, di danza, di velocità, di prontezza) con le regole imposte di volta in volta dai vari contesti sociali. Il giovane malato è il giovane che fa quello che non si confà a un giovane vero, a un giovane reputato normale. Tali contesti assumono così il valore di mondi con le loro regole prestabilite, alle quali i protagonisti dei romanzi di Tozzi e Moravia non sanno conformarsi, restando sempre fuori dai giochi.

Potremmo dividere questi luoghi in due semplici gruppi: quelli privati e quelli pubblici. Partiamo con gli spazi del privato, ossia dagli interni domestici, dalla camera da letto al salotto, i quali secondo Perrot, costituiscono l’«immancabile sfondo» dei romanzi dell’Ottocento e della prima metà del Novecento<sup>260</sup>.

### 8.2.1 *La camera da letto (le camere da letto)*

Non a caso Attilio Bertolucci ha intitolato così un suo romanzo (famigliare) in versi, forse la sua opera più celebre, eleggendo la camera a punto di vista, a specola fissa da cui poter osservare qualcosa che cresce e si sviluppa nel tempo, che si dà il cambio e procede nel corso degli anni, come appunto le generazioni di una stessa famiglia.

La camera, afferma Neubauer, è il regno del giovane moderno e più in particolare dell’adolescente in cerca di identità. Del resto è proprio lì che viene piazzato lo specchio, superficie sdoppiante, perturbante ed essenziale

---

<sup>260</sup> Cfr. M. Perrot, *Gli spazi del privato*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino, 2003, p. 496.

per la crescita, anche quando confonde e deforma<sup>261</sup>. Altro fondamentale oggetto a fare la sua comparsa durante l'Ottocento è il letto individuale. La sua diffusione segna un discrimine netto nella rappresentazione letteraria dei personaggi ragazzi. Spiega Alain Corbin:

La nuova solitudine del letto individuale rafforza il sentimento della persona, favorisce la sua autonomia; rende più libero il dispiegarsi del monologo interiore; le modalità della preghiera, le forme della fantasticheria, le condizioni del sonno e del risveglio, lo svolgimento del sogno, o dell'incubo, ne risultano profondamente trasformate<sup>262</sup>.

Letti individuali, ma camere molto spesso condivise, nelle quali avvengono confidenze e litigi tra fratelli, si riflette su di sé, si fanno le letture decisive (proibite o meno<sup>263</sup>), si nascondono i primi oggetti personali ai genitori. Questi ultimi sono preoccupati di dare troppa autonomia ai loro figli: i loro spazi devono essere controllati e tenuti d'occhio, sempre aperti e trasparenti, poiché esiste il rischio che lì si esprima un tipo di sessualità non ammesso. Di seguito Foucault:

La coppia, legittima e procreatrice, detta legge; s'impone come modello, rende efficace la norma, detiene la verità, conserva il diritto di parlare riservandosi la prerogativa del segreto. Nello spazio sociale, come nel cuore di ogni casa, esiste un solo luogo di sessualità riconosciuta, ma utilitario e fecondo: la camera dei genitori. Il resto deve [...] scomparire<sup>264</sup>.

Gli spazi genitoriali nei quali la sessualità è ammessa in quanto funzione procreatrice devono essere chiusi, intercisi alla vista della loro

---

<sup>261</sup> Sull'argomento cfr. almeno F. M. Rocchi, *L'adolescente allo specchio*, in M. Polacco (a cura di), *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 116-122.

<sup>262</sup> A. Corbin, *Il segreto dell'individuo*, in P. Ariès, G. Dubuy (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, cit., p. 348.

<sup>263</sup> Di questo «*cliché* autobiografico» presente in molti autori moderni e contemporanei (Rousseau, Proust, James, Canetti, ecc.) ha scritto O. Innocenti, «*Hidden in the lines*»: lettura e mondo romanzesco nella scrittura giovanile, «Contemporanea», 2, 2004, pp. 53-64. Sulla questione della cultura personale e autodidatta (e dunque "contro-scolastica") del personaggio adolescente cfr. anche N. Scaffai, *L'adolescente, la scuola e la cultura: Mann, Musil e Zweig*, in M. Polacco (a cura di), *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 105-115.

<sup>264</sup> M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano, 2013 [1976], p. 15.

progenie. Si deve infatti evitare a tutti i costi che i figli assistano a quella che Freud definisce la “scena primaria”, ossia l’amplesso dei genitori, peraltro scongiurata anche da alcuni popoli primitivi, come ricorda l’etnologo Pascal Dibiau<sup>265</sup>. Vedremo più avanti come almeno due dei personaggi di Moravia incappino in questa scena, che determina una svolta nel loro percorso di sviluppo, nella maggior parte dei casi in senso travolgente. Vedremo anche come Moravia riesce a demolire costantemente le “quiete stanze” dove i suoi giovani personaggi trascorrono l’esistenza. Da luoghi di riparo e di tranquillità, esse diventano d’un tratto trappole, perimetri di spaesamento ed estraneazione senza uscita dove si consumano stupri e atti meschini. Per ora basti accennare solo al racconto lungo *Inverno di malato*: nel testo moraviano la camera da letto diventa una fredda camera d’ospedale (da spazio della più segreta *privacy* a non-luogo). La stanza del riposo e di riabilitazione si trasforma insomma in una stanza delle torture, il giovane paziente in un inguaribile giovane malato. Ma non andiamo troppo oltre.

Si diceva della camera del ragazzo come luogo aperto allo sguardo dei genitori. A tal proposito, si ricordi anche il timore diffuso per l’atto masturbatorio aborrito dalla rispettabilità borghese (nei manuali di fine Ottocento sugli adolescenti si sconsiglia perfino di non aggiungere troppe coperte per non favorire accaloramenti di nessun genere<sup>266</sup>). Ma aborrito anche dal mito stesso della giovinezza promosso dai vari nazionalismi, secondo cui l’onanismo sarebbe foriero di degenerazione e infiacchimento morale, di asocialità, di ripiegamento in se stessi: spreco inutile di energie, atto sovversivo e debilitante. E in un certo senso a ragione: la stanza da letto appartiene pur sempre all’ambito del notturno, nel quale dominano la solitudine e il sogno<sup>267</sup>.

Il sogno può trasformarsi in delirio talvolta, quando il personaggio giovane si trova a letto malato. La camera diviene allora il fondale di quella scena della convalescenza studiata in maniera illuminante da Barbara

---

<sup>265</sup> Cfr. P. Dibiau, *Storia della camera da letto. Il riposo e l’amore nei secoli*, Bompiani, Milano, 2005 [1987], p. 224.

<sup>266</sup> Cfr. A. Corbin, *Il segreto dell’individuo*, cit., p. 359.

<sup>267</sup> Discorso opposto andrebbe fatto quindi per la masturbazione come pratica di gruppo, come “sana espressione” della virilità multiforme e dirompente della banda di maschi.

Spackman. Secondo la studiosa americana, tale scena rappresenta per gli scrittori decadentisti (da Baudelaire a D'Annunzio) una specie di situazione estrema, un punto di irripetibile contatto con la morte. Sempre per Spackman, si tratta di una situazione tutta connotata al femminile. Il convalescente è l'indifeso, l'esposto, colui che si trova spogliato delle sue virtù di maschio e che ritorna bambino: è, in altri termini, lo svirilizzato. Stando alla "retorica decadentista", nella quale domina il rovesciamento della logica borghese, una simile condizione permette a chi la esperisce di percepire in maniera inedita la realtà: è insomma foriera di una consapevolezza che differenzia, che lascia un segno e divide i normali dagli artisti. Nei testi dei nostri tre autori, la scena della convalescenza è riscontrabile, ma non conserva affatto queste connotazioni positive. L'unica eccezione è rappresentata da *La disubbidienza* di Moravia.

Stando alla rispettabilità borghese e al mito della giovinezza virile, il vero giovane deve abbandonare al più presto la camera come riferimento domestico, come propaggine del grembo materno, per gettarsi nel mondo, conquistare il suo posto e "invadere" così altre camere. A cominciare da quelle delle donne a perdere, naturalmente. Le stesse camere frequentate anche da tutti i suoi coetanei e fratelli, con i quali vi si reca spesso in gruppo. Si tratta di un percorso a tappe, che trova il suo traguardo, altrettanto naturalmente, nella camera coniugale. Quest'ultima rappresenta un banco di prova del tutto particolare.

Si è già ripetuto a più riprese che il matrimonio costituisce il fine di molti romanzi di formazione classici<sup>268</sup>. A tale affermazione si può ora aggiungere che esso rappresenta una tappa necessaria anche per il mito della giovinezza e della virilità: il giovane sano deve riservare un amore particolare alla propria moglie, la donna eletta e idealizzata per la quale battersi. La camera matrimoniale diventa allora il santuario di questo

---

<sup>268</sup> Questo schema comincia comunque a incrinarsi già nel corso dell'Ottocento, come abbiamo visto anche nei casi di Werther e di Ortis. Lì «emerge lo scontro tragico tra la richiesta avanzata dal singolo da un lato, e le leggi sociali, i modelli educativi imposti, le convenzioni trasmesse dal costume dall'altro». F. Borruso, *I modelli educativi del discorso amoroso borghese tra immaginario letterario e storie di vita*, in C. Covato (a cura di), *Vizi privati e pubbliche virtù. Le verità nascoste nelle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2010, p. 156.

rapporto (consacrato alla riproduzione, anche secondo precetti religiosi). In una simile prospettiva, la prima notte di nozze viene spesa in viaggio perché si deve consumare un'iniziazione che contempla la violenza nei confronti di una donna alla quale certi atteggiamenti non dovrebbero essere mai davvero mostrati. Non a caso Foucault ha definito la luna di miele nei termini di un'eterotopia, ossia di un luogo (e di un tempo) che deve essere sì presente, sì concreto, ma come spostato rispetto allo spazio della normalità, in quanto vi si deve consumare un momento di crisi, di rottura del lecito<sup>269</sup>. Si tratta dunque di un'interpretazione diversa rispetto a quella teorizzata in *Totem e tabù* da Freud, per il quale la tradizione del viaggio di nozze deriva da uno spostamento simbolico di quella ben più importante del rapimento esogamico presso i popoli primitivi.

La prima notte di nozze dovrebbe essere un disvelamento conoscitivo per la donna e una prova di forza per il marito. Questo è chiamato a un preciso compito sociale, al quale spesso non è pronto il personaggio letterario novecentesco. Come ha sottolineato Verhulst facendo riferimento ai casi di D'Annunzio, Svevo e Parise, la luna di miele in molti romanzi del Novecento coincide con l'annunciazione di un rapporto sbagliato fin dal principio, e destinato a frustrare le aspirazioni e le illusioni di entrambi gli sposi. L'ideale del matrimonio come perfetta conclusione, come *happy end* nella quale, stando a Moretti, il fine e la fine coincidono, si sgretola nel corso della modernità, così come il modello del *Bildungsroman* classico. La «luna di miele fa allora la sua comparsa non solo come sintomo di un fallimento annunciato, ma anche come momento emblematico della menzogna insita nell'idea stessa della coniugalità quale viatico di una vita adulta appagante ed equilibrata»<sup>270</sup>.

---

<sup>269</sup> «Per le ragazze esisteva fino alla metà del XX secolo una tradizione che si chiamava “il viaggio di nozze”; era un tema ancestrale. La deflorazione della giovane non poteva avere luogo da “nessuna parte” e, in quel momento, il treno, l'hotel del viaggio di nozze rappresentavano questo luogo che non era da nessuna parte, questa eterotopia senza riferimenti geografici». M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine, 2011 [1984], p. 25.

<sup>270</sup> S. Verhulst, *Introduzione. Età, giorni, stagioni*, in S. Verhulst, N. Vanwelkenhuyzen (a cura di), *Giorni, stagioni, secoli*, cit., p. 17.

Che sia l'avvisaglia di un destino di infelicità o meno, il superamento della prova della prima notte di nozze resta comunque un requisito necessario per poter essere definiti uomini di casa. E sembra esserne fin troppo consapevole Vitaliano Brancati, quando ne *Il bell'Antonio* mette in scena lo scandalo di un ragazzo impotente. Il quale, a causa della sua malattia, non è capace di portare a compimento i suoi doveri di maschio. Antonio, infatti, non solo non può svelare il sesso, cioè il segreto della prima notte, alla sua ingenua moglie (la quale ne avrà contezza non a caso da una serva, una sottoposta del protagonista), ma viene "scacciato" dalla sua stessa camera matrimoniale attraverso un processo di Sacra Rota. Viene insomma reputato indegno di risiedere nel santuario dove dovrebbe avvenire la procreazione. Antonio si trova così costretto a rincasare dai propri genitori, a ritornare cioè nella sua vecchia stanza di adolescente, dove si rinchiude per la vergogna. Al modo dei bambini, insomma. Diremmo quasi che quella di Antonio sia una regressione anche spaziale, estrema, che a volte pare addirittura rasentare la ricerca inconscia di una culla<sup>271</sup>.

A guardar bene, anche un altro romanzo di Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, possiede una conclusione molto simile. Alla fine della storia, dopo essersi sposato e trasferito in una città del Nord, il protagonista Giovanni Percolla ripiomba d'un tratto, al solo contatto col suo letto di un tempo, nella sua malattia della giovinezza. Tale malattia trova il suo corrispettivo spaziale proprio nella stanza della sua adolescenza prolungata: una sorta di «camera-grembo», di «appendice del seno materno»<sup>272</sup>. La stessa stanza in cui per anni aveva finto di riflettere in silenzio su questioni profonde mentre si dedicava, invece, a un'attenta e indefessa lettura di giornali osé.

---

<sup>271</sup> Cfr. G. Pedullà, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, «Meridiana», XVI, 47-48, 2003, pp. 182-183.

<sup>272</sup> Entrambe le cit. da D. Perrone, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano, 1997, p. 121.

### 8.2.2 Il salotto

Stanza decisiva, fulcro della vita borghese moderna fin dal Settecento, anzi suo vero «emblema»<sup>273</sup>. Sebbene nelle opere di Tozzi non sia così vistosamente presente, nei suoi testi la funzione di questo interno non sembra comunque trascurabile.

Il salotto è il luogo dove privato e pubblico possono mescolarsi: è l'affaccio della casa alla mondanità, il luogo in cui gli ospiti vengono condotti e intrattenuti. I padroni di casa non vi entrano se non per occasioni speciali. È una sorta di piccola piazza, di piccola sala da ballo, di piccola arena. È una miniaturizzazione della topografia borghese. È qui che si decidono matrimoni, che si fanno affari, che si dà dimostrazione dei propri talenti di fronte agli altri.

Anche stavolta Svevo rappresenta un prototipo ineludibile. Lo scrittore triestino pare esemplificare prima e meglio di chiunque in che misura tale stanza implichi un corredo di norme da seguire e una serie di riti di passaggio da portare a termine. A tal proposito, Stefano Lazzarin ha descritto con acutezza il rovesciamento operato da Svevo del *topos* tipico del romanzo di formazione (specialmente quello di marca francese) dell'entrata del giovane in società. Come sappiamo, i protagonisti sveviani, pur essendo dei vanagloriosi e degli ambiziosi incalliti, sono avvezzi alle figure più barbine di fronte agli altri: più che di entrata, nel loro caso si dovrebbe parlare di un capitombolo in società. Di una caduta, spesso nemmeno metaforica, di fronte agli occhi di tutti, mentre disattendono quell'«universo di segni fortemente codificati»<sup>274</sup> che qualsiasi «*entrée dans le monde*» richiederebbe. Nel salotto, in questa camera delle prove, il giovane normale dovrebbe chiedere la mano della sua futura moglie, fare buona impressione di fronte agli ipotetici suoceri, fare sfoggio di sé e dei suoi averi. Oppure dovrebbe comportarsi educatamente, con garbo e sicurezza, intrattenendo i invitati o la famiglia ospitante attraverso battute,

---

<sup>273</sup> M. Salvati, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, p. 25.

<sup>274</sup> S. Lazzarin, *Alfonso Nitti e la Question du costume*, cit., p. 137.

tenendo il ritmo delle chiacchiere. Dovrebbe apparire fermo e risoluto, specie con la servitù e i sottoposti. Lazzarin ha posto giustamente l'accento su una simile questione. Alfonso Nitti viene sbeffeggiato dai servitori fin dal suo ingresso in casa, quasi fosse un impostore (e forse lo è). L'inetto avverte l'affronto, tenta di ribellarsi ma finisce sempre per confermare e attagliarsi all'immagine che essi si sono fatti di lui. Del resto, questa stessa dinamica si trova già perfettamente rappresentata in *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij, come ci ha insegnato Bachtin, il quale, tra l'altro, ha definito il salotto quale cronotopo principale dei romanzi di Balzac e Stendhal, da cui parte anche l'analisi di Lazzarin.

Il salotto rappresenta dunque una vetrina: sia per il giovane che entra, che viene iniziato ai segreti della buona società, sia per il giovane abitante che viene presentato agli ospiti esterni, che scrutano e valutano con implacabilità.

Ma il salotto non è solamente lo spazio delle apparenze, il regno del galateo e del *bon ton*. Esso può anche costituirsi quale luogo di incontro e di condivisione di idee. È anche salotto intellettuale, insomma, dove si può riflettere intorno a questioni politico-filosofiche, o intorno alla più scottante novità letteraria, spesso in maniera velleitaria. Le pagine dell'ultimo Brancati e in particolare quelle di *Paolo il Caldo* ambientate a Roma pullulano di dissacranti rappresentazioni salottiere.

Per rendere l'idea della crucialità del salotto nell'immaginario primonovecentesco (letterario e non solo) basti ricordare che nel periodo tra le due guerre alcune politiche del regime fascista cercarono di stigmatizzare fin da subito questa stanza, identificandola con il correlativo oggettivo di una condizione attempata e decadente. Ammuffita di coltri e foriera di una diffusa insalubrità, se non di cospirazioni. Come spiega Mariuccia Salvati, il cosiddetto salotto *d'antan* «veniva solitamente citato [...] nella sua versione dannunziana [...] carico di oggetti in artistico disordine, tappezzerie, tende, tappeti, profumi intensi e, soprattutto, refrattario alla penetrazione dei raggi del sole»<sup>275</sup>. A esso doveva contrapporsi il prototipo del soggiorno fascista

---

<sup>275</sup> M. Salvati, *L'inutile salotto*, cit., p. 25.

stile Novecento: luminoso, arioso, e, guarda caso, «duro, squadrato, rigido, simbolo di gioventù, di rivoluzione antiborghese»<sup>276</sup>. Il giovane fascista non può distrarsi in chiacchiere, poltrire tra i divani di casa, la propria o quella altrui. Deve agire, agitarsi, smaniare, esattamente come Enrico, il cugino del bell'Antonio brancatiano, alla continua ricerca di cambiamento e di affermazione di sé.

Vedremo più avanti come anche questa stanza venga demolita da Moravia. Il salotto moraviano è il contraltare di quello fascista, ma è anche l'exasperazione più estrema di quello ottocentesco e decadentista. Fin da *Gli indifferenti*, esso non si costituisce più quale luogo della socializzazione, ma zona di confine dove ristagna il torbido e l'altra faccia della rispettabilità borghese.

### 8.2.3 *La sala da pranzo*

È il luogo del quotidiano per eccellenza, dove la famiglia si riunisce e si confronta. La disposizione dei posti deve essere già eloquente riguardo alla gerarchia che vige in casa e riguardo a chi vi porta il pane col suo lavoro: al capofamiglia viene dunque riservato il posto d'onore, una sorta di trono, di arroccamento privilegiato. Nella maggior parte dei casi si tratta del padre del giovane: siamo pur sempre in un ordine sociale patriarcale. È lui che deve controllare che tutto sia al suo posto, che ogni cosa corrisponda al suo volere. Colui che ha il comando della tavola detta i tempi del pasto, modera le conversazioni e assegna il torto o la ragione nelle discussioni. Esemplificativo in tal senso, per la sua icasticità, è uno dei racconti più importanti di Tozzi, e cioè *Vita*, in cui un padre obbliga suo figlio e sua moglie a ubriacarsi, a sottomettersi alla sua volontà di padrone assoluto di cose, bestie e persone.

Nei romanzi e nei racconti che prenderemo in considerazione la sala da pranzo rappresenta dunque lo spazio in cui avvengono scene molto spesso rivelatrici, punti di svolta per i diversi intrecci. Lì esplodono le

---

<sup>276</sup> *Ibidem*.

tensioni, lì vengono a galla tutte le frizioni tra genitori e figli. Questi, a seconda della rispettabilità borghese o del mito palinogenetico della giovinezza, tra loro complementari e speculari, dovrebbero seguire le orme dei propri predecessori oppure contrapporsi drasticamente a essi per poi “riprendere la strada di casa”. Si potrebbe infatti dire che anche la ribellione faccia parte di un percorso segnato, per il vero giovane maschio, una tappa obbligata, tollerata perché già messa in conto dai suoi parenti. Sappiamo ormai che la trasgressione si costituisce quale fase di passaggio in vista della consegna del testimone, di un futuro e inevitabile ritorno all’ordine. Non si dimentichi che, mentre viene esaltata e vezzeggiata, aizzata e fomentata, la giovinezza come forza dirompente è pur sempre tollerata in quanto fase interlocutoria, età destinata a finire e a ritornare nei ranghi: si prenda come unica testimonianza di una simile dinamica il celeberrimo racconto lungo di Sartre *Infanzia d’un capo*.

Si diceva pocanzi delle scene di svolta che trovano luogo nella sala da pranzo. La rappresentazione del “pasto inquieto” è centrale nel romanzo otto-novecentesco: non solo perché riflette le convenzioni sociali e culturali di una certa epoca, ma perché prefigura e rivela in piccolo, nel breve eppure intenso momento del pranzo o della cena, qualcosa destinato poi a esplodere in tutte le sue più estreme conseguenze all’interno delle opere stesse: gli esempi che potrebbero essere presi in considerazione sono molti, e andrebbero da Flaubert fino a Moravia<sup>277</sup>. Come riscontreremo più avanti, per il caso dei nostri tre autori essa mette in luce la dialettica continua tra salute e malattia, tra vera giovinezza e giovinezza ammaccata, incompleta, storta. Tale dialettica si staglia quale asse portante della loro narrativa, quasi spina dorsale tematica e ideologica di quest’ultima. A tavola si fa netta ed evidente la frattura tra i personaggi dallo stomaco d’acciaio, famelici e insaziabili, e i ragazzi inappetenti, incapaci di non avere limite, e di saziarsi

---

<sup>277</sup> Cfr. almeno P. Montefoschi, *Moravia e il romanzo di formazione nell’età della disubbidienza*, in M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento*, cit., pp. 387-388 e R. Luperini, *Un mutamento di paradigma: il romanzo d’adulterio e la trasformazione del personaggio femminile fra Ottocento e Novecento*, in Id., *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata, 2013, pp. 193-195.

come si deve. Da qui, per esempio, gli anemici e malconci protagonisti tozziani (ma anche i maestri del digiuno esistenziale di Kafka<sup>278</sup>). Quello della mancanza di limite è un concetto fondamentale da tenere a mente: come si è più volte detto, il vero giovane o il vero uomo è colui che (si) spreca senza remore, che non ha fondo, che beve forte e che costringe gli altri a raggiungere i suoi livelli. Come si trattasse di una gara in cui ci si gioca il discredito, il dileggio e la colpa.

#### 8.2.4 *La scuola (le scuole)*

Passiamo ora ai luoghi pubblici, a quegli spazi che si contrappongono al perimetro del domestico, ma che sono altrettanto decisivi per la formazione e per l'esistenza del giovane. Tali luoghi potrebbero dividersi a loro volta in due sottocategorie tra loro complementari: quelli istituzionali e quelli contro-istituzionali.

Com'è ovvio, il luogo istituzionale legato alla gioventù per sua stessa ragion d'essere è la scuola. Quest'ultima viene massicciamente rappresentata nella narrativa europea a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, anche se occupa un ruolo poco più che marginale, nei testi degli autori di cui ci occuperemo.

La scuola è un piccolo paese di giovani, che può subito trasformarsi in un inferno. Sappiamo infatti da Moretti che, a partire dal romanzo di formazione tardo, l'istituzione scolastica viene vissuta dai "ragazzi di carta" come una sorta di prigione e di labirinto iniziatico. È uno spazio claustrofobico, dove non c'è più corrispondenza armonica tra *Bildung* ed educazione proveniente dall'alto<sup>279</sup>. Con la comparsa del romanzo di formazione tardo, o del romanzo dell'adolescente, si concretizza insomma una discrasia tra il percorso individuale del singolo e quello destinato alla corretta socializzazione. Una discrasia che però, il più delle volte, non rappresenta una resistenza attiva e conscia a un processo di omologazione,

---

<sup>278</sup> Cfr. almeno C. Spila, *Pasti*, in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, cit. pp. 1856-1858.

<sup>279</sup> Cfr. N. Scaffai, *L'adolescente, la scuola e la cultura*, cit., pp. 105-107.

ma la condanna a un destino di incomprendimento e di esasperata inadattabilità. Fa eccezione un personaggio moraviano, il protagonista de *La disubbidienza* Luca Mansi. Nel suo percorso di ribellione assoluta contro un destino già tutto segnato, Luca si spinge al punto di sottrarsi volontariamente alle richieste del suo professore. Anche se questa disubbidienza in realtà dura per pochi attimi, e viene scambiata, da chi lo circonda, non a caso, come un delirio dovuto alla febbre.

La scuola è un luogo del quotidiano, scandito con precisione da ore di lezione, ma anche un perfetto meccanismo di controllo e di repressione. A tal proposito, basti ricordare quanto scritto da Foucault intorno alla “medicalizzazione” e alla psicosi collettiva riguardante i collegi. Ma si pensi anche e soprattutto all’investimento materiale e simbolico che i regimi totalitari novecenteschi mettono in atto in termini di istruzione. Accanto a una gerarchia ufficiale di norme e di ruoli, però, ne esiste un’altra, parimenti rigida: è quella tra compagni di classe, dove domina la logica del gruppo di pari analizzata poche pagine più indietro. Di solito essa si costituisce come lo speculare rovescio di quella conforme ai precetti prettamente scolastici e decisi dai professori. Proprio come nel gruppo dei coetanei, infatti, la scuola moderna rappresenta a tutti gli effetti un’istituzione fondata sulla spettacolarizzazione delle prestazioni al suo interno, e su una logica che prevede la punizione o l’elogio, l’esaltazione o, molto più spesso, lo scherno davanti a tutti. Come per il caso di Pietro Rosi, protagonista di *Con gli occhi chiusi* che, pur volendo esercitare violenza contro i suoi compagni più piccoli (a quattordici anni non ha ancora ottenuto il diploma elementare), viene dileggiato da maestri e compagni<sup>280</sup>. O che, quando ormai diciottenne frequenta la scuola di belle arti, si costringe a continue «sottomissioni

---

<sup>280</sup> «A scuola Pietro motteggiava i più vicini di banco con la sua ilarità nervosa; li costringeva a dargli retta, li chiamava con soprannomi faceti, li offendeva se non gli davano retta. E anche quando tutti tacevano, né meno udiva la voce dell’insegnante; quantunque qualche risposta dei compagni gli arrivasse agli orecchi con un rammarico strano. Stava per prendere la licenza elementare, ed era il più grande e il meno bravo; e i seminaristi lo canzonavano.

Qualche volta, dopo aver cercato di comprendere, si sforzava a badare a tutta la lezione rimanente; e sentiva quasi gusto ad aumentare la disistima di tutti, benché se ne compiangesse». F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere. Prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi con un’introduzione di G. Luti, Mondadori, Milano, 1987, p. 24.

morali» per compiacere i suoi compagni più violenti, incapace, come loro, di sbagliare e di trasgredire come si deve.

Nonostante conservi al suo interno delle zone d'ombra anche ampie, la scuola sembra tutta radicata nella sfera del diurno. Le lezioni sono di mattina, al massimo di pomeriggio. Discorso diverso andrebbe invece fatto per le scuole che non “finiscono” con il suono della campanella: i collegi, i seminari, o gli internati, da distinguere a loro volta in internati femminili, rappresentati in letteratura spesso in modo positivo, e in internati maschili, descritti invece come luoghi di violenza e di sopraffazione (anche qui i precursori sono Musil e Walser, ma anche la tradizione nostrana primonovecentesca conta nomi importanti come quelli di Corrado Alvaro e di Mario Soldati). Volendo poi fare un ulteriore ingrandimento sui collegi maschili, sarebbe necessaria anche una nota riguardante i dormitori. Abbiamo già detto che, specie nell'Italia di primo Novecento, essi rappresentano delle “officine del carattere”: sono pensati e strutturati alla stregua di caserme. Delle caserme posseggono il ferreo regolamento e le continue ispezioni igieniche da parte dei supervisori, che aumentano con la “volontà di sapere” ottocentesca e soprattutto con le preoccupazioni del XIX secolo riguardanti la sessualità incontrollata degli adolescenti. In effetti, i dormitori rimangono degli spazi notturni, delle “case per gli uomini” dove gli ordini si mescolano e ogni cosa si confonde. Dove si guarda al proprio compagno di classe – complici le tenebre - come per la prima volta, da una prospettiva nuova e al contempo familiare. Da qui le esperienze omoerotiche tra le coltri perturbanti del dormitorio presenti in moltissimi romanzi internazionali, da Musil fino a Mishima.

Bisogna dire fin da ora che i dormitori non trovano posto nella narrativa dei nostri tre autori. Nonostante ciò, un breve affondo sulle loro dinamiche interne ci è comunque sembrato necessario per comprendere e ribadire ancora una volta come rispetto delle regole e trasgressione siano i due poli tra i quali si muove la gioventù sana, per capire ancora in che modo vivano i rapporti omosessuali i gruppi di coetanei, e quali fattori “inusuali”

implichi il regno del notturno e dell'indistinto quando si fa riferimento a questi personaggi.

### 8.2.5 *La strada*

Bachtin è stato assai chiaro al riguardo: la strada, di per sé, costituisce il principale e il più potente generatore d'intreccio<sup>281</sup>. Essa si configura infatti come il cronotopo per antonomasia dell'*epos* classico. E quindi, potremmo aggiungere noi, anche di quella particolarissima forma d'*epos* volutamente sgangherata e ironica che è il genere picaresco, antenato – come abbiamo visto riprendendo le considerazioni di Domenichelli – dei romanzi di formazione. In effetti la strada rappresenta il fondale più adatto sia per le avventure di un gruppo di viandanti che vivono alla giornata, sia per il racconto del viaggio di un giovane borghese alla ricerca del suo posto nel mondo e della sua identità. Di un giovane maschio, naturalmente. Come afferma Pierre Bourdieu, infatti, in quanto luogo pubblico, «la strada, luogo di tutti i pericoli»<sup>282</sup>, è da collocarsi nell'universo del maschile, opposto a quello, tutto declinato al privato e al domestico, del femminile.

Per quanto riguarda il nostro discorso e i testi che prenderemo in considerazione (soprattutto quelli ad ambientazione urbana), tale luogo pubblico e contro-istituzionale è quello in cui la banda di giovani forti e virili si dedica al gioco e al bighellonare. Dove si inventa i più svariati modi di impiegare e di perdere tempo con la speranza di accendere la miccia dell'inatteso. Il passeggiare in gruppo senza meta o il perlustrare a mo' di ronda le proprie zone sono atteggiamenti che permettono ai giovani sani di riprendersi ciò che reputano di diritto come i loro spazi, ma dai quali vengono spesso confinati durante il normale svolgersi della giornata. Col calare della notte, quando le vie si svuotano e il solito giro di passanti si interrompe, la strada diventa uno scenario vuoto sul cui sfondo poter mettere in scena giochi, canti fragorosi e risse. La banda va in cerca

---

<sup>281</sup> Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1979, p. 391 e anche R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p. 191.

<sup>282</sup> P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano, 2017 [1998], p. 70.

dell'estraneo da scacciare, su cui sfogare la sua rabbia collettiva e saggiare con compiacimento la sua virile potenza d'attacco.

Lo scontro per strada può avvenire anche tra bande opposte, per la difesa di un perimetro configurandosi come una piccola guerra (si pensi, come prototipo, al celeberrimo *I ragazzi della via Pál*), oppure per la conquista di una qualche supremazia territoriale. La strada si trasforma così in un campo da gioco e di agonismo. In alcuni casi, quando l'età dei giovani non è così avanzata, si possono dare delle «guerre simulate»<sup>283</sup> tra i componenti delle compagnie medesime. Di queste guerre ha trattato molto bene Luca Danti, analizzando soprattutto le pagine di Goffredo Parise: vedremo tra breve come il paradigma della guerra e quello della lotta siano centrali non solo all'interno del gruppo di coetanei (per stabilirne la gerarchia), ma in tutti i rapporti interpersonali che intercorrono tra il giovane sano e gli altri personaggi.

Tuttavia, non si deve intendere la strada esclusivamente come un campo dove dar battaglia e dove poter ostentare la propria forza. Essa si costituisce anche come lo spazio della passeggiata borghese, per l'incontro (fortuito o meno) e la conoscenza tra giovani (di sesso opposto) per bene. Come sempre, i galli brancatiani esasperano e prolungano tutto ciò che sarebbe reputato, nella logica del mito della giovinezza o in quello della rispettabilità borghese, normale e opportuno. Loro equilibrio è, per l'appunto, la sproporzione: così la strada diviene una specie di negozio a cielo aperto. Un negozio tutto vetrina, senza pareti o impedimenti, ma dal quale sono sempre estromessi.

Più tragicamente, per il giovane malato, inoltre, la strada può trasformarsi d'un tratto in un covo di trappole, una specie di luogo troppo scoperto, nel quale avverte di aver varcato un punto di non ritorno e di non avere più la possibilità di nascondersi e di ritrarsi. Si sente come venisse colto di sorpresa a commettere un atto sbagliato. Nella strada, in questo spazio ancora tutto orizzontale, avvengono gli incontri inaspettati, spesso

---

<sup>283</sup> L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 201.

paurosi e traumatici: Luperini ha dimostrato mirabilmente in che misura questa scena sia centrale nella produzione di Tozzi.

Già diventata labirinto, terreno dell'imbroglio e via senza uscita nei romanzi di formazione tardi del "personaggio smarrito"<sup>284</sup>, la strada non è più il regno della possibilità, della crescita o della conquista del proprio perimetro di libertà. Paradossalmente, quasi per uno scherzo maligno, essa diviene l'ostacolo stesso: insomma, solo un altro luogo in cui poter inciampare e schiantarsi al suolo.

### 8.2.6 *Il caffè e l'osteria*

Due facce opposte e complementari della stessa medaglia. Sono i luoghi deputati allo svago, alla condivisione allegra oppure alla sregolatezza tra amici e conoscenti. Sono interni che rappresentano la prosecuzione della strada, una tappa prima di reimmettersi nel viaggio o riprendere le scorribande.

Il caffè è un ambiente frequentato usualmente dai giovani della classe media: essi vi si ritrovano per discutere di idee alte e importanti lontani dalle donne di casa, oppure per aggiornarsi sulla vita mondana del paese o della città. Potremmo dire che rappresenti un salotto trasportato nella dimensione del pubblico. Come il salotto, il caffè conserva tutto quel corredo di norme e di atteggiamenti opportuni che i giovani malati puntualmente disattendono. Farsi servire subito, scegliere la cosa giusta da bere, maneggiare i soldi con prontezza e disinvoltura. Vedremo come nelle pagine brancatiane questo luogo si trasformi in una specie di roccaforte dove poter parlare di mirabolanti gesta erotiche (proprie o altrui) e da cui poter osservare, senza mai fare un passo verso di loro, le donne che passano.

Discorso diverso ma in un qualche modo parallelo deve essere riservato all'osteria. Quest'ultima è assai presente nelle opere di Tozzi, e possiamo immaginare bene il perché: dopo tutto, l'autore toscano era il figlio del proprietario di una taverna a Siena. Una taverna dal nome possente

---

<sup>284</sup> Cfr. R. Ascarelli, *Il personaggio smarrito*, cit.

e cimiteriale, a dirla tutta: il Sasso. Come ha scritto Giancarlo Bertoncini, si tratta di uno spazio di per sé già «connotato letterariamente», che Tozzi potrebbe aver derivato anche da una tradizione tutta toscana, come quella di Fucini<sup>285</sup>. Tuttavia, dalla nostra prospettiva la locanda tozziana ci appare radicata in una tradizione ben più torbida e oscura: in un certo senso meno legata a intenti realistici. Si tratta infatti di un luogo notturno, basso e soffocante, dove la luce non filtra mai bene, nemmeno nelle ore di sole. Questa situazione di incessante penombra fa sì che le generazioni e le classi possano incrociarsi in una dimensione non convenzionale e non normata in senso classico, dando vita a situazioni ambigue e pericolose. Nell'osteria gli sprovveduti, i forestieri e gli inesperti vengono circuiti e messi in trappola: si pensi a Renzo Tramaglino, si pensi a Pinocchio, ma si pensi, per allargare lo sguardo oltre l'orizzonte nazionale, anche agli incontri decisivi e perturbanti del Raskol'nikov di *Delitto e castigo*, o del K. de *Il castello*<sup>286</sup>. Anche i giovani malati di Tozzi possono ascrivere a questo elenco di personaggi imbrogliati e incastrati durante una visita in una locanda. Ne escono come ubriachi, ma quasi mai di vino.

Questo perché l'osteria, come tutti i luoghi di cui abbiamo trattato finora, ha una precisa condotta da osservare al suo interno, tra i tavoli e il bancone. Gli avventori degni, quelli non passibili di disavventure o di inconvenienti, sono i giovani in vena di fare festa e baldoria, famelici e assetati. Su di giri e pronti ad attaccare briga. Gli stessi giovani che vogliono esercitare appunto il loro diritto tutto maschile alla trasgressione e all'eccesso, con canti, schiamazzi e scherzi. E dunque è lì, nell'osteria, che i ragazzi di tempra robusta e di coraggio, di stomaco forte - anche quelli borghesi dediti alla propria "temporanea" esperienza bohémien - ostentano il proprio cameratismo, si sfidano tra loro e si compiacciono della sregolatezza. Sullo sfondo lurido della bettola può quindi rientrare il discorso riguardante la scena del "pasto inquieto".

---

<sup>285</sup> Cfr. G. Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Quodlibet, Macerata, 2008, p. 46.

<sup>286</sup> Su cui cfr. ancora R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p. 25.

Essendo un luogo di perdizione e di potenziale pericolo, nel quale circolano spesso loschi individui e un'umanità marginale, l'entrata al suo interno può essere anche intesa come una prova iniziatica a tutti gli effetti (si pensi anche alla funzione della condivisione dello stesso cibo, del fumo, ecc.). Il giovane prestante, borghese o meno, non ha paura di accedervi, né di bere o di mangiare ciò che offre la casa. A tal proposito, per dare un concreto ed efficace esempio, basti ricordare *Il mio Carso* di Scipio Slataper, datato 1912, e in particolare le pagine in cui il narratore, ossia lo scrittore stesso, si fregia con insolenza di essere entrato nell'osteria più marcia ed equivoca della città vecchia di Trieste.

Io voglio entrare nella taverna più lurida di Città vecia. Fumo e puzza. Soffoco. Ma accendo anch'io la pipa, fumo nel fumo, e sputo. [...] Anche l'acquavita io posso bere, se altri la bevono, e questo bicchiere è pulito, se altri possono accostarci le labbra e trincare. Sull'orlo di questo bicchiere ci può essere, invisibile, l'agonia per tutta la mia vita; ma io bevo. E alzo gli occhi sui miei compagni. Un carbonaio, dalla spalla sinistra cresciuta come un enorme tumore, sputa chiazze nere. Una donna con peli duri sul labbro, spruzzati di cipria, si netta la bocca con le dita cicciose. Sotto la tavola lo scamiciato che le sta seduto dirimpetto le tira, freddo, una ginocchiata fra le gambe. Tra i capelli neri, unti, della padrona della bettola splende rosea al becco del gas una natta. La guardo oltre il fondo appannato del bicchiere. [...] Accanto a me due figure con la giacca buttata sulla spalla e la camicia blu parlano d'una brocca di stagno, come fu rubata. Altri schiamazzano e cantano. Bene. Niente è qui strano, e tutto è duro e definito come gli spigoli del corso. S'io dò un pugno sul muso di quel facchino, lui mi tira due pugni. S'io faccio la filantropia schiave-bianche a quella donna, essa mi risponde dandosi una manata sul culo. Sono tra ladri e assassini: ma se io balzo sul tavolo e Cristo mi infonde la parola io con essi distruggo il mondo e lo riedifico. Questa è la mia città. Qui sto bene<sup>287</sup>.

Nelle parole di Slataper troviamo esplicitato perfettamente cosa significhi, secondo il mito giovanilistico (e, in parte, maschilista) proposto dai vociani (consonante e derivante – ricordiamolo - da tutta una certa retorica propria del ribellismo romantico e ottocentesco), sentirsi a proprio agio in mezzo al pericolo: cosa significhi quindi conformarsi agli atteggiamenti trasgressivi che sono opportuni in questo tipo di situazione.

---

<sup>287</sup> S. Slataper, *Il mio Carso*, a cura di G. Stuparich, Mondadori, Milano, 1958, pp. 36-37.

Tale situazione è considerata alla stregua di un passaggio obbligato per un giovane che voglia definirsi virile e coraggioso. L'elenco delle "semplici" e "naturali" regole che vigono all'interno di questo luogo di confine non serve tanto a scandalizzare il lettore, quanto a ribadire la compiacenza per aver fronteggiato l'abiezione senza indugio alcuno. Per aver superato questa specie di catabasi in vista di una più compiuta crescita e consapevolezza di sé e delle proprie forze. Catabasi da cui i giovani malati, come si vedrà, sono destinati a non riemergere.

### 8.2.7 *Il casino*

Casa di tolleranza, casa chiusa, casa di malaffare, lupanare, postribolo, bordello: i nomi non mancano per definire uno dei luoghi ineludibili, diremmo quasi obbligati, per la formazione di un giovane maschio che si rispetti. Formazione sessuale, ma anche sociale, in un certo senso, dato che a partire dal XIX secolo la casa di tolleranza viene a occupare un posto fisso, un posto cioè sotto giurisdizione statale, nella conformazione urbana delle città e dei paesi europei: insomma nella vita comunitaria e nell'immaginario artistico e culturale tutto. Certo, si tratta di un luogo appartenente di fatto alla vita cittadina. Alla vita del centro e non della periferia, direbbe Luca Danti. Tuttavia anche nelle campagne, specialmente quelle raffigurate da Tozzi, esiste un corrispettivo, per così dire, rurale della casa chiusa, che però conserva la sua esatta funzione. Si tratta della capanna. Non stupisce saperlo, anche perché, come ricorda Pasetti, la parola bordello deriva dal francese antico "bordel", che significa proprio capanna<sup>288</sup>. Senza contare poi della valenza antropologica e folklorica di questo luogo: il lupanare ha la stessa funzione della casa in mezzo al bosco delle fiabe, dove una figura femminile mette alla prova e tenta l'eroe.

Dunque si potrebbe dire che siamo di fronte a un luogo istituzionale (anche qui gli insegnamenti di Foucault sono fondamentali) e contro-

---

<sup>288</sup> L. Pasetti, *Bordello*, in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, cit., p. 299.

istituzionale allo stesso tempo. È lo sgarro contemplato e concesso dall'ordine biopolitico della modernità: uno spurgo tollerato in quanto ritenuto necessario per l'eccesso di sessualità e di testosterone tipico dei maschi. A partire dall'Ottocento, l'attività di prostituzione all'interno dei bordelli viene controllata e normata: siamo ancora nella logica della trasgressione a fin di bene (o a fin di profitto, che in un certo senso è lo stesso). Tuttavia, l'incidenza di questo luogo e dei "servizi" che vi si prestavano non compete ai nostri fini, anche perché il fenomeno della «prostituzione, qualora si comprenda in esso anche l'imprescindibile realtà dei clienti, può essere studiato solo con un approccio multidisciplinare, sociologico, antropologico, giuridico, medico-sanitario e anche psicoanalitico, oltre che storico, in una dimensione necessariamente internazionale»<sup>289</sup>.

Dovendo mettere dunque da parte per ovvi motivi di competenza e di spazio questa intricata molteplicità di prospettive, bisogna anche ricordare che il bordello è un luogo assai ricorrente in tutte le letterature, anche a motivo della sua marginalità simbolica<sup>290</sup>. Per limitarci al contesto storico che ci interessa, possiamo affermare che nelle opere che prenderemo in esame il bordello è il massimo dei «templi della virilità maschile»<sup>291</sup>: un posto in cui, come si è già detto, dover dimostrare alle donne a perdere, ai pari e a se stessi la propria prestantza sessuale di veri uomini. E in effetti, a ben guardare, la rappresentazione di questo luogo nelle varie arti si è fatta quasi esclusivamente a partire dal punto di vista maschile<sup>292</sup>. Non come contrario della camera matrimoniale, ma come sua perfetta metà.

Se è vero che la prostituta è la maestra da rinnegare di volta in volta, allora il postribolo può essere considerato fuor di metafora alla maniera di una scuola, soprattutto quando si fa riferimento all'adolescente. Il sesso è ovviamente la prova delle prove, l'esame di maturità più importante. Non conta la votazione, ossia la durata o la qualità dell'amplesso. Almeno non

---

<sup>289</sup> C. F. Casula, *Realtà e immaginario delle case chiuse, tra letteratura, arte e cinema*, in F. Borruso, L. Cantatore, C. Covato (a cura di), *L'educazione sentimentale*, cit., p. 282.

<sup>290</sup> Per una bibliografia essenziale si rimanda ancora a L. Pasetti, *Bordello*, cit., p. 302.

<sup>291</sup> L. Azara, *Educare al sesso senza sentimenti*, cit. p. 115.

<sup>292</sup> Cfr. *Ibidem*.

ancora. Il giudizio non ha mezze misure: si dà solo la promozione o la bocciatura. L'avvenuto svezzamento o la stagnazione presso la propria inesperienza di bambino. Come ha spiegato Danti, il fallimento di questo esame, ossia la "figuraccia al bordello", rappresenta un *topos* tanto ricorrente nella narrativa italiana contemporanea (ricordiamo di passaggio che la legge Merlin è del 1958) quanto quello della visita al postribolo stessa. È facile immaginare fin da ora come quelle dei giovani malati possano ascrivere alla perfezione a questa tradizione di figure grame e di fughe (a gambe levate o inconse) di fronte all'«altro(ve)»<sup>293</sup>, identificabile nella figura ammaliante e spaventosa della prostituta.

Ciò che possiamo aggiungere riguardo alla prova del sesso presso la casa chiusa è che essa è l'esperienza fondamentale per poter crescere. E tuttavia, è un'esperienza a cui si deve dare poco conto una volta compiuta. Si deve liquidare come un compito facile che si è svolto con disinvoltura: una cosa come tante a cui è chiamato il giovane virile e positivo, di cui scordarsi fino al suo successivo bisogno. Al contrario, i giovani malati rimangono attoniti di fronte alla noncuranza dei loro coetanei nei confronti del sesso a pagamento. Essi al contrario vi rimuginano fino allo sfinimento, fino all'innamoramento, o, al limite estremo, fino al blocco totale (è anche da qui che viene l'impotenza del bell'Antonio brancatiano).

### 8.3 *Le situazioni topiche*

Come già detto, lo scopo di questa morfologia non è tanto quello di dimostrare la presenza di uno specifico "personaggio-tipo" nella narrativa di Tozzi, Moravia e Brancati: anche perché tutto ciò è stato ampiamente messo in luce. Quello che ci interessa vedere è piuttosto come i giovani presenti nelle loro opere disattendano punto per punto, spesso loro malgrado, la grammatica di un discorso così decisivo per la storia del Novecento, italiana e non solo. Come disattendano cioè, anche percorrendo strade diverse, la stessa grammatica dello stesso mito, negli stessi esatti

---

<sup>293</sup> L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 174.

punti. Certo, è necessario precisare che nei testi dei tre autori non sono sempre presenti tutte le componenti che abbiamo cercato di enucleare fino a ora. Come già accennato, per limitarci a un unico esempio, le ambientazioni delle opere tozziane sono molto diverse da quelle presenti nei testi di Moravia e Brancati, molto più incentrate su contesti borghesi e cittadini.

Come ultimo passaggio dell'evidenziazione di questa morfologia in negativo, cioè desunta da quella propria di un discorso culturale al quale i personaggi non riescono a conformarsi, rimangono da isolare alcune scene topiche. Le chiamiamo così, intendendo con esse delle situazioni ricorrenti, anche perché altamente formalizzate e ritualizzate nella società e nei contesti dove vengono ambientati i romanzi e i racconti. È ovvio che si tratta di una semplificazione e di una sorta di simulacro strutturale da interrogare: sarebbe ingenuo ritenere che la varietà degli intrecci delle opere che prenderemo in esame si possano ridurre a una manciata di scene. E tuttavia queste ultime rappresentano i momenti cruciali in cui al giovane viene chiesto (implicitamente o meno) di attenersi a una serie di norme e di comportamenti, che sono gli stessi legati alla costruzione moderna dell'immagine dell'uomo virile. Come a dire ancora che "uomini si diventa", sì, ma mai veramente abbastanza, mai una volta per tutte.

Finora, occupandoci dei personaggi e dei luoghi, abbiamo già cercato di mettere in risalto alcune situazioni topiche. Prima tra tutte il sesso, ovviamente, specie quello riguardante la prima volta, la prima notte di nozze o quello da sfogare con le donne "a perdere". Abbiamo fatto riferimento anche al momento del pasto, ossia al contegno da tenere a tavola: a seconda del contesto, brutalmente famelico o conforme al più compunto galateo. Rifacendoci a Lazzarin abbiamo poi parlato del *topos* dell'ingresso in società che dovrebbe verificarsi nel salotto borghese.

Le situazioni topiche da mettere ancora in evidenza ci sembrano in buona sostanza tre. Esse pertengono nuovamente alle sfere massime afferenti e costitutive del campo simbolico della giovinezza come salute sfacciata e della virilità come virtù intrinseca: l'onore e la trasgressione, tra loro speculari e necessari.

### 8.3.1 *La guerra, il duello*

Il primo termine di questo binomio va inteso in senso lato e metaforico: come un paradigma sotto il quale ascrivere situazioni di tipo diverso ma rispondenti a logiche medesime. Nei testi dei nostri tre autori, infatti, la guerra non viene mai rappresentata nel suo darsi e nel suo svolgersi concreto: i personaggi cioè non si trovano al fronte, o nelle trincee. Semmai subiscono gli effetti indiretti, i riverberi dei due conflitti mondiali. Questi ultimi rimangono il più delle volte sullo sfondo.

Eppure la guerra prende le forme più disparate nella loro narrativa, piena di scontri, fisici o meno, dichiarati o impliciti. Dopo tutto, la guerra è il terreno dove il giovane maschio deve distinguersi grazie all'azione, valore supremo. Si ricordi del sillogismo presente e operativo fin dalla metà dell'Ottocento nell'immaginario europeo: ogni giovane, trovandosi nella sua età eroica, non può che essere un cavaliere. Un cavaliere, cioè un maschio pronto a battersi per la propria donna, per i propri compagni (si pensi agli scontri tra bande), o per difendere l'onore della propria famiglia.

L'onore diventa quindi il centro di tutto, la ragione che deve muovere e determinare ogni gesto. Esso rappresenta il perno, o l'ago della bilancia: il premio e il fine. Va difeso anche a costo della vita. Non importa se si appartenga o meno alle classi alte: non si tratta soltanto di un codice proprio dell'aristocrazia o della grande borghesia, ma di un imperativo quasi categorico per il maschio. Come categorico è il fattore della violenza<sup>294</sup>. Quest'ultima, come si è già spiegato, è il mezzo attraverso cui, in maniera alterna (ancora in bilico tra onore e trasgressione), dettare e infrangere la legge. Anzi, in un certo senso, è la legge stessa. L'unica riconosciuta e

---

<sup>294</sup> Ci vengono in aiuto le parole di Bourdieu: «il punto d'onore si presenta di fatto come un ideale o, meglio, come un sistema di esigenze [...]. La *virilità*, intesa come capacità riproduttiva, sessuale e sociale, ma anche come attitudine alla lotta e all'esercizio della violenza (in particolare nella vendetta) è prima di tutto un *carico*. [...] Come l'onore – o la vergogna, la sua contropartita, che, a differenza del senso di colpa, sappiamo esser provata *davanti agli altri* – la virilità deve essere convalidata davanti agli altri uomini, nella sua verità di violenza attuale o potenziale, e certificata dal riconoscimento dell'appartenenza al gruppo dei “veri uomini”». P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, cit., pp. 62-64 [corsivi del testo].

condivisa. Infatti, se la guerra va intesa come un paradigma che informa e che sottende molti momenti delle opere che prenderemo in considerazione, è perché il mito della giovinezza restituisce una narrazione della vita come lotta, come giusta sopraffazione del più forte sul più debole, e del più furbo sul più forte. Anche qui Svevo sembra essere arrivato molto prima di altri, con la sua interpretazione fortemente darwinistica dell'esistenza, che meglio si esplica in *Una vita*. In questo romanzo non solo viene rappresentata la (logica e naturale) soccombenza di un eterno impreparato; non solo – come già visto – viene rovesciato il mito romantico del suicidio; ma viene disertata quella guerra in miniatura, quella «forma archetipica e stilizzata dello scontro bellico che è il duello»<sup>295</sup>. Quest'ultimo aveva avuto un ruolo non trascurabile nell'immaginario romantico, e ancora di più in quello a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Il duello, o meglio il suo mito, si era diffuso quasi come una sorta di mania, soprattutto in ambito borghese. In tutta Europa, centinaia di manuali tecnico-giuridici erano stati dati alle stampe sull'argomento<sup>296</sup>. Anche i romanzi, soprattutto quelli storici, avevano cominciato a risentire del fascino esercitato da questa «istituzione sociale»<sup>297</sup> così alta e pura, almeno a livello ideale. Ma non solo il romanzo storico: come ha sottolineato ancora Spackman, anche ne *Il piacere* di D'Annunzio è possibile rilevare la centralità del duello. Il quale non a caso viene combattuto da Andrea Sperelli in maniera classica, cioè con le spade, interpretabili, sempre secondo la studiosa, anche come dei simboli fallici. Come uno scontro tra uomini, dove la posta in gioco è sempre l'onore, quasi perfetto sinonimo di virilità<sup>298</sup>.

Forse anche meglio della guerra, il duello è assai utile per comprendere alcune scene ricorrenti nella narrativa dei nostri tre scrittori. Attraverso tale «istituzione», o meglio attraverso il suo paradigma e la sua meccanica sembrerebbe possibile rileggere molte delle sfide a cui i giovani

---

<sup>295</sup> A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., p. 141.

<sup>296</sup> Cfr. M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo*, cit., pp. 547-549.

<sup>297</sup> V. G. Kiernan, *Il duello*, cit., p. 34.

<sup>298</sup> «Nel codice dell'epica cavalleresca, la sconfitta in duello rappresenta una perdita di potere e di potenza; il guerriero senza spada è effeminato [...] un duello con le spade sottolinea il suo legame con i duelli cavallereschi e lo connota in termini di combattimento fallico». B. Spackman, *D'Annunzio e la scena della convalescenza*, cit., p. 152.

malati sono chiamati. Sfide che, talvolta, sentono di dover intraprendere senza una loro reale volontà. È il loro contesto che lo richiede, è il loro ruolo di giovani e di maschi che implica dei precisi doveri da rispettare.

In molti casi si tratta proprio di sfide “a due”, e come se non bastasse in singolar tenzone. I giovani malati si trovano in numerose circostanze faccia a faccia con il “vincitore”, che come sappiamo rappresenta il loro doppio, il rivale acerrimo e il modello da emulare. Non importa se questi scontri o prove di forza implicino necessariamente l’uso di armi o della violenza: sotto questa categoria possono ascrivere situazioni assai differenti, anche le più quotidiane e le più innocue. Ciò che importa invece è affermare che simili situazioni sottendono una dinamica tale e quale a quella del duello, momento nucleare e estremamente teatralizzato, come ha spiegato in modo esaustivo Domenichelli.

Il duello pare confermare l’ipotesi che un giovane maschio, per poter definirsi tale, debba essere costantemente messo alla prova. Che la sua sia una situazione precaria<sup>299</sup>. Che debba cioè riconfermare di volta in volta la sua virilità: la sua salute fisica e quindi morale, e viceversa. Il duello, la “sfida a due” è una dimostrazione di fronte agli altri e a se stessi. Una delle tante. È un altro test del carattere, a cui non è dato fallire.

### 8.3.2 *Il lavoro, il compito assegnato, l’eredità*

Si è detto: tutto deve essere azione, sveltezza di riflessi, prassi. I casi del futurismo e del fascismo appaiono più che eloquenti: il mito della gioventù è anche il mito dell’energia muscolare e meccanica contro la pensosità e la lentezza intellettuale. E allo stesso tempo è anche l’esaltazione della spiritualità e della tensione metafisica, della ragione e della più pura altezza di sentimenti contro la prosaicità del guadagno monetario, della parsimonia propria degli avidi e dei morigerati. Dei vecchi, in buona sostanza.

---

<sup>299</sup> Cfr. S. Ciccone, *Essere maschi*, cit., p. 96.

Tuttavia, come ci ha insegnato Mosse, è vero anche che queste istanze si legano a doppio filo con quelle apparentemente opposte promosse dal mito della rispettabilità borghese. La quale rispettabilità può e deve essere intesa ancora una volta come una posta simbolica di cui dover conservare l'esclusiva. Attraverso cui potersi auto-investire di un compito di miglioramento e di depurazione della storia. Se è vero, dunque, che il giovane intrepido e ribelle è il soggetto più adatto per conquistare un futuro sempre migliore, anche il giovane borghese rispettabile non sembra essere da meno.

Certo, con ciò non si vuole affermare che si tratti dello stesso mito: basti pensare alle associazioni giovanili di inizio Novecento, così dissonanti rispetto al diktat borghese della rispettabilità e così "scandalose" agli occhi del ceto medio di allora. Ci sono dunque delle effettive e importanti inconciliabilità tra queste due visioni della gioventù, le quali però possono essere ricondotte in quella dinamica, solo all'apparenza contraddittoria, oscillante tra onore e trasgressione. Siamo sempre lì, nel doppio e oscillatorio movimento strumentalizzante messo a regime dagli adulti, dai sobillatori e dagli istigatori: disciplina e disordine calcolato; esaltazione e repressione; permissività e doveri. Da questa prospettiva, quindi, il vero giovane è colui che si ribella all'ordine imposto dalla borghesia, ma solo per un periodo già calcolato in partenza. Così, per esempio, la famiglia viene disertata in favore del gruppo dei pari, ma solo fino a quando il giovane non matura, costruendosene una per sé. I figli che contestano i padri sono destinati a seguirne le orme: è nell'ordine delle cose. O meglio nell'ordine di quella che Lorenzo Cantatore ha definito con acutezza la «pedagogia del metter su casa», assai ricorrente nei romanzi di formazione classici e nei romanzi giovanili ottocenteschi. Una pedagogia mai veramente dismessa nei tempi successivi<sup>300</sup>.

Rientra in un simile discorso anche il lavoro. Quest'ultimo, si sa, è il principio fondamentale della borghesia, classe dinamica e intraprendente,

---

<sup>300</sup> Cfr. L. Cantatore, *Frammenti di discorsi amorosi. Il primo amore in alcuni romanzi giovanili dell'Ottocento*, in F. Borruso, L. Cantatore (a cura di), *Il primo amore. L'educazione sentimentale nelle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2012, pp. 38-44.

che si fa da sé, che produce e che crea. Che trasforma e progredisce secondo suoi talenti. Il giovane ribelle che si oppone a tutto ciò è colui che ha in odio la legge del profitto, del calcolo e del risparmio: ne deride le degenerazioni ma non mette in dubbio il valore del saper fare, del saper stare al mondo. Dunque è anche colui che non fugge davanti alle proprie responsabilità (fatto salvo quando ha a che fare con donne a perdere), di fronte cioè alla missione, al compito assegnatogli magari proprio dal capo del gruppo, dal primo tra i pari. In questo senso, più che disprezzare il lavoro in sé, egli depreca semmai il guadagno monetario, quantificabile e dozzinale. Il premio che cerca è ben più alto e metafisico, appunto. Eroico, a tratti. Questo perché il lavoro è cosa da veri uomini, una delle tante prove che serve superare per dimostrarlo e ribadirlo. Come ha spiegato bene Stefano Ciccone:

Il lavoro – nella sua accezione più ampia di esperienza di socialità, di trasformazione della natura, di costruzione di saperi condivisi, di luoghi collettivi di produzione di ricchezza, di fondazione di identità sociali e di appartenenze, ma anche occasione di autonomia personale e di verifica del proprio ruolo basato su *portare i soldi a casa* ha rappresentato per gli uomini una dimensione decisiva<sup>301</sup>.

Una suggestione derivante dalle parole appena riportate e in particolare dal corsivo messo in evidenza da Ciccone. Ripetiamolo: quando qui si afferma che il giovane prestante e indomito disdegna la prosaicità della vita borghese ciò non vuol dire che egli abbia in odio l'idea del lavoro. E discorso simile può farsi per il denaro. Anzi, egli se ne serve con disinvoltura e con apparente distacco. Non sembra aver paura di sperperare, di spendere, secondo quella logica di "spreco" che già conosciamo. Per il giovane malato è tutto il contrario, naturalmente, dato che tale personaggio è caratterizzato da una connaturata incapacità di adoperare i soldi anche quando ne è in possesso: come vedremo, tali situazioni non mancano in Tozzi, Moravia e Brancati.

---

<sup>301</sup> S. Ciccone, *Essere maschi*, cit., p. 93 [corsivo del testo].

Caso ancora più emblematico è certo quello costituito dall'eredità, tema già appartenente al corredo simbolico del romanzo verista ottocentesco e di quello decadentista. Come ha illustrato Pierluigi Pellini, esso non concerne soltanto l'ambito economico in senso stretto, ma, soprattutto a partire dal Novecento, implica «numerosi sovrasensi figurali (eredità morale, ideale, ecc.)». I quali a loro volta mettono in gioco il cruciale «problema dello scontro fra generazioni»<sup>302</sup>. Il mito vorrebbe che i figli superassero i padri, o che quantomeno sconfessassero la loro tradizione per rifondarne un'altra. In questo senso, l'eredità non va intesa come un semplice passaggio di testimone, ma il traguardo da spostare più avanti, da superare a oltranza. Sia secondo un'ottica che vuole le generazioni nuove prevalere sulle vecchie, sia secondo quella che auspica un passaggio non traumatico. Non fa differenza: saper gestire e far fruttare l'eredità (anche distruggendola volontariamente) è un altro dei compiti a cui il mito della giovinezza chiama.

Infine, possiamo ancora aggiungere che il giovane ribelle condivide con il suo coetaneo rispettabile e borghese il culto della parola data e del sacrificio (siamo ancora nel campo dell'onore) in vista del risultato finale. Il giovane malato, al contrario, sbaglia tutto e non riesce a mantenere quanto promesso, o quanto stabilito nel testamento lasciatogli dal padre. Fraintende, male interpreta pur mettendoci la più buona volontà: e perciò resta frustrato e colpevole in ogni caso. Non riesce a immettersi nel rapporto cameratesco del gruppo durante le “spedizioni”, né tantomeno in quello lavorativo con i colleghi. La squadra non si fida di lui: viene guardato con sospetto nonostante cerchi di farsi valere. A lavoro viene sbeffeggiato anche dai sottoposti (*topos* che abbiamo già incontrato parlando del salotto): ignominia massima in un contesto già strutturato secondo ordini precisi. Eterno precario e irrecuperabile vinto.

---

<sup>302</sup> Entrambe le citazioni da P. Pellini, *Padri e figli: da Verga a Tozzi*, «Transalpina», IV (2000), p. 53.

### 8.3.3 *La festa, il ballo, la vacanza*

Ma non di solo dovere e onore vivrà il vero giovane, anzi. Si tenga a mente che il discorso costruito intorno alla giovinezza come valore antropologico si impernia anche e soprattutto sulla convinzione che essa sia una stagione di pieno slancio vitale, di eccesso di energie da poter approfondire senza troppe esitazioni o remore, in un arco di anni più o meno stabilito. Che insomma, in quanto fase di passaggio, in quanto “space between”, sia a suo modo una condizione di eccezionalità da situarsi nella prima metà del cammino della vita, in cui sembra lecito fare ciò che invece sarebbe riprovevole se commesso da un adulto. In altre parole, potremmo affermare che essa sia considerata al pari di un momento di festa.

Una festa, ossia una situazione che antropologicamente potremmo definire, insieme a Furio Jesi, come «sospensione del dover essere»<sup>303</sup>. E in effetti, se si prende per buona quella dinamica di trasgressione concessa e calcolata di cui abbiamo tante volte detto, si potrà facilmente comprendere come il regno della vita “al rovescio”, secondo l’insegnamento bachtiniano, possa considerarsi quello più adatto ai giovani. Dello stesso avviso sembra essere anche l’antropologo Daniel Fabre, il quale si è occupato della “notte dei ragazzi” nei villaggi di campagna francesi. In simili ricorrenze questi ultimi sono chiamati dalla comunità stessa a rovesciare gli ordini consueti, affinché tutto poi possa tornare come prima. E proprio dalle parole di questo studioso risulterà utile partire:

Il vagare notturno, le urla, gli sconvolgimenti e le mescolanze contro natura contraddistinguono [...] la posizione transitoria dei giovani alla soglia della società paesana in cui “si sistemano”, ergendoli a rivelatori degli scandali nascosti e sottaciuti. Ma questi modi [...] formano di per sé un’esperienza che la società riconosce e designa con la locuzione, misteriosamente tautologica, “fare la giovinezza”, che applica soltanto ai ragazzi. Cosa si intende con questa espressione? Esattamente l’esplorazione pericolosa di margini, di limiti che si vorrebbe separassero fermamente le polarità opposte che servono a pensare il mondo: il selvaggio e l’addomesticato, il maschile e il femminile, i vivi e i morti... Spesso insieme, ma talvolta solitari, i

---

<sup>303</sup> F. Jesi, *Il tempo della festa*, cit., p. 60.

giovani varcano queste frontiere e ne ritornano con un sapere che li trasforma, li fa crescere<sup>304</sup>.

Le parole di Fabre sono assai chiare: la comunità demanda alle nuove generazioni il compito di spingersi fino al limite del consentito, di sfondarlo, ma solo per rifondarlo e ristabilirlo, ancora più solido, in un secondo momento. D'altronde è questo il ruolo antropologico svolto da sempre dalla festa, dalla sovversione temporanea degli ordini finalizzata anche e soprattutto rinforzare la loro funzione di contenimento. Inoltre, come abbiamo già visto riprendendo le considerazioni di Valerio Marchi, sui giovani vengono proiettati quei desideri e quelle volontà che, se venissero concretizzati da altri individui non designati, se venissero cioè esplicitati al di fuori del perimetro scontornato e fluido della festa o del gruppo giovanile, metterebbero a rischio tutte le gerarchie, tutte le morali: il funzionamento della società stessa.

Questa piccola e rapida premessa di carattere generale è funzionale per affermare un concetto semplice e scontato solo all'apparenza: ossia che la festa è, per certi versi, la condizione più naturale e più agevole per un giovane che si rispetti. A patto che egli ne sia il protagonista, naturalmente. Durante questo tempo dell'eccezione il giovane esplora con coraggio e disinvoltura i bordi del consentito, il rovescio delle regole del giorno e delle imposizioni del feriale.

Certo, come afferma anche Mondello (sulla scorta di Moretti), la quotidianità resta la dimensione preponderante nei romanzi incentrati sulla formazione dei "ragazzi di carta", sia nel caso che essa volga in positivo, sia nel caso contrario. Ciononostante è innegabile che alcune situazioni "speciali" si configurino come l'habitat più adatto per i giovani, nell'ambiente cittadino o rurale fa lo stesso: come lo spazio-tempo in cui essi possono esprimersi al meglio e con più naturalezza.

Si prenda per esempio il ballo, un rito che fa parte dell'entrata in società del giovane borghese, e che per tutta la modernità rappresenta un

---

<sup>304</sup> D. Fabre, *Il paese dei giovani*, in G. Levi, J. C. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani. L'età contemporanea*, cit., p. 80.

appuntamento ineludibile, un passaggio obbligato al quale egli non può e non vuole sottrarsi (così come la sua controparte femminile). Lo stesso Benjamin ne descrive con parole affascinanti l'atmosfera sospesa e attutita: «qui il tempo è stato catturato. Solo a volte, ostile, esso ridesta in noi il suo esausto respiro, e ci rende inquieti»<sup>305</sup>. Il ballo è un evento che come ogni festa riesce a sospendere il normale scorrere delle cose, permettendo così l'irruzione di comportamenti non conformi o non appropriati al buon costume. Questo evento è altamente ritualizzato, tanto da essere congiunto in maniera profonda al duello. È stato appurato, infatti, che le sfide venissero lanciate proprio durante queste occasioni mondane, di fronte a un pubblico nutrito, testimone e giudice dell'affronto. Il duello è, in un certo senso, la prosecuzione più naturale del ballo.

Nei testi che andremo ad analizzare, il ballo è un incontro di festa fuori dall'ordinario ma allo stesso tempo un evento inserito in modo perfetto nelle logiche e negli ingranaggi della normalità comunitaria. Si tratta, in fondo, di una delle tante feste comandate, e quindi di una delle tante prove spettacolarizzate al quale il giovane virile, borghese o meno, deve prestarsi. Si può già immaginare quanto i giovani malati non riescano a sentirsi a proprio agio in simili occasioni, e quanto esse costituiscano per loro dei traumi in piena regola.

Già il romanzo dell'adolescente primonovecentesco offre una celebre testimonianza al riguardo. Tonio Kröger cade in maniera clamorosa proprio durante un ballo pubblico. Come ha messo in luce Daniele Giglioli, questa *défaillance* non è altro che una delle possibili manifestazioni di un inconscio non ancora del tutto rappresentabile. Un atto mancato, dunque, che suscita le risa dei presenti e contribuisce a identificare quelli che sono «i personaggi più inadatti alla vita»<sup>306</sup>. Del resto, anche David Foster Wallace, ne *La scopa del sistema*, per “spiegare” Kafka si serve proprio dell'immagine del ballo<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup> W. Benjamin, *Metafisica della gioventù*, in Id., *Opere I*, cit., p. 206.

<sup>306</sup> D. Giglioli, *Caduta/Incanto*, in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, cit., p. 340.

<sup>307</sup> «Gli attuali balli da festa non sono altro che un dimenarsi al suono di ritmi sguaiati. Sono ridicoli e patetici da guardare e ferocemente imbarazzanti da eseguire. È ridicolo,

Un'altra scena che potrebbe ascrivere a questa tipologia di situazione topica è la vacanza, o la villeggiatura, pratica tipicamente borghese che prende piede nell'Ottocento. Abbiamo già detto della valenza formativa del viaggio per il ragazzo in fase di sviluppo: stando al *Bildungsroman* classico, l'esperienza al di fuori del domestico e del conosciuto contribuisce a rafforzare la propria identità e il proprio carattere, accresce le proprie conoscenze e testa le abilità dell'eroe. Sappiamo inoltre che il viaggio può rappresentare un'eterotopia nei termini foucaultiani prima richiamati: si compie "in moto", nell'altrove, tutto ciò che desterebbe altrimenti scandalo se messo in atto presso la propria comunità. Ed è proprio da questa angolatura che la vacanza può essere intesa fuor di metafora anche come una festa, come un momento in cui lo sgarro sembra essere concesso poiché ben delimitato dalla data di partenza e da quella di ritorno.

Durante i giorni di vacanza possono darsi accadimenti eccezionali, fuori dal comune, di cui il giovane sano poi dovrà fare tesoro per affrontare il decorso del feriale e la sua successiva crescita. In tal senso la vacanza per antonomasia risulta essere quella estiva, dove il sole e il caldo attenuano e rallentano i gesti più quotidiani fino a renderli ambigui, vischiosi e tremendi: basterà per ora citare lo sfregamento accidentale tra l'Agostino moraviano e il pube di sua madre, gesto che si verifica significativamente mentre i due stanno facendo un bagno in mare. A tal proposito, si può anche aggiungere che proprio la spiaggia, la riva appunto, si configura quale luogo più adatto a esplicitare questa logica sragionante e rovesciante della festa, in quanto luogo di pura soglia. Luogo cioè orizzontale, di incontri e di scontri inaspettati, come ha sottolineato anche Margaret Cohen<sup>308</sup>. Ma non solo: la seminudità dei bagnanti e l'atmosfera quasi metafisica che vi si respira, affannosamente, fanno sì che i legami tra i membri di una stessa famiglia o di uno stesso gruppo di pari si facciano più ambigui ed estranei, fino ad arrivare all'effettiva promiscuità sessuale. Si ricordi quanto detto per i

---

*eppure lo fanno tutti, sicché è proprio la persona che non vuole fare una cosa ridicola a sentirsi fuori luogo e a disagio... in una parola, ridicola. Puro Kafka: la persona che non vuole fare la cosa ridicola è la persona ridicola»* D. Foster Wallace, *La scopa del sistema*, Einaudi, Torino, 2014 [1987], p. 191 [corsivi del testo].

<sup>308</sup> Cfr. M. Cohen, *La spiaggia*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, cit., pp. 429-447.

gruppi giovanili primonovecenteschi e per l'ondata di *Moral Panic* che causarono.

Ciò non vuol dire di certo che il momento di scompiglio e di sfrenatezza si verifichi soltanto sotto gli effetti di qualche specialissimo e assoluto demone meridiano. Avremo infatti modo di vedere come anche i temporali contribuiscano a trasformare il giorno in notte d'un tratto, a sfibrare e recidere i lacci famigliari, a mettere a soqquadro ogni cosa, il più delle volte ai danni del giovane malato, l'unico destinato a non divertirsi in nessun caso mai.

## Capitolo secondo

### *Federigo Tozzi, ovvero di come si inquina la primavera*

Autodidatta e periferico, Federigo Tozzi (Siena 1883 – Roma 1920) è stato uno dei più grandi narratori del nostro Novecento. Di statura pari alle altre due personalità che hanno rivoluzionato il romanzo nostrano (e in parte anche il genere novellistico) degli inizi del XX secolo, Pirandello e Svevo, questo autore, con la sua parabola, incarna e rappresenta uno snodo fondamentale nella storia della letteratura italiana moderna e contemporanea. Snodo fondamentale soprattutto perché Tozzi e la sua opera costituiscono a tutti gli effetti un “caso” nella nostra storiografia letteraria<sup>1</sup>. Infatti, nonostante egli si sia conquistato in vita una buona visibilità - fu anche amico dello stesso Pirandello e di Borgese, quest’ultimo curatore di alcune sue opere postume -, per molto tempo la critica si è come dimenticata della sua produzione, relegandola in secondo piano, in contesti regionalistici o minori, o all’interno di una più generale tendenza di ritorno all’ordine dopo la stagione espressionista e vociana.

#### 1. *Lo scrittore crudele*

Negli anni Sessanta del secolo scorso, è stato Giacomo Debenedetti a riaprire ufficialmente il discorso su Tozzi e a inserirlo per la prima volta in una prospettiva europea, affiancando così il suo nome a quello di scrittori di stampo internazionale come Kafka, Joyce e Musil, in un articolo ormai ritenuto un classico della critica letteraria e poi nei suoi corsi universitari, i

---

<sup>1</sup> Cfr. E. Esposito, *Un caso critico*, in Id., *Studi di critica militante*, Marcos y Marcos, Milano, 1994, pp. 9-47.

cui quaderni sono stati pubblicati postumi<sup>2</sup>. E se da un lato, oggi, alcune delle considerazioni debenedettiane appaiono datate e troppo influenzate dalla prospettiva psicanalitica, dall'altro lato è pur vero che esse rappresentano un punto di partenza ineludibile per chiunque voglia misurarsi con le opere di Tozzi. E con la sua biografia travagliata, essenziale per comprendere l'autore, seppur per molto tempo troppo ingombrante per una sua lettura scevra da fraintendimenti e da semplificazioni<sup>3</sup>.

L'altro critico che ha rivestito un ruolo pionieristico e fondamentale per gli studi tozziani è stato senza dubbio Luigi Baldacci. Il quale a partire dagli anni Settanta ha definitivamente elevato l'autore toscano a titolo di uno dei grandi padri della modernità novecentesca<sup>4</sup>. E, potremmo aggiungere a questo punto, anche del modernismo italiano, come hanno dimostrato i contributi di Romano Luperini, di Massimiliano Tortora e di Riccardo Castellana<sup>5</sup>, senza poi ribadire la decisività delle ricerche di Marco Marchi per quanto concerne la cultura psicologica (tutta europea) di Tozzi<sup>6</sup>. A Castellana si deve inoltre una rassegna bibliografica del 2008 in cui viene dato conto della vastità della produzione critica e accademica intorno alle opere tozziane<sup>7</sup>. Vastità che, come prevedibile, ha conosciuto un ulteriore

---

<sup>2</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Garzanti, Milano, 1970, pp. 83-103; G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Garzanti, Milano, 1971.

<sup>3</sup> Nato e cresciuto nella Siena provinciale di fine Ottocento, figlio di una madre malata e remissiva e di un padre dispotico e violento; riluttante a gestire i beni familiari, di primo acchito l'autore sembra condividere molte delle caratteristiche dei suoi personaggi, sebbene la sua vicenda personale non rappresenti altro che uno spunto per la successiva invenzione letteraria. Per la biografia di Tozzi cfr. almeno la "canonica" P. Cesarini, *Tutti gli anni di Tozzi*, Editori del Grifo, Montepulciano, 1982 e la recente, sintetica ed efficace M. Marchi, *Un classico del Novecento*, in Id. (a cura di), *Stagioni di Tozzi*, Le Lettere, Firenze, 2010, pp. 15-50.

<sup>4</sup> Cfr. L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino, 1993. Si tratta di una raccolta di saggi scritti da Baldacci nell'arco di un ventennio, tra gli anni Settanta e gli anni Novanta. A tal proposito cfr. anche M. A. Grignani, *Luigi Baldacci lettore di Tozzi*, in Ead. (a cura di), *Tozzi: la scrittura crudele*, Atti del Convegno internazionale (Siena, Santa Maria della Scala, Palazzo Pubblico, 24-26 ottobre 2002), num. monografico di «Moderna», IV, 2, 2002, pp. 23-30.

<sup>5</sup> Cfr. almeno R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari, 1995, imprescindibile per le riflessioni di questo lavoro; R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009.

<sup>6</sup> Alcuni dei numerosi contributi tozziani di Marchi sono stati raccolti e ristampati in M. Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Le Lettere, Firenze, 2015 [1993].

<sup>7</sup> Cfr. R. Castellana (a cura di), *Bibliografia delle opere e della critica 1901-2007*, con la collaborazione di P. Salatto e A. Sarro, Bibliografia e Informazione, Pontedera, 2008.

allargamento negli oltre dieci anni intercorsi da quella pubblicazione: ciò a dimostrazione di come Tozzi venga ormai ritenuto un classico della nostra tradizione, su cui non si smette di indagare e di discettare.

Moltissime sono state e sono tuttora le prospettive impiegate per analizzare i testi del senese, da quella antropologico-tematica, fino a quella dei *gender studies*, così come altrettanto numerose sono state anche le questioni già sviscerate e le piste battute. Inoltre, a definitiva testimonianza della centralità ormai riconosciuta di Tozzi, si tenga presente che attualmente è in corso di stampa l'edizione nazionale della sua opera omnia. La prima pubblicazione di questa serie è stata la raccolta di novelle *Giovani*, curata da Paola Salatto<sup>8</sup>. Non stupisce che si sia scelto proprio tale volume per inaugurare l'impresa di riedizione. Come avremo modo di appurare fra non molto, in questo titolo così incisivo si trova condensata e riassunta gran parte della produzione tozziana, dal momento che la giovinezza viene rappresentata dallo scrittore toscano come una malattia. Questa deve essere intesa sia nel senso della patologia del non poter crescere ben individuata da Kozma<sup>9</sup> per i personaggi maschili di Deledda, sia come un concetto più ampio, ossia come un'immagine che si delinea per contrasto e in negativo. A partire da un capovolgimento a centottanta gradi di un mito già cristallizzato e diffuso.

Andiamo ora a vedere in che modo Federigo Tozzi, lo scrittore crudele, il “palombaro” delle profondità emozionali dell'uomo novecentesco<sup>10</sup>, come l'ebbe a definire il suo amico ed estimatore Borgese, abbia fatto della malattia della giovinezza uno dei tratti più peculiari della sua narrativa. La sua spina dorsale, nei temi e così nelle forme. Come abbia infettato per sempre la più dolce stagione della vita. «Una primavera che in

---

<sup>8</sup> Cfr. F. Tozzi, *Giovani*, edizione critica a cura di P. Salatto, prefazione di R. Luperini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2018 [1920].

<sup>9</sup> Cfr. J. M. Kozma, *Grazia Deledda's Eternal Adolescents*, cit.

<sup>10</sup> Cfr. G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, Treves, Milano, 1925.

vece dei fiori ha veleni di cose lontane e veleni, anche più potenti, di cose attuali» (*Un ragazzo*, p. 439)<sup>11</sup>.

## 2. «Come la coda della lucertola»

Proprio di recente Massimiliano Tortora ha ricordato che, insieme al padre dispotico e alla violenza onnipervasiva, quella del giovane è una delle figure e dei temi più ricorrenti nella produzione del toscano, quasi il suo marchio di fabbrica precipuo e inconfondibile<sup>12</sup>. E in effetti, Tozzi proietta nella particolare età della giovinezza, un'età per suo statuto liminare e di passaggio - e proprio per questo motivo ancora informe - tutto ciò che egli reputa assimilabile a una certa psicologia manchevole, monca e disturbata. Secondo Tozzi, infatti, coerentemente con la tendenza propria del suo tempo e con le coeve considerazioni di Pirandello e Svevo, la giovinezza è una condizione dell'essere, un modo distorto di sentire e soprattutto di spaventarsi di fronte ai movimenti della propria «anima». Quest'ultimo termine è tanto ricorrente quanto criptico in Tozzi, da lui impiegato in maniera perfino compulsiva, dalle prime prove poetiche fino alla produzione saggistica e critica<sup>13</sup>. Un termine che però risulta assai difficile da ingabbiare in un significato certo. Non si riesce a racchiuderlo in un concetto preciso in quanto congiunge in sé ricerca psicologica e ricerca religiosa. Le quali, in Tozzi, vanno sempre e inevitabilmente a coincidere.

---

<sup>11</sup> Per le novelle si citerà sempre a testo riportando, quando non già specificato, il titolo del racconto e il numero di pagina desunto dall'edizione F. Tozzi, *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, con un saggio introduttivo di L. Baldacci, Rizzoli, Milano, 2008, 2 voll.

Riportiamo anche una considerazione di Baldacci: «La cosa che conta è che niente nella narrativa di Tozzi, è *innocuo*. Tutto ha un peso, tutto ha un veleno. E ciò nonostante niente ha una funzione». L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 23 [corsivo del testo].

<sup>12</sup> Cfr. M. Tortora, *Federigo Tozzi*, in G. Alfano, F. de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia III. Il primo Novecento*, Carocci, Roma, 2018, pp. 127-129.

<sup>13</sup> Sulla questione cfr. almeno L. Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze, 1991; R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 58-64; F. Boccaccini, *Uno scetticismo triste. Tozzi e la cultura psicologica del primo Novecento*, in R. Castellana, I. De Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Carocci, Roma, 2017, pp. 136-142.

Del resto sembra essere proprio questo l'insegnamento di uno dei suoi principali modelli culturali, William James, autore di tre volumi decisivi per la sua formazione culturale e per la composizione dei suoi scritti: *Gli ideali della vita, Principi di psicologia e Varie forme dell'esperienza religiosa*<sup>14</sup>. Come ha messo in luce Aldo Rossi, per comprendere la costruzione dei personaggi tozziani si deve guardare soprattutto al secondo di questi titoli<sup>15</sup>. Ma procediamo con ordine, mettendo da parte le possibili implicazioni riguardanti la fede e la concezione della religione tozziana - pur così sfaccettata e incidente, se si considera la sua profonda ammirazione per i mistici medievali e l'esperienza oltranzista del periodico neoguelfo «La Torre», diretto insieme a Domenico Giuliotti.

Focalizziamoci piuttosto su un dato importante che in parte è già iniziato a emergere in filigrana. Abbiamo infatti affermato che Tozzi prende spunto per dare sostanza alla sua produzione anche dallo studio e dalla rielaborazione di determinate teorie scientifiche e psicologiche a lui contemporanee. Si è fatto riferimento a James, frequentato da Tozzi - come dimostra la corrispondenza con la sua futura moglie Emma Palagi<sup>16</sup> - addirittura a partire dai suoi diciannove anni. Al nome del pragmatista statunitense debbono aggiungersi anche quelli altrettanto significativi di Bergson, Darwin, Ribot, Lombroso, Mosso, Janet e, soprattutto, di Gabriel Compayré<sup>17</sup>.

Stando a quanto ha dimostrato Marchi, insomma, Federigo Tozzi può essere ritenuto a tutti gli effetti uno “scrittore di cultura”, ossia un artista che parte sì da istanze autobiografiche, da questioni mai sopite e mai

---

<sup>14</sup> Per uno studio sistematico sulla questione cfr. almeno M. Martini, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, presentazione di G. Luti, introduzione di M. Marchi, Olschki, Firenze, 1999.

<sup>15</sup> Cfr. A. Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano: «Il podere»*, Liviana, Padova, 1972, p. 32-46.

<sup>16</sup> Cfr. F. Tozzi, *Novale. Diario*, Mondadori, Milano, 1925, p. 14. Lettera datata 13 dicembre 1902.

<sup>17</sup> Oltre agli studi di Marchi compiuti sui documenti della Biblioteca degli Intronati di Siena, frequentata da Tozzi fin da giovanissimo, per quanto concerne i testi presenti nella sua biblioteca personale cfr. C. Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze, 2001 e, per una biblioteca “desunta” anche dalle tracce presenti nei suoi stessi testi, cfr. P. Benzoni, *Le biblioteche di Federigo Tozzi*, in A. Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze University Press, Firenze, 2015, pp. 307-323.

del tutto risolte (e quindi in certo modo ossessive), ma solo per inserirle e restituirle in una dimensione che non è più soltanto quella restrittiva del racconto ininterrotto e mal camuffato della propria vita e dei propri traumi. Né, tantomeno, solo quella di un crudo resoconto narrativo di fatti di cronaca realmente verificatisi, come per il caso del romanzo *Tre croci*, ispirato a una vicenda accaduta veramente a un suo vecchio amico libraio di Siena, suicidatosi a causa di debiti insoluti e alla cui morte seguirono quelle dei suoi due fratelli<sup>18</sup>. In tal senso, Luperini ha parlato giustamente di «nuclei tematici» derivanti dalle esperienze vissute da Tozzi, in prima persona o meno, ma trasformati proprio grazie alla «funzione di mediazione [...] esercitata dagli strumenti culturali, dai programmi di una poetica letteraria e anche dal modo di vivere e di concepire la religione»<sup>19</sup>.

Queste precisazioni sono funzionali per comprendere il perché e in che misura sia possibile collocare Tozzi in quella temperie culturale a cavallo tra XIX e XX secolo secondo la quale il giovane, o meglio l'adolescente (apparentemente queste due figure coincidono, ha affermato Luperini), rappresenta nient'altro che un caso clinico, un oggetto di studio analizzato attraverso la lente medicalizzante e igienizzante della scienza positivista. Certo, Tozzi vi contribuisce in maniera trasversale e marginale, da autodidatta e da provinciale, trasfigurandola ed estremizzandola anche, per dare forma alle sue opere. Opere pure così poco inquadrabili in un clima letterario e culturale italiano come quello del primo Novecento, conteso da una parte dagli ultimi sostenitori di un certo dannunzianesimo e, dall'altra, dagli espressionisti vociani e dai futuristi.

Tra le molte letture da cui Tozzi apprende l'associazione della giovinezza con la malattia viene segnalato, da Marchi e poi da Luperini, un contributo di Compayré apparso nel 1906. Contributo che a sua volta prende le mosse proprio dalle ricerche dello psicologo statunitense Hall, lo stesso di cui abbiamo detto nelle pagine precedenti. Sappiamo già qual è la tesi di

---

<sup>18</sup> Sulla questione, in contrasto con l'ipotesi debenedettiana del complesso edipico come motore immobile e nucleo originario di tutta la produzione del senese (e quindi anche di *Tre croci*), cfr. P. Pieri, *Il padre supplente in Tre croci e l'errato problema della "roba"*, «Otto/Novecento», 1, 2012, pp. 55-71.

<sup>19</sup> R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 3.

fondo che sottende e informa questa tipologia di studi primonovecenteschi: l'adolescente è considerato ed esaminato alla stregua di un individuo al margine, instabile, facilmente infiammabile dal punto di vista sessuale e parimenti succube della felicità e della malinconia. Del desiderio incontrollato e della inibizione più feroce. È un essere bloccato in un stadio di indecisione e di contraddittorietà perenni, non risolvibili e non spiegabili secondo una logica razionale. Per Hall e quindi di conseguenza per Compayré l'adolescente è un essere da mettere sotto osservazione. Un essere difficilmente comprensibile nella sua normalità, perché sballottato dalla perigliosa tempesta emotiva della sua crescita. Crescita instabile anche a motivo dei cambiamenti corporei tipici della pubertà. Si legga quanto scrive Tozzi riguardo alla condizione di Vittorio, il protagonista adolescente del racconto *La madre*, uno dei più emblematici e più riusciti della sua produzione:

Come questo guazzabuglio, insopportabile per Vittorio, gli offuscava l'anima! [...]

Come egli, sensuale ed ebbro di sé, senza accorgersene, trasaliva presso ogni donna giovane! Come rimaneva melanconico, senza potersi spiegare quel che provava!

Intanto la pubertà si affermava con i suoi segni: cominciarono a dolergli i capezzoli. Egli, dubitando di una malattia, li fece vedere al babbo, che ne rise con i due suoi cuochi. E poi che non comprese, molto contrariato e quasi afflitto, vi pensò dentro di sé lunghi giorni.  
(p. 93)

Come sostiene Caterina Melappioni, prendendo le mosse dai contributi di Marchi, i «segnali fisici dell'adolescenza sono registrati dallo scrittore con puntualità scientifica»<sup>20</sup>.

Tralasciando per ora la dinamica interna alla scena appena letta (dove il padre mette pubblicamente alla berlina il figlio, mostrando le sue deficienze e il suo non capire), ciò che è da sottolineare è la precisione con cui Tozzi si premura di riportare il disagio sia fisico che psichico del suo personaggio. Un disagio che viene presentato nei termini esatti della

---

<sup>20</sup> C. Melappioni, *Le novelle di Federigo Tozzi tra psicologia e misticismo. Osservazioni sulla novella La madre*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», XLII-XLIII (2009-1010), p. 137.

malattia. Vittorio è spaventato dalla sua crescita, ne teme le avvisaglie corporee come si temerebbero quelle di un qualche cancro. In un altro racconto, Tozzi parla anche di «succhi giovanili» (*Il primo amore*, p. 20), riferendosi agli accessi di sensualità e di stupore che colgono i ragazzi repentinamente, stordendoli.

Questi accessi, alle volte, possono perfino conservare una valenza, a loro modo, positiva. Per limitarci a qualche esempio desunto ancora dai racconti: nella novella *Storia semplice* l'autore toscano fa riferimento al «sangue giocondo della giovinezza» (p. 81); ne *La madre* il protagonista tredicenne, dopo una convalescenza dal tifo (dato non secondario, se si tiene a mente la centralità della scena studiata da Spackman), riacquista i «freschi vigori della giovinezza» (p. 87); oppure ne *Lo zio povero* si trova scritto quanto segue: «Io avevo, allora, trent'anni; ma mi sentivo, però, molto più giovane./ Qualche volta, un'ondata di giovinezza m'invadeva; con un brivido di forza. Ma ero un rassegnato» (p. 321). Succhi, ondate, freschi vigori, sangue: non sarà sfuggito come, in tutti e quattro i casi appena riportati, Tozzi faccia riferimento, inconsapevolmente o meno, al campo isotopico del liquido, del vischioso e dell'avvolgente. Non ci interessa molto se ciò sia una spia di una qualche volontaria regressione dei personaggi nella sicurezza del grembo materno. Piuttosto, questa ricorrenza, oltre ad attestare l'insistenza di Tozzi sugli effetti fisiologici dello stadio giovanile, mette in rilievo come quest'ultimo sembri letteralmente sommergere molti dei suoi personaggi. Un altro dato che emerge con chiarezza è il seguente: la giovinezza non è debilitante o patologica in sé. La sua vigoria e la sua esplosione di forze non sembrano essere messe in discussione. Sono le creature scelte da Tozzi che non sanno reggere l'urto di questo cambiamento, e soprattutto le implicazioni sociali che esso comporta. La giovinezza diventa una malattia nello stesso momento in cui non la si vuole lasciare, oppure quando non si riesce a sfruttarla appieno.

E del resto così si trova scritto nella novella *Pittori*, contenuta sempre in *Giovani*: «Io vorrei che ogni giorno vissuto restasse a mia disposizione; e mi fosse possibile essere sempre giovine conservando tutto

ciò che ho fatto. Non senti che la nostra giovinezza è una specie di malattia che non ci lascia scampo?» (p. 583). Come ha affermato in maniera illuminante Luperini partendo proprio da questa stessa citazione<sup>21</sup>, Tozzi, attraverso la sua produzione, non solo si immette nel solco degli studi positivisti e fisiologici intorno alla questione della giovinezza patologica, ma estende il campo di quest'ultima da quello medico-scientifico a quello ben più scontornato dell'essere. Una condizione non più anagrafica ma esistenziale. Una malattia non più circoscrivibile all'età e a un certo periodo dello sviluppo degli esseri umani ma scatenantesi in ogni momento della loro vita. Ciò significa dunque che i "giovani" di Tozzi non sono sempre reali, ossia rispondenti a un certo livello anagrafico: lo dimostra anche la confusione terminologica con cui designa ragazzi, adolescenti e giovani<sup>22</sup>. A questo proposito, si prenda come prova proprio il titolo della sua raccolta di novelle più famosa già chiamata in causa, *Giovani*: è sintomatico il fatto che essa racchiude in sé dei testi nei quali non v'è traccia di ragazzi o di adolescenti in senso proprio. Ciò significa allora che la giovinezza rappresenta per Tozzi un preciso stato dell'essere. O meglio un «insindacabile modo d'apparire e di esistere»<sup>23</sup>, per riprendere le belle parole di Debenedetti. Un modo di esistere che può affliggere i personaggi in maniera profonda e senza scampo, cioè inguaribilmente, oppure ripresentarsi d'improvviso, come, per l'appunto, farebbe una febbre o un virus. Molti dei protagonisti sono dunque dei portatori inconsapevoli di giovinezza: essa è come incubata nei loro corpi; pronta a esplodere e a sfogare nel momento di maggiore fragilità e di maggiore tensione emotiva. È una fase della vita che non passa e che non può passare, che li riafferra d'un tratto, scaraventandoli in un disorientamento radicale. Un disorientamento che li getta di volta in volta nella regressione o nella fantasticheria, nell'incubo o in un'ebete dolcezza per i tempi per sempre

---

<sup>21</sup> Cfr. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 212-214.

<sup>22</sup> Secondo Luperini (ivi, p. 211), i termini "adolescente" e "giovane" sono interscambiabili nel vocabolario tozziano. Discorso a parte deve essere riservato invece per il termine "ragazzo/a", col quale Tozzi designa sia i bambini (di sei o sette anni, alle volte), sia gli adolescenti propriamente intesi.

<sup>23</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, cit., p. 95.

andati, e per sempre sprecati. Talvolta sono essi stessi a reimmergersi di propria sponte.

“Dolcezza” è un altro termine specificatamente tozziano e connotato tematicamente<sup>24</sup>: rimbalza nei testi con una frequenza a dir poco rilevante. Tale dolcezza è in molte occasioni dolorosa<sup>25</sup>. Ma in altre, più rare, perfino rassicurante. In tal caso, si tratta quasi sempre di un volontario estraniamento dalla realtà e dal proprio divenire grandi. Come si legge in una novella degli ultimi anni, *Una donna*:

Mangiando, si interrompeva; e restava a tavola, con le braccia appoggiate su la tovaglia, con gli occhi fissi al bicchiere o al piatto; con l'illusione di vedere quel che le passava per la mente. Erano, per lo più, ricordi della sua giovinezza; che la trascinavano ancora in lunghe estasi; così assorta che masticava senza saperlo. C'era un periodo, prima del suo fidanzamento, che aveva per lei un fascino soprannaturale: dal suo matrimonio in giù, non le importava più di niente, ed era la stessa vita, come ora. Quel periodo, invece, era come la coda della lucertola; che vive anche quando è stata distaccata. (p. 838)

Di fronte a queste parole, il lettore abituale di Tozzi potrebbe addirittura stupire, se non fosse che l'ultima frase che suggella il racconto, riferita alla donna appena descritta, recita lapidaria come di seguito: «La portarono in manicomio» (p. 839). E già con queste poche parole, il suddetto lettore abituale si rassicura, e riprende confidenza con l'autore che ha imparato ormai a conoscere: molte novelle di Tozzi, infatti, trovano conclusione con una gamma non troppo vasta di formule analoghe, schiette e brutali. Dalle reclusioni manicomiali (basti citare solo *La paura degli altri*, *Una gobba*, *Gli orologi*), fino alle morti inaspettate o ai disamoramenti improvvisi (così come in *Con gli occhi chiusi*, anche se questo finale, come vedremo, costituisce caso a sé, in quanto più volte rivisto dall'autore e cambiato su richiesta). Di certo si tratta di un espediente narrativo collaudato da Tozzi per chiudere le storie raccontate in maniera il più

---

<sup>24</sup> Cfr. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 212.

<sup>25</sup> Basti qui citare un esempio. « Vi sono dolcezze che fanno male quanto il dolore. E so che questa primavera io sono come un importuno, che non riesce a dire quattro parole. Sono imbarazzato, e ho paura perfino del mio riso» (*Ricordi di un giovane impiegato*, p. 9).

possibile tranciante, netta, e sconcertante. Solo in pochissime occasioni, infatti, si dà un *happy end* conciliatorio per i suoi “pessimi lettori” abituali.

Lasciando però da parte la questione dei finali tozziani, torniamo per un attimo allo stralcio della novella *Una donna*. E torniamo, più in particolare, alla similitudine finale. Quest’ultima può apparire secondaria e di passaggio, soprattutto se si tiene conto dell’ampio repertorio metaforico con cui Tozzi riduce e degrada sistematicamente allo stadio di bestia - quando non addirittura a quello di cose inerti e consuete - i personaggi di tutti i suoi testi, teatro e poesie inclusi<sup>26</sup>. Ebbene tale similitudine può aiutare a comprendere in maniera chiara, anche visivamente cioè, che cosa qui si intenda per giovinezza come stadio patologico dell’essere. «Come la coda della lucertola; che vive anche quando è stata staccata», essa rimane attiva e autonoma nell’anima dei protagonisti tozziani. Continua a dibattersi, convulsamente, nel profondo di coloro che sono destinati a non maturare. A non superare la sfida della crescita poiché incapaci di farsi carico delle responsabilità che spetterebbero loro. Di fare un qualche passo in avanti o migliorare. Come ha osservato anche Castellana, le storie di Tozzi non hanno mai uno sviluppo progressivo, una direttrice di movimento che sia in grado cambiare la situazione iniziale. Viene a ribaltarsi il paradigma del *Bildungsroman* ottocentesco: a un andamento graduale, teleologico e teso alla crescita dei personaggi, se ne sostituisce uno ciclico, incontrovertibile e già prestabilito. Un andamento che a nulla aspira, se non al peggio<sup>27</sup>. E dunque mai superamento e crescita, ma blocco e ostinata ricerca del passato. Citiamo di seguito un lungo passaggio dal racconto *La specchiera*, in cui una donna di trent’anni, davanti alla superficie riflettente evocata nel titolo e che tanta parte possiede nei testi tozziani (così come nella tradizione del romanzo dell’adolescente<sup>28</sup>), riflette sui suoi anni andati:

---

<sup>26</sup> Cfr. a proposito almeno due monografie importanti sulla questione, comunque messa in rilievo per primo sempre da Debenedetti: S. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Liviana, Padova, 1971 e M. A. Balducci, *Il nucleo dinamico dell’imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, De Rubeis, Anzio, 1994. Sul meccanismo metaforico inteso come strumento «dello scompiglio dei livelli percettivi» cfr. P. Getrevi, *Nel prisma di Tozzi*, cit., p. 91.

<sup>27</sup> Cfr. R. Castellana, *Parole cose persone*, cit., pp. 37-52.

<sup>28</sup> Cfr. di nuovo F. M. Rocchi, *L’adolescente allo specchio*, cit.

Il freddo del marmo le fece ricordare molte cose della adolescenza. La sua adolescenza era stata così lunga come se non dovesse finire mai più. Si ricordò, specie, di quando sentiva il bisogno di vestirsi bene per essere bella come le cose che vedeva attorno a sé. La sua anima, allora, era contenta e i giorni passavano come se accadessero sempre chi sa quali cose prodigiose. Essa si sentiva sbigottita: le pareva che la sua anima dovesse portare addosso chi sa che, perché potesse partecipare alla vita di tutta la terra. [...]

Quanto tempo era durata la sua adolescenza? Allora un desiderio pazzesco, che la faceva tremare tutta, la invase: ella voleva riavere la sua adolescenza; come una cosa che, cercandola, si può ritrovare. La sua anima sbatteva come un'ala impigliata. [...] Aveva un'impazienza sempre più forte. Sentiva che il suo passato era ancora vicino, e che forse bastava trovarne l'entrata perché si spandesse tutto quanto dentro la sua anima. Ella singhiozzò un'altra volta, e nel suo pianto il passato diventava un'altra volta fresco e umido; come quando, da bambina, metteva le mani sopra la rugiada. (pp. 508-509)

In un certo senso, se è vero che per crescere bisogna farsi monchi, cioè rinunciare a una parte di noi stessi, abbandonarla insieme a un mondo attutito e asessuato che in nessun modo corrisponde a quello “reale” e adulto, la similitudine della coda di lucertola e, ancor meglio, questa dell'ala impigliata (altra componente metonimica di un animale) rendono alla perfezione l'idea. I giovani tozziani non paiono avere intenzione di recidere il laccio (ombelicale?) che li attacca a una dimensione in cui si sentono ancora padroni e protagonisti della loro vita. Ne sono felicemente impigliati. La loro è una continua, insistente e quasi capricciosa stasi in una condizione in cui sono innocenti e al sicuro da ogni possibile richiamo all'ordine. Richiamo che deriva loro dal proprio genere, dalla propria situazione economico-lavorativa e da quella familiare. Essi, nella maggior parte dei casi, non sono in grado di rivestire il ruolo al quale sono chiamati dal loro contesto. O meglio: non ne vogliono sapere di rivestirlo, cercando di trovare uno spiraglio d'evasione a ogni piè sospinto. A tal proposito, non è un caso che molti dei protagonisti tozziani, che siano anagraficamente giovani o meno, tentino di perdersi puntualmente in mezzo alla natura, vissuta ancora come rifugio ideale, crogiuolo dove poter continuare a scorrazzare e sentirsi liberi, sgravati dalle proprie responsabilità. Altrettanto puntualmente,

l'incontro con l'altro, quasi sempre epifanico e perturbante<sup>29</sup>, pauroso e traumatico, li ridesta e li riporta d'un tratto alla realtà. Come a dire che, per quanto tentino di sottrarvisi, il mondo dei grandi li riafferra sempre.

Siamo, chiaramente, nel solco dell'inefficienza novecentesca, anche se quella di Tozzi resta caso del tutto a sé. Assai differente, per esempio, rispetto al prototipo sveviano, a suo modo meno tragico e ostinato: a tratti anche ironico e narcisista<sup>30</sup>. I personaggi ideati e messi in scena dal senese sono classificabili come inetti nella misura in cui essi non sono in grado di abbandonare la loro condizione di inesperti, di indecisi, di deboli, pur avendone la possibilità (la questione dell'eredità sperperata, come vedremo tra breve, ne rappresenta chiara prova).

Altro segno particolare e precipuo di questi inetti è quello di voler essere "buoni" a tutti i costi: con un'ostinazione quasi ridicola, se non fosse che questa loro caratteristica costituisce uno dei sintomi più ricorrenti nella giovinezza patologica tozziana, «poi che la nostra bontà compare solo nell'adolescenza» (*Tregua*, p. 160). In un mondo dominato dalla violenza e dalla legge del più forte, il fatto di sentirsi buoni, o meglio di sprofondare in attimi di autoassolutoria bontà, significa ritrarsi in anticipo da ogni possibile implicazione con la maturità o con la responsabilità: autoassolversi preliminarmente da ogni sbaglio o seria implicazione. Qui riassume bene Luperini: «l'alternativa "bontà"/"cattiveria" sembra coincidere con quella fra regressione ed età adulta»<sup>31</sup>.

Ostentare la propria bontà significa cioè chiamarsi fuori dai giochi, rimettersi agli altri diventando così le vittime di uno stinto e non richiesto sacrificio: non loro malgrado, ma piuttosto a malgrado degli altri. In tal senso, alcuni critici hanno visto nel romanzo *Il potere* anche una riscrittura "inquinata" della vicenda cristologica. Il protagonista Remigio, anima bella alla costante ricerca dell'approvazione di chi lo circonda - o meglio dell'approvazione di tutti, anche dei suoi nemici più strenui - si offre con

---

<sup>29</sup> Su cui cfr. ancora R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., *passim*.

<sup>30</sup> Cfr. a proposito il famoso saggio solariano di E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino, 2008, p. 218.

<sup>31</sup> R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 29.

candore e quasi con compiacenza nelle mani del suo assassino. Remigio non riesce a capire in alcun modo perché le persone intorno a lui gli siano così ostili nonostante egli si sforzi di accontentarle con tutta la remissione e la comprensione possibili. Ma i termini di questa incomunicabilità sono da rovesciare, se si vuol comprendere la menzogna che il personaggio racconta a se stesso. Le cose stanno infatti al contrario esatto di come le pensa e le interpreta Remigio: sono gli altri a non concepire il suo comportamento eccessivo, sproporzionato e inadatto. Egli è troppo buono<sup>32</sup>, e quindi losco e molesto. Fino al punto di arrivare a pensare che la sua eliminazione fisica non comporti poi un così grande danno per la comunità e per gli affari del potere.

La bontà, cioè questo stato di volontaria e di profferta sottomissione, esagerata fino al disgusto di chi vi assiste - ossia di coloro a cui è rivolta -, rappresenta dunque un connotato ricorrente nelle creature letterarie tratteggiate da Tozzi. Un meccanismo comportamentale da tenere sempre a mente, se si vuol comprendere il modo in cui si manifesta la loro patologia giovanile. A ben guardare, però, tale bontà non preclude a chi se ne foggia e se ne sente investito, quasi sommerso alle volte, di sfogare la sua violenza repressa su animali minuscoli e indifesi: canarini sotto i tacchi o insetti infilzati, perlopiù. Ciò a dimostrazione del fatto che, come già spiegato, questa bontà non è altro che un dichiararsi fuori dalle dinamiche relazionali "normali". Poco importa se questa normalità corrisponda, nel mondo messo a punto da Tozzi, a quella della sopraffazione del più forte sul più debole; del più violento sul più indifeso. Non c'è da parte di Tozzi una visione moralistica, così come non c'era stata in Verga, suo grande maestro putativo, vero antidoto contro l'ingombrante influenza dannunziana.

Riassumendo, potremmo affermare quanto segue: nella produzione di Tozzi la giovinezza viene descritta come uno stadio di malessere dell'individuo che implica sintomi fisici, concreti, ma al contempo altrettanti sbalzi improvvisi della coscienza. E dunque ci pare che Luperini continui a cogliere nel segno quando afferma che per il caso di Tozzi si

---

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, p. 212.

potrebbe parlare a buon diritto perfino di una effettiva “teoria” della giovinezza. Una teoria che mescola esistenzialismo e medicina, ricerca poetica e cultura, e che dispiega tematicamente non solo nella sua raccolta di novelle più celebre, ma in tutta la sua opera.

Le creature afflitte da questa patologia su cui Tozzi impernia e dimostra la sua teoria sono alla ricerca dell’autoassoluzione per il loro sistematico rifiuto di ogni tipo di responsabilità: sia essa quella del lavoro, del sesso, o della famiglia. Dell’ordine o della trasgressione imposta e tramandata dai padri.

Non sarà sfuggito che si tratta di alcuni degli assi portanti del mito moderno della giovinezza e della virilità.

### *3. Misteriosi atti per giovani prevedibili*

Fin dall’inizio - cioè fin dai primi anni di sperimentazione letteraria e di studio -, Tozzi è affascinato da quegli autori che prima di lui hanno tentato di sondare il profondo della coscienza degli uomini, i loro comportamenti più torbidi ed enigmatici (si rilegga la corrispondenza giovanile con la futura moglie Emma). Da qui l’ammirazione del senese per modelli illustri e “maledetti” come Poe e Dostoevskij, e al contempo per i mistici come Santa Caterina e, in seguito, per scrittori come il sodale Pirandello<sup>33</sup>. E da qui anche quello che viene unanimemente riconosciuto

---

<sup>33</sup> Non pochi critici hanno ravvisato in un saggio di Tozzi dedicato a Pirandello, una dichiarazione dei suoi stessi intenti di autore. Qui di seguito un passaggio assai eloquente: «Nel Pirandello c’è il riso, ma non mai la giocondità. Anche le prose più umoristiche sembrano tagliate in un presentimento tragico; e, accanto alla bontà, c’è sempre la minaccia del male e della cattiveria. E credo che nessun altro scrittore come il Pirandello senta il male e la cattiveria come una condizione naturale che non può essere abolita. Egli è un grande scrittore perché riesce a tollerare questi due sentimenti senza avere il bisogno di disprezzarli direttamente» F. Tozzi, *Luigi Pirandello*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1316-1317. D’ora in poi tutti i saggi, i romanzi e le prose liriche verranno estrapolati da questa edizione e citati a testo, indicando il loro titolo (quando non già esplicitato) seguito dal numero di pagina. Farà eccezione F. Tozzi, *Ricordi di un giovane impiegato*, edizione critico-genetica, introduzione e apparati a cura di R. Castellana, presentazione di R. Luperini, postfazione di F. Petroni, Cadmo, Fiesole, 1999.

come il suo manifesto programmatico, vergato dall'autore un anno prima della sua morte ma interpretabile in maniera retroattiva come chiave per comprendere in quale direzione si sia mossa la sua ricerca, così breve (non si dimentichi infatti che la parabola artistica di Tozzi dura circa dodici anni) eppure così feconda. Di seguito le parole, celeberrime, del saggio *Come leggo io* (1919):

Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è ugualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe esser quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede, e poi prosegue per la sua passeggiata. [...] Io dichiaro d'ignorare le «trame» di qualsiasi romanzo; perché, a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche «pezzo» dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà. (*Come leggo io*, p. 1325)

Ecco come legge Tozzi, ma anche, e soprattutto, come scrive: nello stesso saggio egli si definisce senza mezzi termini e non senza compiacimento un «pessimo lettore», facendo intendere così di sentirsi, *a contrario*, uno scrittore ben conscio della sua materia. Uno scrittore intenzionato a scardinare una certa concezione della narrativa fino ad allora conosciuta e praticata in Italia. Secondo Tozzi, questa non deve intrattenere un qualche pubblico raccontando una storia affascinante, con colpi di scena e sviluppi imprevisti. Piuttosto, essa deve operare per mancanza d'azione, per inceppamenti dell'intreccio: illuminare per sottrazione, andando così a intercettare la dimensione profonda e perturbante dei più piccoli gesti quotidiani; l'enormità psicologica che questi celano. Tozzi conosce poco Freud e solo in maniera indiretta, ma quegli «atti nostri» a cui egli fa riferimento possono essere messi in perfetta correlazione con gli «atti mancati» indagati dal padre della psicanalisi. Negli «avvenimenti minimi» e apparentemente inspiegabili, nella «piega delle cose» è da ricercarsi il

mistero<sup>34</sup>, altro termine centrale nell'idioma tozziano. L'azione più piccola, il gesto meno appariscente si trasforma nel fuoco e nel centro di tutto. Ecco perché Tozzi – come ci ha insegnato Debenedetti - è un espressionista in senso proprio, ed ecco perché leggendo i suoi testi il lettore si trova di fronte a una gerarchia logica e sintattica già deflagrata in partenza: in costante disequilibrio di proposito, per una scelta poetica e stilistica ben meditata. Ogni singolo segmento della pagina di Tozzi può prendere il sopravvento sul resto, così come una singola parte del corpo, deforme o repellente, riesce a inglobare e sovrastare la fisionomia intera delle creature tozziane. Le loro bocche non sorridono, ma si aprono come cicatrici, le schiene sono gobbe puntute, le gambe storte o zoppe. Si tratta del sovvertimento della misura; anzi della sua programmatica abolizione. Tozzi è uno scrittore della sproporzione. Lo scrittore toscano si sofferma sul dettaglio minuscolo ingigantendolo, puntando su di esso l'obiettivo per la “zumata espressionista”: si pensi ancora alla coda della lucertola.

A tal proposito, Moravia ha colto nel segno quando ha riconosciuto in Tozzi un esistenzialista *ante litteram* a motivo dell'«aderenza ingiusta» con cui si accanisce sui suoi personaggi<sup>35</sup>. E questa aderenza, questa «antipatia», come l'ha definita ancora Moravia, si esplicita proprio nell'acribia con cui Tozzi mette in risalto le deformità fisiche dei protagonisti delle sue storie, i loro malesseri interiori e le loro patologie psichiche. Essi sono preda di deliqui, di nevrastenie e di svenimenti, riportati dal senese con dovizia di particolari e con perizia da fisiologo di professione. Del resto, ciò che stiamo tentando di affermare è proprio questo: Tozzi trasmuta il suo retroterra culturale nella sostanza tematica e stilistica delle sue opere. E lo fa fin dal principio, con risultati più o meno raggiunti, ma senza scarti bruschi. In una simile prospettiva, Luperini ha dimostrato che non si può parlare di “due” Tozzi, l'uno ideologico e l'altro no (come invece ha sostenuto Baldacci), ma di una costante e coerente

---

<sup>34</sup> Citazioni da P. Getreivi, *La passeggiata del cadavere*, in C. Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, 1985, p. 248.

<sup>35</sup> Cfr. A. Moravia, *Introduzione a F. Tozzi*, in F. Tozzi, *Novelle*, Vallecchi, Firenze, 1976, pp. V-XII.

ricerca basata su una chiara visione della scrittura e una altrettanto chiara concezione dell'anima umana, un pozzo oscuro e umido, nel quale possono abitare al contempo e senza differenza usignoli o scorpioni<sup>36</sup>.

Tuttavia, se da un lato nei testi di Tozzi è presente e attiva questa tendenza all'eccesso di messa a fuoco, ipertrofica e a tratti perfino paranoica, dall'altro lato è pur vero che in essi si espande anche una zona d'ombra refrattaria alla rappresentazione, un perimetro in cui la verbalizzazione stessa viene esclusa. Una zona di cui è permesso soltanto percepire, il più delle volte confusamente e con terrore, i contorni sfrangiati e mobili. Un avvertimento che appunto non passa per l'esplicitazione, quanto piuttosto per il silenzio e per il non detto<sup>37</sup>. Così, in una inspiegabilità che non contempla passaggi ordinati, i personaggi sono preda di stravolgimenti emozionali troppo repentini per essere capiti appieno. Queste virate improvvise dei loro atteggiamenti (rafforzate anche da un uso ossessivo e innovativo del "ma" avversativo o di avverbi come "allora"<sup>38</sup>) servono a isolare e sovraccaricare di mistero gli «atti nostri» che all'apparenza parrebbero più insignificanti. Servono insomma a intercettare i «movimenti determinati da cause ignote» del nostro profondo, come si legge in uno degli aforismi contenuti in *Barche capovolte* e ripreso da Baldacci<sup>39</sup>. Intercettare ma in nessun modo comprendere, o spiegare. I sintomi e gli effetti vengono esplicitati con puntualità, ma nulla viene detto sulla loro provenienza, sulla loro eziologia. Da qui la memorabile e insuperata formula di Debenedetti: «il naturalismo narra in quanto spiega, Tozzi narra in quanto non può spiegare»<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> «Io non so quel che porto dentro di me. Di quassù non posso scorgere i riflessi che avvengono dentro il profondissimo pozzo dell'anima. Non so se abbia dentro di me una buca di scorpioni o un nido di usignoli. E la mano ignota del destino ora mi avvicina ai bisbigli e un'altra volta alle code paurose. Soltanto l'acqua di tale pozzo ne potrebbe parlare» (*Barche capovolte*, p. 735).

<sup>37</sup> Cfr. P. Benzoni, *I silenzi di Tozzi*, in G. Mattarucco, M. Quaglino, C. Riccardi, S. Tamiozzo Goldmann (a cura di), *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, Cesati, Firenze, 2016, pp. 47-57.

<sup>38</sup> Cfr. M. Palumbo, *Le epifanie di Tozzi*, in R. Castellana, I. de Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa*, cit., pp. 32-36.

<sup>39</sup> Cfr. L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., pp. 101-136.

<sup>40</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, cit., p. 95.

Come in Kafka, questi movimenti inspiegabili paiono del tutto sganciati da qualsivoglia ragione o da una “rassicurante” consequenzialità di causa-effetto<sup>41</sup>. Ogni cosa, semplicemente, accade o appare in maniera epifanica: si tratti di uno spavento spropositato per un incontro inaspettato, per la visione di qualche animale, oppure di un colpo d’ascia omicida inflitto alle spalle. Non fa differenza. E perciò dovremmo forse dire che ogni cosa capita e precipita addosso alle creature tozziane come un castigo (o “gastigo”, secondo grafia tozziana): se immeritato o no, neanche questo è dato sapere. O meglio ancora *sembra* e *pare* che le cose capitino e basta. Nei testi si respira una costante ambiguità e un senso di perenne incertezza, sottolineati anche dall’uso sistematico di verbi legati alla semantica dell’indefinitezza: appunto sembrare, apparire, ecc.<sup>42</sup>.

C’è da qualche parte un Dio nelle opere tozziane. La sua presenza (cioè la sua assenza volontaria e il suo silenzio minaccioso e quasi dispettoso) si avverte tangibilmente, con rimandi precisi ne *Il podere*, come ha di recente ribadito Castellana facendo riferimento all’archetipo biblico di Giobbe<sup>43</sup>.

I protagonisti di Tozzi sono dunque in balia completa degli eventi esterni, di un Dio veterotestamentario e impietoso, ma anche e soprattutto degli sbalzi della loro coscienza. La loro intermittenza emotiva, diremmo quasi una balbuzie dell’anima, segue una logica illogica, o, secondo una definizione ormai famosa di Franco Petroni, una scombussolante «logica dell’inconscio»<sup>44</sup>. Un inconscio che – ricordiamolo – è ancora al di qua delle scoperte e dell’influenza di Freud.

---

<sup>41</sup> «L’aspetto di incubo dei romanzi di Kafka consiste nel fatto che in essi ogni evento è apparentemente senza causa, o per lo meno, se una causa c’è, è impossibile scogerla: ciò porta a una totale disintegrazione della personalità umana, che si fonda sulla supposizione che ogni evento ha una causa, e che è possibile accertare un numero di queste cause tale da dar luogo ad un’immagine del passato e del presente abbastanza coerente da servire da guida all’azione». E. H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino, 2010 [1966], p. 101.

<sup>42</sup> Cfr. almeno L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 13.

<sup>43</sup> Cfr. R. Castellana, *Romanzi di Giobbe: Hardy, Kafka, Tozzi*, in R. Castellana, I. de Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa*, cit., pp. 51-63 e anche L. Melosi, *Federigo Tozzi, Il podere*, XXVI, in C. Caruso, W. Spaggiari (a cura di), *Studi per Roberto Tisconi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2008, pp. 621-629.

<sup>44</sup> Cfr. F. Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell’inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Manzuoli, Firenze, 1984.

Ma in fondo quelli descritti finora sono elementi che la critica e gli studiosi hanno già da molto tempo messo in luce, analizzandoli e sviscerandoli con puntualità. Il motivo per cui vi abbiamo indugiato ulteriormente consiste nel fatto che, come già accennato, essi rappresentano i presupposti necessari per comprendere il modo in cui Tozzi intende e rappresenta la giovinezza. Potremmo dire che, nell'ottica della poetica del senese, il giovane si costituisce come il personaggio ideale sul quale sperimentare senza tregua quella antipatia di cui parla Moravia; sul quale cioè poter fare avvertire il mistero degli «atti nostri» con più evidenza. Giovani maschi e giovani femmine, numericamente equivalenti nella produzione di Tozzi.

#### 4. *Saper stare al mondo: una differenza di genere*

Esiste però una differenza che potremmo definire “di genere”: infatti, se è vero che la primavera della vita si manifesta con la stessa violenza e con la stessa portata venefica in entrambi i sessi, gli effetti che essa sprigiona su di loro sono, almeno in parte, diversi. Si legga a mo' di testimonianza il seguente passo della novella *In campagna*, in cui viene descritto di passaggio un gesto quasi inconsulto di Albertina, una ragazza poco più che venticinquenne ma ancora inesperta delle cose dell'amore. Ella viene rappresentata in preda di sogni erotici a occhi aperti. Un gesto semplice come quello di gettarsi nuda nel letto apre a perturbanti squarci di rivelazione sugli smottamenti della sua coscienza:

Albertina aveva passato i venticinque anni.

Non aveva mai amato nessuno fino a quel tempo. Poi era stata vinta da una forza sensuale, e s'era voltata con il suo sangue bollente al cugino, innamorandosene intensamente, con un'ansia che faceva affrettare il matrimonio. Ella sognava blanda gli amplessi, con una dolcezza di cui rimaneva stupefatta. E s'accorgeva ch'era necessario sposasse, per non cadere in qualche errore accecata da quella benda fitta di sensualità. Toccava i suoi fianchi con un tremito ch'ella supponeva

esser somigliante a quelli futuri. Tutta la sua vita di ragazza le appariva manchevole. E le veniva davanti agli occhi come una muraglia, che rovinasse. Onde ritrovava i suoi sentimenti di una volta meschini e fatti di un al di là disperso. La sua giovinezza sembrava come un ingombro. Quante volte le sue spalle nude erano state belle inutilmente!

Aveva una sensazione del futuro come di una cosa grande e calda. Ella ora andava a saziare la sua anima là dove aveva sognato stare. Il volto del marito le era prossimo [...].

«Io sono tua. Sono tua!».

Tutta la sua carne si disfaceva in fiamme soavi.

«Sarò tua, per sempre».

Ed ella si buttava nuda attraverso il letto, mentre le poppe grosse le toccavano gli omeri. (p. 102)

*In campagna* è la prima novella edita in vita dall'autore e possiede già al suo interno termini, immagini e temi che saranno poi ricorrenti e fondamentali nelle sue opere successive. Lo testimonia anche il fatto che, a fare da contraltare alla descrizione di Albertina appena riportata, subito dopo si apre un affondo introspettivo nell'animo e nei pensieri della sorella Teresa, vera protagonista femminile del racconto. Al contrario di Albertina, ella è «di una bellezza verginale» (p. 102): è votata alla contemplazione e alla purezza; ha passato gli anni dell'adolescenza in un collegio femminile gestito da suore. Un luogo con una precisa connotazione e niente affatto scontato. Sebbene nei testi di Tozzi non venga rappresentata quasi mai nel suo svolgersi effettivo, l'esperienza di clausura (e più in generale quella scolastica), in seminario o in collegio, fin dai frammenti del primo romanzo *Adele*, è spesso enunciata in maniera fugace, come un antefatto o un intercorso temporale implicito in cui però i personaggi, e soprattutto i personaggi femminili, rimpioombano all'improvviso, ricordandolo e rammemorando le sensazioni lì provate. Leggiamo ancora dal racconto *In campagna*:

Teresa, quel giorno, ricordava quanto aveva amato in collegio. Aveva amato tanto senza sapere il perché.

Tutta la sua anima schietta palpitava.

Ed ora era risorta quella semplicità di affetto per un essere che le piaceva. Era risorta con le sfumature e con le penombre del passato. Ella ripensava alle malinconie infinite dell'autunno. E poi che tutto ciò che passa in noi può risorgere ad un tratto, ella ricordò con un senso di pianto le vendemmie lente, e le donne che avevano cantato tra le viti.

Ella allora era sconvolta. (p. 103)

E poco più oltre:

Teresa aveva passato la sua giovinezza in un convento, dove l'istinto sessuale viene serbato per una manifestazione improvvisa, affinché la vita tolga, ad uno ad uno, i veli che si stracciano da sé; quantunque, alle volte, qualche ragazza non riesca a liberarsi del sogno accumulato in tanto tempo [...]

Ma ella era dolente perché, in un sogno confuso, la voluttà bendata le aveva fatto visita. Si era destata in un gran respiro; e gli occhi le erano sembrati avvolti da un peccato immenso. Ma la sua bocca aveva avuto la foggia del desiderio. Il suo petto si era scosso sotto le coltri. Oh, ella non voleva che il suo amore per Guglielmo fosse così! Le era parso che Suor Agnese ridesse di lei, facendole comprare un cero grande per bruciare la sua anima. E si riaddormentò.

Ma, la mattina, la sensazione s'indugiava ancora in fondo a lei. Ed ella vi pensò tutto il giorno. [...]

Poi, per curiosità, si guardò allo specchio. Allora, per la prima volta, palpeggiò lungamente ambedue le sue poppe acerbe. (pp. 110-112)

Risalta a prima vista la contrapposizione speculare e congiuntiva tra i due momenti rivelatori riguardo alle due sorelle, che si concludono allo stesso modo perturbante con una focalizzazione quasi *vouyeristica* sul loro seno. Si assiste dunque a una specie di sdoppiamento, di dimezzamento tra un carattere tutto votato alla sensualità, proprio di Albertina (ma anche di Teresa, per quanto questa tenti in tutti i modi di scongiurarlo), e un altro incline alla spiritualità e al candore, appannaggio della sola Teresa. Nelle pagine successive, sarà quest'ultima a essere scelta dal personaggio maschile principale del racconto, il ventenne Guglielmo, come sua sposa e come la madre di suo figlio.

È stato notato da più parti<sup>45</sup> che le creature tozziane femminili appaiono sempre dimidiate tra le due "tendenze" esemplificate dalle due sorelle nella novella: l'una prettamente sessualizzata, voluttuosa e luciferina - fino a diventare «ostacolo carnale [...] che si frappone come legame e velo

---

<sup>45</sup> Cfr. P. Getrevi, *Nel prisma di Tozzi. La reazione, il sangue, il romanzo*, Liguori, Napoli, 1983, pp. 130-172 e R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 11-20.

fra l'io e la realtà»<sup>46</sup> -, e l'altra estremamente idealizzata, perfino santificata, alle volte.

In altri casi ancora, specie quando tali creature non si trovano più nel fiore dei loro anni, esse possono divenire anche bersaglio della violenza espressionista e a tratti misogina di Tozzi, condividendo così il destino di sconfitta degli attanti maschili: lo dimostrano bene alcune prove della sua narrativa breve. Come spiega Siriana Sgavichia in proposito, i risultati migliori di tale produzione vengono raggiunti proprio nelle novelle in cui si ritrova questa tipologia “mostruosa” di personaggi femminili:

Le novelle tozziane che si sviluppano narrativamente a partire da stranianti o grotteschi personaggi femminili sono tra le più riuscite e decisamente segnano la distanza dell'autore dai moduli della narrazione della tradizione naturalistica. [...] Le figure femminili accolgono per analogia o per contrasto la malattia dell'anima dei personaggi, la debolezza, la disponibilità, la passività che la psicologia del tempo indaga non di rado proprio in una casistica femminile (la stessa psicoanalisi freudiana è inaugurata dal caso di un'isterica). [...] Vi è un vastissimo repertorio di donne nelle novelle tozziane. Diverse novelle hanno anche titoli al femminile e vi è una serie di mogli, adultere, madri, figlie, cognate, ecc. Nel complesso i personaggi femminili rappresentando il mistero inafferrabile, il desiderio frustrato e qualche volta danno adito a racconti visionari, a storie paradossali di gusto quasi surrealista [...]<sup>47</sup>.

Tuttavia, come si accennava pocanzi, nonostante questo impiego del personaggio femminile in funzione di collettore di istanze perturbanti o addirittura terrifico-surrealiste, e nonostante la continua oscillazione tra carnalità e idealizzazione delle donne tozziane – forse, dovremmo dire provocatoriamente: nonostante Tozzi – bisogna pur puntualizzare che le protagoniste giovani *dal punto di vista anagrafico*, rispetto ai loro coetanei di sesso opposto, paiono conservare ancora e comunque una parvenza di risolutezza, o di dignità, nelle opere del toscano.

Sembra quasi che uno spiraglio di consapevolezza o di cosciente rassegnazione alla propria condizione le attraversi, anche quando il loro

---

<sup>46</sup> P. Getreivi, *Nel prisma di Tozzi*, cit., p. 147.

<sup>47</sup> S. Sgavichia, *Figure femminili nelle novelle di Federigo Tozzi*, in M. Tortora (a cura di), «*La punta di diamante di tutta la sua opera*». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi (Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012)*, Morlacchi, Perugia, 2014, pp. 119-120.

destino si profila come il più feroce e il più tragico. Come a dire che, sebbene esse siano comunque in balia dei turbamenti e dei contorcimenti emotivi derivanti dalla giovinezza e dall'adolescenza, molto spesso riescono a subirli in maniera meno scomposta e ridicola, cioè meno fuori luogo, rispetto ai personaggi maschili. I quali, invece, perseverano in maniera risibile nel tentativo di sfuggire e di superare la loro condizione di eterni bambini e di irredimibili falliti. Non comprendendo che è proprio questa loro ostinazione a farli sempre più deboli, sempre più esposti. Sempre più giovani, in altre parole.

Tra tutti i testi tozziani, se ne annoverano due che, se confrontati, potrebbero avvalorare meglio di altri quanto appena affermato. Il primo è uno dei racconti più famosi di Tozzi: si intitola *Un'osteria* ed è contenuto nella raccolta *Giovani*. È una novella che Benzoni definisce «d'ambiente» e che Baldacci afferma non sembrare nemmeno essere di Tozzi, tanto è intrisa di «realismo oggettivo»<sup>48</sup>. E in effetti, se da un lato il racconto è percorso da molte figure e dinamiche ricorrenti nella produzione del senese, resta uno scarto rispetto agli altri componimenti. Tale scarto è da ricercarsi proprio nella trattazione del personaggio femminile, esente da qualche stortura fisica o sproporzione, o da qualche attacco improvviso di lussuria. Sorprendentemente, infatti, ella «non era brutta» (p. 268). Come afferma Bertoncini, «non è senza significato che questo personaggio esuli dalla ritrattistica espressionista di Tozzi»<sup>49</sup>, anche se ci sono dei piccoli dettagli che potrebbero inquinare d'un tratto la tenerezza e l'armonia sommessi dell'intera figura<sup>50</sup>.

Di seguito qualche cenno sul pur scarnissimo *plot*: vi si racconta in prima persona dell'arrivo del protagonista-narratore e di un suo amico in una bettola, dopo un lungo viaggio in bicicletta (dato autobiografico non secondario, che permette di accostare il narratore a Tozzi stesso). Si tratta di

---

<sup>48</sup> Cfr. P. Benzoni, *I silenzi di Tozzi*, cit., p. 50 e L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 116.

<sup>49</sup> G. Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio*, cit., p. 49.

<sup>50</sup> A tal proposito Debenedetti ha posto l'accento sulla sproporzione delle «unghie, lucentissime, [che] parevano pesare troppo rispetto alle dita» (p. 272). A questo dettaglio stridente si potrebbe aggiungere anche quello riferito ai suoi «denti che insanguinavano il pane» (p. 270). Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 443-444.

una sosta forzata, quasi controvolgia, poiché è appena scoppiato un diluvio improvviso. In questa osteria, sudicia, piena di persone moleste e sospettose (compresa la proprietaria cieca), i due uomini fanno la conoscenza di una maestrina, avvertendo fin da subito la differenza che separa lei, Assunta, dal resto degli avventori. Questi ultimi sono gli abitanti del paese: si trovano a loro agio all'interno del locale, scherzano e ammiccano, anche e soprattutto ai danni dell'esitante e triste maestra. Come spiega ancora Bertoncini, tali individui stanno a rappresentare una sorta di «società arcaica, caratterizzata da ostilità pregiudiziale, non motivata, nei confronti dell'estraneo, del forestiero»<sup>51</sup>. In questo caso specifico, i forestieri sono i due ciclisti, ma anche Assunta, la quale, come si scopre poco dopo la sua entrata nella bettola, è giunta da un'altra città per il suo incarico da insegnante. Il narratore la incalza con domande a cui la giovane risponde a fatica, in maniera assai riluttante: è come irretita dal suo riserbo e dalla preoccupazione di essere il diletto di tutti i presenti nel locale. Sembra quasi che voglia farsi piccola fino alla scomparsa: in tal senso, è forse sintomatico che questa maestra indossi «un grembiolino come hanno le alunne a scuola» (p. 269). Forse in maniera non così tanto paradossale, l'insegnante va a confondersi con le sue allieve. È spaventata e spaesata come una bambina lasciata sola dai suoi genitori: si noti anche il ricorso al diminutivo per designare la sua veste, dettaglio non troppo secondario, in fondo. Dopo aver eluso le attenzioni e i quesiti anche invadenti dei ciclisti, la maestrina si ritira nella sua camera, dalla porta della quale, mal richiusa, i due la osservano piangere mentre sfoglia un libro, e mentre comincia a spogliarsi.

Luperini mette bene in evidenza come Assunta si trovi a rivestire suo malgrado il ruolo di capro espiatorio per la comunità paesana<sup>52</sup>: è appunto su di lei che si concentrano e si sfogano le frustrazioni di un consesso sociale gretto e provinciale: a tratti addirittura subumano, come dimostra lo stupore degli autoctoni di fronte alle bicilette, contemplate quasi fossero

---

<sup>51</sup> G. Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio*, cit., p. 50.

<sup>52</sup> Cfr. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 24.

oggetti desueti e rari<sup>53</sup>. Su di lei ancor più che sui due avventori, i quali sono anche loro stranieri e, come se non bastasse, guardano a questo ambiente quasi con disgusto, dall'alto della loro superiore condizione sociale e culturale. Ciò non dipende soltanto dal fatto che ella sia una donna, e quindi un soggetto più debole e più facilmente eleggibile a bersaglio di offesa e di scherno. La questione della violenza patriarcale e di genere, pur presente e fondamentale nell'ossatura tematica di tutta la produzione tozziana, ristà qui come una sorta di sfondo naturale e inevitabile per la vicenda raccontata. Nel mondo messo a punto da Tozzi, la donna è uno dei tanti anelli di quella catena del male e della sopraffazione che vede il più forte trionfare *inevitabilmente* sul più debole.

In buona sostanza, continua Luperini, si tratta della vessazione collettiva (e mimetica, direbbe Girard) del diverso e dell'escluso: situazione assai ricorrente nelle opere di Tozzi. Ovviamente anche in quelle con al centro personaggi maschili, come nel caso di Remigio, protagonista de *Il podere*, il quale, dopo essere stato bersaglio dell'odio di tutti, muore ammazzato da un suo dipendente<sup>54</sup>. Tuttavia, esiste a nostro avviso una distinzione netta tra l'Assunta del racconto e i tanti giovani maschi tozziani sopraffatti e assurti a capri espiatori dalle comunità in cui vivono e di cui, a loro modo, si sentono parte. Per comprovare questa distanza, si prenda come esempio opposto e complementare a quello della novella appena descritta il caso di Leopoldo Gradi, protagonista del romanzo in forma di diario *Ricordi*

---

<sup>53</sup> «Chiamai Giulio, con un fischio; e portammo dentro le biciclette, appoggiandole ad una sfilata di sacchi pieni di farina. I ragazzi si chetarono e si misero subito a guardarle e a toccarle, come se non ne avessero mai viste né meno una. Gli uomini, senza dir niente a noi, fecero lo stesso» (p. 267). Cfr. anche G. Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio*, cit., p. 50.

<sup>54</sup> Alla luce di quanto detto, si tenga conto che ne *La marchesa*, una novella databile al 1916 e concepita dalla rielaborazione di alcuni fatti accaduti realmente a Siena, Matilde, la protagonista adultera, viene uccisa dalla sua vecchia suocera. Così recita l'ultima parte del racconto: «Matilde, giacché l'avevano educata fin da bambina con le persone più anziane si alzò. / La vecchia riprese: / - Io ti comando che tu dica tutto a tuo marito. / Matilde credette che l'avrebbe obbedita anche di questo. / [...] Ma allora le venne da piangere, facendo capire che avrebbe rifiutato. / La vecchia la prese per la gola. Matilde, benché avesse avuto più forza da allontanarle le mani, stette ferma. [...] E si lasciò strozzare, per obbedienza» (p. 402). Risalta da subito la divergenza con Remigio de *Il podere*: quest'ultimo si offre inutilmente per spacciarsi come un buono, mentre Matilde muore per consapevole obbedienza, e per aver scelto di non rinunciare al rapporto col suo amante.

di un giovane impiegato (secondo il titolo originario e tematico ripristinato da Luperini e Castellana<sup>55</sup>).

La vicenda di questo personaggio è sostanzialmente la stessa della maestrina di *Un'osteria*. Leopoldo è infatti un giovane ventenne trasferitosi a Pontedera per il suo primo incarico lavorativo, in qualità di impiegato delle ferrovie. Al pari di Assunta, egli diviene ben presto bersaglio dei sollazzi dei suoi colleghi e dell'odio da parte del piccolo microcosmo pontederese. Le pagine di questo romanzo-diario che mettono in luce simili dinamiche di ostilità e di diffidenza nei confronti dell'impiegato sono proprio quelle ambientate in osteria. Come avremo modo di appurare anche fra breve, in tutta la produzione di Tozzi l'osteria è un luogo rivelatore, dove le manchevolezze delle sue creature vengono messe in risalto in modo più evidente che altrove. In questa maniera, ancor più che sul luogo di lavoro, pur sempre centrale in quanto banco di prova per le abilità di competizione e di adattamento, è nel luogo pubblico deputato ai pasti e allo svago che Leopoldo manifesta clamorosamente e platealmente i sintomi della sua patologia. Della sua incapacità di comportarsi come i veri giovani e i veri uomini. Ad esempio, proprio durante la prima giornata di lavoro, mentre fa la conoscenza dei suoi colleghi, Leopoldo viene rimproverato dal gestore dell'ufficio per aver sbagliato locanda dove dirigersi subito dopo il suo arrivo, avvenuto la sera precedente. Qui di seguito la scena, riportata nella pagina del diario in data 3 marzo, in cui risaltano, molto nitide, la continuità

---

<sup>55</sup> Il titolo scelto da Borgese (con l'avallo della moglie di Tozzi, Emma Palagi) fu *Ricordi di un impiegato*. Un titolo caratterizzato dunque dall'espunzione di quell'aggettivo riabilitato poi da Luperini e da Castellana nella seconda metà degli anni '90 (cfr. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 192-193; R. Luperini, *Conseguenze critiche di un lavoro filologico*, in F. Tozzi, *Ricordi di un giovane impiegato*, cit., p. IX). Un aggettivo che risulta centrale perché, come ha spiegato più recentemente anche Samuel Ghelli, «la giovinezza (e il rischio del suo sacrificio) è il motore che determina l'evolversi dell'intera vicenda, ne è la chiave stessa di lettura. Tozzi, aggiungendo quell'aggettivo, dimostra con eloquenza di volere costruire fin dall'inizio un personaggio dall'identità fortemente compromessa per la natura ossimorica degli elementi che lo definiscono. Leopoldo si presenta appunto come "un giovane impiegato", e noi sappiamo bene quanto gioventù ed impiego facciano a cazzotti in quella che è la mappa emotiva dello scrittore senese (lo dimostra l'intera sua produzione). È questa identità malferma che impone quindi di per sé un corso in qualche modo segnato alla rappresentazione, un cammino che proceda verso la risoluzione di quel disagio 'verbale' che il personaggio porta sulle spalle e sente di soffrire sulla pelle» S. Ghelli, *I fantasmi, le ragioni dell'anima e la riscrittura dei Ricordi di un impiegato di Federigo Tozzi*, «Italice», 88, 3, 2011, pp. 399-400.

e la specularità tra ufficio e osteria, tra abilità di portare il pane a casa e poi di mangiarlo, tra la compostezza nel posto deputato all'ordine e al decoro, e quello della trasgressione e dello sfioramento permesso:

Mi vesto e vado all'ufficio. I miei colleghi fanno colazione [...]. Sono molto impacciato ed evito di parlare. Frattanto, entra il gestore. Se non avesse gli occhiali e il berretto nero con le righe d'oro, lo prenderei per un contadino basso e tarchiato, che ha i baffi biondi e gli occhi di un celeste chiarissimo e freddo. Io mi tolgo il cappello, ed egli mi chiede con un'aria tra indagatrice e maliziosa:  
– Perché ieri sera non venne a cenare con noi? Le avevamo fatto preparare il posto.  
– Non sapevo dove fossero.  
Egli non mi crede, e mi rimprovera:  
– Eh, non ci vuole mica tanto! È lì; guardi.  
E mi accenna una piccola osteria di fianco al piazzale della stazione. I miei colleghi stanno attenti a quel che gli rispondo.  
– Verrò oggi. [...]  
Ed esce. Ma, mentre io sto per domandarmi se ho commesso qualcosa di male, i miei colleghi fanno una risata. Uno prende un seggiolone, e lo attraventa contro quello del bigliettaio; il quale comincia a bestemmiare. Quelle bestemmie m'impacciano, e me ne sto ai vetri della porta esterna, guardando che gente càpita nel piazzale: pochi facchini; molti barocchi carichi, con sopra un impermeabile o una coperta rossa [...].  
Dopo mezz'ora, posso lavorare. Ma i registri sono così pieni di correzioni e di scarabocchi che io non so quel che devo scrivere. (pp. 13-14)

Leggendo queste parole alla luce di quanto detto riguardo alla novella *Un'osteria*, risalta subito quale possa essere la differenza che intercorre fra l'impiegato ferroviario, impacciato e incapace di svolgere in maniera corretta le sue mansioni lavorative e sociali, e la maestrina. A quest'ultima infatti non è stato riservato un posto all'interno del consesso paesano. O meglio, il posto a lei riservato è quello appartato e al medesimo tempo sovraesposto della straniera, dell'esclusa dalla comunità: una specie di luogo deliberatamente lasciato in ombra ma mai dimenticato, perché centro di un bersaglio continuo<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> «Lavateci le mani, ci mettemmo a sedere. Su la tavola c'erano già i piatti, piccoli e smaltati male; forse, lerci. [...] Accanto a noi due c'era un posto vuoto. E io chiesi, tanto per attaccare discorso: / - Qui chi ci mangia? Se non deve venire nessuno, possiamo star meno a stretto. / Uno, dopo aver bevuto senza staccare gli occhi da me finché teneva il

Leopoldo ha invece la possibilità di entrare da pari in questa stessa comunità e, soprattutto, nella comunità ancora più esclusiva composta dai lavoratori delle ferrovie, mancando però tale occasione fin dal primo appuntamento, e poi di continuo. È lo stesso gestore dell'ufficio a meravigliarsi di come egli non abbia saputo trovare da sé il luogo già predisposto per il nuovo arrivato. Più che a meravigliarsi, a non capacitarsi del fatto che egli non ci sia riuscito.

Secondo il punto di vista del gestore, infatti, chi si comporta in tal guisa ha per forza qualcosa da nascondere: nella sua logica, che è in fondo la stessa logica conforme a una certa immagine della virilità e della giovinezza, un vero giovane non può non riconoscere i suoi simili e compagni dal primo istante. Un vero giovane, cioè, non può non trovare da sé il posto che gli spetta di diritto.

La colpa di questo fallimento delle aspettative, di questa mancanza di Leopoldo e di tutti i suoi consimili viene imputata per intero a lui e a questi ultimi, biasimati non solo per il loro non saper stare al mondo (per la loro inettitudine, insomma) ma per non avere nemmeno la capacità di cogliere e sfruttare ciò che è stato predisposto per loro da altri e dalla società intera. Una capacità data per scontata, dunque, per naturale. In altri termini: necessaria. E sia ribadito soltanto per scrupolo di chiarezza: i comportamenti sconfortanti e "incomprensibili" dei giovani tozziani non devono essere in nessun modo intesi alla stregua di una qualche forma di resistenza attiva, o di cosciente diserzione da una comunità che non sentono fare per loro. Non si tratta mai di spreco, di sperpero irragionevole, o ancora di rifiuto protestatario contro una realtà non accettata e per questo contestata. Non vi è in loro nessun senso di ribellione, ma semmai il tentativo continuamente frustrato di non mancare agli appuntamenti cruciali per la loro crescita e per il loro inserimento all'interno del gruppo di pari (seppure conservante, come nel caso del contesto lavorativo, una sua gerarchia interna), o in quello della comunità intera. Appuntamenti che invece falliscono con una esattezza ostinata e incontrovertibile: da qui la

---

bicchiere alla bocca, rispose: / - È per la maestrina. / Tutti fecero una risata; ma poi si misero a parlare tra sé, di cose loro» (*Un'osteria*, p. 268).

loro speciale puntualità al contrario. Da qui anche la loro continua inappropriatazza e la diffidenza con cui gli altri li trattano.

Si gioca su tale questione lo scarto che separa l'impiegato ferroviario dalla maestrina Assunta, e quindi, più in generale, i giovani maschi dalle giovani donne. Queste ultime, ribadiamolo ancora, pur essendo affette dalla malattia della giovinezza, rimangono comunque aggrappate a un principio di realtà che le fa rassegnate ma, a loro modo, integrate nelle maglie del consenso sociale: sia pure in maniera tragica, ossia in qualità di capri espiatori. Nonostante vengano sacrificate, continua a esserci in loro un residuo di consapevolezza, un barlume di compostezza e dignità, per quanto Tozzi cerchi in tutti i modi di distruggerlo e annullarlo. Quello che le contraddistingue è un principio di realtà che dunque le fa tristi e spente, ma al contempo ubbidienti e perfettamente conformi al ruolo a loro "assegnato". Siano esse delle maestrine, oppure delle donne a perdere: non fa nessuna differenza.

In tal senso, si rilegga la straordinaria novella *Il crocifisso*, nella quale si racconta dell'incontro sul Lungotevere (ovviamente «nel punto più sudicio e più deserto», p. 801) tra una ragazza vagabonda e il protagonista-narratore, stordito dagli abbagli di un demone meridiano domenicale che lo portano a immaginare un mondo lasciato a mezzo. Un mondo informe «che Dio non ha finito di creare» (p. 800). La ragazza è uno dei personaggi più memorabili della progenie tozziana, per la ferocia implacabile con cui è descritta: con i capelli «come certi ragnateli che fanno schifo» (p. 801) e con «la fronte grassa, ricoperta da ciccioli grinzosi» (ivi). Ella vive per strada: dorme vicino a una latrina, le danno da mangiare «come a una cagna bastarda» (p. 802). «Chi la vuole s'avvicina, le sorride e la porta con sé» (ivi). Come se non bastasse, i soldati in libera uscita spesso la picchiano, e lei - spiega il narratore - ne è felice, perché anche in questo modo «può far piacere» (p. 803). E sta in questa gioia ingenua e malsana di far piacere la chiave per comprendere tutto. Mentre i giovani maschi tozziani come Remigio si profondono per accontentare gli altri in maniera ridicola e fastidiosa, cercando di conquistare la loro approvazione in tutti i modi, la

senz'altro de *Il crocifisso* lo fa per sé, per sentirsi parte di qualcosa, senza suscitare troppo l'incomprensione (e di conseguenza l'odio più profondo) altrui.

È chiaro che simili dinamiche sottendono una forte componente sadomasochistica. E questa stessa componente risulta centrale nell'intera produzione tozziana, come ha rilevato ancora una volta, e ancora una volta in modo esemplare, Luperini<sup>57</sup>. Tuttavia, questo masochismo così pervasivo nelle pagine del senese va distinto nuovamente secondo il genere dei soggetti coinvolti in rapporti di tale natura. Da un lato può essere riscontrata una loro declinazione "positiva" e in qualche modo riscattante per le giovani donne<sup>58</sup>; dall'altro lato, invece, quella rovinosa e completamente votata alla sconfitta dei giovani maschi. Se è vero infatti che l'intero meccanismo vittima-aguzzino si configura come patologico, e sempre rappresentato dal punto di vista di chi subisce, bisogna pure ammettere che, per il caso delle donne, tale passività rispetta i parametri di una società e di un certo immaginario, mentre in quello dei maschi assolutamente no. In altre parole, i giovani maschi disattendono in maniera esemplare il mito che li vorrebbe attivi e degni della loro posizione sociale: che li vorrebbe individui indomiti e sprezzanti, violenti e risoluti. Votati unicamente all'azione. È dunque questo il punto, qui sta il ganglio principale della questione: le ragazze che soffrono della malattia della giovinezza e che rimangono soccombenti nella realtà in cui vivono, sono perfettamente integrate in questa stessa realtà che, per quanto brutale e crudele, rimane pur sempre la loro. Vi è dunque una integrazione che, seppur rassegnata, può definirsi tale e cosciente. In questo

---

<sup>57</sup> Cfr. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 21-25.

<sup>58</sup> Si ripensi anche a un'altra novella famosa, contenuta in *Giovani* e intitolata *Una figliola*. Vi si narra di Fiammetta, una ragazza costretta a rifiutare le proposte di matrimonio di alcuni uomini a lei cari a causa di suo padre, riluttante ad accettare che ella se ne possa andare di casa. Anche a causa delle forti delusioni, Fiammetta, che non riesce a disobbedire al genitore, si ammala e quest'ultimo arriva perfino a stizzirsi per la debilitazione della figlia, battendo i piedi in terra come farebbe un bambino e attribuendole la colpa del suo stato di infermità («Il padre pestava i piedi, perché ella stava in letto; e andava sempre fino alla soglia della sua [della figlia] camera, perché non poteva lasciarla in pace e non si persuadeva che non poteva dirle di alzarsi e di riprendere le faccende», p. 597). E in effetti, risalta in modo evidente e paradossale come il più giovane tra i due - giovane in senso tozziano - sia proprio il padre: egoista, infantile e senza il minimo senso della realtà (e della dignità).

senso, potremmo affermare che la ragazza de *Il crocifisso*, abusata da tutti e in ogni maniera immaginabile, è consapevole di conservare un preciso posto nel suo ambiente, in cui si è vittime o aguzzini. E – risiede proprio qui la dirompenza perturbante della novella – ne è felice. Tutto ciò è orrendo, certamente. E anche Tozzi pare avvedersene, chiudendo con un ambiguo rimando a un crocifisso, il cui legno però schianta d'improvviso con uno schiocco pauroso, destando così la povera giovane dormiente tra i resti della spazzatura. E forse – benché nel racconto non si dia alcun indizio al riguardo – anche il narratore dai suoi trasognamenti, finalmente pronto ad approfittare di lei, seppure incapace davvero di farlo. Se è vero – com'è vero – che molti dei maschi tozziani, di fronte alle prostitute, cominciano a filosofare e a vagheggiare dei più alti pensieri invece di andare fino in fondo, come in realtà vorrebbero<sup>59</sup>.

Seguendo questa stessa pista, un discorso non troppo diverso può essere fatto anche per la differenza che intercorre tra il capro espiatorio “al femminile” e quello “al maschile”. Nel primo caso vi è infatti una sorta di accettazione del proprio stato di donna destinata a essere sopraffatta per il volere superiore della comunità, sia essa quella cittadina, sia essa quella della propria famiglia: vedi ancora *Un'osteria*, *Una figliola*, gli abbozzi preparatori di *Adele* - primo romanzo concepito da Tozzi e rimasto incompiuto -, oppure ancora altri racconti come *Una gobba*, *La matta*, *La zitella ghiotta* o *Fratello e sorella*. In quest'ultima novella in particolare, si assiste al tormento di un giovane maschio egoista e geloso ai danni di sua sorella (una maestra di ventidue anni), destinata a diventare bersaglio delle

---

<sup>59</sup> Lo dimostra molto bene la novella *Creature vili*, ambientata nell'anticamera di una casa di tolleranza. In questo racconto il cliente che dovrebbe farsi avanti e scegliere la donna con cui giacere, inizia a immaginare le cinque prostitute di fronte a lui come delle dame da salvare, a tratti addirittura come «fidanzate» e «sorelle», dimostrando così la sua totale e patologica confusione tra donna a perdere e donna idealizzata. Tra sesso (continuamente posticipato) e sogno puro. Il finale del racconto non lascia adito a dubbi: un altro avventore entra nel postribolo, spezzando così la beata fantasticheria del protagonista. Fantasticheria nella quale lui, sottospecie di dongiovanni incallito ma asessuato, possiede e difende ancora tutte e cinque le donne. Qui la conclusione: «Ma l'uscio s'apri; e un signore anziano, con baffi lunghi e ben tenuti, salutò togliendosi il cappello. / Il mio sogno disparve come una bolla d'acqua saponata: restò soltanto l'indignazione e il risentimento contro costui; e me ne andai subito per non starci insieme» (p. 793). Come si può ben comprendere, sembra che chi pronuncia queste parole non stesse aspettando altro che addossare a qualcun altro la colpa per non avercela fatta. O l'ennesima scusa per fuggire dal rapporto sessuale.

malelingue del paese, alimentate però dallo stesso fratello, e a morire ancor prima di quest'ultimo, benché gravemente malato.

In questa schiera di ragazze che diventano vittime dignitose e ben integrate nel circuito interminabile della violenza, fa forse eccezione Donata, protagonista del racconto eponimo: si tratta di una trentenne convinta che «la sua giovinezza non *sia* svanita, ma piuttosto *si sia* chiusa guastandosi e alterandosi» (p. 731). Sorvolando sulla pur significativa immagine della gioventù guastata, andata a male, quasi in stato di decomposizione all'interno del corpo della donna, ciò che importa sottolineare è come nella novella, a scontare le conseguenze della malattia della protagonista (malattia effettiva, oltreché metaforica), sia anche un uomo, un pizzicagnolo ingiustamente tacciato di aver compiuto violenza contro Donata. È infatti quest'ultima a soffrire di manie di persecuzione, fino alla completa paralisi. Come ricorda Baldacci, degenerazione e paralisi sono le due costanti precipue nella produzione tozziana: i due assi su cui viaggiano sempre, e sempre verso lo schianto, le sue storie. A guardar meglio, dunque, Donata, questo personaggio dai tratti repellenti<sup>60</sup>, non è ascrivibile in maniera del tutto efficace alle altre donne che, soccombendo, trovano il loro posto nel proprio mondo o nella propria famiglia. Donata è piuttosto una “semplice” pazza, che pare contagiare chiunque le si avvicini troppo: ella deve dunque essere accostata ai personaggi femminili deformi e perturbanti, e non alle giovani propriamente intese.

Giunti a questo punto occorre però fare una precisazione: ciò che è stato appena affermato non significa che, a dispetto dei loro coetanei maschi, soltanto le “giovani donne sacrificate” sono da considerarsi ingranaggi coerenti della realtà raccontata da Tozzi. Anche le ragazze più cattive, adescatrici e calcolatrici, ne fanno parte con naturalezza e “rispettando”, fino alle più estreme conseguenze, quello che viene loro richiesto. Basti per tutti il caso esemplare di Ghìsola, protagonista del romanzo *Con gli occhi chiusi* (per certi versi simile alla ragazza perduta de

---

<sup>60</sup> «Il suo viso di linfatica era ormai come una crosta gialla sempre più grossa: gli occhi rossi, infiammati; e i capelli biondicci e sottilissimi. Aveva un piede un poco storto, e le mani grassocce ma flosce; come senz'ossa» (p. 731).

*Il crocifisso*, anche se meno innocente<sup>61</sup>): se per la prima parte del libro le sue turbe e i suoi «misteriosi atti» vanno di pari passo con quelli dell'altro protagonista maschio, Pietro Rosi, nella sezione conclusiva del romanzo, molto diversa anche dal punto di vista stilistico, viene istituita una netta contrapposizione tra i due. Da un lato lei, ormai gravida e compromessa dal suo prostituirsi, e dall'altro lui, ancora immobile nel suo vagheggiamento di un amore asessuato, privo di implicazioni e di responsabilità. La corruzione di Ghìsola è, a modo suo, una formazione compiuta e portata a termine, rispetto a quella di Pietro, un giovane fasullo, tale solo sulla carta: non ha infatti le caratteristiche virili ed energiche che i maschi della sua età dovrebbero di necessità avere.

Si potrebbe affermare che, sebbene corrisponda a quello della donna a perdere, il ruolo di Ghìsola appare coerente e definito nel mondo tozziano, nonostante non sia scelto, cioè frutto di sopraffazione e di raggiro a discapito della donna. Un ruolo da cui vuole scappare ingannando a sua volta proprio colui che ruolo non conserva, Pietro. Il quale non è considerabile nemmeno come l'ultimo anello di una catena di violenza ai danni del prossimo più debole. A lui non sembra spettare nemmeno quello, se è vero che sviene di fronte al ventre gravido offertogli da Ghìsola, e dunque di fronte alla possibilità di entrare nel circolo della sopraffazione, anche da vittima.

Allo stesso modo in cui i padri di Tozzi, crudeli e impietosi, non vengono mai davvero giudicati per i loro gesti brutali, e anzi sembrano nel giusto se messi a confronto coi loro figli incapaci e fragili, Ghìsola e le sue simili non vengono in nessun modo condannate dallo scrittore per il loro

---

<sup>61</sup> Così si legge in una delle pagine iniziali del romanzo: «Il volto di Ghìsola era tranquillamente insignificante e sciatto. / Sembrava, con la sottana rimendata male, troppo semplice e quasi stupida. / Vi sono esseri che non chiedono nulla a nessuno e rinunziano a tutto; e, non essendo rispettati come gli altri, pare che di loro se ne possa fare quel che si vuole. Perciò quel che riguarda gli altri lo trovano antipatico. Se qualcuno li ama, non vogliono cambiarsi; chiedendo che cosa questo bene esiga. E allora lo evitano. [...] «Talvolta credeva, con piacere e con stizza, che il suo viso offendesse. Quando gli altri parlavano si metteva silenziosa; credendoli diffidenti. Non la interessava niente; obbediva a Masa e ai padroni, perché da se stessa non avrebbe pensato né meno alla calza; e sentiva malvolentieri che tutto ciò che esiste non era soltanto in lei. [...] Ma c'era in lei il presentimento e il senso di una vita, che le montava la testa come la ricchezza e il lusso degli altri» (*Con gli occhi chiusi*, p. 19).

contegno trasgressivo e calcolatore, perché tale contegno è pur sempre indice di un saper stare al mondo: di un sapere quale sia il proprio posto e, di conseguenza, il modo per meglio adattarvi. Non che qui si voglia trascurare l'attestata tendenza misogina di Tozzi, di cui già si è detto, ma il discorso da farsi è piuttosto un altro: le donne non vecchie e non deformi, siano esse esangui remissive o rapaci adescatrici, afflitte dagli stessi turbamenti della malattia della giovinezza sistematizzata da Tozzi, conservano un netto distacco dai loro corrispettivi maschili, in quanto capaci di uniformarsi al mondo che le circonda. Come a dire che, sebbene escluse, maltrattate, fatte prostituire e abusate, esse fanno in ogni caso "la loro parte", rispettando così in modo coerente e dignitoso una immagine comune della donna, nel mondo in cui vivono. Anzi: esse sono conformi a quest'ultima *proprio perché* escluse, maltrattate, fatte prostituire e abusate senza pietà.

Chi invece non riesce a stare al passo, a soddisfare le aspettative e i crismi di un'immagine condivisa e comune, di una rete discorsiva che nel capitolo precedente abbiamo fatto coincidere con un determinato mito, ossia con un preciso concetto operativo, sono i maschi: esseri sempre al mezzo delle cose, mai troppo distanti o troppo vicini: cioè mai nel vero pieno della vita.

## 5. *Referti giovanili I*

Ora che si è discusso della teoria della giovinezza tozziana e anche delle diverse sfumature che essa può assumere a seconda che i personaggi siano di sesso maschile o femminile, andiamo ad applicare sui testi, con particolare attenzione sulle novelle, la griglia teorica esposta nel precedente capitolo. Andiamo cioè a rilevare in quali punti i personaggi maschili di

Tozzi peccano di non conformazione e di non adattabilità rispetto alla morfologia del mito della giovinezza virile e sana.

Dato che alcune situazioni messe in campo da Tozzi ritornano ossessivamente nell'arco dell'intera produzione, e dato che proprio dalla reiterazione di determinate immagini i critici hanno ricostruito un coerente sistema teorico e poetico, possiamo impostare la nostra disamina proprio a partire dalle situazioni topiche, tenendo presente di volta in volta il luogo in cui avvengono, con il suo corredo di norme non dette, e con i personaggi ivi implicati (il doppio, la donna a perdere, i pari, ecc.).

### *5.1 Il rapporto con le donne e il sesso*

Non si può che partire da qui. Non soltanto perché, come ormai sappiamo, molti dei personaggi tozziani, e in particolar modo alcuni di quelli femminili, sono preda di pulsioni improvvise e incontrollabili, a tratti anche spaventose, riguardanti proprio la sfera sessuale. Istinti e voglie insorgono improvvise, erompono con prepotenza e stordiscono d'un tratto chi ne è preda. Ma fin qui niente di strano, tutto sommato. E il puntiglio delle descrizioni dei loro effetti si spiega ancora con il bagaglio culturale di Tozzi.

Discorso diverso va fatto però per il sesso come atto, come prova da superare dal giovane sano, pronto a prendersi ciò che gli spetta. È quindi in una simile prospettiva che va inteso. Il sesso, nella camera da letto deputata all'evento prestabilito o nella casa chiusa/capanna, è uno dei compiti cruciali per l'individuo virile che si rispetti: quasi il più naturale. Nei testi tozziani non mancano esempi di questa dinamica "corretta", soprattutto quando si parla dei "doppi". Essi sovrabbondano nella narrativa del senese, i cui intrecci sono molto spesso imperniati proprio su coppie oppostive di personaggi.

Ovviamente il primo modello, quello che il giovane malato di Tozzi tende a emulare in maniera continua e continuamente disastrosa, è la figura onnipervasiva e gigantesca del padre. Questo personaggio, nonostante l'età,

resta sempre e comunque più vitale ed energico rispetto ai suoi manchevoli figli: più giovane di loro. È lui a dettare la legge nel suo podere o nella sua bottega, ma soprattutto a mostrare l'esempio, il come si fa a seconda delle varie situazioni. Anche in materia di sesso, senza dubbio.

Nonostante più indietro si sia affermato che sarebbe un normale cruccio genitoriale (e medico) quello del nascondimento dell'atto sessuale (scena primaria) agli occhi della propria progenie, per i padri di Tozzi questo discorso non vale. Anzi, tale dinamica di occultamento viene completamente ribaltata. Non vale anzitutto perché il loro rapporto con le mogli legittime si riduce soltanto a una disposizione di ordini e di mansioni. Le madri tozziane rispecchiano quella dell'autore stesso: remissiva, malata di nervi, e succube del volere capriccioso del proprio uomo, più padrone che marito. Da questo punto di vista non c'è pericolo, dunque: i figli non potranno mai venire traumatizzati dalla visione dell'atto dei loro genitori.

Eppure, questo trauma sembra ristagnare comunque in molti dei testi tozziani. I giovani ivi rappresentati rimangono infatti interdetti di fronte alla disinvoltura con cui i loro padri o mentori trattano le donne, e più in particolare le loro amanti. Queste ultime sono raffigurate in vari modi nella narrativa tozziana: sono delle figure ricorrenti, ma la maggior parte deve ascrivere alla categoria delle donne a perdere, viste dalla prospettiva però di chi se ne serve e se ne disfa senza problemi: dalla prospettiva dei sani, insomma. E quando questi, i sani appunto, vanno a coincidere coi padri, si fa ancora più accentuata la distanza tra loro e i malati. L'esempio più eclatante è certamente rappresentato da una novella tra le più importanti e studiate<sup>62</sup> di Tozzi: *La capanna*. Vi si racconta, appunto, di Alberto, un quindicenne che dopo un periodo di convalescenza (elemento davvero poco casuale) vede Spartaco, suo padre, mentre seduce una donna al suo servizio. Qui lo stralcio del racconto:

Attraversò l'aia e scostò l'uscio, perché entrasse la luce dentro. Poi restò su la soglia come allibito: suo padre accarezzava la faccia alla

---

<sup>62</sup> Cfr. in particolare M. Palumbo, *Padri e figli nelle Novelle di Tozzi*, in M. Tortora (a cura di), «*La punta di diamante di tutta la sua opera*», cit., pp. 85-108.

donna di servizio, una giovinetta grassa, che non riusciva mai né a pettinarsi né a legarsi i legacci delle scarpe. Gli venne voglia di gridare e di picchiarli tutti e due. Ma tornò a dietro e si rimise a sedere; senza più la forza di alzarsi. Teneva gli occhi, con la fronte abbassata, all'uscio della capanna; aspettando che suo padre e Concetta uscissero. Dopo un pezzo, chi sa quanto, escì prima Concetta che, rossa rossa, andò in casa; senza né meno guardarlo. Poi venne fuori Spartaco che, accigliato e burbero, andò dritto nella stalla. Alberto aveva paura. Avrebbe voluto rassicurarlo che non aveva pensato niente di male e che gli voleva molto bene; ma non ebbe animo di alzarsi né meno allora. (*La capanna*, p. 700)

E ancora più delle parole appena citate, nelle quali già si intuisce il destino di esclusione, di letterale “messa alla porta”, che spetterà al giovane, è il finale a destare interesse. Passato del tempo (ma non molto), una volta morto Spartaco, il ragazzo cerca di imitarlo, baciando la stessa serva nella stessa capanna, e sentendosi finalmente come il padre. Ma invece di completare il rapporto sessuale (non visto e, a quanto pare, nemmeno immaginato dal protagonista), egli comincia a fantasticare, o, come dice bene Luperini, a sognare a occhi aperti: «Anche lui, finalmente l'aveva baciata! Anche lui, quando era stanco e aveva sudato a domare un cavallo, si faceva portare da lei un bicchiere di vino!». Come si può intuire da quanto appena letto e dalle associazioni di Alberto, “sesso”, lavoro e cibo possono essere rubricati sotto uno stesso dominio (maschile): quello della virilità, e della sana giovinezza. Attività per le quali però, nell'effettivo, i personaggi tozziani non sembrano essere affatto tagliati. Al solo, misero bacio, infatti, sono destinati il più delle volte a fermarsi.

Da un lato stanno dunque i risoluti, i veri uomini (anagraficamente giovani o meno), e dall'altro un gruppo di esseri del tutto incapaci di servirsi delle donne come si deve: di usarle, cioè, per soddisfare il proprio appetito sessuale. Tale appetito caratterizza ugualmente i protagonisti afflitti dalla malattia della giovinezza, ma diventa un problema nel momento in cui essi non sanno gestirlo, né dargli la corretta direzione. Che, nella maggior parte dei casi, coincide con quella indicata dal modello paterno. Quando hanno la possibilità di farlo scappano con qualsiasi mezzo, spesso entrando in uno stato confusionale e catatonico. E non si tratta di una confusione dovuta a

una qualche accensione dei sensi, che pure dimostrerebbe la virilità di simili personaggi. Al contrario, è un malessere in senso proprio: uno dei sintomi della malattia della giovinezza, che può provocare anche disorientamento fisico. C'è una scena memorabile di *Con gli occhi chiusi* che restituisce in maniera clamorosa il presentarsi di questo tipo di disorientamenti. È una scena apparentemente secondaria ma, come ha rilevato Luperini, condensa bene la contrapposizione tra l'atteggiamento dei padri nei confronti delle donne, e quello, fatto di un continuo schermirsi, dei loro figli. Tale scena diventa ancora più significativa se si considera che Tozzi tiene a puntualizzare, in uno dei rarissimi casi del libro, il giorno preciso in cui si svolge. Ci troviamo nel giorno della festa di San Giuseppe, a fine marzo, periodo nel quale si riscontrano «indefinibili turbamenti [...]», a cui è unita quasi sempre una sottile voluttà, un desiderio di qualche bellezza» (*Con gli occhi chiusi*, p. 29). Pietro ha ormai quindici anni, non è più un bambino: anche lui si trova sommerso dalla pervasiva ondata di desiderio dell'incipiente primavera. Tuttavia, a differenza degli altri, ne ha paura e non ne vuole sapere: si autoesclude preventivamente dalle conseguenze reali di questa stagione sensuale e incendiaria. Dapprima mentre si trova da solo nella capanna con Ghìsola, mentre questa assiste divertita al suo imbarazzo e al suo disagio, accusandolo, per celia, di non lavorare. O meglio, di non saper lavorare del tutto. Elemento non secondario, se si tiene conto del fatto che il lavoro è uno dei pilastri su cui si fonda il mito della virilità, e, in parte, anche quello della giovinezza. Ma è il passaggio successivo, lo stesso preso in esame anche da Luperini, che rappresenta ancora meglio la paura di Pietro di partecipare a questo risveglio naturale che accompagna ogni forma di vita, umana e animale, nel giorno, si badi, della festa del padre. Eccolo di seguito:

Domenico, guidando [il calesse], non parlava mai; rispondendo con il capo a coloro che lo salutavano. Sorrideva in vece a qualche ragazza che conosceva; e, facendo prima rallentare il cavallo, la toccava con la punta della frusta nel mezzo del grembiule. E Pietro, con gli occhi socchiusi, si voltava dalla parte opposta, arrossendo; poi si distraeva guardando le gambe del cavallo; e gli pareva che il loro rumore variasse di tempo a seconda delle arie che gli passavano per la mente.

Oppure cercava di non sentire quell'odore particolare, che avevano gli abiti del padre. (p. 35)

Lo stralcio appena letto, così diretto e suggestivo, non lascia adito a dubbi. Non potrebbe essere rappresentata con più evidenza la distanza tra Pietro e il suo genitore. Quest'ultimo si muove a suo agio, come un vero padrone, perfino quando non si trova più nei confini del suo podere. Si trova a suo agio nella strada, nel luogo, come già detto, della possibilità e dell'incontro, del dominio maschile secondo Bourdieu. Pietro invece è incapace di alzare lo sguardo oltre le gambe del cavallo. Tuttavia, è il contegno che Domenico Rosi assume con le ragazze «che conosce» (formula volutamente ambigua) a essere messo in risalto. Tralasciando il portato simbolico di un oggetto "fallico" come la frusta, così bene analizzato da Luperini, il fatto che Domenico, proprietario di una trattoria e di un terreno arricchitosi con le sole sue forze, con disinvoltura e impudenza cerchi di abbassare le vesti di queste giovani donne è funzionale a rimarcare per contrasto l'ostinazione con cui il figlio volge lo sguardo altrove: ecco Pietro dagli occhi sempre chiusi. Da qui il titolo, dunque, e tutta la storia narrata, che può *anche* intendersi, a partire dall'intuizione debenedettiana degli anni Sessanta, come una storia di sopraffazione sessuale del padre ai danni del figlio. Di certo gli occhi in Tozzi sono centrali e ricorrenti come parti autonome del corpo<sup>63</sup>, eppure, a guardar meglio, sembra che tutti gli organi percettivi di Pietro siano di proposito deviati dalla loro funzione, non soltanto quello propriamente edipico dell'occhio. Infatti, se per gli altri la primavera rappresenta il risveglio dei sensi, per Pietro ciò non vale. Per il giovane Rosi, infatti, tale stagione non rappresenta altro che l'ottundimento (volontario) di tutti i suoi sensi.

Il quindicenne cerca di non sentire gli odori addosso a Domenico, odori che lasciano davvero poco spazio all'immaginazione. Ma anche il

---

<sup>63</sup> Cfr. almeno R. Luperini, «*Novale*»: *gli occhi, le mani, il romanzo*, in C. Fini (a cura di), *Per Tozzi*, cit., pp. 318-319; G. Rimanelli, *Gli occhi di Tozzi*, in L. Fontanella (a cura di), *Tozzi in America*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 61-70. Sul valore "epistemologico" di questa immagine ossessiva in Tozzi cfr. anche M. Palumbo, "Forza lirica" e mondo allegorico: "Tre croci" di Federigo Tozzi, «MLN», CXII (1997), pp. 61-67.

sensu dell'udito viene volutamente interciso da Pietro stesso: questi cerca di distrarsi, o meglio di assentarsi, concentrandosi sul ritmo del galoppo del cavallo, sincronizzandolo con quello delle «arie che gli passavano per la mente». I motivetti che il giovane protagonista si ripete in testa ricorrono più volte nel corso del testo, e non paiono costituirsi come dato di poco rilievo. Oltre che con gli occhi chiusi, Pietro sembra stare anche con le orecchie turate. O meglio, con le orecchie rivolte a un mondo altro, in cui tutto è buono e melodioso. In cui egli è salvo, perché al di fuori dalle implicazioni di qualsiasi aspettativa da soddisfare. Qui un passaggio che illumina bene la questione, anche perché si tratta ancora di un confronto tra padre e figlio:

Domenico gli aveva dato le chiavi evitando che i loro occhi s'incontrassero; e, fatta tutta la spesa, lo mandò a chiamare perché aveva lasciato i sottoposti soli.

- Tu non saprai mai essere un padrone. Come farai a comandare se tu stesso non impari?

Ora parlava con il figliolo per sfogarsi; e il suo rimprovero era pieno di bontà. Poi, presi in mano tutti i mazzi degli uccelli da cuocere allo spiedo, gli disse: - Questo è un tordo, e questa un'allodola: aiutami a pelare.

E si sedé dinanzi a un gran paniere, dove andavano le penne. Ma Pietro era così distratto che canticchiò un poco, sottovoce; e poi rispose: - Se tu sei contento, vado a leggere un libro. (pp. 69-70)

Non servono troppe spiegazioni. Mentre Domenico, in uno dei rarissimi momenti di bontà e di apertura nei confronti di Pietro (bontà e apertura destinate a svanire nella pagina successiva, sia detto per inciso), tenta di istruire sinceramente il figlio, quest'ultimo non riesce ad ascoltare le parole a lui rivolte. Si distrae subito, e subito cerca di rifugiarsi nei suoi mondi di fantasia: dapprima le canzonette, poi i libri. In questa scena, inoltre, troviamo di nuovo ribadita la vicinanza effettiva tra il sesso e il lavoro. Da entrambi Pietro fugge nella medesima maniera, usando cioè gli stessi trucchi collaudati nel corso del tempo. Ciò vuol dire che queste due "attività" così importanti per il padre e per i maschi che circondano il protagonista malato, posseggono davvero qualcosa in comune, una stessa

meccanica e una stessa logica: sono l'uno lo specchio dell'altro. Ma del lavoro diremo tra breve.

Torniamo di nuovo ai rapporti con le donne. Anzi, al rapporto per antonomasia: il sesso, appunto. Come si è compreso, Pietro Rosi, allo stesso modo di tanti suoi simili presenti nella produzione tozziana, è un ragazzo a cui il contatto vero con una donna fa spavento. Egli tenta di sottrarvisi ogni volta che può, pur essendone comunque affascinato. Ed è così per tutta la durata del romanzo, cioè fin dai suoi tredici anni. In particolare, è Ghìsola a catalizzare allo stesso tempo desiderio e terrore, a emanare voluttà perfino dalle sue vesti sdrucite e povere. Non solo per i suoi comportamenti spesso ambigui e provocanti. Non solo perché ella si diverte a metterlo alla prova ogni volta che ne ha l'occasione. Ma perché è l'unica che sembra sempre sul punto di riuscire, spesso anche con odio, a distoglierlo dalle sue fantasticherie e dalle sue evasioni. Pur non riuscendovi mai, ben inteso. Non è forse un caso, allora, che nel primo quadro narrativo in cui i due interagiscono, Ghìsola, invitata dalla stessa madre di Pietro, cerchi di svegliare quest'ultimo pungendolo con un ferro da calza, in un passo memorabile:

Pietro ascoltava, ma gli pareva che le persone intorno a lui agissero come nei sogni; e la mamma, rivolgendosi a lui, doveva ripetere due o tre volte la stessa cosa:

- Ma perché sei così distratto? E pure tu capisci quel che si dice!

Egli, con un'apprensione strana, temeva di rispondere. E dalla sedia andò sul canapè, incapace di sottrarsi a una specie di spavento a cui s'era abituato; subendo quel fascino di allontanamento, che talvolta gli dava un terribile benessere; finché il sonno non gli fece ciondolare la testa su le ginocchia. Ghìsola, ad un cenno della padrona, gli si avvicinò e gli bucò, appena, con un ferro della calza, una mano, perché si smuovesse. Pietro finse prima di non sentirla, ancora immerso in quel suo abisso schiacciato. Poi, senza alzare gli occhi, la maltrattò. Ora Ghìsola apparteneva a quella brusca realtà meno forte delle sue astrazioni. Sentì tale differenza, con pena acre. (p. 14)

Sta tutta qui la funzione romanzesca di Ghìsola, «meravigliosa anti-Lucia Mondella»<sup>64</sup>, secondo una formula di Celati. È lei il personaggio chiamato a risvegliare Pietro, un fuggitivo cronico, affetto da una distrazione costante per tutto ciò che lo circonda. In effetti, nello stralcio appena letto sta già condensata la vicenda che poi troverà compimento nelle pagine successive. Ghìsola, attraverso ammiccamenti e scherzi poco innocenti prima, e poi secondo un piano ben studiato in seguito, cercherà in tutti i modi di aprire gli occhi di Pietro. E non solo metaforicamente. Si ricordi, infatti, che nella seconda parte del libro, Ghìsola è intenzionata sedurlo, per poi addossare a lui il concepimento del bambino che già porta in grembo. Eppure Pietro, mentre le professa il suo amore incondizionato a ogni piè sospinto, in una sorta di idealizzazione patologica per la donna sbagliata, rifiuta in tutti i modi di cogliere ciò che Ghìsola sembra offrirgli senza troppe, inutili allusioni. A tal proposito, anche un altro passaggio risulta paradigmatico. Una scena che si consuma, guarda caso, proprio nella stanza di Pietro, la stessa di quando era bambino. Il giovane ha infatti portato Ghìsola nella sua casa di Siena, con l'intenzione di chiedere al padre il permesso di sposarla, ma non vuole in alcun modo approfittare di lei, delle sue continue profferte, prima che il matrimonio sia cosa certa.

Messe le lenzuola, Ghìsola togliendosi la giacchetta domandò: - Dove dorme Pietro?

- Nella stanza solita di quando era piccino. Ma vorresti andare a vederlo? [...]

Riconoscendo bene la casa, si avanzò quasi a tastoni, attraversando la stanza d'ingresso e poi il salotto meno buio perché c'era la luce elettrica della strada.

L'uscio della camera di Pietro era aperto perché vi doveva passare Domenico per andare nella sua. Ella vide il tavolino con i libri, il canterano con lo specchio che luccicava. E proseguì verso il letto messo ad una parete: Pietro dormiva.

Allora si chinò e cominciò a baciare su la bocca. Egli, senza finire di destarsi, sentì un brivido; ed esclamò a voce alta: - Sei tu, Ghìsola!  
(pp. 132-133)

---

<sup>64</sup> G. Celati, *Tozzi, vedere con gli occhi chiusi*, in Id., *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 154.

E poi ancora, poche pagine dopo, mentre si trovano a Radda, a casa della donna:

E Ghisola, che voleva darglisi per fargli credere poi di essere restata incinta, gli chiese: - Perché mi accarezzavi dianzi?

Pietro non glielo voleva dire. Ma Ghisola esclamò: - Lo so. Ho indovinato... Ora mi accarezzi in un altro modo! Anche tu mi desideri. È impossibile che tu possa farne a meno. Del resto, se tu vuoi, io son tua. [...]

Ghisola insisté: - Dormi qui. Io verrò a baciarti come feci l'altra volta a Siena.

Egli temette, allora, che avrebbero anche potuto dormire insieme; e rifiutò. Ghisola, indovinandolo, chiese: - Ci stiamo insieme di giorno, senza far niente di male?

E, con un'aria innocente, disse: - Ti giuro che tu mi rispetterai, perché tu non vuoi...

- No; prima devi essere la mia sposa. Sono io stesso che te lo dico, perché ti voglio bene.

Ma ella, con la carne imbevuta di voluttà, come una spugna d'olio, entrò in un'altra stanza, chiudendosi l'uscio dietro. Ricomparve quasi subito, mentr'egli non sapeva più se aspettarla o andarsene. Egli le disse, con voce quasi piagnucolosa, imitando la sua: - Staremo insieme in seguito. Ora facciamo questo sacrificio. Dobbiamo. (pp. 144-145)

Ricordiamo il discorso fatto sulla stanza da letto come luogo per eccellenza per un giovane, ma solo se inteso come luogo di passaggio, da disertare in favore di altre camere, una volta cresciuto e una volta conscio dei propri bisogni sessuali: quelle delle donne da far proprie. Nei passi appena citati, troviamo evidenza di come questo percorso progressivo di autonomizzazione e di maturità sessuale venga disatteso da Pietro, il quale non solo dorme ancora nella sua camera di bambino (pur avendo trascorso un periodo a Firenze per gli studi), con tutti gli oggetti di un tempo al loro solito posto, ma anche quando ha la possibilità di "entrare" effettivamente in quella di Ghisola si rifiuta, adducendo scuse e chiedendo alla giovane un «sacrificio», con «voce quasi piagnucolosa», per giunta. Siamo al paradosso. Il maschio, colui che dovrebbe far propria Ghisola, è colui che temporeggia, che si femminilizza e cerca di allontanare da sé la possibilità di un rapporto reale. Siamo al paradosso anche perché perfino il padre di

Pietro crede che suo figlio stia con Ghìsola per fare il «comodo suo»<sup>65</sup>, cioè per fare il comodo che un giovane vero e un maschio degno di questo nome dovrebbero fare, anche se reputa eccessivo il fatto di essersela portata a casa. Come a dire che l'averne un'amante, una donna a perdere con cui giacere a proprio piacimento, è un elemento considerato normale e, in un certo senso, doveroso, per un ventenne quale è Pietro. E in un breve passaggio precedente rispetto a quelli sopra riportati, Pietro sembra riuscire a stare al passo coi suoi coetanei. Lo si apprende anche un po' sorpresi in un paragrafo anomalo, se paragonato al tenore dei restanti: il ragazzo si diploma, conosce le donne e, addirittura, riesce anche a tenere nascosto qualcosa al padre:

Erano passati tre anni; e Pietro aveva preso la licenza tecnica. In fatti, rimandato a scuola, dopo molte difficoltà e non poca diffidenza, s'era impegnato a studiare.

Passava tutte le ore libere con i compagni; e Domenico permetteva perfino che entrassero a prenderlo dentro la trattoria.

Ma fu il tempo ch'egli cominciò a conoscere le donne. Vi andava di nascosto; e, per procurarsi i soldi, vendeva i libri e qualche oggetto che riusciva a portare via di casa senza che Domenico se ne accorgesse: un servito di maiolica, alcuni medaglioni di pietre buone e perfino un antico ventaglio d'avorio e di seta. Poi ne rimetteva le chiavi sotto un tondino di lana, che faceva da posalume. (pp. 74-75)

Nonostante non sia mai andato bene a scuola e nonostante la paura fino a quel momento dimostrata nei confronti del femminile, Pietro in questo frangente, nei suoi diciannove anni cioè, non pare essere troppo in difficoltà. Eppure basta la ricomparsa di Ghìsola, o meglio l'ascolto del suo solo nome, a casa dei nonni della ragazza, perché egli ripiombi d'un tratto nella sua malattia della giovinezza. Non appena Pietro rientra in contatto

---

<sup>65</sup> «Domenico, che veniva e andava dalla cucina alla stanza dov'erano essi [Pietro e Ghìsola], con le mani in tasca e con la testa bassa, senza guardarli mai, uscì e andò a sfogarsi dal suo amico droghiere; un figliolo non doveva portarsi in casa le amanti, sia pure che facesse bene a fare il comodo suo ora che era giovine. Ma il droghiere rise della sua collera e gli disse che lo lasciasse divertire, giacché si trattava di una bella ragazza» (*Con gli occhi chiusi*, p. 131). Si noti come la condizione comune della gioventù espressa e rappresentata da Domenico e dal suo amico, ancora una volta, corrisponde esattamente a quella del mito e della virilità. Della forza da vendere, e degli appetiti da soddisfare a buon diritto.

con la sua ossessione adolescenziale, torna quello di sempre. Lo dimostra il fatto che ricominciano subito i suoi trasognamenti esagerati e del tutto fuori luogo su Ghìsola: lui vuole essere il suo salvatore, il cavaliere che la farà diventare ricca: una vera signora. Senza sapere che è già diventata la donna a perdere di molti, intorno a cui si è addensata una nube di malelingue. Ecco dunque la confusione, propria di Pietro e di chi non è in grado di distinguere tra la donna da idealizzare e quella da usare e da gettare via. Ecco chi non sa fare la “doppia scelta erotica”, guidata dalla doppia morale del mito della giovinezza e della virilità.

Sempre in *Con gli occhi chiusi*, questa confusione cronica viene resa evidente anche dalle continue richieste di Pietro, fatte a Ghìsola, di non scoprirsi troppo. Appena un lembo della sua pelle viene mostrato, intenzionalmente o per sbaglio, Pietro si paralizza. Ci troviamo di fronte a un atteggiamento speculare rispetto a quello di Domenico Rosi, del padre che abbassa le vesti, che vuole vedere più del consentito, che ha gli occhi, insomma, costantemente spalancati.

Ma questa dinamica di fuga di fronte alle donne facili, alle donne a perdere cioè, ricorre anche in altri romanzi, oltre che in novelle come *Creature vili*, che può essere intesa come una particolare declinazione del *topos* della “figuraccia al bordello”, di cui già si è detto. Si prenda per esempio *Ricordi di un giovane impiegato*. C'è un momento del libro che illumina alla perfezione il timore di Leopoldo, il nuovo arrivato presso la comunità di Pontedera. Anche in questo caso tale timore emerge addirittura dal confronto (o forse sarebbe più opportuno parlare di un duello?) verbale con un “doppio”, Marcello Carpi, di due anni più piccolo. Leggiamo:

Invece non vorrei confidarmi con il Carpi perché ha due anni meno di me ed è d'animo troppo leggiadro. Quando mi racconta che a Firenze era amico anche di qualche canzonettista, io mi stacco subito da lui e gli dico che mi parli d'altro. Il Carpi mi guarda ridendo [...] e ricomincia a parlare anche peggio di prima; divertendosi specialmente con le parole oscene.

Io gli chiedo: - Perché tu sei così?

- E tu perché vuoi codesta castità?

- Mi sei antipatico.

- E tu a me. Anzi, non capisco perché non ti piacciono le canzonettiste e perché tu voglia subito fare all'amore sul serio! Già, non ci credo.

Tu devi essere più astuto di quel che non pare. Hai fatto il prete prima di impiegarti alle ferrovie?

Io mi metto a ridere; e il Carpi mi dice:

- Perché, allora, non bestemmi anche tu? Senti quanto è bella questa parola che ti pare sporca! Pròvati a dirla: vedrai che ci pigli gusto anche tu. E perché non andiamo tutti e due dalla tua padrona di casa, per doventare suoi amanti anche noi?

Io m'allontano da lui; ma egli mi riprende a braccetto; e continua [...].  
(*Ricordi di un giovane impiegato*, p. 41)

Come ha rilevato Samuel Ghelli<sup>66</sup>, in questo passaggio Tozzi rende esplicita la radicale incapacità di Leopoldo di imitare quanti lo circondano. O meglio, i giovani maschi che lo circondano. Questi paiono a loro agio nella vita di paese, si muovono senza difficoltà tra il loro luogo di lavoro e l'osteria, tra il dovere e lo svago: tra l'ordine e la trasgressione, come al solito. E, in questo caso specifico, la trasgressione coinciderebbe anche col rapporto con le donne a perdere. Con gli incontri facili, dai quali poter ricavare solo comodità e piacere. Leopoldo non riesce nemmeno a sentir parlare di certe cose. Ricordiamo come l'ostentazione plateale delle proprie conquiste - comunque speculare al riserbo che ammantava alcuni rapporti da dimenticare come quello della prima volta - si costituisca come un elemento primario, importante tanto quanto l'atto stesso. O forse di più: lo stesso atto non esisterebbe, se poi non se ne parlasse in mezzo ai propri pari. Se poi insomma, tale rapporto non si trasformasse in una sfida a chi è più uomo.

Il contegno disinvolto e insinuante di Carpi lo dimostra assai bene: la confidenza non è soltanto un modo per condividere un segreto, per fare entrare qualcuno in una sfera di esclusività e di orizzontalità (dunque, non è soltanto un'iniziazione presso un gruppo ristretto, o una prova per rinsaldare un legame tutto al maschile e tutto fondato sull'onore), ma anche un gesto di sfida, e, in qualche modo, di ricatto. Si capisce allora perché, più Leopoldo manifesti disappunto e imbarazzo, più Carpi insista su argomenti osceni, riguardanti vecchie conquiste o perfino altre possibili, come quella della padrona di casa del dipendente ferroviario.

---

<sup>66</sup> Cfr. S. Ghelli, *I fantasmi, le ragioni dell'anima e la riscrittura dei "Ricordi di un impiegato" di Federigo Tozzi*, cit., pp. 406-407.

Al contrario, Leopoldo è talmente spaventato dal sesso, amore non «serio», che non vuole sentirne nemmeno parlare. Egli si rifugia di continuo nell'idea di Attilia, la sua fidanzata lontana su cui può proiettare le sue infinite idealizzazioni deresponsabilizzanti, salvo poi essere sollevato, alla fine della vicenda, quando questa ragazza morirà.

Singolare è anche il fatto che la sua paura venga scambiata per astuzia o per senso di superiorità. A tal punto la visione dell'impiegato è lontana da quella di Carpi e dei "sani", da non essere concepibile se non come una volontà perversa o castrata, simboleggiata dalla figura del prete. Per Carpi e i suoi simili, l'essere prete significa appunto essere uomini a mezzo, e per questo insidiosi. Dei preti, ricorda in modo penetrante Petroni<sup>67</sup>, si deve diffidare, perché essi non partecipano attivamente al gioco della competizione e del sesso (al gioco dei giovani e dei veri uomini, quindi), e perciò conservano una specie di irriducibilità rispetto agli atteggiamenti riconosciuti e reputati come normali. Irriducibilità che tuttavia viene stemperata dalla sua funzione sociale riconosciuta di "ago della bilancia", di "custode dell'ordine", perlomeno in una piccola comunità come può essere quella della Pontedera di primo Novecento messa in scena nel libro.

Siamo di nuovo nel solco dell'incomprensione radicale di cui si diceva prima. I giovani malati di Tozzi cercano in più modi di compiacere gli altri, ma così facendo vengono inevitabilmente fraintesi da chi li circonda, e per questo anche odiati. Lo dimostra ancora la "prova" della bestemmia. Carpi testa ulteriormente il suo interlocutore tentandolo alla blasfemia. Leopoldo però ha paura di nominare invano il nome del Signore, dimostrandosi così, ancora una volta e in maniera ancora più evidente, un giovane che non solo non sa rapportarsi con le donne, ma che non sa nemmeno stare come si deve in osteria, dove la bestemmia, l'improprio e l'insulto sono pratiche non solo condivise ma necessarie per poter

---

<sup>67</sup> «Leopoldo dunque è tortuoso come un prete ipocrita. Niente di strano quindi che si trovi, sia pure marginalmente e non volendo, implicato in piccoli intrighi di sesso e di carriera. Il prete infatti è colui che non partecipa di persona al piacere e alla competizione, e quindi può assumere il ruolo del testimone, e magari del ricattatore». F. Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federico Tozzi*, cit., pp. 50-51.

presenziare in maniera degna, secondo il corredo giovanile e maschile della trasgressione (si ricordi Slataper, ma anche Tozzi stesso, in molti luoghi della sua produzione).

Come ha ricordato in un recente articolo Alessandro Benucci, anche ne *Gli egoisti*, altro romanzo postumo di Tozzi, è presente un personaggio molto simile a Leopoldo, incapace come quest'ultimo di conformarsi a un modello di gioventù e di virilità prestabilito e condiviso: ciò a testimonianza ulteriore di come molte delle creature tozziane si somiglino, accusino le stesse deficienze e, soprattutto, soffrano della medesima patologia<sup>68</sup>.

Si tratta del violinista trentenne Dario Gavinai: anche lui viene a scontrarsi, in un "duello" verbale, con un suo *alter ego*, un suo doppio che non riesce a non amare, nonostante tutti i suoi giochetti: l'amico Ubaldo Papi, più giovane di lui di dieci anni, e assai disinvolto, in quanto a relazioni con l'altro sesso. Mentre Dario si rifugia nella fedeltà ad Albertina, la donna con cui si frequenta e che pure non riesce ad amare davvero fino all'ultima pagina del libro (nella quale, inaspettatamente, si dà un *happy end*), il compagno più piccolo tenta di sviarlo da questo amore troppo serio e soprattutto sproporzionato, dato il costante malessere di Dario e data anche la sua temporanea separazione da Albertina. Qui la scena, in cui Tozzi consegna al lettore riflessioni di carattere generale sulla giovinezza, anche intesa nella sua accezione esuberante e sprezzante: nella sua accezione sana. Egoisticamente sana:

Il Papi s'ostinava sempre di più in quell'idea di farlo innamorare di un'altra; e tornava sempre alla carica; inventando pretesti d'ogni genere e stando attento quando poteva essere il momento più adatto perché si lasciasse persuadere. Gli disse:

- Ma perché senti il bisogno di restare fedele a una donna; che forse [...] non ti ama più? Che ne sai, ormai? Non vedi che non ti scrive né meno?

Dario sorrise; ma sentì su la faccia come una rigidità della tristezza; e rispose: [...]

- Ti lascio dire così, perché ti sono amico; ma, se no, non vorrei.

- Io ti parlerei lo stesso anche a costo di leticare. Tu sai che io faccio all'amore con altre tre, adesso. Ma, con quattro, sarebbero troppe. E,

---

<sup>68</sup> Cfr. A. Benucci, *La lunga attesa di Federigo Tozzi. Note sui romanzi postumi Gli egoisti e Ricordi di un giovane impiegato*, «Narrativa», n. s., 40, 2018, pp. 157-171.

poi, vorrei che una signorina che conosco da ieri, trovasse chi le volesse bene da vero. Perciò ho pensato a te. [...]

Dario lo guardò come se fosse per accondiscendere. [...] Si pentì d'avergli dato forse troppa confidenza; e tutta quella simpatia di pochi minuti innanzi gli si mutò quasi in odio. [...] E andò a casa con l'animo pieno di angoscia violenta. Ormai, era certo che non poteva contare su nessuno; e, se aveva qualche segreta dolcezza non doveva parlarne a nessun costo. Egli doveva tenersela per sé; perché gli altri, se no, avrebbero fatto di tutto per cambiarla in una delusione lacerante come un coltello. (*Gli egoisti*, pp. 490-491)

Ecco che Dario, proprio come Leopoldo Gradi, professa ottusamente la fedeltà e la purezza di fronte alle offerte del suo tentatore. E proprio come Leopoldo, Dario parla di fedeltà soltanto perché vuole allontanare da sé lo spettro di una donna di cui *dovrebbe* approfittare, se accettasse l'invito fattogli dal Papi. Altro elemento da tener presente è la diffidenza e il fastidio di Dario nei confronti di chi cerca di distoglierlo dalla sua condizione di passività e di blocco; di chi, insomma, cerca di sottrarlo dalla sua zona di conforto e di sicurezza. E allora non è un caso che, subito dopo il passaggio citato, si trova scritto:

Ma Dario provava un senso doloroso, della sua [di Ubaldo Papi] allegrezza giovanile; e gli chiese, ridendo della risposta che già si aspettava:

- Non è possibile che ti innamori da vero?

- Io spero di no.

- Si vede che non sei come me. Ma io ho piacere di essere così.

- Tu hai già una certa età!

Dario ebbe un senso rapido di malessere; e gli disse, ironicamente, per fargli capire che gli era dispiaciuto:

- Già, io sono vecchio!

Il Papi, invece, sentì piacere a dirgli quella mezza verità; perché in certi momenti aveva quel fanatismo capace di qualunque cosa; il quale è un segno caratteristico della giovinezza. Infatti, si credeva in diritto di farlo soffrire; perché era molto più giovane di lui; con una differenza vanitosa.

Un giovane può anche godere dell'effetto che gli produce uno di maggiore età! E Dario, appunto, rifiutava perfino di prendersi una delle più belle e delle più eleganti signorine di Roma! Al suo modo di vedere, era una cosa che non avrebbe potuto scusare per nessun motivo!

E lo lasciò a se stesso, con quel viso quasi sconvolto, come sempre; con gli occhi pieni di inquietudine. (pp. 491-492)

In questi due confronti consecutivi non solo ritroviamo la paura di Dario per l'amore non serio, per il sesso a perdere dunque. Ma troviamo

anche la contrapposizione tra una giovinezza ben spesa e ben sfruttata, quella di Ubaldo appunto, e un'altra ormai disseccata, spreca eppure ancora attiva (come la coda della lucertola), se considerata nei termini della malattia che conosciamo. Dario rimane infatti un sognatore e procrastinatore, nonostante i suoi trent'anni e il suo lungo trascorso a Roma in cerca di fortuna e ispirazione. Egli, prima della pagina finale che sembra risolvere il rapporto con Albertina, inizia ad amare quest'ultima solo una volta che se ne è andata da Roma; così come inizia ad accorgersi della potenza e della bellezza della gioventù soltanto dopo che questa è ormai trascorsa. Ricordiamolo ancora: la malattia della giovinezza riafferra i personaggi tozziani anche quando gli anni più verdi sono ormai passati, con la malinconia tipica di chi sa di aver perso qualcosa per propria colpa ma che, nonostante ciò, non vuole in nessun modo lasciare, rassegnandosi così a crescere e ad addossarsi una qualche responsabilità: «Avrebbe voluto convincere la giovinezza e restare con lui, magari prendendola a tu per tu; come s'era imposto a qualche persona. / Egli, dunque, non aveva niente in sé; che potesse allungarla e proteggerla!» (p. 488).

Dunque la giovinezza come qualcosa che si vuole recuperare pur avendola spreca, ma anche come maledizione, come condizione di paralisi emotiva (e pratica) da cui non ci si può liberare mai. In questo ultimo senso, risulta emblematica una novella dal titolo altrettanto emblematico: *L'ombra della giovinezza*. Proprio come un'ombra, la patologia giovanile non si "distacca" mai da chi ne è affetto, lo segue ovunque, spesso spaventandolo. È come se Tozzi fosse riuscito a condensare, nelle pagine di questo racconto, tutto quanto riguarda lo strettissimo rapporto tra la virilità e la gioventù di cui andiamo discutendo già da molto.

Anche in questo caso si tratta di un rapporto a due. Di un duello, seppur metaforico, tra chi sa stare al mondo e di chi invece no. Al centro della novella sta infatti il doppio confronto per antonomasia, quello tra fratelli opposti. Da una parte sta Orazio Civillini, «una specie di sognatore, che si lascia esaltare dai suoi sentimenti» (p. 633), e dall'altra suo fratello Livio, «cattivo e prepotente» (p. 639), più simile al padre in quanto curatore

attento degli interessi della fattoria che quest'ultimo ha lasciato in eredità ai figli dopo la sua morte. Come molto spesso accade ai giovani malati tozziani, Orazio si innamora e vuole sposare la donna sbagliata, Marsilia. Questa è la donna sbagliata non perché sia compromessa, o dissoluta, o "perduta", ma perché troppo povera, e quindi troppo poco conveniente per gli interessi della famiglia Civillini. Livio comprenderebbe la relazione tra i due solo se il fratello, così ingenuo e illuso, non fosse «serio» (aggettivo fondamentale e deprecato dai veri giovani, come abbiamo già visto per i casi di Leopoldo Gradi e di Dario Gavinai) nelle intenzioni: lo burla infatti per la sua premura inconcepibile e fuori luogo, per l'accortezza con cui conserva le lettere della ragazza. Di seguito un passaggio eloquente:

[Livio a Orazio]: «Tu vuoi sposare quella signorina povera, che ha almeno sei anni più di te.»

Egli non ebbe il coraggio di ammettere che aveva desiderato di sposarla, e mentì con la speranza di sentirsi sicuro anche dentro di sé.

«Chi te lo ha inventato?»

«Tu fai, dunque, per divertirtici e basta? Non credo. Tu le vuoi bene. Tu conservi anche le sue lettere. Se tu non facessi sul serio, le avresti buttate via subito o me le avresti fatte leggere per riderne con me.»

«E tu, ora, pretendi, perché mi sei fratello, di ridere con me di tutte le ragazze che amo?»

Ma, siccome non poteva mentire troppo, disse:

«E se io la volessi sposare, debbo chiedere il permesso a te?».

«Ce ne sono cento meglio di lei e più ricche di lei, che sarebbero disposte a farsi sposare o da me o da te. Ricordati che nostro padre non avrebbe voluto una povera in casa. E, forse, né meno nostra madre. Ma tu, ai nostri genitori, non ci pensi. Tu vuoi fare l'imbecille. Perché vuoi sposare quella disgraziata? Lasciala stare, e mettili con qualcuna che tu non debba rivestire, per farle la dote.»

Egli aveva voglia di piangere, tanto si sentiva offeso, e invece rideva.

[...] [Orazio a Livio] «Ma tra donna e donna ci può essere differenza. Lei non è mica come la nostra serva che invece di essere gelosi, siamo contenti che sia tanto mia quanto tua! Perché non vuoi ammettere che quella signorina non possa capire...» L'altro era, ormai, di buon'umore; e non si sentiva più di portare al fratello né meno un poco di rispetto. E gli disse: «Ma tu credi di parlare con me o con il nostro stalliere? Lascia andare coteste sciocchezze! Falla finita! Non te n'accorgi che ti fai più ridicolo di quel che non sei stato? La vorresti portare in campagna, a cogliere i fiori? Già, tu sei stato troppo tempo in collegio; e non sei più della nostra razza. Ma sai quante volte è meglio la nostra serva? Cento volte. Te lo garantisco io. Capirei di più che tu volessi sposare lei. Almeno, si sa chi è. (pp. 634-635)

Due considerazioni su quanto appena letto. La prima riguarda la figura della serva: stranamente, anche il timido ed esagerato Orazio riesce a sfruttare questa donna, che però deve essere considerata alla stregua di un prolungamento della “roba” lasciata in eredità dal padre. Come un oggetto comune lasciato a lui e, soprattutto, a suo fratello. Dunque non come una sua conquista, né in qualità di padrone, né in qualità di vero uomo.

La seconda puntualizzazione va fatta sulla specie di lezione che Livio impartisce a suo fratello. Una lezione di cui ormai sappiamo i segreti: si tratta della differenziazione necessaria tra le donne, che Orazio finge solo di sapere, facendo invece la figura dell’«imbecille». Il fratello più esperto e pragmatico, più uomo, infatti, sa benissimo che esistono diversi tipi di rapporto da consumare con diversi tipi di partner. Ci sono, appunto, le donne a perdere, con cui sfogarsi e di cui vantare la conquista, e poi ci sono le donne da sposare, da idealizzare e da far “fruttare” in tutti i sensi: sia attraverso la dote acquisita, sia attraverso il concepimento dei figli.

Potremmo dunque dire che questo racconto dal titolo così incisivo sintetizzi da un lato l’ombra vischiosa e immobilizzante della giovinezza, e, allo stesso tempo, dall’altro, anche tutte le caratteristiche, in positivo, della giovinezza vera e normalizzata, di quella esatta e sana. Non è un caso che Orazio domandi a Livio il compito di lasciare Marsilia: una simile azione virile, sprezzante e spregiudicata non compete che agli uomini degni di questo nome, a coloro che sanno rapportarsi sempre nella giusta maniera con la loro controparte femminile. Soprattutto quando si parla della parte fondamentale del rapporto, forse anche più importante dell’atto sessuale in sé: l’abbandono. E dunque: «Le brutte parti tocca sempre a me farle! Quando imparerai a farle da te?» (p. 649).

## 5.2 *Il duello*

Finora si è parlato dei rapporti non comuni e traviati che buona parte dei giovani protagonisti tozziani assumono nei confronti delle donne. Tali

rapporti vanno sempre intesi secondo l'ottica del mito della giovinezza e della virilità, secondo la condotta e i comportamenti che essi implicano.

Come abbiamo più volte ripetuto in precedenza, anche sulla scorta degli studi di storici della cultura come Mosse e Bellassai, uno dei principi cardine dei due miti speculari e corrispondenti in questione, uno dei loro perni ideologici, insomma, è quello dell'onore. L'onore è il valore principe secondo cui agire e prendere decisioni. È la legge che va di pari passo con quella della violenza, la pietra angolare di tutto.

Inoltre, si è detto a più riprese che la massima espressione dell'onore virile e giovanile, o forse la sua manifestazione più naturale, non emerge soltanto nelle relazioni con il femminile, da usare e buttare oppure da idealizzare a seconda delle occasioni, ma anche nel confronto con un avversario o uno sfidante di sesso maschile: nel duello, in buona sostanza. Quest'ultimo non deve essere inteso soltanto nei termini dell'istituzione altamente ritualizzata che caratterizza una certa classe sociale fino ben dentro al Novecento. Né come uno scontro che contempla necessariamente l'uso delle armi. Infatti, abbiamo già visto come sia lecito parlare di duello nel caso di un dialogo stretto, a tu per tu, nel quale il giovane malato viene messo alle corde, sfidato o tentato dai suoi doppi, amici o nemici che siano. (Anche se tale distinzione, come insegna la novella "impiegatizia" che ha per titolo proprio *I nemici*<sup>69</sup>, in Tozzi non vale, né sembra avere troppo senso, dal momento che i giovani malati tentano in ogni modo, perfino contro la loro stessa volontà, di accondiscendere chi li provoca, li odia e li disprezza). Inteso in quanto morfema, cioè in quanto dinamica di confronto tra soli uomini, i quali si battono appunto per conservare o conquistare l'onore, sotto la categoria del duello possono dunque ascrivere diverse situazioni.

Un altro tipo di duello, ad esempio, può essere quello del cibo o del bere. Analizzeremo tra breve la scena del "pasto inquieto", ma qui basti dire

---

<sup>69</sup> Qui di seguito le battute iniziali del racconto, che mettono bene in luce quanto appena detto: «Bisogna non dolersi dei nostri nemici, per quel senso di grandezza che si prova a odiarli. Anch'io avevo un nemico, e l'amavo come un fratello quando dovevo più guardarmi da lui, e quando bastava il suo sguardo a ricordarmi che non potevo ignorare che anch'egli esisteva come me» (*I nemici*, p. 816).

che a tavola gli uomini e i giovani esuberanti si misurano proprio nella perdita della misura e nella sregolatezza. Essi danno vita a gare nel senso proprio del termine, come si legge, per limitarci a un solo testo, nel racconto *Ozio*:

Il vino luccicava, e spariva tra le labbra.

Gastone propose:

- Facciamo a chi beve di più?

- Perché no? – rispose il padrone di casa, che si sentiva in vena di vincere e di stare allegro [...].

E la gara incominciò. (*Ozio*, p. 148)

Di queste sfide, di queste “gare” in senso proprio, nelle quali i giovani malati soccombono con candore e puntualità, sono numerose le ricorrenze e le declinazioni nelle pagine di Tozzi. Tuttavia, anche se in maniera assai minore, sono presenti duelli fuor di metafora, nei quali, quasi sorprendentemente, i personaggi impugnano le armi e attaccano i loro avversari per una resa dei conti riguardante un’offesa al proprio onore o a quello della propria donna.

Si tratta di due testi, al centro dei quali sta un adulterio ai danni di un giovane debole: siamo dunque nel solco delle novelle del disamore, “filone” intercettato a suo tempo da Baldacci. Il primo testo da isolare e utile al nostro discorso è intitolato *Assunta*, novella in cui la ragazza eponima, vero «mistero della lascivia» (p. 5) che «sogna accoppiamenti con tutti» (p. 6), tradisce il suo compagno Marco, giovane malato, con un altro uomo di nome Domenico. Nel momento in cui Marco scopre della tresca, sogna per sé una vendetta al modo dei veri uomini e dei giovani irrequieti. Prende il coltello nella sua tasca, arma fallica (che si trova, appunto, «dentro la tasca dei calzonni»), tanto quanto la frusta dei padri analizzata da Luperini e le spade dannunziane prese in esame da Spackman. Marco ammira il suo pugnale, lo invoca addirittura, immaginando come dovrà essere la sconfitta del suo avversario e la punizione per la ragazza traditrice.

«Mi vendico, però». Ed egli [...] tastò, dentro la tasca dei calzonni, il coltello. [...]

«Il coltello! Il coltello!» udiva gridare sordamente. E allora vide il rivale steso in terra. La camicia gli si empiva di una macchia sanguigna. «Lo pesterò, anche». E sotto i calcagni ebbe la sensazione della carne pigiata. Poi, lo mordeva. Gli levava gli occhi con uno stecco di scopa, pazientemente. «E a lei?». Oh, egli le torceva le braccia e le poppe!

Poi le chiedeva perdono [...] E un amore più intenso e più fedele lo vinse. (*Assunta*, p. 10)

Marco, come molti dei protagonisti tozziani, sogna a occhi aperti la vittoria contro il suo rivale. (Si noti anche l'eco chiara di Poe e di Dostoevskij, i personaggi dei quali immaginano sempre *prima e concretamente* l'omicidio che andranno a commettere. Oppure lo commettono come in uno stato di ambigua allucinazione, tra sogno e realtà). Lo fa come sognerebbe di possedere una donna: i termini sono gli stessi, la sopraffazione ai danni dell'altro, per certi versi, simile. Ma, appunto, resta un sogno travicante, tutto sbagliato se riletto nella logica vitalistica e trionfalistica del mito. Lo dimostra anche il fatto che egli, con la sua ottusa "cortesia" fuori luogo, sia disposto a perdonare Assunta, immaginandosela ancora come una donna da salvare, anziché da perdere.

Marco sa che deve difendere il suo onore e che deve farsi giustizia da sé: sente il peso del suo mandato di uomo offeso, sente che è chiamato a comportarsi in un determinato modo, ma cerca con ogni mezzo di evitarlo, e di illudersi che la "sua" Assunta non sia una traditrice. In tal senso, gli "occhi chiusi" stanno a simboleggiare anche l'ostinazione con la quale molte delle creature tozziane si ostinano a non vedere, a distogliere lo sguardo da un mondo che vorrebbero conforme ai loro imbarazzanti capricci.

Tuttavia, quasi inaspettatamente (se è vero che anche Assunta arriva a stupirsi), metterà in pratica parte di quanto sta immaginando. Ma è proprio qui che si consuma lo scarto e che il giovane malato tozziano non può soddisfare una certa immagine condivisa dell'uomo e della giovinezza (quella del mito, in buona sostanza): alla fine, Marco impugna l'arma e affronta il suo rivale, ma quasi in maniera incosciente, e per questo irrisolta,

misera, inappagante. E soprattutto, ciò che più conta, senza onore. Qui le battute conclusive:

Egli [Marco] rimaneva, anche negli sconvolgimenti, di una scrupolosità ingenua. [...] A lui stesso parve strana la propria forza. Ma aveva paura ancora di ingannarsi; e di doverle chiedere perdono piangendo. [...]

Assunta era meravigliata di tanta audacia; mai avrebbe supposto una prova di tale risentimento. [...] Egli le dette un pugno su la faccia, poi con un calcio la gettò a terra. [...]

- Lasciala! – urlò Domenico, entrato improvvisamente.

- Paghì tu, però – gridò riconoscendolo e tremando convulsamente. E, visto un coltello, lo prese e glielo infilò nel cuore.

Domenico cadde [...] e il suo volto assunse un'altra espressione; si contorse.

Allora parve a Marco che tutte le cose presenti gli cadessero addosso.

Ma egli guardò il sangue gorgogliante e ne ebbe spavento [...]. Fuggì per non farsi prendere dai contadini, che accorrevano dal tinaio e dalla stalla. (*Assunta*, pp. 16-18)

Ancora meglio della novella appena trattata, anche un altro racconto illumina bene l'incapacità propria di alcuni personaggi maschili tozziani di difendere *come si deve*, cioè secondo un preciso codice, il proprio onore, di affrontare un duello in maniera risoluta e degna di un uomo. La vicenda su cui si impernia il testo è simile a quella già al centro di *Assunta*, e si rende manifesta già a partire dal titolo, *L'adultera*. Cecco ha una moglie che lo tradisce: egli vuole sorprenderla insieme all'amante per poter uccidere quest'ultimo. Anche in questo caso, il protagonista pensa all'arma che userà per il gesto, dal suo punto di vista eroico e risolutivo: stavolta è una pistola, che però non ha potuto provare. Ciò significa che non è avvezzo all'uso di armi, né tantomeno alle rese dei conti. Lo dimostra assai bene il finale:

Riaprì l'uscio, e in punta di piedi si fece innanzi; in una mano teneva la rivoltella, che gli pareva pesa più del doppio, come se egli non avesse la forza. [...]

E sparò, ma a caso, chiudendo gli occhi, col cuore in sussulto. [...] I due colpi parvero due frustate secche. [...]

Cecco fu preso ed arrestato. E poi che non aveva né meno il porto d'armi, e non ha potuto provare che l'adulterio era vero, passerà parecchi mesi in carcere. (*L'adultera*, pp. 228-229)

Cecco spara, ma «a caso» e, soprattutto, con gli occhi chiusi: si badi bene. E una volta compiuto il gesto, spaventato, proprio come il Marco della novella precedente, comincia a fuggire. Ma non è tanto la fuga a restituire il fallimento, la cifra di questo atto mancato: è il fatto che, molto probabilmente, come si evince dal finale e dalla pena non grave commutatagli, Cecco non colpisce nessuno. In altri termini, fa cilecca: non riesce a portare fino in fondo il suo proposito, a comportarsi da uomo e a mantenere alto il suo onore. La novella si conclude, insomma, con un nulla di fatto.

Ma, si potrebbe obiettare, sia Cecco de *L'adultera* che Marco di *Assunta* prendono in mano le loro armi e concretizzano l'intento iniziale in gesto. L'azione è pur sempre compiuta, e addirittura portata a termine, nel caso del primo racconto analizzato. Questo è vero, ma bisogna puntualizzare che questi gesti sono compiuti sempre in maniera troppo incosciente, per poter essere considerati degli atti di rivalsa o di vittoria. Infatti, non vi è in nessuno dei due casi una risoluzione in favore degli offesi, di chi prova a riscattare il proprio onore. I protagonisti ideati da Tozzi non saranno mai, nemmeno per sbaglio, degli eroi in grado di cancellare l'onta subita: le loro azioni sono misere, meschine e inopportune. Quella che li caratterizza è una puntualità al contrario: fanno tutto ciò che non sarebbe appropriato fare in un determinato momento. E, quel che è peggio, è che sono anche consapevoli di ciò, pur non riuscendo a correggersi, né, tantomeno, a evitarlo. Sognano di continuo grandi imprese, ma queste possono avvenire soltanto nella dimensione della fantasticheria evasiva, nel sogno a occhi aperti, come sappiamo grazie a Luperini. Anche quando si tratta di sposare un ideale grande e collettivo come il socialismo, quest'ultimo si tramuta presto in un'egoistica fuga dalla realtà. Il socialismo di Pietro Rosi, ad esempio, non è fatto tanto di lotte concrete, quanto di destini sproporzionati, romantici e posticci, del tutto opposti a quelli di suo padre, concreti e ritenuti "corretti" dalla comunità.

Entrò nel partito socialista, e fondò perfino un circolo giovanile. Prima di nascosto, e poi vantandosene con tutti quelli che capitavano nella

trattoria. La sua ambizione doventò, allora, quella di scrivere articoli in una *Lotta di classe*, che usciva tutte le settimane. E se la polizia lo avesse fatto arrestare, sarebbe stato contento. Sognava processi, martirii, conferenze ed anche la rivoluzione. Quando un altro lo chiamava «compagno», si sarebbe fatto a pezzi per lui; senza né meno pensarci.

Domenico, invece, era preso sempre di più dal lavoro e dal potere; e non c'era nessuno che l'aiutasse! (*Con gli occhi chiusi*, p. 83)

Non stupirà sapere che, nella maggior parte dei casi, questo tipo di fantasticherie infantili, nelle quali i giovani malati riescono a vedersi come i salvatori e gli uomini che vorrebbero essere, si rivelano poi essere dei tremendi abbagli. Come quando Pietro vorrebbe diventare un cavaliere in grado di salvare Ghìsola, la sua dama, dall'infamia.

Infine, può darsi anche il caso in cui i giovani tozziani siano talmente ammalati di giovinezza, talmente affetti dal timore di agire e di comportarsi come l'etica virile richiederebbe, che rimangono paralizzati, rinunciando così, fin da subito, alla posta in gioco. Qui di seguito il finale (per giunta speculare all'attacco del testo<sup>70</sup>) di un'altra novella a dir poco esemplificativa, *La stessa donna*, nella quale viene messa in scena la gelosia di due amici per una medesima ragazza, che di proposito ha illuso entrambi:

Essi non avevano tolto gli occhi dal caminetto; sentendosi troppo vicini l'uno all'altro.

E quando si fissarono in viso, i loro sguardi erano pieni di odio violento.

Felice, allora, si mise il cappello ed escì; perché ambedue si vergognavano a non avere la forza di uccidere. (*La stessa donna*, p. 760)

### 5.3 *Il pasto inquieto (e il lavoro)*

Quando nel primo capitolo abbiamo tratteggiato la nostra morfologia, abbiamo ribadito quanto la tavola, quella domestica o quella dei luoghi pubblici deputati al ristoro, sia decisiva. Essa può essere paragonata senza troppi sforzi immaginativi o metaforici a un campo di battaglia in cui

---

<sup>70</sup> «Quando i due amici si rividero dopo tre anni, ebbero quasi vergogna di se stessi: benché si fossero scritti sempre, era come una riconciliazione timida, che li molestava.» (*La stessa donna*, p. 755).

gli uomini si affrontano. Da una parte stanno i padri e dall'altra i figli; oppure la sfida può essere tra coetanei, tra giovani che entrano in competizione, magari davanti a una donna da conquistare o di fronte al piccolo pubblico degli avventori del locale. La tavola è a tutti gli effetti un campo nel quale chi vi prende posto, deve saper rispettare non tanto un galateo fatto di norme e di gesti formalizzati, quanto dei ruoli non scritti e ben gerarchizzati. Tali ruoli possono essere pregressi, cioè rispondenti alle attività e agli eventi che si svolgono al di fuori del momento del pranzo o della cena, oppure possono svilupparsi nel corso del pasto inquieto, attraverso gare (come quella del testo breve *Ozio*) o sfide tipiche di determinati ambienti tutti connotati al maschile, come le osterie. Si potrebbe dire che la tavola domestica sia quella in cui l'ordine e l'onore prevalgono, mentre quella pubblica, delle osterie o dei caffè, siano invece quelle della trasgressione, dove i personaggi sottostanno alle leggi al rovescio di luoghi per loro statuto deputati all'eccesso.

Partiamo dalla tavola domestica, e dal momento del pasto in famiglia. Nella vasta produzione novellistica del senese, è presente un racconto che illumina meglio di altri in quali termini i protagonisti inetti, inappetenti e irrimediabilmente fuori posto, non sappiano "tenere banco", non sappiano cioè atteggiarsi alla maniera degli uomini di casa, il più delle volte a motivo della presenza minacciosa e terribile dei padri padroni.

Il racconto in questione reca come titolo *Un giovane*: da questa piccola spia paratestuale, possiamo già comprendere come esso si inserisca alla perfezione nel sistema, teorico e letterario, culturale e poetico, messo a punto da Tozzi intorno alla giovinezza come malattia. Tale malattia affligge il protagonista della novella, Alfonso Donati, il quale, come tanti suoi simili, si illude di essere un giovane sano, ormai conscio del «senso della sua adolescenza». E il narratore tiene a precisare:

Alfonso era in uno di quei momenti quando la giovinezza è attraversata da qualche melanconia che spaventa; quasi dall'odore della morte. Gli pareva di non avere nessuna ragione per essere triste; e voleva essere forte, anche dentro di sé. Qualche volta si sentiva ancora un ragazzo, e allora camminava più lesto per lasciare questo

ragazzo, che era stato una parte di lui stesso, dietro di sé. Lo voleva mandare via a tutti i costi; e credeva che quella passeggiata gli facesse trovare definitivamente il senso della sua adolescenza, di cui non era abbastanza sicuro. Ma sperava che gli capitasse per istrada qualche cosa per provare a sé stesso che ormai poteva fidarsi del proprio animo. (*Un giovane*, p. 560)

Alfonso teme che la sua infanzia, ossia l'ombra della sua immaturità, lo possa ancora cogliere e sopraffare. E soprattutto – e questo è un dato assai significativo – spera in un incontro che glielo provi. Un incontro per strada, si badi bene. Come ha dimostrato Bachtin, infatti, è in questo particolare spazio tutto votato all'orizzontalità che si gioca la questione della maturità, che, a partire dal *Bildungsroman* classico, l'accidente si trasforma in occasione in vista di un fine. Un vero giovane, tradizionalmente, sa per istinto che la strada è territorio di incontro e di avventura verso un qualche progresso, anche in senso negativo. O che può fare in modo che lo sia. E invece, continua il narratore, si verifica uno scarto essenziale: «Ogni tanto, però, aveva paura perché l'erba frusciava sotto i suoi piedi» (p. 560). Come di consueto in Tozzi, l'avversativa distrugge d'un colpo quanto detto prima. Alfonso è uno dei tanti malati, la sua volontà non conta nulla. Nonostante i suoi buoni propositi, nonostante la convinzione di essere sulla giusta via per diventare uomo, Alfonso non può cambiarsi e comportarsi come gli altri insegnano e indicano. Non lo dimostra soltanto l'avversativa appena citata, ma anche il fatto che egli trascorra un intero pomeriggio a girovagare per la campagna, sperando di sperdersi e di dimenticare i compiti a cui sarebbe chiamato data la sua età (ha diciassette anni).

A sera è costretto a tornare a casa per la cena. Ed è proprio a casa che Alfonso incontra suo padre Filiberto, marmista «molto bravo e riconosciuto» (p. 561). Il dato del mestiere non sembra del tutto casuale: Filiberto non è solo un artigiano stimato e solerte, un uomo del fare, insomma, ma il suo mestiere implica il rapporto con la materia assai difficile da trattare: la pietra. Il padre di Alfonso è dunque un uomo capace di piegare al suo volere qualunque cosa, metaforicamente e non solo. E Tozzi aggiunge un altro dettaglio rivelatore: «Lavorava dalla mattina alla sera, e faceva colazione sulla pietra sepolcrale stesa sopra il banco che egli aveva

da lavorare. Poi, pulitasi la bocca alle maniche della camicia, ripigliava gli scalpelli e la mazzuola» (p. 561).

Non paia di poco conto questa breve precisazione sulle colazioni consumate dal padre. Perché proprio da tale precisazione deriva anche la differenza con quanto segue, nel racconto. Filiberto mangia sopra le lapidi, quasi sfidando la morte, dunque, ma soprattutto rendendo manifesta l'effettiva corrispondenza tra le due attività inscindibili: quella lavorativa e quella del mangiare. C'è una continuità effettiva tra lavoro e cibo, infatti: a tavola si vede chi è che ha portato il pane a casa. Si vede chi è l'uomo che lavora, che adempie cioè al ruolo a cui è chiamato, e chi no. Qui la scena centrale del testo breve:

Erano lui e il padre soltanto. Una vecchia portava i piatti: una vecchia grossa e zoppa, che spariva nell'ombra a pena si allontanava dal cerchio di luce che veniva giù dal lume. Alfonso si volgeva sempre a vederla sparire, per il bisogno che aveva di vedere come tutte le volte ella spariva allo stesso modo. [...]

Filiberto, stizzito che egli non lo guardasse né meno, si alzò dalla sedia e gli levò il piatto, mettendolo in fondo alla tavola. Il giovane lo lasciò fare; ma, dopo un poco, senza dir niente, rimise il piatto al posto e ricominciò a mangiare. Allora il marmista, posati gli occhiali come per una faccenda qualunque, cominciò a gridare: «Tu fai la marmotta, con me!... Ti voglio aprire la testa, per vedere che c'è dentro!... La pappa!... La pappa, c'è dentro!... Smetti di mangiare!... Tu mangi le mie fatiche!...». [...]

- Io ti fo quel che ti meriti. Credi tu che un altro figliolo si comporterebbe come te?

Allora, Alfonso pensò: «Perché non ha un altro figliolo? Perché non c'è qui un altro figliolo?». E girò gli occhi intorno, come per cercarlo; mentre gli tornava a mente la passeggiata limpida e tepida di sole. (*Un giovane*, pp. 562-563)

Come dimostra quanto letto, nei testi di Tozzi, il pasto inquieto in ambiente domestico si esplica nei termini di un confronto inevitabilmente impari tra chi produce, chi, quindi, permette che il pasto ci sia, e chi invece è incapace di creare profitto, di fare alcunché, men che meno lavorare e contribuire al sostentamento della propria famiglia. Si tratta nella maggioranza dei casi di un confronto tra padri e figli. Tra giovani indecisi e inappetenti, e uomini fatti ma comunque più vitali ed energici rispetto alla loro progenie, che non rispetta il giusto avvicinarsi delle generazioni, che

non sa raccogliere l'esempio di chi è adulto, e che non sembra adatto alla vita, anche fisicamente. In *Con gli occhi chiusi*, è presente una pagina memorabile che aiuta a illuminare ancora meglio quanto si sta dicendo. Memorabile e significativa soprattutto perché, si ricordi, in questo romanzo casa e osteria corrispondono. Vi è una sovrapposizione totale e perfetta tra i due luoghi. I pasti inquieti che vengono rappresentati (in continuazione) nel libro non solo scandiscono le fasi della scarna vicenda, ma hanno spesso una funzione determinante e rivelatrice sulle differenze che intercorrono tra padre e figlio: «Pietro, gracile e sovente malato, aveva sempre fatto a Domenico un senso d'avversione: ora lo considerava, magro e pallido, inutile agli interessi; come un idiota qualunque!» (*Con gli occhi chiusi*, p. 82). E Domenico in questo caso risulta il termine di paragone, colui che ce l'ha fatta. Che si è arricchito grazie alle sue fatiche e ai suoi sacrifici. Come scrive acutamente Marialuigia Sipione, da questa particolare prospettiva, Domenico può considerarsi «un personaggio esemplare, [...] totalmente dissimile dal figlio»<sup>71</sup>.

Sappiamo già che il lavoro è una delle prove essenziali per poter dimostrare la propria virilità. Ma anche la propria giovinezza, se si intende quest'ultima nei termini di una smania di fare, di agire senza riserve e senza limiti di sorta. Soprattutto, poi, se questo saper fare permette anche lo sviluppo di una propria personalità: si pensi appunto a Domenico Rosi, ancora, un uomo fattosi da sé, da solo, con le sue inesauribili forze. Le creature tozziane, questi atleti mancati della vita, come li chiama Debenedetti (forse puntando anche sull'aspetto agonistico e darwiniano che questa conserva nel mondo messo in scena da Tozzi), non sanno agire e dunque, come logica conseguenza, non sanno nemmeno mangiare. Sentono disagio a stare a tavola perché è lì che si misura la quantità e la qualità dei risultati, quanto si è stati utili. Ancor più dunque che sulla capacità di ingurgitare cibo, sulle sfide a chi beve e chi mangia di più, sull'eccesso, si gioca tutto quanto sul rispetto di un ordine, di una gerarchia e di un processo emulativo che non trova conferma.

---

<sup>71</sup> M. Sipione, *Fare i conti senza l'oste: il denaro nella narrativa di Federigo Tozzi*, «Critica letteraria», CLXX (2016), p. 147.

Discorso diverso va fatto invece per i pasti inquieti in osteria. Come si è più volte ribadito, è questo il luogo dello sgarro maschile. La produzione narrativa di Tozzi offre un ampio repertorio di immagini d'ambiente, tutte votate alla sporcizia e alla violenza. A partire dalla locanda *Il pesce azzurro*, il locale al centro di *Con gli occhi chiusi*, dove gli avventori corrispondono al pubblico fisso dei litigi tra il protagonista e suo padre. Ma più che la tipologia di clienti, a interessarci è soprattutto il modo in cui essi vi stanno.

Gli uomini che frequentano le osterie tozziane rispettano un preciso codice di condotta. Una condotta tutta al rovescio, naturalmente. Dunque bestemmie, litigi, risse con accoltellamenti, violente e offensive partite a carte, chiacchiere oscene e cattive, allusioni sulle proprie imprese amorose (con donne a perdere), dispetti e canzonature sono la regola, non l'eccezione. Tra la davvero vasta scelta da cui poter attingere, è presente una novella che sintetizza quanto appena detto, focalizzandosi anche sugli interni tipici e assai primordiali di questi locali. Ha titolo *La vinaia*, al cui centro, appunto, sta la figlia del proprietario di una bettola, una diciottenne costretta ad assistere tutte le sere allo stesso spettacolo. In particolare, nel racconto si narra dell'arrivo di una zingara cantante, che scatena gli appetiti sessuali di tutti i maschi presenti, funzionando quasi da ulteriore catalizzatrice degli istinti bestiali già rappresi nell'ambiente e acutizzati dall'alcol. Citiamo:

La bettola era piena di fumo [...] Quella sera c'era gente [...] perché sapevano che la bella zingara giovine sarebbe tornata a cantare e a suonare la chitarra. [...] Tutti la desideravano e le dicevano qualche cosa [...]. Qualcuno la voleva trattenere, ma ella si divincolò ridendo sempre [...].

Era un grido assordante e confuso: non si capivano che le bestemmie e lo sbattere delle carte su le tavole.

In un angolo, cominciarono a cantare [...]. Cantando si storcevano tutti, alzavano il collo e mandavano il ventre in fuori [...].

Ma un altro briaco gridò:

- State zitti voi!

- E che te n'importa, imbecille?

Quegli attraventò il bicchiere ancor pieno di vino. Prese un giovine vicino alla tempia. Il sangue cominciò a escire. Allora, due suoi amici s'avventarono addosso a quello che aveva attraventato il bicchiere e lo

stesero in terra a forza di pugni; poi lo misero fuori dell'uscio. (*La vinaia*, pp. 482-483)

Ecco dunque quali sono gli atteggiamenti reputati normali, consuetudinari per chi davvero non ha paura di far sfoggio della propria virilità e della propria giovinezza. Come si è cercato di spiegare nel precedente capitolo e come si evince dal passo letto, la violenza si costituisce quale elemento assolutamente primario. Non solo essa determina i rapporti di forza del mondo tozziano, ma è una qualità, in tutti i sensi del termine, che si deve sfoggiare con quanta più ostentazione possibile. La trasgressione implica dunque una necessaria dose di violenza, che diventa anche atto liberatorio, oltreché mezzo per affermare la propria superiorità all'interno di un consesso di pari. Non è secondario neanche l'appetito sessuale a cui essa si lega e dà naturale sfogo: si ricordi ancora delle squadracce fasciste, le quali, una volta compiuti i loro pestaggi, si recavano direttamente ai bordelli.

Per quanto riguarda la cosmogonia dei giovani tozziani, tutti gli atteggiamenti pocanzi riportati sono disattesi con una esattezza e con una (contro)puntualità addirittura stupefacenti, agli occhi degli altri personaggi che li circondano. Si è già parlato del confronto tra Leopoldo e Carpi di *Ricordi di un giovane impiegato*: un confronto che si misura appunto sulla capacità di farsi onore con le donne e di perdere deliberatamente il controllo attraverso la bestemmia: l'offesa assoluta contro il Padre, guarda caso. Ma già siamo a un livello successivo, se è vero che Pietro Rosi di *Con gli occhi chiusi*, figlio di un locandiere, non sa nemmeno prendere il caffè: sintomatico, se si considera che nello stesso bar, il padre vi si reca soprattutto per scherzare con la donna che lì lavora.

Domenico, quasi a metà della strada, entrava in un bar dov'era una ragazza con una veste così scollacciata che Pietro aveva paura si aprisse tutta. [...]

Pietro non voleva entrare. Domenico tornava fuori, strascinandocelo. La ragazza faceva la sguaiata con Domenico: ma Pietro se ne stava a capo chino, impacciato di lei, del suo vezzo, e degli specchi grandi come le pareti; non sapendo né meno come prendere il caffè. E si bruciava le dita e la bocca.

Esciva prima che il padre avesse avuto il tempo di bere; e, dai vetri velati di vapore, che si scioglieva in sgocciolature lunghe e torte, lo vedeva ridere con la ragazza. (*Con gli occhi chiusi*, p.65)

Esempi in tal senso sono disseminati con una frequenza troppo alta, per non farci avanzare l'ipotesi che Tozzi reputi queste situazioni tipiche come delle prove, ovviamente fallite. A conferma di ciò, si prenda la novella *La scuola d'anatomia*: qui il protagonista, uno studente d'accademia, si reca sempre alla stessa trattoria, dove, nonostante sia un cliente pagante, gli pare di essere in difetto nei confronti dei camerieri. È una spia rilevante: ricordiamo infatti che l'incapacità di dettare ordini a coloro i quali sarebbero dei sottoposti o a persone al proprio servizio è una delle caratteristiche ricorrenti degli inetti di fine Ottocento (Dostoevskij, per esempio) e di inizio Novecento (Svevo, per esempio).

Ma per cogliere appieno quanto stiamo affermando, occorre riandare all'ottavo capitolo del romanzo postumo *Gli egoisti*. Capitolo nel quale un amico di Dario Gavinai, Ugo Carraresi, quarantenne assai contrariato dall'atmosfera di decadenza che si respira nella Roma descritta nel libro (si direbbe quasi intimidito, soprattutto dalle donne che «hanno tutte l'aria da prostitute di lusso» (*Gli egoisti*, p. 467), si spaventa alla vista di un alterco che si verifica proprio in un caffè. Leggiamo:

- Io vado alla messa ed anche a confessarmi. E, perciò, mi sento anche disposto a uccidere tutti quelli che non credono.

L'uscio, con i vetri coperti da tendine verdi, dietro il quale erano i bigliardi, si spalancò con fracasso; sbatocchiando. Un giovanotto elegante, in maniche di camicia e la stecca in mano, fece un passo nel caffè per cercare un riparo. La voce rauca d'uno fuori di sé, gridò:

- Se non te ne vai, ti piglio a revolverate.

Ma dovevano tenerlo, perché si udivano trascinare sedie e tavolini. Accorsero due camerieri; e le grida si acquietarono. Il giovanotto, che ora brandiva la stecca, osò rientrare.

Il Carraresi, doventato subito bianco, senza né meno finire il caffè, benché desse un'occhiata al fondo della tazza, si alzò per andarsene; dimenticando perfino di pagare. Dario gli disse:

- Non vedi che tutto è finito? Non vedi che nessuno ha paura?

Ma egli non riesciva, né meno a cavare dal taschino del panciotto i denari; e, s'arrabbiava, pigliandosela con tutti quelli che leticano. Mise nel vassoio quel che gli venne alla mano; poi, pentito, cercò di contare, puntando lesto lesto le dita su ogni moneta, imbrogliandosi inutilmente. (*Gli egoisti*, pp. 478-479)

Il contegno ridicolo di Gavinai dissipa ogni dubbio rimasto. I personaggi tozziani, anche quando hanno quarant'anni, anche quando dovrebbero comportarsi da uomini fatti e virili, non riescono a dismettere i loro panni di giovani impreparati e, soprattutto, spaventati. Si deve infatti alla loro costante e infantile paura l'unico, paradossale contatto che essi hanno con la realtà. Se non avessero nemmeno il terrore di quest'ultima, essa verrebbe da loro rifiutata del tutto, più di quanto già, drammaticamente, non sia. È da notare inoltre che qui riaffiora la questione del duello, che spaventa anche quando non li riguarda (e soprattutto dopo che il personaggio in questione si dichiara disposto, *in teoria*, a uccidere tutti i non credenti). Una questione a cui si aggiunge quella consecutiva dell'uso del denaro: argomento ben analizzato, di recente, da Sipione<sup>72</sup>.

Anziché dedicarsi alla dissolutezza e alla trasgressione, all'eccesso e alla perdita del controllo, anziché addentrarsi con coraggio in quel rito iniziatico che implica sì la discesa in un mondo fosco e pericoloso, ma anche la conoscenza delle dinamiche della virilità e della vera giovinezza, i protagonisti di Tozzi preferiscono evitare il contatto. Preferiscono fuggire al modo di Carraresi, risoluto e schietto in apparenza, ma in fondo terrorizzato da tutto quanto lo circonda e che non risponde alla sua idea (tutta astratta e pacificante) di mondo.

#### 5.4 *La festa (e l'entrata in società)*

Nella narrativa del senese, non sono poi molte le occorrenze concernenti la situazione topica della festa. Rade sono infatti le immagini catalogabili sotto questo morfema, sotto questa categoria da ricondursi, anche qui, al vettore della trasgressione.

Certo, come abbiamo visto pocanzi, non mancano le puntualizzazioni spazio-temporali che rievocano eventi fuori dal feriale. In alcuni casi, si tratta anche di alcuni passaggi fondamentali dei testi, come

---

<sup>72</sup> Cfr. M. Sipione, *Fare i conti senza l'oste*, cit., pp. 143-159.

per esempio la festa di San Giuseppe rievocata in *Con gli occhi chiusi*, già trattata. E, sempre in *Con gli occhi chiusi*, Ghìsola perde la sua verginità proprio durante una notte di festeggiamenti, stuprata da un uomo più grande di lei. Anche in questo caso, quella che sembrerebbe una corruzione, in verità si tramuta presto in una maturazione, in un rito di passaggio del tutto “normale”. A suo modo necessario, se si vuole accedere al mondo violento e feroce degli adulti. Maturazione che – non servirebbe nemmeno ribadirlo, giunti a questo punto – Pietro non riesce mai a raggiungere. La festa a cui Pietro può aspirare è molto simile a quella fantasticata dal protagonista malato del racconto *Un giovane*, che, per obliare il confronto feroce col padre di cui si è già trattato, sogna di andare «a una gran festa dove soltanto lui fosse stato invitato» (*Un giovane*, p. 564), proprio mentre il genitore, uomo vero, si sta recando, al contrario, in bottega.

In altri racconti e romanzi, le ricorrenze e le situazioni festive propriamente intese si legano anche ai momenti tipicamente “eterotopici” del viaggio: la villeggiatura si costituisce allora come uno sfondo vischioso in grado di conturbare - a volte di far impazzire, finanche alla furia omicida - chi vi si trova (come nelle novelle *La paura degli altri* e *Ai bagni*). Il viaggio di nozze rimane invece a lato, quasi fosse un affare da liquidare in poche pagine (come nel racconto lungo *In campagna*), dunque una questione secondaria, nell’universo dominato dalla forza e dal disamore messo a punto da Tozzi.

Altro discorso va fatto per le festività “da calendario”, che si costituiscono come una sorta di marcatori temporali in quel mondo contadino e arretrato al centro di moltissimi testi tozziani. Momenti in cui i giovani sani possono incontrarsi, ballare e perfino innamorarsi (si prenda come unico esempio il racconto *Dopo la tribbiatura*). Festività proprie del mondo contadino ma anche di quello cittadino: si prendano racconti come *A capodanno*.

E proprio tra i testi di ispirazione borghese e cittadina, ne è presente uno che restituisce appieno il senso di inappellabile esclusione a cui sono costretti i giovani malati. Quasi negli stessi termini del *Tonio Kröger* di

Mann. Anche se, rispetto al romanzo del tedesco, nella novella tozziana manca la caduta fisica - elemento centrale, come abbiamo prima ricordato citando Giglioli. Il testo ha come titolo *La festa di ballo*, e conferma ancora una volta come questa situazione topica sia centrale nell'immaginario primonovecentesco. È l'appuntamento del giovane borghese per eccellenza. È lì che egli trova un primo riconoscimento agli occhi degli adulti e anche agli occhi delle possibili ragazze da corteggiare e da conquistare. E la novella di Tozzi illustra proprio questo.

Da una parte sta Italia, la bella figlia di un fattore che sembra a suo perfetto agio in mezzo alla musica e ai passi di danza, anche quelli a due. Ella sa che molti sguardi maschili sono rivolti su di lei; specialmente quello del farmacista, l'altro protagonista della vicenda. Italia è ben conscia del fatto che il ballo non sia solo un ballo, ma che esso sottenda una presentazione, una sorta di debutto sociale. Al contrario il farmacista, che «si sentiva quasi male» (p. 725), sta aspettando di manifestare un serio interesse verso Italia. E subito, l'argomento dei convenuti diventa proprio il contegno inconcepibile del farmacista. Inconcepibile nel senso che già conosciamo: gli atteggiamenti degli ammalati di giovinezza sono talmente sbagliati, talmente lontani dal rispetto delle regole che sorreggono una certa immagine dalla gioventù, che vengono sempre scambiati per sotterfugi o comportamenti sospetti. Il sindaco (a suo modo il re della festa, o comunque il suo controllore) arriverà perfino ad affermare che si tratta di «un'indecenza» (p. 727). E, in un certo senso, a ragion veduta: agli occhi di tutti, infatti, è assurdo che un giovane come il farmacista si comporti così «bene»: che non si scateni, insomma. Ma è un'indecenza anche (e soprattutto) perché Italia non sarebbe la compagna opportuna per lui: o meglio, lo sarebbe solo nei termini di una donna a perdere (prima lo lascia intendere il sindaco: «Bravo sì, lo ammetto; ma non mi pare dovesse innamorarsi!» (p. 726); poi il medico: «Mio caro, se tu vuoi restare il farmacista di questo paese cerca di voler bene a una ragazza che sia nelle simpatie di tutti» (p. 728). Dunque le persone dello stesso rango sociale del protagonista). Ma il farmacista non solo resterà fino a (troppo) tardi alla

festa di ballo, assieme alle «persone più basse e più popolane del paese; che lo guardavano con curiosità e ridendo» (p. 729), ma non troverà nemmeno il coraggio di parlare a Italia. E dunque oltre la beffa, il danno. Come conferma anche la conclusione, della festa e del racconto:

La mattina dopo, su la casa di faccia alla farmacia, ci avevano fatto, con il gesso, due pupazzi che si tenevano per mano, un uomo e una donna; e sotto ci avevano scritto: Italia e il farmacista.

Italia la sposò un barocciaio; ma il farmacista non trovò mai una del paese che volesse essergli moglie. (*La festa di ballo*, p. 730)

L'entrata in società, il debutto al mondo, è una tappa essenziale per un giovane che si rispetti, soprattutto se borghese. Stefano Lazzarin ha spiegato che si tratta di un *topos* letterario a tutti gli effetti, legato al genere del *Bildungsroman* ottocentesco<sup>73</sup>. E più in particolare al filone di stampo francese, importato e rovesciato da Italo Svevo nel suo *Una vita*. Sempre secondo Lazzarin, l'*entrée dans le monde* è una tappa decisiva per coloro che vogliono aspirare a una vera maturazione (che, ricordiamolo, nel romanzo di formazione coincide anche con un progresso in termini economico-sociali). E, come nel caso di Svevo studiato dal critico letterario, sebbene spesso non coincida con un evento classificabile come propriamente festivo, può essere reputato di per sé come un momento fuori dall'ordinario. Fuori dall'ordinario perché decisivo, e perché regolato da leggi sue proprie.

Nella produzione novellistica di Tozzi, un racconto è imperniato esattamente su questo *topos*, anche se declinato nel contesto rurale tipico di molti testi firmati dal senese. A quanto ci è dato sapere, non ci sembra che la critica lo abbia mai analizzato in questo senso, pur essendo uno dei testi più significativi di Tozzi, anche perché, - e forse non stupirà saperlo - contiene già nel titolo una spia assai eloquente: *Anima giovanile*, infatti, si chiama. Nonostante tale titolo però - anche qui forse stupirà saperlo -, non fa parte della raccolta *Giovani*.

---

<sup>73</sup> Cfr. di nuovo S. Lazzarin, *Alfonso Nitti e la Question du costume*, cit., pp. 125-152.

Possiamo già immaginare cosa implichi l'aggettivo, specie se si considera che viene posto accanto a un altro termine tipicamente tozziano, cioè "anima". "Giovanile" sta qui per malata, appunto: e anima giovanile sta appunto per persona indecisa, monca, sognatrice. E non, come vorrebbe il mito, per spirito autentico e indomito, ribelle ma in fondo fedele ai principi fondativi della sua comunità, trasgressore solo per poter essere chiamato a custodirne l'ordine.

La vicenda che vi si narra è facile a riassumersi in poche battute: sul fare del giorno, un ragazzo sta aspettando impazientemente che il padre scenda dabbasso per dargli dei soldi: il genitore gli ha infatti promesso di lasciarlo andare da solo alla fiera della città, per la prima volta, per l'acquisto dei bovi. Siamo quindi di fronte a un debutto a tutti gli effetti, e, in un qualche modo, anche di fronte a un evento fuori dalla normalità, classificabile come una festa, aspettata con ansia dal ragazzo protagonista, che viene descritto addirittura come in preda a «una specie di febbre» (p. 719). Finalmente, infatti, gli sta per essere concesso di fare qualcosa "da grande", di imitare un modello che sembra, fin da subito, inarrivabile: il padre.

Siamo ancora di fronte al (continuamente mancato) processo emulativo presente in molti punti della produzione novellistica tozziana e di cui ha ben trattato Palumbo<sup>74</sup>. Ma stavolta tale processo viene interrotto in maniera esplicita dal padre, che non solo si appresta ad andare di persona alla fiera, ma non contempla nemmeno la possibilità di farsi accompagnare, in questa faccenda da uomini, dal figlio, buono solo a fargli perdere tempo. L'uomo che sa stare al mondo, infatti, non solo sa trattare donne e soldi con facilità, ma sa anche sfruttare il suo tempo con minuzia. Ci viene in aiuto Sipione: «gestire il tempo e gestire i beni sembrano essere azioni di importanza cruciale nella finzione diegetica tozziana»<sup>75</sup>.

Tutto ciò si situa chiaramente agli antipodi del concetto di "spreco" giovanile inteso come *dépense* liberatoria, nel senso dato da Bataille, ma, in un qualche modo, ne rappresenta la necessaria controparte. Allo stesso

---

<sup>74</sup> M. Palumbo, *Padri e figli nelle Novelle di Tozzi*, cit., pp. 85-108.

<sup>75</sup> M. Sipione, *Fare i conti senza l'oste*, cit., p. 151.

modo in cui sono opposti e allacciati ordine e trasgressione. Lo spreco di cui si fanno latori i giovani malati non è quindi da intendersi come volontaria dissipazione di energie, come annullamento dell'ideale utilitaristico del profitto, ma come un paradossale "spreco sprecato". Uno spreco che a nulla porta, e che non è perpetrato di proposito, ma proprio malgrado. Di seguito la parte che più ci interessa della novella.

Era la prima volta che il padre lo mandava in città a pagare una somma così grossa; e perciò era impaziente. S'immaginava già d'essere tra i mercanti, d'aspettare quello che gli aveva venduto i bovi, di salutarlo con un sorriso e di dirgli che proprio lui aveva i denari in tasca. [...]

Ormai, giacché il padre lo mandava a pagare i bovi, avrebbe potuto pensare a prendere moglie [...]. In un minuto solo, gli pareva di vivere anni interi; ed anche di questo era impaziente; anzi, più di questo che di qualunque altra cosa. [...] Sentiva il desiderio di lavorare più che il padre. [...]

Alla fine suo padre scese; ma vide che non era in maniche di camicia [...].

- Andate voi, babbo? Perché, dunque, ieri sera mi diceste che sarei andato via? [...]

Il padre lo rimproverò, dicendogli che non aveva tempo di chiacchierare tanto con lui. (*Anima giovanile*, pp. 719-720)

L'*entrée dans le monde* del protagonista, che (non a caso) corrisponderebbe perfino a una qualche parvenza di maturità anche a riguardo dei rapporti con l'altro sesso, viene letteralmente interrotta dal padre, maschio adulto e pratico uomo d'affari. Come, del resto, pratici del commercio sono anche gli uomini descritti nel passo appena letto e ammirati in sogno dal personaggio: il loro comportamento è quello esatto, quello davvero virile. Il suo, invece, un semplice gioco di bambini.

### 5.5 *Il compito assegnato, il lavoro, l'eredità*

A guardar bene, la novella *Anima giovanile* potrebbe essere annoverata anche tra i testi che disattendono il morfema che abbiamo definito come quello del "compito assegnato". La vicenda si riferisce appunto a una commissione fallita. Addirittura il personaggio malato viene

giudicato preventivamente incapace di portare a termine un acquisto importante.

A guardare ancora meglio, però, abbiamo già fatto riferimento al mondo lavorativo, e non solo in relazione al racconto *Anima giovanile*. La questione del lavoro è emersa sia trattando dei rapporti con le donne, sia trattando del momento topico del pasto.

Inoltre, una contiguità tra mondo lavorativo e il saper stare al proprio posto durante i momenti di svago e di ricreazione, è stato segnalato anche quando si è fatto riferimento a Leopoldo Gradi, il “giovane impiegato” che sbaglia fin da subito la locanda in cui mangiare, e che perciò “manca” immediatamente il suo posto. Posto per giunta preparato da coloro che, almeno all’inizio, dovrebbero essere suoi pari, essendo colleghi. Intorno al rapporto tra colleghi – inserito a sua volta nell’esplicito e sistematico riuso da parte di Tozzi del romanzo impiegatizio, come ha spiegato recentemente Tortora<sup>76</sup> - sono presenti altri testi che illuminano non soltanto il “doppio vincolo”<sup>77</sup> dei giovani malati coi propri rivali, ma anche – ed è questo a interessarci di più – proprio la loro inadattabilità all’universo del fare, dell’azione e della concretezza. In racconti riconducibili a questo filone, come *Il maresciallo Del Grullo* o *I nemici*, è chiara la predisposizione alla fallibilità su tutti i fronti di coloro che non sono in grado di adattarsi alle regole del proprio ufficio, e vengono così derisi e umiliati dai sottoposti, oppure addirittura scalzati e “spodestati” dai loro doppi, ai quali, come ha spiegato Luperini, sono legati da un rapporto ambivalente fatto di repellenza e allo stesso tempo di dipendenza.

Ma la capacità di portare a termine un compito può essere identificata anche con quella di raccogliere l’eredità lasciata dal proprio padre. Come già accennato più sopra, la questione dell’eredità è stata largamente studiata e scandagliata dai critici. A partire da Debenedetti, la

---

<sup>76</sup> Cfr. M. Tortora, *Tozzi e la tradizione del romanzo impiegatizio europeo*, in R. Castellana, I. De Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa*, cit., pp. 39-50.

<sup>77</sup> Si fa qui riferimento al famoso concetto teorizzato da Bateson, ripreso – come vedremo – da molti critici che si sono occupati dei testi di Moravia, e più recentemente, per il caso di Tozzi, da F. Petroni, *Masochismo e autodistruttività nelle novelle di Federigo Tozzi*, in M. Tortora (a cura di), «*La punta di diamante di tutta la sua opera*», cit., p. 77-78.

dilapidazione del patrimonio da parte degli eterni figli è stata considerata come la (più o meno inconscia) distruzione dell'immagine genitoriale attraverso l'abbandono e la svendita del lascito materiale. Oltre che nei due romanzi maggiori *Il podere* e *Tre croci*, il motivo dell'eredità sottende anche il racconto *La casa venduta*, nel quale il protagonista, per disfarsi il più in fretta possibile dell'immobile lasciatogli dal padre, lo svende a un prezzo irrisorio, dimostrando il suo masochistico «piacere della rovina»<sup>78</sup>.

Tenendo comunque per buone le considerazioni critiche stratificatesi nel tempo intorno all'argomento, dal nostro particolare punto di vista, lo sperpero della ricchezza accumulata da altri acquista una valenza ulteriore, in parte già esplicitata. Si tratta ancora dello "spreco dello spreco". A nostro avviso, infatti, non c'è reale liberazione, né capacità di annullare la figura paterna attraverso la dissipazione dei beni ereditati. Detto in altri termini, non si può vincere contro i padri, neanche quando ci si disfa di tutto ciò che essi hanno accumulato con dedizione e sofferenza.

Dunque la presenza ingombrante dei genitori maschi resta puntualmente intatta, indistruttibile. Il loro "capitale simbolico" – per riprendere una famosa categoria di Bourdieu – non può essere annullato dai figli ammalati di Tozzi, nemmeno quando – impossibile a credersi, nella logica che domina il mondo tozziano – questi ultimi cercano di stornare da sé l'eredità paterna, come tenta di fare Remigio, protagonista de *Il podere*. Remigio che, colto da continui accessi di giovinezza, finisce inevitabilmente per farsi ammazzare: più tenta di allontanare da sé tutto ciò che era stato proprio del padre, più questo tutto lo travolge come una maledizione (siamo quindi agli antipodi della *dépense* come distruzione della "parte maledetta").

Ma c'è dell'altro. I protagonisti di Tozzi non si distaccano mai davvero dall'eredità perché non sanno fare dell'eccesso un atto veramente liberatorio: tutt'al più, semmai, compensatorio e surrogante. In altri termini, non sanno godere della *dépense* pura, non la praticano come sfrenatezza e pratica emancipatrice.

---

<sup>78</sup> P. Pellini, *Padri e figli: da Verga a Tozzi*, cit., p. 54. Sulla questione cfr. anche F. Petroni, *Masochismo e autodistruttività nelle novelle di Federigo Tozzi*, cit., pp. 72-74.

Lo dimostra in maniera chiara il romanzo *Tre croci*, nel quale i tre fratelli protagonisti, i Gambi, nonostante siano sommersi dai debiti, perseverano nel compulsivo acquisto del cibo più sfarzoso e prelibato. Certo, il fratello responsabile degli affari di famiglia, Giulio, sembra non partecipare attivamente alla caccia famelica degli altri due, o comunque manca della stessa ottusa voracità. Ma non è questo il punto. Pur essendo per buona parte d'accordo con Piero Pieri<sup>79</sup>, il quale ha affermato che è da ridimensionare la matrice edipica indicata da Debenedetti, non possiamo fare a meno di riprendere alcune osservazioni di quest'ultimo, che ci paiono determinanti per il nostro discorso riguardante l'incapacità di gestire quanto ereditato come sintomo della giovinezza come malattia:

questi fratelli [...] pare che puntino tutte le loro aspirazioni sulla buona tavola, riequilibrino la loro vita ansiosa, depauperata, angosciata nel mettere sotto i denti i cibi più succulenti, fini e deliziosi, raggiungano in questo una specie di euforia sovraeccitata, un rialzo del tono vitale al pari dell'orgasmo degli amanti. [...] Ostentano con truculenta tracotanza e senso di superiorità le soddisfazioni della loro ghiottoneria come i campioni del gallismo le loro imprese dongiovannesche. La mensa ricca e appetitosa è propriamente una espressione della loro protesta virile. E raggiungono quella protesta proprio distruggendo la roba, il potere del padre che li ha resi degli incapaci; i loro banchetti sono inconsapevolmente gravi, tetri, melensi, feste e tripudi banditi a celebrare l'offesa al nome stesso e all'onorabilità del padre<sup>80</sup>.

A nostro avviso, le parole debenedettiane colgono bene il processo messo in atto dai tre protagonisti, anche se non tengono conto del fallimento di questo stesso processo, il cui destino non può essere che quello della morte precoce e banale. In tal senso, il suicidio compiuto da Giulio non ha niente di eroico, o di "metafisico", per riprendere la definizione papiniana. Anche qui: non si tratta di una rinuncia ponderata, o di un'autodistruzione conscia, né di una vendetta portata degnamente a compimento. Non si tratta di uno spreco vero, insomma.

Per una specie di paradosso, il loro appetito smisurato e ipertrofico finisce per impedire il godimento reale del cibo. Proprio come lo sperpero

---

<sup>79</sup> P. Pieri, *Il padre supplente in Tre croci e l'errato problema della "roba"*, cit., pp. 55-71.

<sup>80</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 243.

finanziario di molti giovani malati finisce - invece che con la diserzione volontaria da posizioni scomode e schiaccianti (e quindi con un superamento cosciente dei propri traumi) - con una rinuncia inutile, senza un qualche accenno di maturazione o di miglioramento. E il confronto attuato da Debenetti col gallismo dongiovannesco – forse proprio lo stesso di Brancati – risulta assai calzante. Più i fratelli Gambi si ostinano a “mangiare le fatiche” del loro padre (riprendiamo l’espressione dalla novella *Un giovane* già vista), più non sono capaci di godere di ciò di cui si cibano.

E, sempre per una specie di paradosso, nel momento in cui tentano di cancellare il loro padre, proprio in quell’esatto momento, i Gambi (e tutti i giovani malati di Tozzi) lo rimettono al centro di tutto, in un processo non troppo dissimile da quello individuato da Pierre Klossowski nel tentativo di Sade di distruggere Dio<sup>81</sup>.

Ma, in fondo, come suggerisce Debenetti, siamo pur sempre nel solco del mito dongiovannesco. Dove un convitato di pietra pare presenziare agli infiniti pasti dei tre fratelli: è il loro padre, e siede ancora a capotavola.

---

<sup>81</sup> Cfr. P. Klossowski, *Sade prossimo mio*, Sugar, Milano, 1970 [1967].

## Capitolo Terzo

### *Alberto Moravia, ovvero di come guarire ammalandosi*

#### 1. *Moravia: di carne e fantasmi*

Precursore come Tozzi della letteratura esistenzialista, al pari di lui protagonista del rinnovamento del romanzo in Italia<sup>1</sup>, e di Tozzi per giunta lettore e critico attento<sup>2</sup>, Alberto Moravia, al secolo Alberto Pincherle (Roma 1907-1990), è stato senza dubbio uno degli scrittori del Novecento italiano che più di altri si sono misurati, in maniera sistematica e continuativa, con la giovinezza. Quest'ultima da intendersi nel doppio senso che ormai abbiamo imparato a conoscere: ossia come mito palingenetico e come "malattia", rovesciamento e controparte di tale mito.

Certo, la vastissima e multiforme opera dell'autore romano, che attraversa praticamente tre quarti del secolo ventesimo e che talvolta ha attirato giudizi critici poco generosi data la sua mole abnorme e la sua produzione così «burocraticamente» costante<sup>3</sup>, non è imperniata interamente sulla rappresentazione di questo particolare stadio della vita, anagrafico o esistenziale che sia. Moltissimi e molto diversi tra loro sono infatti i personaggi che popolano la narrativa di Moravia, così come la sua

---

<sup>1</sup> Su Tozzi e Moravia come precursori del ritorno al romanzo nell'Italia degli anni Venti e Trenta, e per una visione d'insieme intorno allo sviluppo di tale dibattito nel tempo, cfr. almeno A. R. Daniele, *Moravia Centodieci. Itinerari critici: narrativa, cinema, teatro*, Sinestesie, Avellino, 2017, pp. 26-52.

<sup>2</sup> Si ricordi innanzitutto la *Prefazione* moraviana alle novelle di Tozzi in edizione Vallecchi di cui si è detto a p. 167. Si vedano poi le considerazioni contenute nel libro-intervista A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di N. Ajello, Laterza, Roma-Bari, 2008 [1978], p. 118, con le quali Moravia dimostra di conoscere bene anche tutta la produzione maggiore di Tozzi. Sulla questione cfr. infine il confronto tra i due autori operato da G. Micciché, *Una nota su Moravia e Tozzi*, «Archivi del nuovo», XII-XIII (2003), pp. 165-168.

<sup>3</sup> L'avverbio, un poco provocatorio, è tratto da O. del Buono (a cura di), *Moravia*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 23, e si riferisce al fatto che Moravia fosse solito lavorare ogni mattina alle stesse ore e con lo stesso ritmo. Sul pregiudizio intorno al lavoro "seriale" e serializzato di Moravia cfr. anche l'articolo riabilitante di M. Marchesini, *Delendo Moravia*, «Il foglio», 24 dicembre 2012.

produzione drammatica. Lo spettro sarebbe troppo ampio per essere scandagliato nella sua interezza. A titolo di esempio, basti solo ricordare che vi si ritrovano adolescenti spersi e confusi, così come picari in cerca di cibo e riparo, fino ad arrivare, addirittura, agli animali parlanti degli apologhi per bambini delle *Storie della preistoria*.

Personaggi che derivano da esperienze generiche (anche personali) dello scrittore ma che, nel momento in cui vengono presentati sulla pagina, messi cioè in situazione, si trasformano subito in qualcosa d'altro<sup>4</sup>. Fantasmî, come li ebbe a definire Moravia stesso<sup>5</sup>. Fantasmî che però, in quanto «condizione indispensabile del romanzo»<sup>6</sup>, nelle pagine del romanzo conservano una concretezza netta e fin troppo definita: esasperata, alle volte. In un certo senso, infatti, essi sono come prigionieri della loro materialità corporea. Il loro corpo diventa spia e mezzo di espressione, spesso involontaria, della “vita interiore” che li agita e li smuove. O meglio, della vita interiore che li agita ma non li smuove mai, e che anzi li blocca al di qua di ogni gesto reale o risolutivo, fino alla totale paralisi. Sulla questione della fisicità materica del personaggio moraviano non possiamo che rifarci di nuovo a Giacomo Debenedetti, che intuì fin dalle prime prove di Moravia il suo destino di narratore di razza: «ogni figura nasce, o almeno si presenta, in Moravia sotto un prevalente aspetto di fisicità. E di fisicità speciale, circoscritta: quella che più propriamente si chiama carnalità»<sup>7</sup>.

Si tratta di una carnalità che è soprattutto prigioniera, dunque. E non solo perché inchioda le creature moraviane a una circoscritta e già

---

<sup>4</sup> «Dunque diciamo che il romanziere parte da una conoscenza diretta e sofferta ma generica del tema e poi invece inventa personaggi e situazioni. Esempio: Flaubert conosce per esperienza sofferta e diretta la vita della provincia francese ma inventa Madame Bovary e tutti gli altri personaggi del suo romanzo nonché le rispettive situazioni», A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, in Id., *Opere. 1927-1948*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano, 1986, p. VII.

<sup>5</sup> «Del resto il romanzo piuttosto che sulla scrittura è basato su dei fantasmî e strutture che non sono tanto “scritti” quanto “presentati” in forma di quelle che Joyce chiama “epifanie”, cioè apparizioni. Cos'è in fondo la tessitura fantasmatica? Sono le situazioni e i personaggi. Prima ancora di essere “scritto” il personaggio “appare” appunto come fantasma. Quanto alla situazione, essa è il rapporto tra i vari fantasmî», A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 103.

<sup>6</sup> A. Moravia, *L'uomo e il personaggio*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1964, pp. 22-23.

<sup>7</sup> G. Debenedetti, *«L'imbroglione» di Moravia*, in Id., *Saggi*, intro. di A. Berardinelli, Mondadori, Milano, 1999, p. 573.

prevedibile gamma di azioni e di comportamenti determinati da una fisionomia prevedibile e ricorrente (prevedibile in quanto ricorrente), ma perché, per una sorta di contrasto collaudato, più essa risulta definita e più essa viene restituita “plasticamente”, più rende tali creature trasparenti, del tutto spiabili dall’occhio, in molti casi onnisciente, del narratore messo in campo da Moravia.

Se il personaggio moraviano è principalmente carne, quindi, se cioè anche i suoi tormenti interiori vengono a galla attraverso una rivelazione concreta, corporea e di conseguenza “visibile” nell’immediato - dal lettore ma soprattutto dagli altri personaggi che lo circondano e con cui è costretto a interfacciarsi -, allora non stupirà sapere che le vicende in cui esso è calato, o forse meglio gettato, sono più che concrete<sup>8</sup>. Ciò significa, anche, che l’azione ha sempre la priorità, nella narrativa di Moravia. L’azione o, allo stesso tempo, l’inazione: non fa differenza. Vedremo che in fondo è lo stesso, dato che, proprio come ci insegnano i grandi dell’esistenzialismo, anche il non scegliere determina sempre una conseguenza irredimibile, al pari di una scelta d’azione tra le molte possibili. E una simile consequenzialità – chiamiamola così, per semplificare - viene definita da Moravia, appunto, come la naturale logicità dell’azione. Logica e azione, stando a quanto dichiarato da Moravia medesimo durante la famosa intervista rilasciata ad Alain Elkann e pubblicata all’indomani della morte dello scrittore, sono i due binari su cui viaggia tutta la sua produzione narrativa<sup>9</sup>. Con questo non si vuole certo affermare che ogni evento, nelle storie messe a punto da Moravia, abbia una motivazione fissata una volta

---

<sup>8</sup> Sull’«assoluta visibilità» del personaggio moraviano, proprio a partire dalle considerazioni debenedettiane, cfr. M. Onofri, *Introduzione*, in A. Moravia, *La disubbidienza*, Bompiani, Milano, 1998, p. XI.

<sup>9</sup> «La mia prosa è quella di un romanzo in cui deve sempre succedere qualche cosa. L’azione è una cosa razionale di per sé: quando agisci, anche quando sbagli, devi credere di fare la cosa giusta. E fare vuol dire muovere il proprio corpo secondo le leggi che gli sono proprie. Mettiamo, tu sbagli strada, però anche sbagliando, ogni pezzo di strada lo farai col corpo, cioè razionalmente. L’azione è consequenziale, razionale». E poco più oltre: «Cerco di fare quello che ha fatto Stendhal con la prosa francese, cioè do alla pagina il ritmo dell’azione. In altri termini, in un romanzo i personaggi devono sempre agire. Quando pensano, deve essere come se agissero, cioè devono pensare in maniera incalzante. Se agiscono, muovono dei passi [...]. Se pensano, devono fare lo stesso, un pensiero dopo l’altro». A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., pp. 103-104.

per tutte, che corrisponda a un unico e incontrovertibile intento, esaurendo in sé la sua valenza simbolica (dato che per Moravia i personaggi stessi, a loro volta frutto di biografia e di ideologia, sono simboli, reali e astratti a un tempo<sup>10</sup>). Semmai nasce per una precisa logica, cioè quella del personaggio che agisce in una particolare situazione, e poi, in un secondo momento, acquista un valore ulteriore, esterno, rispetto a tale logica. Ed è in questo senso che vanno interpretate le parole dell'autore che aprono la sua breve autobiografia letteraria, pur tenendo ben presente che Moravia, soprattutto a partire da un determinato *turning point* della sua parabola artistica, è stato ritenuto da diversi critici, in molti casi a ragione, uno scrittore-saggista o, nella efficace formula coniata dall'amico e fine esegeta Enzo Siciliano – formula che si scontra palesemente con quanto andremo a leggere qui di seguito -: «un narratore di significati»<sup>11</sup>. Ecco le parole di Moravia:

Tutto quello che dirò dei miei libri sono riflessioni “a posteriori”, cioè, in sostanza, riflessioni che mi viene fatto di formulare “a cose fatte”. In realtà ho scritto i miei libri senza avere la minima idea di quello che stavo facendo cioè ho cercato di creare mondi immaginari badando soltanto a che risultassero credibili e autosufficienti. I significati, le motivazioni, le origini, i valori di questi mondi li ho dedotti dopo, un po' come farebbe un critico esaminando l'opera di uno scrittore<sup>12</sup>.

Dal passo riportato, comprendiamo come quella raccontata e rappresentata da Moravia, almeno secondo sue intenzioni iniziali, sia dunque un'azione sempre contestualizzata in un dato mondo immaginario, cioè calata in uno schema relazionale, che l'autore romano definisce appunto con il termine “situazione”. La quale situazione non si limita soltanto a determinare il fondale, temporale e geografico, storico<sup>13</sup> o del tutto inventato, degli svolgimenti dei suoi racconti e dei romanzi. Ma ne determina, a monte, una specie di schema comportamentale pregresso e

---

<sup>10</sup> Sulla questione cfr. il saggio del 1958 A. Moravia, *Racconto e romanzo*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., pp. 273-278.

<sup>11</sup> E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, in A. Moravia, *Opere I. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Bompiani, Milano, 2000, p. XXI.

<sup>12</sup> A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. VII.

<sup>13</sup> Si pensi, sempre a scopo esemplificativo, a *Il conformista*, a *La romana* e *La ciociara*, tutti e tre esplicitamente ambientati in epoca fascista e durante la fine della seconda guerra mondiale, oppure a uno dei romanzi più tardi, che reca come titolo proprio *1934*.

fissato, un insieme di norme che governano quella determinata situazione e al quale tutti i personaggi non solo devono rispondere, ma devono per forza adattarsi, se non vogliono soccombere e rinunciare al loro spazio. In questo senso, le storie ideate da Moravia sono sempre storie di un adattamento, riuscito o fallito, a una determinata logica che governa un determinato mondo immaginario, che, giova ripeterlo, è autosufficiente e si regge su leggi sue proprie. A questa logica contestuale si conforma o si contrappone quella di singoli personaggi, i quali sono guidati a loro volta da una loro specifica e personale ideologia, ossia di una loro logica precipua, in contrasto o meno con il mondo che li circonda. Tale mondo, almeno per buona parte della produzione moraviana maggiore e, più in particolare, per la quasi totalità dei testi di cui ci andremo a occupare, è quello della borghesia primonovecentesca. Una borghesia che, pur emergendo in maniera coerente e realistica da un momento storico reale, sembra, allo stesso tempo, non del tutto storicamente determinata. In altre parole, essa pare non essere solo la fedele restituzione di una certa classe sociale italiana<sup>14</sup>, ma, stando a un saggio di Moravia del 1945, «un fatto morale, più che materiale»<sup>15</sup>.

È in questa stessa prospettiva che si deve leggere, a mo' di paradigma, la posizione dell'autore romano al riguardo dell'acceso dibattito che suscitò la pubblicazione, nel 1929, de *Gli indifferenti*, di cui abbiamo dato breve conto nel primo capitolo. Dibattito sul quale Moravia avrà modo di tornare diverse volte nel corso delle sue successive interviste e dei suoi interventi critici, anche di molto posteriori al suo esordio, affermando candidamente e onestamente che, nonostante fosse stato salutato da alcuni lettori come una critica alla borghesia di epoca fascista, l'unica sua intenzione di ventenne era quella di dare vita a una tragedia in forma di romanzo. Ossia a un mondo coerente e autonomo, di nuovo, chiuso nel

---

<sup>14</sup> Date anche le effettive incongruenze, rilevate abbastanza di recente da Luciano Parisi, con la categoria di "borghesia" di primo Novecento intesa *stricto sensu*. Cfr. L. Parisi, *Uno specchio infranto. Adolescenti e abuso sessuale nell'opera di Alberto Moravia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2013, pp. 1-21.

<sup>15</sup> A. Moravia, *Ricordo degli indifferenti*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., pp. 61-68.

perimetro asfissiante di tre case e di una sala da ballo. Un mondo abitato da un quintetto di personaggi legati stretti, molte volte loro malgrado, per sole questioni materiali e per soli rapporti di convenienza. E tali rapporti sono appunto frutto diretto di uno «scheletro tematico»<sup>16</sup>: ossia della situazione in cui questi ultimi sono gettati e “lasciati agire” secondo la loro logica (o, in termini moraviani, della loro personale ideologia) e secondo la logica della loro situazione, che, nel caso de *Gli indifferenti*, è proprio quella dettata dalla necessità e dalla convenienza.

Tali considerazioni preliminari e generali riguardanti l'intera produzione di Moravia, così come la sua concezione intorno alle funzioni e al modo di costruire la sua narrativa, risultano necessarie per chiarire un punto più stringente per il discorso a fondamento del presente lavoro. Cioè che, quando tra breve metteremo sotto la nostra particolare lente d'analisi i giovani personaggi maschili ideati da Moravia, i gesti e comportamenti di questi ultimi dovranno essere sempre messi in relazione con le “regole” che dettano e strutturano le situazioni in cui essi sono già immersi. Regole che in moltissimi casi - nella quasi totalità, a dire il vero – corrispondono in più punti agli “elementi minimi” della nostra morfologia della giovinezza (nel senso positivo del mito della palingenesi e della virilità, e di quello al negativo della malattia: i parametri restano appunto i medesimi). Ciò significa, dunque, che nei microcosmi raccontati da Moravia, e in particolare in quelli di cui ci andremo a occupare, la giovinezza viene intesa dai più - dalla maggioranza dei personaggi secondari, cioè - nel suo valore positivo e vitale. In altri termini, essa viene intesa come una condizione di salute esuberante, generosa e temeraria. Sono i protagonisti, semmai, a non soddisfare una simile immagine e questa perenne aspettativa.

Proprio come Tozzi, infatti, Moravia sceglie di mettere in campo e di focalizzare la sua attenzione romanzesca su creature fragili, stordite più che affascinate dalla dirompenza e dalla tracotanza dell'età verde, e soprattutto incapaci di ottemperare a quelle mansioni e a quei compiti dei quali non comprendono esattamente il senso, pur sentendosi contemporaneamente

---

<sup>16</sup> A. Moravia, *Racconto e romanzo*, cit., p. 275.

chiamati a compierli e a rispettarli. Giovani malati, insomma, proprio come in Tozzi. Tuttavia, come cercheremo di dimostrare tra breve, pare che Moravia lasci uno spiraglio di salvezza alle sue creature, una possibilità di redenzione che invece nel toscano è assente quasi per principio e per presa di posizione. Non a caso, rifacendoci a Luperini, abbiamo parlato, per il caso di Tozzi, di una teoria della giovinezza: in una simile teoria, così incontrovertibile e totalizzante, non c'è spazio per l'eccezione, non c'è guarigione per la malattia che resta intatta, si potrebbe dire, anche dopo la morte: si ripensi alla chiusa quasi apocalittica de *Il podere*, dove anche la terra sembra sfaldarsi e macerarsi, insieme alla possibilità di un riscatto per il protagonista Remigio<sup>17</sup>. Come a dire che anche il suo sacrificio, per certi versi così ingenuo ed egoista, in fin dei conti, non può valere a niente. Per Moravia, si diceva, l'orizzonte di salvezza lasciato ai suoi giovani rimane più ampio: se la malattia della giovinezza c'è, esiste ed è raccontata, è pur vero che chi ne è affetto può in qualche caso sperare in una guarigione. Ma di questo parleremo più estesamente tra breve.

Un'altra differenza che resiste tra i due scrittori, pertiene anche al "principio" secondo cui essi interpretano e restituiscono il reale. Come abbiamo avuto modo di appurare pocanzi, per Tozzi la legge ultima ed eterna pare essere quella della violenza; lo scrittore romano, invece, impernia quasi tutti i suoi testi su un altro "elemento" altrettanto primordiale e fondativo: il sesso.

In effetti, il sesso risulta essere una specie di motore immobile nelle opere di Moravia: si costituisce appunto come il filo rosso congiungente circa un sessantennio ininterrotto di scrittura, un atto o un evento così decisivo che contribuisce in molti casi allo sviluppo in un senso o in un altro, in una direzione o in un'altra, della maggior parte delle vicende raccontate nelle prose moraviane. Geno Pampaloni, riferendosi a *La*

---

<sup>17</sup> Qui il finale: «Remigio seguitava a camminare avanti. Allora, infuriatosi, Berto gli dette l'accetta su la nuca. Qualche ora dopo, venne una grandinata. / I pampini e l'uva acerba si sparpagliarono su la terra; insieme con le rame dei frutti schiantati. / Luigia, piangendo abbracciata ad Ilda, mandò Picciòlo e Lorenzo a coprire Remigio con l'incerato del carro» (*Il podere*, p. 399). Sulla questione cfr. ancora R. Castellana, *Romanzi di Giobbe*, cit., pp. 61-63.

romana, l'ha definito come «motore dell'arruffata anarchia che è la vita»<sup>18</sup>. Motore che ha perfino valore euristico, tanto per i personaggi (si pensi alla Cecilia de *La noia*, la quale interpreta e filtra il mondo e il suo posto nel mondo attraverso rapporti sessuali continui) quanto per l'autore stesso, che ne fa non solo cifra identitaria della sua opera, ma strumento attraverso cui poter interpretare la realtà. Ancora una volta è utile rifarsi alle parole contenute nella sua autobiografia letteraria:

Probabilmente ogni romanziere dispone di una chiave per aprire la porta del reale. Per Balzac, la chiave è il denaro; per Proust lo snobismo; per Conrad il mare; per Dostoevskij l'omicidio; e così via. Questa che io chiamo chiave apre la porta non soltanto di quella parte del reale da cui prende il nome, ma anche di "tutto" il reale. Per esempio, Balzac, grazie al denaro, estende la sua rappresentazione anche all'amore, anche alla politica, anche alla vita sociale, anche alla famiglia, ecc. ecc. ebbene, senza che io l'abbia voluto, per trapassi graduali e metaforici, la mia chiave per aprire la porta del reale è diventata quella cosa misteriosa e comune che va sotto il nome di sesso. Ho detto più sopra: "probabilmente" perché non sono affatto sicuro che questa idea della chiave sia giusta<sup>19</sup>.

Parole che – quasi canonicamente – devono essere messe in relazione con quelle, quasi identiche, presenti nell'intervista rilasciata a Elkann ed espresse al riguardo dei racconti "estremi" degli anni Ottanta. Racconti contenuti nella raccolta *La cosa*, dedicata alla sua terza compagna di vita, dopo Elsa Morante e Dacia Maraini: Carmen Llera:

Insomma pensavo e penso tuttora che il sesso comincia ad essere interessante nel momento stesso in cui diventa insignificante. E insignificante in questo caso vuol dire strettamente funzionale, privo di quei significati morali che via via gli sono stati aggiunti dalla società. [...]

Qualcuno ha detto tempo fa che l'ispirazione è parlare sempre della stessa cosa e non parlare d'altro. Ebbene la mia ispirazione è spesso portata a parlare del sesso e a non parlare d'altro che del sesso: ma è una chiave con la quale mi illudo di disserrare un piccolo spiraglio della porta del reale<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> G. Pampaloni, *Realista utopico*, in A. Moravia, *Opere. 1927-1948*, cit., p. LVIII.

<sup>19</sup> A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XXIII.

<sup>20</sup> A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 274.

Dunque un sesso pervasivo e onnicomprensivo, perfino divinizzato, come in *Io e lui*, ma allo stesso tempo asignificante: o meglio, significante solo in termini narrativi, solo nell'economia, di volta in volta differente, della storia raccontata. Solo nei termini di una "funzione" romanzesca a tutti gli effetti, per rifarci a quanto appena letto. Di certo si tratta di un sesso non estraneo alla lezione di Freud. Una lezione appresa da Moravia però più tardi rispetto alla stesura di testi capitali come *Gli indifferenti*, e in maniera più impressionistica che sistematica<sup>21</sup>. In tal senso, risultano ancora utili le considerazioni di Michel David, il quale - rifacendosi anche a uno studio molto importante di Dominique Fernandez incentrato sulla tendenza alla "sessualizzazione totale" da parte di Moravia<sup>22</sup> - ha affermato che l'autore romano si è servito delle teorie freudiane perlopiù ereticamente, limitandosi a restituire «pochi schemi abbastanza volgati», e non concentrandosi invece su quella che, «per uno psicologista, dovrebbe essere la parte più ghiotta della psicoanalisi, ossia la psicopatologia della vita quotidiana (i lapsus, gli atti mancati, i sogni [...])»<sup>23</sup>. E questo perché, appunto, collegandoci a quanto detto prima, tutto deve essere visibile, restituibile attraverso una sua plasticità fisica e materica: anche il pensiero, secondo Moravia, deve essere rappresentato come un'azione, come uno spostamento percepibile e descrivibile in modo razionale. Nessuno spazio per i vuoti, né per troppi sottointesi: tutto, sotto l'occhio scrutatore del "narratore che guarda" (per rifare il verso a un romanzo moraviano che si intitola appunto *L'uomo che guarda*) deve essere restituito in forma scritta.

Certo, le parole di David devono essere mitigate e non assolutizzate: non è del tutto vero che le creature messe in campo da Moravia non siano soggette ad atti mancati, a complessi edipici "filologicamente" esatti e restituiti (ma bisogna anche contare che, all'altezza delle considerazioni di David, per esempio, Moravia non ha ancora scritto *Il viaggio a Roma*,

---

<sup>21</sup> In un'intervista letteraria a Enzo Siciliano, Moravia afferma di ricordare di aver letto per la prima volta Freud nel 1936, e Marx l'anno precedente. Cfr. E. Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, Bompiani, Milano, 1982, p. 54.

<sup>22</sup> Cfr. D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la fine della coscienza moderna*, Lerici, Milano, 1960, pp. 19-113.

<sup>23</sup> M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, prefazione di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, 1970, p. 509.

romanzo di formazione<sup>24</sup> al centro del quale stanno la scena primaria e il complesso edipico), o ai sogni intesi come “condensazioni” e “spostamenti” del rimosso operati dall’inconscio. Anzi, si può affermare senza troppe esitazioni che quello del sogno resta un momento ricorrente e cruciale nelle opere di Moravia, e in special modo per i personaggi giovani. I quali, una volta svegli, si ritrovano sposati, quasi sempre presi da una sensazione di un’avvenuta e irreversibile mutazione. E in effetti, nella maggioranza dei casi, è come se abbiano superato un percorso iniziatico, o una discesa agli inferi, fuor di metafora, date le immagini demoniache che si presentano loro durante simili esperienze oniriche, spesso associate a veri deliri febbrili.

Fatta questa precisazione però, quello che David esprime rimane vero nella sostanza: possiamo infatti affermare che la psicoanalisi, a Moravia, interessa più come uno spunto di partenza, che come un metodo di scrittura o una lente interpretativa da applicare secondo una qualche *doxa*<sup>25</sup>. Uno spunto di partenza che non diventa mai restituzione sintomatologica di qualche specifica nevrosi, o un appiattimento dei personaggi. Ma semmai analisi della “vita interiore” (ma del tutto fisica) che li tormenta. Siciliano pare esprimere lo stesso concetto quando afferma che quella del narratore romano è «un’analisi ancorata ai processi reali della psicologia, a una sperimentazione molecolare dei sentimenti, non analogica. Psicologia e non psicologismo». Sempre secondo Siciliano, infatti, Moravia guarda «agli atti

---

<sup>24</sup> Su *Il viaggio a Roma* come romanzo di formazione cfr. l’ultimo capitolo di V. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., pp. 463-500 e, in maniera più succinta, V. Mascaretti, *L’ultimo romanzo di formazione di Alberto Moravia: Il viaggio a Roma*, in M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento*, cit., pp. 583-590.

<sup>25</sup> A questo punto, varrà la pena citare un giudizio “abbastanza drastico” espresso da Edoardo Sanguineti nel 2006 al riguardo del romanzo *Agostino* – pur molto apprezzato dal poeta genovese -, romanzo considerato dallo stesso Moravia come una “favola edipica” intorno alle scoperte essenziali della classe e del sesso, rilette alla luce, appunto, di Marx e di Freud: «La visione di Moravia è naturalmente la visione di uno che ha letto male Freud, ha letto male Marx, comunque conosce queste posizioni, pressappoco come le può conoscere chi legge un giornale femminile e osserva le risposte da piccola posta, opinioni sociologiche o interpretazioni di sogni, fatte per una tale clientela. Però Moravia era uomo di intelletto. La visione che egli offre del mondo proletario, che poi non è proletario, ma degli altri, dei diversi, di coloro che non sono borghesi, è una visione catastrofica». E. Sanguineti, *Come si diventa materialisti storici?*, in Id., *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milano, 2010, pp. 28-29.

umani con spietatezza chirurgica, in una oggettivazione minuta e lontana»<sup>26</sup>, dove per oggettivazione dobbiamo intendere di nuovo una restituzione tutta corporea e “logica” degli atti umani in questione.

Tale oggettivazione, lo ripetiamo ancora, si traduce nella completa rappresentabilità razionale dei pensieri e delle azioni dei personaggi, per i quali l’esperienza più concreta da portare a termine attraverso la loro ipertrofica corporalità (ipertrofica anche in senso negativo, con vene spesso espressionistiche), il passaggio obbligato per tutte le creature di carta, resta comunque quella del sesso. Un passaggio che, sebbene alle volte sfumi anche a causa delle approssimazioni riguardanti le categorie freudiane, non solo resta il perno attorno al quale ruota l’intera produzione del romano e la legge ultima a cui fanno appello pressoché tutti i suoi “microcosmi” finzionali, ma si staglia, appunto, quale momento determinante, quale fuoco precipuo delle varie storie.

Come è intuibile e come già visto per il caso di Tozzi, nella prospettiva di questo lavoro il sesso va visto come una prova (o meglio, la prova) da superare, da parte di un giovane che voglia rispettare i canoni di virilità e di prestanza propugnati dal mito moderno della gioventù e che, quindi, voglia ritenersi davvero tale. In questa stessa direzione, del resto, offre uno spunto più che utile Geno Pampaloni, quando afferma che la sessualità, ne *Gli indifferenti*, una delle opere di cui ci andremo a occupare, è una specie di «test»<sup>27</sup>. Un test, cioè un banco di prova (di «prova iniziatica»<sup>28</sup>, si intende): una occasione in cui poter fare valere il proprio statuto di maschi giovani e assicurarsi così un posto preciso nel mondo. E non stupirà saperlo – dato che abbiamo scelto Moravia come scrittore della giovinezza malata: il test di cui parla Pampaloni non potrà che dare come esito quello dell’impotenza. Torniamo a ribadirlo: maschile. Perché bisogna mettere in chiaro fin da subito che per i giovani personaggi femminili

---

<sup>26</sup> Entrambe le citazioni da E. Siciliano, *Moravia: rivolta ed esistenza*, in A. Moravia, *Opere. 1948-1968*, a cura di E. Siciliano, Bompiani, Milano, 1989, p. XV.

<sup>27</sup> G. Pampaloni, *Realista utopico*, cit., p. LVIII.

<sup>28</sup> Secondo Mascaretti le prove iniziatiche decisive per il romanzo e i racconti di formazione moraviani (e non solo) sono tre: il sesso, il viaggio, l’avventura sociale. Cfr. V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti*, cit., p. 214.

moraviani l'atto sessuale rappresenta sempre qualcosa di diverso, rispetto ai loro coetanei di sesso opposto. In prima battuta per il diverso ruolo sociale che si trovano a rivestire: si pensi soltanto a personaggi come Adriana de *La romana*, incoraggiata a prostituirsi addirittura da sua madre. In seconda battuta perché per loro non è in gioco la questione della prova iniziatica<sup>29</sup>. Anche loro malgrado, infatti, le principali ragazze messe in scena da Moravia sono spinte in ogni caso, sempre e comunque, all'inserimento nel consesso sociale da uomini che in tale consesso, il più delle volte, la fanno da padroni. Anche in senso letterale. Non c'è pericolo che rimangano escluse, dunque, per quanto Moravia stesso, in un'intervista rilasciata a Nello Ajello "a proposito di sesso e femminismo", ebbe a dire quanto segue: «per un romanziere, la donna è interessante in quanto selvaggia, o almeno per metà selvaggia, cioè non totalmente integrata nella società. [...] Questo carattere semi-indomito, semi-selvaggio rende la donna, già di per sé, un personaggio drammatico»<sup>30</sup>.

Tuttavia, al contrario di quanto espresso in questa dichiarazione – non scevra da certi stereotipi -, presto o tardi le giovani moraviane vengono inevitabilmente integrate nel mondo (a dominio maschile) che le circonda, come puttane o come infermiere, come mogli o come amanti, come donne da sposare o da perdere. Insomma: come oggetti. Non a caso, *Woman as Object* è il titolo, abbastanza icastico, di una monografia di Sharon Wood del 1990<sup>31</sup>. E in questa tendenza alla reificazione e alla assimilazione sociale attraverso il sesso non c'è esaltazione della rivolta che tenga<sup>32</sup>. Alla fine dei conti (cioè dei racconti), pare che non importi poi molto se le donne

---

<sup>29</sup> Certo, non sempre questo inserimento risulta scevro da implicazioni iniziatiche in senso antropologico: per esempio, come ha dimostrato in maniera efficace Mascaretti, la famosa scena de *Gli indifferenti* in cui Leo Merumeci tenta di approfittare di Carla dopo averla fatta ubriacare, è gravida di elementi che rimandano a una dimensione antica e di carattere ritualistico. Cfr. V. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., *passim*.

<sup>30</sup> A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 189.

<sup>31</sup> S. Wood, *Woman as Object. Language and Gender in the Work of Alberto Moravia*, Pluto Press, London, 1990.

<sup>32</sup> La rivolta, e più in particolare la rivolta femminile, è uno degli argomenti più cari a Moravia, come dimostra la seguente dichiarazione dell'autore: «vorrei dire che il tema della rivolta corre per tutta la mia opera a partire da *Gli indifferenti* fino ad oggi. Probabilmente anche la mia simpatia letteraria per i personaggi femminili si deve in parte alla preferenza per questo tema: storicamente emarginata, la donna è spesso in rivolta». A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XVII.

moraviane, e più nello specifico quelle giovani, scelgano di propria iniziativa di aderire al mondo circostante attraverso un battesimo erotico non di rado degradante e abbrutente, oppure attraverso un volontario processo di corruzione e di abiezione: comunque vada, esse andranno a conformarsi, ad assumere un ruolo ben definito, che, il più delle volte, è già quello stabilito in partenza. «Entrò Carla» non è solo il repentino e celeberrimo attacco de *Gli indifferenti*; non è solo il simbolo della clamorosa comparsa presso il mondo delle patrie lettere dell'*enfant prodige* Moravia nel 1929<sup>33</sup>, ma, in qualche modo, anche la prefigurazione del destino chiuso, già tutto segnato, delle molte sorelle e controfigure di Carla che popoleranno la produzione successiva dello scrittore romano.

Secondo Wood, questa incontrovertibilità, questa sorta di movimento che non porta da nessuna parte se non al punto di partenza, si traduce anche nelle strutture che informano l'opera moraviana. Opera nella quale il genere femminile, sempre secondo Wood, viene "testualizzato" e rappresentato a partire da un "centro maschile"<sup>34</sup>. Ma non è questo che ci interessa. Ciò che invece ci preme assumere dalla riflessione (anche polemica) della studiosa inglese è il fatto che, per quest'ultima, la femminilità, archetipica o meno, viene raccontata da Moravia come qualcosa di dato e di stabile, di oggettivato insomma, mentre la mascolinità come un divenire («process of becoming»)<sup>35</sup>. Lo stesso divenire che, grazie a Bachtin, sappiamo essere caratteristica vera dell'eroe protagonista del romanzo di formazione classico; lo stesso divenire che nei romanzi novecenteschi della giovinezza malata, pur essendo quasi sempre smorzato e interrotto, non viene mai obliato, anche solo come termine di confronto.

Sotto questa luce si deve leggere anche la diversa crucialità dell'esperienza del sesso per il giovane maschio moraviano. Per quest'ultimo tale prova non sempre dà come esito certo quello

---

<sup>33</sup> Cfr. E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, cit., p. VI.

<sup>34</sup> Cfr. S. Wood, *Woman as Object*, cit., p. 19.

<sup>35</sup> «Male identity is thrown into doubt, always in the process of becoming, with masculinity always yet to be achieved, perceived in relation to and in confrontation with a female essence that is never questioned, always already given, archetypal and unalterable». Ivi, p. 20.

dell'inserimento. Per lui, infatti, si può dare anche il caso che questa prova venga mancata, o procrastinata in un tempo che si situa al di fuori di quello raccontato, e che la sua maturazione, dunque, la sua entrata nel mondo dei grandi e degli uomini, venga messa in dubbio.

## 2. Due letture “d'autore”

Tra le moltissime e prestigiose personalità che si sono occupate di Moravia, ne è presente una che non viene ricordata troppo spesso, e che pure sembra offrire utili spunti intorno alla questione della sessualità: si tratta di Ernesto de Martino. Quest'ultimo, nei suoi appunti pubblicati postumi, facendo riferimento al romanzo moraviano *La disubbidienza* (la storia di un quindicenne di cui parleremo anche noi più avanti) e rileggendolo attraverso la sua categoria antropologica dell'apocalisse come crisi della presenza, ossia come il collasso di un certo sistema culturale di riferimento<sup>36</sup>, ha affermato che:

Il sesso come «natura» è ovviamente incapace di ridischiudere il «mondo». La maturazione sessuale ha tanta importanza nella esistenza umana perché essa è sempre inclusa nell'oltre della socializzazione e della culturalizzazione, e perché le regole sociali e culturali relative al sesso costituiscono nella storia degli individui il primo accesso ad un mondo di valori, la prima occasione a scelta secondo modelli (e quindi il terreno elettivo dei conflitti e delle crisi)<sup>37</sup>.

Stando allo stralcio appena letto, l'esperienza del sesso (soprattutto la prima esperienza, come nel caso di Luca Mansi, protagonista de *La disubbidienza*, con la sua infermiera: scena definita da Fausto Curi come

---

<sup>36</sup> Recentemente Francesco Della Costa ha proposto una lettura di alcuni romanzi moraviani proprio alla luce delle categorie di de Martino. Cfr. F. Della Costa, *Writing Sickness and Loneliness. Alberto Moravia's Adolescence between Autobiography and Metaphor*, in «Working Papers», 114, 2015, pp. 1-46.

<sup>37</sup> E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino, 1977, p. 545.

«capitale in tutta l'opera moraviana»<sup>38</sup>) non contempla soltanto l'entrata in un consesso sociale, ossia in un gruppo di individui riconoscentisi in una determinata cultura. Ma, nel suo superamento, anche la capacità di far proprio un sistema di valori, cioè una determinata cultura, fatta di regole e metri di giudizio predeterminati<sup>39</sup>.

Rifacendoci a quanto detto già in precedenza, si tratta anche in questo caso di un adattamento nel senso pieno della parola: di un rito di passaggio che fa del giovane un vero giovane e, subito dopo, un vero uomo. Ma non basta. Infatti, le parole demartianiane vanno lette, per così dire, “dialogicamente”. Esse sono una sorta di risposta, quasi un commento, a quelle presenti nel già citato studio di Fernandez (e riportate in ampi stralci dallo stesso de Martino). Studio nel quale il sesso viene reputato positivamente, cioè come uno «strumento di rapporto col mondo [...] che permette all'uomo di entrare in contatto con gli altri e con le cose»<sup>40</sup>. Per Fernandez e de Martino, insomma, il fatto sessuale rappresenta un fattore decisivo per il contatto col mondo esterno, il punto esatto in cui tale contatto può darsi: per il primo in senso di una riscoperta e di una apertura verso l'altro da uno stadio di «solitudine morale e intellettuale»<sup>41</sup>; per il secondo, per un ritorno alla cultura, dopo una fase di “crisi di presenza” e quindi, in termini demartiniani, di regressione verso uno stadio di natura.

Sempre tra gli appunti dell'antropologo pubblicati postumi e riguardanti Moravia, ve ne sono degli altri che fanno riferimento a un'altra monografia “d'autore”, ossia quella ormai celeberrima (e per certi versi insuperata) firmata da Edoardo Sanguineti, pubblicata presso Mursia nel 1962<sup>42</sup>. In questo piccolo libro, anche Sanguineti mette a punto un'analisi che può definirsi, a tutti gli effetti, di tipo dialettico. Analisi dove a essere in

---

<sup>38</sup> F. Curi, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, «Poetiche», XI (2008), p. 39.

<sup>39</sup> Ci sembra che anche René De Ceccatty arrivi a conclusioni non troppo dissimili, facendo riferimento ad *Agostino*. Per il critico francese, infatti, il sesso non è presente nel romanzo in quanto impulso libidico, o scoperta dei sensi in vista di un'educazione sentimentale, ma come chiave d'accesso a un mondo preciso e ben strutturato, per quanto feroce: quello adulto. Cfr. R. De Ceccatty, *Alberto Moravia, una biografia*, Bompiani, Milano, 2010, p. 34.

<sup>40</sup> D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, cit., p. 56.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano, 1973 [1962].

gioco è proprio il rapporto antitetico tra due forze opposte: natura e cultura. Tra vita autentica e vita artefatta, compromessa. Un rapporto che però, almeno così ci pare, viene declinato in senso opposto rispetto a de Martino e Fernandez. Per Sanguineti, infatti, l'intera produzione di Moravia<sup>43</sup> è da intendersi sotto la prospettiva di una continua lotta, concernente in modo particolare i protagonisti maschili, tra degli individui che percepiscono l'abominio della borghesia moderna (e della sua cultura, dunque) e che cercano, anche attraverso i loro fallimenti cronici, anche inconsapevolmente cioè, di sottrarsi. E sebbene questo "tentativo" – se così lo si può chiamare –, questa tendenza alla sconfitta e alla non conformazione alle regole imposte dal loro status e dalla loro età (dalla loro cultura, dunque), sia frustrato di continuo, questi personaggi vengono riscattati, perfino investiti di una certa purezza. Sembra un paradosso ma non lo è: nei protagonisti dei primi testi di Moravia, Sanguineti non manca di riconoscere un anelito (certamente inutile, certamente bovaristico, certamente anacronistico) all'utopia, a una vita diversa da quella che li circonda. Un'utopia controproducente e fuorviante, ma comunque in grado di generare, in alcuni casi, una coscienza critica sincera. Coscienza critica che, sempre secondo Sanguineti, viene a mancare proprio in personaggi come la Adriana de *La romana*, la quale, appunto, non solo accetta naturalmente (ossia come un fatto di natura) e passivamente la sua condizione subalterna di popolana e di prostituta, ma guarda e desidera la vita borghese al pari di una realtà a lei inaccessibile: al pari di un'utopia, quindi. Un'utopia capace di invertire (e di pervertire) d'un colpo quella tensione positiva che, al contrario, caratterizza personaggi come Michele Ardengo de *Gli indifferenti*, Agostino del romanzo omonimo, oppure Luca Mansi de *La disubbidienza*, a detta di Sanguineti «l'ultimo grande personaggio del romanzo borghese moderno in cui appunto si verifici una tragica onestà»<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Ricordiamolo: fino al momento della stesura del saggio per Mursia, la produzione moraviana arriva al romanzo "di svolta" *La noia*, del 1960, e quindi non contempla personaggi femminili come quello della Desideria de *La vita interiore*.

<sup>44</sup> E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 85.

E tutti questi protagonisti che Sanguineti reputa “sinceri”, si badi bene, sono giovani, e sono maschi<sup>45</sup>. Almeno in prima battuta, ciò significa che - come abbiamo già accennato poco fa, confrontando Moravia con Tozzi - a differenza di quelli ideati dall'autore di *Con gli occhi chiusi*, i “ragazzi di carta” messi in gioco dallo scrittore romano conservano per Sanguineti una loro autonomia: una loro forza attiva e, ciò che più conta, critica. Ma non solo: ciò significa anche che sono loro a sentire più di altri questa continua frizione generantesi nello scontro tra natura e cultura, tra un utopico paese innocente e un forzato adattamento a un sistema di valori predisposto, *proprio perché* giovani e maschi. E questo per un motivo ben preciso: e cioè che la cultura su cui si fonda l'autosufficienza dei microcosmi moraviani (cultura per larga parte borghese e patriarcale) esercita con la massima pressione il suo sistema valoriale e normativo sui giovani maschi. Detto in altri termini: creature letterarie come Michele Ardengo, Agostino e Luca Mansi riescono a conservare un briciolo di “onestà” e di senso tragico (per restare ancora nel solco tracciato da Sanguineti) perché, non essendo capaci di conformarsi al loro ambiente, non essendo cioè in grado di rispettare e di emulare dei modelli comportamentali ritenuti non solo corretti ma giusti o quanto meno adeguati data la loro posizione, non vengono del tutto assimilati e risucchiati dalla spirale a precipizio che è, in definitiva, l'imperativo categorico della loro età e del loro essere maschi: quello del sesso, del dispendio senza remore della propria energia, dell'onore, ecc. Quello del mito della giovinezza, in buona sostanza. Detto in altri termini ancora: se è vero – come è vero – che spesso l'iniziazione al mondo di questi ragazzi viene temporaneamente interrotta (nel caso del tutto particolare di Luca Mansi addirittura di propria sponte), in questa stessa interruzione, in questa stessa mancanza e deficienza d'adattamento, Sanguineti ravvede per loro uno spiraglio di salvezza, una

---

<sup>45</sup> Non così, al riguardo del caso specifico de *Gli indifferenti*, la pensa il filosofo Roberto Esposito, per il quale entrambi i giovani fratelli Ardengo, Michele e Carla, pur in maniera diversa e complementare, vanno a contrapporsi all'artificiosità e all'apparenza della vita borghese incarnata dal ripugnante e sempre vincente Leo Merumeci, dalla sua ex amante Lisa e dalla loro madre. Cfr. R. Esposito, *Il sistema dell'in/differenza. Moravia e il fascismo*, Dedalo, Bari, 1978.

presa di coscienza e una ipotetica possibilità di scelta, la sola concessa prima che compiano l'inevitabile passo verso il baratro: la maturazione e, di conseguenza, la conformazione.

### 3. *Una sana malattia (?)*

La visione di Sanguineti, seppur condizionata dalla prospettiva dura del materialismo storico, così come dal fatto che il “suo” Moravia non è ancora il Moravia di opere come *Il conformista*, *La vita interiore*, *La cosa*, ecc., ci sembra suadente e particolarmente utile per il discorso alla base del nostro lavoro. Non tanto perché le opere di cui andremo a trattare (*Gli indifferenti*, *Inverno di malato*, *Agostino* e *La disubbidienza*) sono state tutte scritte al di qua del 1962, quanto per il fatto che, a nostro avviso, nel suo studio il poeta e accademico ligure è riuscito a cogliere un punto nodale e molto importante che consente di poter rileggere una buona parte della produzione moraviana sotto una certa continuità, quantomeno tematica. Sanguineti si è reso conto tra i primi che, nella narrativa di Moravia, la principale partita che si gioca, cioè quella che l'autore romano fa giocare alle sue creature, è molto spesso rappresentata nei termini e nelle fattezze di uno scontro a più livelli tra un personaggio ancora indeciso, ancora incompleto e ingenuo, e un modello (esistenziale, materiale, sessuale) che invece si “offre” ai suoi occhi come compatto, perfetto e immutabile. Del resto, Roberto Esposito ha impostato una acuta analisi de *Gli indifferenti* partendo proprio dalla convinzione che il romanzo d'esordio di Moravia sia pensabile come una riproposizione quasi costante di opposti, allineati secondo un sistema binario<sup>46</sup>.

Un sistema che però non chiude e che lascia in sospeso, ne *Gli indifferenti* così come altrove. Infatti, come afferma Massimo Onofri in una bella introduzione a *La disubbidienza*, per quanto i personaggi inventati

---

<sup>46</sup> Cfr. R. Esposito, *Il sistema dell'in/differenza*, cit.

dall'autore romano siano concepiti «dentro una sorta di immobilità parmenidea [...] determinata a priori con l'esattezza di un calcolo algebrico»<sup>47</sup>, ciò non significa che il risultato finale, «l'equazione» del loro mistero e dei loro rapporti sia poi sempre la medesima. Certo, bisogna tener conto di quella tendenza all'appiattimento del personaggio femminile di cui si è già detto, così pure del destino fisso e indifferenziato delle giovani rispetto a quello “aperto” dei loro coetanei maschili. A parte ciò, però, si può affermare senza troppe esitazioni che è in questa imprevedibilità, in questa frequente oscillazione del senso - travalicante qualsiasi vena saggistica (presunta o dichiarata) o didascalica - che risiedono la potenza e la portata corrosiva del Moravia maggiore.

Non c'è quasi mai in Moravia una netta contrapposizione tra personaggi positivi e negativi: per quanto lo si sia definito un dimostratore di tesi o un ideologo, Moravia non cede a una verità compatta e confortante. Si rivedano i finali dei suoi grandi romanzi, o quelli dei suoi racconti. Ma soprattutto si rivedano i finali di quei romanzi e di quei racconti che hanno al centro la storia di giovani maschi. Si rivada ancora una volta al suo primo libro e al vivace dibattito seguito alla sua comparsa, di cui abbiamo detto nel capitolo iniziale di questo lavoro: l'indifferenza è un male della borghesia o una speciale forma di atarassia impermeabile agli imperativi venali e bigotti di una classe in disfacimento? L'indifferenza è il disciogliersi nel conformismo o, per riprendere il titolo di Esposito, esistere in/differenza? È il “me ne frego” incarnato da Leo Merumeci oppure la consapevolezza della vacuità dei compiti a cui è chiamato di Michele Ardengo? Come possiamo vedere, l'indifferenza, questo principio cardine dell'opera, può interessare tutti i personaggi, indistintamente, e può essere intesa in modi opposti al contempo. A guardar bene, un'oscillazione simile, nei testi moraviani, può essere riscontrata anche in riferimento alla malattia. Ed essendo quest'ultima l'immagine che abbiamo scelto per designare la controparte del mito della giovinezza e della virilità consolidatosi nel corso della modernità,

---

<sup>47</sup> M. Onofri, *Introduzione*, cit., p. X.

non sarà peregrino focalizzare la nostra attenzione intorno a tale immagine, cruciale per la parabola moraviana.

Cruciale innanzitutto per un motivo squisitamente biografico. Com'è noto a molti, infatti, Moravia soffersse in gioventù di una forma particolare di tubercolosi ossea, che lo costrinse a più riprese a lunghe degenze a letto: è altrettanto risaputo che *Gli indifferenti* furono materialmente scritti a Bressanone, tra le coperte di un sanatorio. Le letture formative, vaste e asistematiche, fatte voracemente in posizione supina: da Dostoevskij a Goldoni, da Rimbaud a Boccaccio. E questi non paiono essere dati di poco conto. Infatti, è lo stesso autore, nel corso di varie interviste, anche distanti tra loro svariati anni, a ribadire la decisività di quella sventura fisica. Decisività dovuta al fatto che fu una delle esperienze non scelte e assolutamente non volute dall'autore, e quindi per lui più segnanti e traumatizzanti. Francesco Della Costa parla appunto di un vissuto che si fa "marchio" precipuo, diventando così uno dei nuclei originari della produzione moraviana<sup>48</sup>. Qui le parole dirette dell'autore, tratte dalla sua autobiografia letteraria: «le esperienze che contano [per uno scrittore] sono spesso quelle che non avremmo mai voluto fare, non quelle che decidiamo noi di fare. Io non avrei mai voluto fare l'esperienza della malattia, dei totalitarismi e della guerra. E invece queste tre esperienze sono state per me fondamentali»<sup>49</sup>.

L'esperienza fondativa di Moravia è dunque la malattia. Ma, ribadiamolo di nuovo, la malattia in gioventù: c'è una perfetta coincidenza, quasi una sovrapposizione tra questi due poli. Una coincidenza tragica, ma che, sempre secondo Moravia, era inevitabile, una naturale conseguenza, per un ragazzo ipersensibile come lui. Ancora le parole dello scrittore, stavolta tratte dalla conversazione con Elkann:

ero ipersensibile, e non poteva non andare come è andata a finire, mi dovevo per forza ammalare. La malattia è stata nella logica della mia

---

<sup>48</sup> F. Della Costa, *Writing Sickness and Loneliness*, cit., p. 40.

<sup>49</sup> A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XV.

fisiologia, della mia vita. Vedevo tutto in maniera abnorme, ero anche sonnambulo, una volta mi sono svegliato affacciato alla finestra<sup>50</sup>.

Parole a cui si possono collegare le seguenti dichiarazioni rilasciate ad Ajello al riguardo de *Gli indifferenti* come romanzo antesignano della corrente esistenzialista di Sartre e di Camus: «Mi giovò nei loro riguardi la mia precocità, dovuta in gran parte alla malattia. Il ritardo di Sartre e Camus rispetto a me deriva dal fatto che loro sono andati a scuola e io no. Loro studiavano e io stavo a letto a scrivere»<sup>51</sup>.

Come rileviamo dai passaggi appena riportati, comunque espressi “a posteriori” come per il caso dei suoi libri, si può affermare che per Moravia la malattia sia una condizione eccezionale, in tutti i sensi del termine. Di certo non auspicabile, ma, sempre per attenerci a quanto letto, propria di chi avverte nel mondo qualcosa di troppo o di troppo poco, qualcosa di estraneo, per eccesso o per difetto. Presa per buona una simile prospettiva, non sembra poi così strano che l’autore arriverà a confessare a Elkann di aver avuto nostalgia della sua malattia. Allo stesso modo di come si avrebbe nostalgia della propria giovinezza, che invece, come vedremo tra breve, Moravia considera l’età più infelice, nella storia di un individuo. Del resto, non poteva essere altrimenti, se già a venticinque anni, frustrato dal “blocco” creativo dovuto alla complessa composizione de *Le ambizioni sbagliate* e da uno scomodo viaggio nei pressi di Chamonix, poteva scrivere desolatamente quanto segue all’amico Umberto Morra di Lavriano:

Io spero che non sia che una questione di fisico – ad ogni modo, dato che sia così vorrei finire il romanzo ed avere abbastanza respiro per rifare molte cose – è un fatto che a vivere per l’essenziale o per quello che si pensa sia essenziale, c’è il caso di ridursi nei peggiori momenti sopra una crosticina di ghiaccio che può rompersi da un momento all’altro – l’immagine non è ben trovata ma sta a indicare il pochissimo che in certi momenti mi riduco a possedere. Del resto sono tutte chiacchiere ma se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 12.

<sup>51</sup> A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., pp. 100-101.

<sup>52</sup> A. Moravia, *Se questa è la giovinezza vorrei passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano, 2017, p. 371. Per informazioni riguardo il rapporto tra Moravia e Morra cfr. l’introduzione al volume di Alessandra Grandelis.

Restiamo però sulla malattia, per ora, e sulla valenza per così dire “positiva” che essa può assumere agli occhi di Moravia. Stando alle parole di quest’ultimo, infatti, nella sua vicenda personale (da cui trae ispirazione per molti testi con al centro giovani personaggi<sup>53</sup>), questa esperienza estrema è stata conseguenza diretta della sua ipersensibilità, già pronunciata fin dai tempi della fanciullezza, e la causa della sua precocità e della sua “chiaroveggenza” (parola cara al primo Moravia). Dunque sembrerebbe si tratti di un fatto di prospettiva e di percezione della realtà, oltre che, ovviamente, di un fatto fisiologico con conseguenze traumatiche anche a livello psichico. Ce ne dà conferma anche Enzo Siciliano, il quale nell’introduzione al primo volume dell’opera omnia moraviana si premura di sottolineare come la «specola del sanatorio»<sup>54</sup> abbia reso il primo Moravia quello che è stato: un precursore, un autodidatta, un defilato (comunque già inserito nel circuito di letterati attorno a Bontempelli) e, soprattutto, un borghese capace di scandagliare il suo ambiente in declino senza pietà alcuna, e con una lucidità poche volte vista in precedenza. Una specola che addirittura potrebbe fare del malato un sano, se si pone l’attenzione sul clima in cui Moravia esordisce. È la convinzione di Sharon Wood, che rifacendosi a Susan Sontag, vede nel fascismo la vera patologia a cui Moravia fa riferimento quando ricorda dei suoi anni giovanili<sup>55</sup>.

Ecco dunque che si riaffaccia l’istanza oscillatoria e “aperta” dei significati nell’opera moraviana, la loro possibile doppiezza. Ed ecco che si riaffaccia proprio in relazione alla malattia, rappresentata in due dei testi di cui ci andremo a occupare: *Inverno di malato* e *La disubbidienza*. Rappresentata come dolorosa esperienza fisica, come stortura concreta. Come esperienza-limite decisiva per i giovani protagonisti, al pari del sesso:

---

<sup>53</sup> Sul complesso rapporto tra biografia e invenzione in Moravia, qui impercorribile, bastino queste efficaci parole di Simone Casini, espresse intorno ad *Agostino*: «quelli messi a punto da Moravia sono *transfert* di incandescente materiale autobiografico [che] costituiscono l’investimento iniziale dello scrittore, sul quale si innestano poi logiche narrative conseguenti e autonome dell’invenzione». S. Casini, “*Un tempo oscuro*”. *L’estate di Agostino e la rivelazione della realtà*, in A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano, 2014, p. 10.

<sup>54</sup> E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, cit., p. VIII.

<sup>55</sup> Cfr. S. Wood, *Woman as Object*, cit., pp. VIII-IX.

lo ha giustamente notato Curi<sup>56</sup>. Nelle due opere in questione (ma anche, tangenzialmente, nelle altre) la malattia assume connotati differenti da quelli consueti, addirittura opposti. Ma di nuovo: Moravia non offre soluzioni, o formule troppo univoche. Da un lato sembra che l'autore romano consideri la giovinezza (e soprattutto l'adolescenza) come una patologia, seppur, come ha scritto Mascaretti, non mortale - ossia dissimile da quella dello Zeno sveviano<sup>57</sup>. Dall'altro, proprio in relazione al suo trascorso esistenziale, anche come una paradossale, ma anche questa fragile e temporanea, possibilità di salute.

#### 4. *Confusi e infelici*

Abbiamo già accennato al fatto che, appena venticinquenne, l'autore romano, alle prese con la lenta e frustrante stesura del suo secondo romanzo *Le ambizioni sbagliate*, esprimesse riflessioni assai amare sulla giovinezza, auspicandosi che passasse presto, allo stesso modo in cui ci si augura una quanto più pronta guarigione da un qualche malanno. E in effetti, come già affermato a più riprese, per il primo Moravia la giovinezza non poteva rappresentare altro che una (se non la) malattia, uno stato di incertezza e di immobilità coatta. E tuttavia, se sulla malattia il giudizio dell'autore sembra ambivalente e fluido, sfumato, di volta in volta screziato di implicazioni differenti, per il caso della giovinezza il giudizio di Moravia pare essere monolitico, e soprattutto duraturo e costante nel tempo, dato che, a distanza di più di mezzo secolo da quella lettera indirizzata a Morra, confessa quanto

---

<sup>56</sup> «Ma qual è il comportamento del corpo più tipicamente corporale [...]? Si tratta, è evidente, per un verso della malattia, per un altro verso dell'attività sessuale», F. Curi, *Il corpo, il sesso*, cit., p. 20.

<sup>57</sup> «A differenza delle altre malattie la vita sempre mortale. Non sopporta cure» è la conclusione dello sveviano Zeno Cosini. Anche dall'adolescenza, sembrano dirci Musil e Moravia, nessun uomo è immune, ma, a differenza della vita, essa non sempre è una malattia mortale. Talvolta sopporta cure. / Diverso è il messaggio del Bassani di *Dietro la porta* e del Volponi del *Lanciatore [di giavellotto]*. V. Mascaretti, *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento*, «Poetiche», VII (2005), p. 253.

segue a Elkann, il quale gli ha appena chiesto se la vecchiaia, a suo avviso, dall'alto dei suoi oltre ottanta anni, si possa considerare una stagione felice: «Penso che l'età più infelice sia la giovinezza, ma la giovinezza sopporta o magari ignora la solitudine meglio della vecchiaia»<sup>58</sup>. Ecco dunque che troviamo confermato quel nesso duraturo e inossidabile di cui dicevamo. In tal senso, non stupisce apprendere che, partendo proprio da *Agostino*, Enzo Siciliano abbia definito Moravia il grande narratore dell'infelicità<sup>59</sup>. Ed è sempre lo stesso Moravia - anche lui forse affascinato e al contempo conscio di una certa immagine "romantica" della giovinezza succedutasi nei secoli - a spiegare a Elkann e ai suoi lettori il perché questa condizione di sofferenza, questa oscura fase di travaglio fisico e psicologico, questa "età del malessere", secondo il titolo di uno delle prime e più riuscite opere della Maraini, sia così adatta e così allettante per un romanziere. Conservi cioè, per dirla con Mascaretti, un «altissimo potenziale narrativo»<sup>60</sup>:

*Si direbbe dai risultati che questo tema [quello dell'adolescente] sia molto felice nella tua narrativa [...]. Sei d'accordo?*

Sì [...], però non bisogna dimenticare una cosa, che in generale gli eroi della narrativa sono sempre giovani o giovanissimi, salvo re Lear, don Chisciotte e pochi altri. Achille, Amleto e tanti altri protagonisti della narrativa non dovevano avere più di vent'anni. La ragione è semplice e chiara: il giovane coniuga il massimo di vitalità passionale con il massimo di ideali. Poi c'è stata una specie di rivoluzione a partire dall'Ottocento, per cui il narratore ha attribuito particolare importanza a quello che chiamerei l'iniziazione dell'adolescenza e l'età dei protagonisti si è abbassata. In questo senso i miei quattro romanzi dell'adolescenza sono quattro romanzi di iniziazione<sup>61</sup>.

Inoltre, a integrazione del passo appena riportato, ci sembra conveniente riportare le parole di Francesco Ghelli desunte da un suo importante articolo su *Inverno di malato*: «l'impressione è che nei racconti dell'adolescenza valga un principio estetico simile a quello enunciato da Tolstoj per i matrimoni o da Henry James per i ritratti d'artista. [...] In

<sup>58</sup> A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 283.

<sup>59</sup> Cfr. E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, cit., p. XXII.

<sup>60</sup> V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti*, cit., p. 226.

<sup>61</sup> A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 277.

modo analogo sono le iniziazioni mancate a rendere particolarmente interessanti i racconti dell'adolescenza»<sup>62</sup>. Del resto, a conferma di ciò, è ormai noto da tempo che Moravia stesso ha testimoniato a più riprese e in varie sedi - anche non destinate direttamente alla pubblicazione, come per esempio le lettere al suo storico editore Valentino Bompiani - che quella reputata da lui come la sua linea maggiore, quella cioè costituita dalle sue "cose migliori" insomma, sia strettamente allacciata a personaggi che sono, appunto, giovani. O meglio, giovani infelici.

Ma fermiamoci per un attimo, cercando di chiarificare alcuni punti necessari per proseguire la nostra dissertazione in maniera quanto più possibile coerente. In questo capitolo, finora, abbiamo parlato di giovani senza troppo specificare la fascia di età nella quale si trovano i personaggi che si possono ascrivere sotto questa categoria sia anagrafica che, come più volte ribadito, esistenziale - nelle pagine moraviane, si intende. Nello stralcio di intervista pocanzi riportato, con il solito spirito un po' semplificatorio e tranciante che lo caratterizza, lo stesso Moravia opera, all'interno della storia letteraria occidentale, una distinzione tra giovani (pressappoco ventenni, stando allo scrittore romano) e giovanissimi, intendendo con questi ultimi gli adolescenti. Di certo non si tratta di una specificazione di poco conto, e anche Luciano Parisi, in uno studio focalizzato sulla scena "archetipica" dell'abuso di adolescenti nella pagine moraviane<sup>63</sup>, tiene a puntualizzare il medesimo concetto, a diverse riprese, come segue:

I protagonisti dei romanzi di Moravia e di molti suoi racconti non sono genericamente «giovani»: qualche volta sono bambini, spesso sono adolescenti e, anche quando hanno vent'anni, si comportano come persone che non hanno superato la soglia della maturità. Le loro avventure non sono quelle di persone responsabili, autonome, anche sessualmente sicure (come sono invece la Cecilia de *La noia* e la signora Burla de *La villa del venerdì*).

---

<sup>62</sup> F. Ghelli, *L'iniziazione interlocutoria: Inverno di malato di Alberto Moravia (1930)*, «Moderna», XII (2010), 2, p. 85.

<sup>63</sup> Qui di seguito condensato in poche battute l'archetipo a cui fa riferimento Parisi: «Una storia ricorrente di tradimento e corruzione dei giovani è dunque il "verso" di Moravia. La violenza inflitta a bambini, adolescenti e ventenni è il "suo" tema, trattato con molte variazioni anche all'interno della stessa opera». L. Parisi, *Uno specchio infranto*, cit., p. 48.

A Moravia non interessano l'infanzia, l'adolescenza o la giovinezza in tutte le loro manifestazioni, come età di un generico sviluppo umano. Gli interessa l'adolescenza sofferente, confusa, infelice, violata, quasi inevitabilmente corrotta<sup>64</sup>.

E in effetti, più che della giovinezza in senso lato, Moravia è un grande «fenomenologo dell'adolescenza», secondo una felice formula di Valentina Mascaretti, ripresa da Parisi nel secondo lacerto riportato<sup>65</sup>. E proprio a Mascaretti si devono i più importanti studi sull'argomento, essendo l'autrice de *La speranza violenta*, una ampia e dettagliata monografia su quelli che possono essere considerati i romanzi di formazione di Moravia<sup>66</sup>, oltre che di una tesi di dottorato con un capitolo dedicato ai racconti di iniziazione moraviani e di vari altri articoli innestati sulla stessa ricerca tematica. Secondo Mascaretti e Parisi, dunque, è soprattutto l'adolescenza il fulcro tematico a cui guarda Moravia nei suoi testi maggiori. È dello stesso avviso anche Elisabetta Mondello, la quale in un recente studio scrive che l'Agostino di Moravia può considerarsi a tutti gli effetti «il punto di snodo di un'affollata genealogia»<sup>67</sup>: appunto quella dei personaggi della narrativa italiana (e non solo) rappresentati nella cosiddetta «età difficile». L'adolescenza.

Giunti a questo punto non guasterà nemmeno ricordare – come fa Parisi - che una delle prime lettrici autorevoli de *Gli indifferenti*, Margherita Sarfatti, all'uscita del libro ebbe a osservare che il romanzo si sarebbe potuto intitolare senza troppe difficoltà *Gli adolescenti*<sup>68</sup>. In realtà sappiamo che uno dei titoli originari pensati dall'autore era quello di *La palude*: a dir poco sintomatico, per un periodo storico nel quale chi era al potere aveva assunto come parola d'ordine e come imperativo politico-“antropologico”

---

<sup>64</sup> Ivi, pp. IX e 62.

<sup>65</sup> V. Mascaretti, *Agostino e i suoi fratelli*, cit., p. 221.

<sup>66</sup> Nella sua recensione al volume, Luciano Parisi saluta la monografia di Mascaretti come un nuovo scarto in avanti all'interno della critica moraviana, al pari di quelli compiuti da Sanguineti e da Alberto Limentani (*Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Neri Pozza, Venezia, 1962). Cfr. L. Parisi, *recensione a La speranza violenta*. Alberto Moravia e il romanzo di formazione, «The Modern Language Review», CIII (2008), pp. 562-564.

<sup>67</sup> E. Mondello, *L'età difficile*, cit., p. 7.

<sup>68</sup> Cfr. G. Pampaloni, *La fortuna critica*, in A. Moravia, *Opere 1927-1947*, cit., p. 1136 e L. Parisi, *Moravia: un'ipotesi interpretativa*, «Italian Studies», LXV (2010), p. 60, n. 39.

quello di bonifica<sup>69</sup>. Ma ritorniamo per un attimo all'ipotesi della Sarfatti. Ipotesi che si può ben condividere, nonostante i due fratelli su cui si impernia la vicenda del romanzo abbiano uno venti anni (Michele) e l'altra ventiquattro (Carla). La si può condividere innanzitutto perché, come per Tozzi, l'adolescenza è da intendersi come un particolare stadio dell'anima della creatura letteraria, come una condizione interiore e di blocco continuo. In seconda battuta perché, a ben guardare, nonostante i protagonisti delle storie moraviane incentrate su giovani personaggi abbiano tutti un'età differente, quando questi sono maschi (prerequisito necessario per la nostra lettura), sono comunque soggetti alle stesse identiche prove. E questo perché, per dirla nuovamente con Ilaria Masenga, "uomini si diventa".

E "uomini si diventa" è una formula che, a meglio analizzarla, può offrire due spunti utili per la nostra prospettiva. *In primis* indica che quello che davvero conta, nei testi moraviani, non tanto è l'età anagrafica dei personaggi, quanto il loro stato in divenire (qui di nuovo Bachtin), almeno presunto, date le loro continue stagnazioni e i loro blocchi recidivi. Tale processo non corrisponde ad altro che alla successione dei riti di passaggio e delle prove, iniziatiche o meno, alle «tappe formative»<sup>70</sup>, insomma, che essi sono chiamati ad affrontare. E queste tappe - e qui siamo alla seconda "imbeccata" che la formula sembra darci - si ripetono pressoché invariate in tutte le storie dell'adolescenza (maschile) messe a punto da Moravia, in quanto tutte riconducibili alla morfologia del mito della giovinezza e della virilità di cui sappiamo<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Sul mito fascista della "bonifica", già menzionato, cfr. ancora R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*.

<sup>70</sup> I. Masenga, *Uomini si diventa*, cit., p. 36.

<sup>71</sup> E questo è il motivo per cui, al contrario di alcuni critici, non pensiamo che Agostino vada considerato nei termini di un «fanciullo», come invece lo definisce Casini in "*Un tempo oscuro*" (p. 5). A nostro avviso, infatti, per quanto abbia solo undici anni, il protagonista del libro omonimo viene comunque messo in scena come un adolescente alle soglie di un mondo che, anche se in piccolo, ricalca perfettamente le logiche del mito della giovinezza e della virilità: il mondo della banda del Saro. E se dunque è vero che Agostino risulta alquanto oscillante, trovandosi in uno stadio di passaggio e provando nostalgia per un'innocenza che scompare irreversibilmente nel giro di due giorni, egli è già tutto sbilanciato al di là della linea (d'ombra) che separa la fanciullezza dall'adolescenza. D'altronde, però, bisogna dire che Casini ha le buone sue ragioni nel chiamarlo "fanciullo", dato che Moravia presenta più volte e in più sedi la sua creatura letteraria più famosa come un bambino. Sia in *Vita di Moravia* (p. 136), sia, soprattutto, nella sua *Breve autobiografia*

Possiamo ora azzardarci ad affermare che la struttura di queste storie - tutte diverse, certo, tutte con personaggi tra loro differenti, caratterizzati da un'ideologia non stereotipizzata, certo - pare restare invariata. Per quanto gli esiti a cui tale struttura porta, ricordando le considerazioni di Onofri, possono cambiare. E tale struttura non resta invariata soltanto perché, come ha ben dimostrato Mascaretti, possiede un sostrato antropologico forte e alle volte addirittura restituito in maniera trasparente da Moravia, ma perché è composta proprio da quegli stessi elementi, da quegli stessi morfemi riconducibili al mito della giovinezza virile: alle norme comportamentali da esso propuginate.

Si tratta di una struttura talmente nitida, messa così in evidenza da Moravia - anche dalla sua tipica tendenza alla spiegazione e alla rappresentabilità totale -, che potrebbe perfino essere presa a sua volta come una sorta di modello, come una sorta di morfologia di riferimento, per intercettare delle strutture ritornanti in un certo filone della narrativa italiana contemporanea. Si può dire che un'operazione molto simile è stata messa in atto recentemente da Luca Danti in uno studio incentrato sulla rappresentazione della sessualità dei giovani "periferici" in alcuni romanzi nostrani di secondo Novecento. Danti si è servito di *Agostino* come una sorta di «punto di riferimento»<sup>72</sup> attraverso il quale comprendere non solo le dinamiche centro/periferia presenti in molte opere italiane imperniate su storie di giovani, ma anche le prove e i rapporti, le scene e gli schemi relazionali insomma, in cui questi ultimi sono coinvolti.

Come già accennato, lo studio di Danti ci sembra più che convincente su molti fronti. Tuttavia, ciò che a nostro avviso non viene messo troppo il risalto è il fatto che alcune scene e alcuni schemi ritornano non solo perché si tratta di un contatto tra personaggi appartenenti o meno a

---

*letteraria* (pp. XVI-XVII), dove addirittura ne sbaglia l'età, attribuendogli nove anni. Una possibile e convincente spiegazione di questo *lapsus* l'ha data Mascaretti (*La speranza violenta*, cit., p. 482, n. 113), affermando che potrebbe ricollegarsi al fatto che Moravia stesso abbia vissuto un'esperienza simile a quella di Agostino (bordello escluso) proprio all'età di nove anni, in vacanza a Viareggio. Il racconto di questo decisivo episodio della vita di Moravia si trova in D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Rizzoli, Milano, 2000 [1986], p. 56.

<sup>72</sup> L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 72.

un “centro” , ma perché, in primo luogo, nella quasi totalità dei casi presi in esame da Danti (da Gadda fino a Testori), si tratta di giovani maschi. Dunque la differenza tra il giovane di centro o di periferia risulta sì decisiva, ma ci pare restare comunque subordinata a un'altra differenza, o meglio, a un'altra caratteristica fondamentale che in realtà è comune a entrambe le tipologie messe a confronto da Danti: il perseguimento della virilità, la conformazione al suo mito. Una caratteristica che quindi precede e preesiste a quella, pur importante, della collocazione logico-spaziale – teniamo a mente che, secondo Orlando, la periferia è prima di tutto una classe logica, una categoria interpretativa.

E così come questa classe logica viene ad assumere risalto sempre in un secondo momento, anche la classe marxianamente intesa, pur così importante per gli impianti narrativi moraviani, sembra venire comunque dopo. Se è vero, infatti, che Agostino scopre l'invisibile ma alquanto inscalfibile linea di demarcazione che separa la sua agiatezza di borghese dalla condizione di povertà e di abbandono che contraddistingue i ragazzi della banda del bagno Vespucci, è innegabile che questi misurano e giudicano proprio la sua virilità, o il fatto di essere un giovane vero. La rispettabilità borghese non conta in questi casi. O meglio, essa fa tutt'uno col comportamento deviante imputato ai giovani delle classi disagiate, in quanto sua speculare controparte. Come questi, infatti, anche i giovani borghesi sono chiamati a dimostrare, spesso negli stessi modi e termini, le medesime qualità virili.

## *5. Referti giovanili II*

Giunti a questo punto, ci accingiamo a mettere alla prova della nostra griglia interpretativa i testi di Moravia. Tuttavia, prima di farlo, sorge necessaria una piccola premessa, anche a mo' di giustificazione. A differenza dei casi di Tozzi e Brancati, per i quali si cercherà di dare conto

di quasi tutta la loro produzione narrativa inerente, nelle sue più varie declinazioni, alla giovinezza, per il caso di Moravia è occorso operare a monte una selezione. La sua produzione, infatti, consta di troppe opere, e copre praticamente sessant'anni ininterrotti di scrittura. Dunque non è bastato il “filtro selettivo” applicato all’opera omnia degli altri due autori al centro di questo lavoro: ossia la presenza, nei loro romanzi e racconti, di un protagonista (o comunque di uno dei personaggi principali) giovane e maschio. Il numero di testi moraviani che conservano questi “prerequisiti” resta comunque sproporzionato rispetto a quello tenuto in conto per Tozzi e Brancati. D'altronde, come afferma in maniera incisiva Mascaretti al riguardo della narrativa breve di Moravia: «il filone dei racconti di iniziazione percorre poligeneticamente tutta la sua produzione di testi brevi»<sup>73</sup>.

Data questa difficoltà di selezione, per scegliere il nostro corpus moraviano, si è preferito “incrociare” gli studi che hanno dato particolare rilievo alle creature giovanili messe in campo da Moravia, non facendo troppe differenze, però, se esse siano maschili o femminili: da quelli di Peterson<sup>74</sup> e Mascaretti<sup>75</sup>, fino ad arrivare a quelli di Mondello<sup>76</sup> e Della Costa. In particolare quest’ultimo ci sembra si sia servito di un criterio di scelta efficace e coerente, oltretutto, per così dire, in linea con la volontà stessa di Moravia. Come abbiamo accennato, infatti, l’autore romano aveva proposto a Bompiani di riunire i suoi quattro testi incentrati sull’adolescenza

---

<sup>73</sup> V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti*, cit., p. 225.

<sup>74</sup> Cfr. T. E. Peterson, *Alberto Moravia*, Twayne Publisher, New York, 1995. In questa monografia Peterson dedica il quarto capitolo (pp. 34-55) ai “Tales of Adolescence” di Moravia, comprendendo sotto questa categoria i seguenti romanzi: *Agostino*, *La romana* e *La disubbidienza*.

<sup>75</sup> Cfr. V. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit. Sotto la categoria di romanzo di formazione Mascaretti inserisce: *Gli indifferenti*, *Agostino*, *La disubbidienza*, *La romana*, *La ciociara*, *La vita interiore* e *Il viaggio a Roma*. Cfr. Ead., *Alberto Moravia scrittore di racconti*, cit. Nella sua tesi di dottorato Mascaretti inserisce sotto la categoria di racconti di iniziazione (o comunque racconti legati a una certa declinazione della tematica dell’adolescenza) i seguenti testi brevi, citati in ordine cronologico: *Cortigiana stanca*, *Inverno di malato*, *L’imbroglio*, *La provinciale*, *L’avar*, *L’architetto*, *Il ritorno dalla villeggiatura*, *La casa nuova*, *L’avventura*, *La caduta*, *Il canto del cuculo*, *Operazione Pasqualino*, *L’immortale*, *Gi Raffa cerca se stessa*, *Secondo corrente sul fiume Zaire*, *Il vassoio davanti alla porta*.

<sup>76</sup> Cfr. E. Mondello, *L’età difficile*, cit. Mondello tiene conto di cinque testi: *Inverno di malato*, *Agostino*, *La disubbidienza*, *Il vassoio davanti alla porta*, *Il viaggio a Roma*.

(*Inverno di malato, La caduta, Agostino, La disubbidienza*)<sup>77</sup> in un unico volume. Qui di seguito la lettera all'editore:

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. A queste novelle e romanzi si potrebbe forse fare una prefazione o qualche cosa di simile<sup>78</sup>.

Anche se il progetto non andò mai in porto (sebbene in America *Agostino* e *La disubbidienza* vennero stampati assieme sotto il titolo di *Two Adolescents: Agostino and Disobedience*<sup>79</sup>), Della Costa coglie al balzo la lettera moraviana per ripensare la successione dei quattro testi ivi indicati come un unico "macro-romanzo"<sup>80</sup>. Ad avvalorare questa sua operazione ricostruttiva è proprio il fatto che i quattro protagonisti delle vicende hanno un'età perfettamente progressiva, che va da gli undici ai diciassette anni e che tuttavia non coincide con la cronologia di composizione e anzi, in qualche modo, la inverte (da *Agostino* per arrivare a *Inverno di malato*, insomma). Di opinione non troppo dissimile pare essere anche Raffaele Manica, quando scrive che:

Se tutti i romanzi di Moravia fossero un solo romanzo, *Agostino* ne sarebbe il capitolo iniziale, da leggere in dittico con *Inverno di malato*: due storie intimamente connesse, sulla vigilia e sul risveglio dei sensi; e il resto dell'opera moraviana racconta che cosa quei sensi diventano in un adulto, [...] tutti [...] riconducibili allo schema di passione e tradimento, con una serie di sfumature che vanno dal perdersi al più squallido dei ricatti. Di mezzo, c'è l'adolescenza, "un'età difficile e di miserie", come Moravia scrisse, un'iniziazione penosa alla vita adulta dove non si incontrano mai né la salute piena, né la consapevolezza vera di ciò che si è<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> Tutte le citazioni di queste quattro opere saranno tratte da A. Moravia, *Opere 1*, cit. (per *Gli indifferenti* e *Inverno di malato*) e da A. Moravia, *Opere 2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di S. Casini, Bompiani, Milano, 2002 (per *Agostino* e *La disubbidienza*), indicando i numeri delle pagine a testo. Quando verrà fatto riferimento ad altri testi moraviani, verrà riportata in nota la singola edizione consultata.

<sup>78</sup> Cit. in P. Cudini, *Teatralità interiore*, in A. Moravia, *Opere 2*, cit., p. XXVII.

<sup>79</sup> Cfr. V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti*, cit., p. 223.

<sup>80</sup> Cfr. F. Della Costa, *Writing Sickness and Loneliness*, cit., p. 8.

<sup>81</sup> R. Manica, *Moravia*, Einaudi, Torino, 2004, p. 63.

E, dunque, sulla scia di queste considerazioni, possiamo anche noi fare riferimento a un “macro-romanzo” moraviano, al quale, però, ci permettiamo di sostituire un capitolo, ossia *La caduta* (1940), con un altro, che potrebbe considerarsi come quello conclusivo, nell’ideale percorso di crescita di un ipotetico unico personaggio maschile: *Gli indifferenti*.

Per quanto rappresenti uno dei racconti migliori di Moravia, ci pare che *La caduta* conservi un “respiro” diverso rispetto alle altre opere in questione. In primo luogo perché, nelle poche pagine del testo, Tancredi, l’adolescente protagonista, non ha veri contatti con il mondo dei grandi, o dei giovani virili. Infatti, sebbene il narratore tenga a precisare che egli senta le proprie forze «troppo impari alle prove della nuova età», in realtà, queste prove non sono davvero messe in scena. Ciò che sta al centro di questo testo breve è infatti un piccolo delitto commesso dal protagonista ai danni di un gatto, il cui fantasma sembra poi tormentarlo per tutto il resto del racconto: un chiaro richiamo a Poe, ma anche ai terrori ancora propri dell’infanzia, più che alle bravate o alle trasgressioni violente dell’adolescenza virile.

Un altro motivo che ci spinge a circoscrivere l’analisi alle altre quattro opere è il seguente: la sostanziale uniformità di contesto nelle quali esse sono ambientate. Ricordiamo infatti come anche il più tardo di questi romanzi e racconti, *La disubbidienza*, conserva come sfondo – tiene a puntualizzarlo Massimo Onofri – sostanzialmente lo stesso de *Gli indifferenti*: quello della società italiana ai tempi del fascismo<sup>82</sup>. Semmai, come suggerisce Mascaretti, *La disubbidienza* rappresenta un capitolo a sé per altri motivi, ossia per quella paradossale “sana malattia” di cui abbiamo detto. Ma cercheremo di vederlo meglio tra breve, in modo da mettere in risalto l’eccezionalità di questo romanzo. (Eccezionalità che comporterebbe per alcuni lettori anche la debolezza del testo, rispetto ad altri che parrebbero meglio riusciti, come *Agostino* o *Inverno di malato*).

---

<sup>82</sup> Cfr. M. Onofri, *Introduzione*, cit., p. VIII.

### 5.1 *Il rapporto con le donne: i pochi danni e le molte beffe*

Come per il capitolo su Tozzi, anche in questo caso non si può che cominciare con i rapporti intrattenuti dai giovani moraviani col femminile. Rapporti rappresentati sia come dovrebbero essere, cioè nella maniera “corretta” con cui i “sani” li interpretano e li mettono in pratica, sia come vengono affrontati dai protagonisti malati. Ossia, nella maggior parte dei casi, fraintesi, o del tutto falliti. Oppure ancora, quando portati a termine, frustranti, inappaganti e - ciò che più conta - inutili: nemmeno dopo aver cercato di comportarsi da veri uomini, infatti, i “ragazzi di carta” di Moravia possono essere considerati come tali.

Ci siamo già soffermati sulla grande importanza del sesso nell’opera di Moravia, sul valore di chiave interpretativa che egli gli attribuisce. Attraverso questo “elemento” non solo i *plot* dei suoi testi prendono forma, ma si determinano i ruoli che i protagonisti andranno ad assumere all’interno di questi stessi *plot*.

Partiamo da *Agostino* (1944), opera invero «pertrattata»<sup>83</sup> dalla critica, soprattutto in relazione alla tematica sessuale<sup>84</sup>. Tentiamo comunque di dire qualcosa in più. Come più volte esplicitato dall’autore stesso, quella raccontata all’interno delle pagine di questo «romanzetto» - secondo una definizione data da Gadda in una generosa e acuta recensione al libro<sup>85</sup> - non è altro che la scoperta della classe e del sesso, appunto, da parte di un ragazzo borghese e ignaro, fino a quel momento, di come vadano le sole cose che nel mondo sembrano davvero contare: il denaro e l’amor carnale. Ancora Marx e Freud, dunque. Tuttavia, come nota giustamente Casini, quella di *Agostino* è una scoperta per così dire passiva, mediata<sup>86</sup>. In altre parole, durante i due giorni estivi messi in scena, *Agostino* viene a conoscere sì la sessualità, ma quella altrui, e non la propria. O, meglio

---

<sup>83</sup> L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 81.

<sup>84</sup> Sull’insistenza critica intorno a questa tematica cfr. almeno G. Dego, *Introduzione*, in A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano, 1997, pp. X-XI.

<sup>85</sup> C. E. Gadda, “*Agostino*” di Alberto Moravia, in Id., *I viaggi, la morte*, Garzanti, Milano, 2001 [1958], p. 191.

<sup>86</sup> Cfr. S. Casini, “*Un tempo oscuro*”, cit., p. 23.

ancora, egli scopre che una delle leggi principali del mondo dei grandi è quella estrema e snaturante dell'attrazione reciproca tra i corpi<sup>87</sup>. Estrema e snaturante innanzitutto perché trasforma le persone d'improvviso, rivelando di loro quello che prima era solo nascosto. Facendole addirittura regredire ad animali o a esseri mostruosi, mediante un processo d'"imbestiamento" o di ingrandimento espressionistico frequente in Moravia e messo bene in evidenza da molti studiosi nel corso degli anni. A tal proposito, si pensi solo alla scena in cui Agostino viene circuito dal Saro, l'oscuro figuro al quale la banda del bagno Vespucci sembra rispondere ossequiosa (tranne Tortima, il ragazzo più volgare e più irrequieto del gruppo, che vorrebbe conquistare un posto da capo, non riuscendovi). Mentre l'adolescente protagonista viene costretto a recitare a memoria alcuni versi di Carducci, in una sorta di contro-lezione<sup>88</sup> di cui Saro dovrebbe essere appunto il professore - ossia l'iniziatore-officiatore dei misteri della carne -, ecco che le mani dell'uomo, deformi in quanto esadattili, prendono quasi una vita propria, mentre afferrano salde il braccio del protagonista terrorizzato.

Nelle pagine di *Agostino*, però, la prima a subire questa metamorfosi repentina, e una sorta di regressione allo stadio animale, è la madre del personaggio principale. L'iniziale situazione di idillio del protagonista con la sua genitrice viene interrotta dall'arrivo di un giovane ammiratore della donna, che quest'ultima lascia introdurre senza troppe resistenze in uno spazio relazionale reputato dall'adolescente come un perimetro quasi perfetto, oltre che sacro. Diciamo sacro perché la reazione di Agostino a quest'intrusione è una specie di sentimento di scandalo, di offesa come di fronte a una profanazione di un suo privatissimo paradiso terrestre (come direbbe Sanguineti). Un paradiso in cui egli - e forse sta tutta qui la questione - sente di essere l'uomo e il cavaliere di sua madre (guida per lei il pattino, le accende la sigaretta, ecc.). Agostino si accorge che la sua è stata solo un'illusione di bambino quando all'orizzonte, a offuscare la limpidezza

---

<sup>87</sup> Talmente snaturante da "scandalizzare" Umberto Saba, il quale, in una famosa nota sul romanzo moraviano, scrisse che Moravia, forse per qualche suo personale trauma, aveva la tendenza a «insudiciare AMORE». Cfr. U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, a cura di S. Perrella, Einaudi, Torino, 2011 [1946], p. 72.

<sup>88</sup> Cfr. L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 86.

di questa condizione senza smagliature, arriva, come si diceva, il giovane Renzo, la cui vera qualità, la cui vera giovinezza cioè, si traduce tutta, agli occhi di Agostino, nella sua sicurezza. L'espressione proverbiale «come sicuro del fatto suo» accompagna Renzo per ben due volte, quasi fosse una formula fissa, atta a condensare in poche parole la qualità che rende questo giovane un vero giovane e, soprattutto, un vero maschio: la sicurezza, appunto. Di certo si tratta di una qualità che, al contrario, gli adolescenti moraviani non avranno mai, tranne forse nel caso di Luca de *La disubbidienza*, nella sua ostinata voglia di autodistruzione. Una qualità decisiva e profondamente legata alla virilità.

Dopo l'arrivo di Renzo, tutto precipita per Agostino. E a ingarbugliare ancora di più un ragazzo confuso dai comportamenti civettuoli di sua madre, è proprio uno sfregamento inconsulto col ventre di quest'ultima, nelle acque confondenti e avvolgenti del mare. Qui la scena, indimenticabile, del contatto:

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, l'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.

Appena si furono alquanto avvicinati alla riva, il giovane balzò agilmente sul sedile e, afferrando i remi, ne scacciò Agostino che fu costretto a prendere il suo posto presso la madre. Ella gli cinse subito la cintola con un braccio, gesto insolito e, in quel momento, ingiustificato, chiedendogli: "Come va? sei contento?" con un tono che non pareva aspettare alcuna risposta. Sembrava oltremodo lieta; e ad un tratto si mise a cantare, altro fatto insolito, con una voce melodiosa e certi patetici gorgheggi che facevano rabbrivire Agostino. (pp. 335-336)

Un contatto che fa tutt'uno – ed è lo stesso narratore a dircelo – con un altro, ben più chiaro e traumatico, che ha funzione di taglio<sup>89</sup>: lo schiaffo datogli da sua madre a causa della sua gelosia insinuante e crudele, scambiata dalla genitrice come un provocatorio capriccio di bambino. Non serve ribadire troppo lo sfondo edipico di una simile situazione; sfondo che

---

<sup>89</sup> Cfr. V. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., p. 167.

pure va considerato soltanto come un pretesto (o meglio, come un contesto), e non come l'esemplazione di un caso clinico desunto da un qualche manuale di psicoanalisi. Anche perché, ci sembra, Agostino non vuole possedere sua madre nel senso pieno del termine, ma, piuttosto, vuole vederla come una donna. Quello che Agostino cerca in tutti i modi di raggiungere è quindi una prospettiva: la sua non è una voglia sensuale, o meglio non ancora. Infatti, rivela il narratore, «in quel giorno gli erano stati aperti per forza gli occhi; ma quello che aveva appreso era troppo più di quanto potesse sopportare» (pp. 385). Questo passo si riferisce al giorno speso insieme alla banda dei monelli di Bagno Vespucci, i quali gli spiegano, o meglio gli mostrano (e quindi, gli danno una dimostrazione visibile) in che modo sua madre e il giovane Renzo passano il tempo a sua insaputa. E allora, più che una prospettiva vera e propria, è la facoltà di saper guardare, di riconoscere e di indovinare in che modo una donna si distingue da una madre, ciò che Agostino brama, una volta entrato in contatto con i ragazzi della banda del Saro. Una facoltà di discernimento: siamo ancora, potremmo dire, nel campo della sicurezza virile, del saper distinguere e del saper fare. In tale direzione devono leggersi anche altre due grandi scene del romanzo, quelle in cui Agostino spia sua mamma dalla soglia di una porta socchiusa, sperando di carpire il segreto del suo corpo. Di non subirne ancora l'impatto come uno schiaffo in faccia inaspettato. Ecco di seguito la prima scena:

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

osato levarli. I suoi occhi da attoniti si facevano curiosi, pieni di un'attenzione che gli pareva quasi scientifica e che in realtà doveva la sua falsa obbiettività alla crudeltà del sentimento che la guidava. 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 (pp. 362-364).

Ed ecco, soprattutto, la seconda, nella quale Agostino crede finalmente di aver smascherato sua madre, di averla compresa e scoperta per quel che è, senza meravigliarsi troppo, mentre bacia languidamente il suo amante. Di averla vista cioè come una donna. E questo barlume di sicurezza che percorre Agostino – si badi, un misero barlume, da contrapporre all'assoluta compostezza, anche nel momento del bacio, dell'amante della madre - è accresciuto non solo dal pomeriggio speso insieme ai teppistelli, per di più tutti nudi, ma anche dal fatto che è in procinto di andare insieme al Tortima, l'aspirante capo della banda del Saro, presso la casa chiusa più esclusiva della cittadina, ammirata nel pomeriggio quasi fosse una specie di castello stregato. Agostino sente che, una volta uscito da quel bordello, sarà considerato da tutti, sua madre compresa, un uomo.

Quello che vide non lo meravigliò molto. Il giovane stava in piedi e baciava la donna sulla bocca. Rovesciata indietro sul basso ed esiguo sgabello, dal quale, d'ogni parte, traboccava il suo corpo piegato, ella teneva ancora una mano sulla tastiera e con l'altra cingeva il collo al giovane. Nella poca luce, si vedeva come il corpo di lei si torcesse indietro, il petto palpitante in fuori, una gamba ripiegata e l'altra tesa a premere il pedale. A contrasto con questa violenta dedizione, il giovane pareva conservare la solita disinvoltura e compostezza. In piedi, girava un braccio sotto la nuca della donna; ma, si sarebbe detto, più per timore di vederla cadere indietro che per violenza di passione. L'altro braccio gli pendeva lungo il fianco e la mano stringeva tuttora la sigaretta. Le sue gambe vestite di bianco, ben piantate e aperte, una di qua e l'altra di là, esprimevano eguale padronanza di sé e deliberazione.

Il bacio fu lungo e parve ad Agostino che ogni volta che il giovane voleva interromperlo, la madre, con insaziata avidità lo rinnovasse. [...]

Agostino sentì ad un tratto una pietà tutta mescolata di ripugnanza opprimergli il cuore. "Ricomponiti," avrebbe voluto gridare a sua madre, "calmati... non ansimare a quel modo [...]" (pp. 403-404).

La conclusione del romanzo è fin troppo nota per riportarla in tutti i suoi dettagli: i soldi racimolati da Agostino non bastano e Tortima, più grande di lui, e soprattutto maldestramente camuffato da vero adulto<sup>90</sup>, riesce a sottrarre lestamente il denaro dalle mani del protagonista, lasciandolo così solo e al di qua di quella soglia iniziatica che, se attraversata, potrebbe farlo diventare un giovane almeno pari agli altri della banda. La quale, ricordiamolo, viene conosciuta da Agostino in un giorno d'estate (e dunque nella situazione di eccezionalità vacanziera) e in spiaggia (luogo liminare e di incontro con l'ignoto per eccellenza)<sup>91</sup>. Qui il lungo passo del divieto all'entrata del postribolo:

Il Tortima [...] disse ad Agostino: "Dammi i soldi... è meglio che li tenga io." [...] Agostino, vergognoso per tutti quegli spiccioli, ubbidi e vuotò le tasche nelle mani del compagno. "Ora chiudi la bocca e seguimi," disse il Tortima. [...]

Il loro ingresso aveva scatenato una suoneria scampanellante, quasi subito un'ombra massiccia, come di persona seduta che si alzi, si profilò dietro i vetri e una donna comparve tra i due battenti. [...] La donna li scrutò un momento senza benevolenza, quindi, in silenzio, accennò al Tortima come per invitarlo a passare. Il Tortima sorrise rinfancato e si slanciò verso la porta a vetri. Agostino fece per seguirlo. "Tu no," disse la donna fermandolo per la spalla.

"Come," domandò Agostino perdendo ad un tratto la timidezza, "lui sì e io no?"

"Veramente nessuno dei due," disse la donna guardandolo fisso, "ma passi per lui... tu, no."

---

<sup>90</sup> Nonostante venga messo in ridicolo dal narratore, il camuffamento riuscito di Tortima deve essere posto in relazione contrastiva con quello, tutto velleitario e compensatorio, messo in atto da Agostino in precedenza, quando si spaccia per un ragazzino povero agli occhi di un padre e di un figlio borghesi.

<sup>91</sup> Si veda quanto scrive M. Cohen (*La spiaggia*, cit., p. 443) sul cronotopo della spiaggia, quasi sintetizzando alla perfezione l'intera vicenda raccontata nel testo moraviano: «La riva è uno spazio di forte interazione sociale, che somiglia al cronotopo della strada – caratterizzato, secondo Bachtin, dagli incontri tra gruppi che, pur abitando nello stesso mondo, di solito sono separati a causa della stratificazione sociale. [...] Questi incontri mescolano sempre pericolo e desiderio: la differenza affascina, sia che l'incontro avvenga con un'altra razza o cultura (si pensi all'attrazione che Robinson prova per Venerdì), o con una persona appartenente a una diversa classe sociale [...]». Sulla questione, in un'ottica comparatistica e con particolare riferimento ad *Agostino*, cfr. anche L. Bani, *La prova dell'anima. La borghesia in spiaggia nella letteratura europea tra Ottocento e Novecento. Sei letture*, pref. di C. Magris, Moretti&Vitali, Bergamo, 2012, pp. 147-176. Ma si legga pure un'intervista di Moravia rilasciata in occasione della trasposizione cinematografica del romanzo diretta da Mauro Bolognini e ambientata, sintomaticamente, a Venezia: «è proprio delle bande di ragazzi prediligere per le loro prodezze i luoghi ibridi [...]. Perché questo? Forse perché i ragazzi sono ibridi, non più bambini e non ancora uomini», cit. in L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 82.

“Sei troppo piccolo, Pisa,” disse il Tortima beffardo. E spinta la porta a battenti scomparve. La sua ombra tozza si disegnò per un momento dietro i vetri, quindi svanì in quella luce splendente.

“Ma io,” insistette Agostino esasperato dal tradimento del Tortima.

“Via ragazzo... torna a casa,” disse la donna. Ella andò alla porta, la spalancò, e si trovò faccia a faccia con due uomini che entravano.

“Buona sera... buona sera,” disse il primo di quelli, un uomo dalla faccia rossa e gioviale. “Siamo intesi, eh” soggiunse rivolto al compagno, un biondo smilzo e pallido, “se la Pina è libera, la prendo io... non facciamo scherzi.”

“Siamo intesi,” disse quello.

“E questo qui che vuole?” domandò l'uomo gioviale alla donna, indicando Agostino.

“Voleva entrare,” disse la donna. Un sorriso adulatorio le si disegnò sulle labbra.

“Volevi entrare,” gridò l'uomo rivolto ad Agostino, “volevi entrare? alla tua età a quest'ora si sta a casa... a casa... a casa,” gridò agitando le braccia.

“È quello che gli ho detto,” rispose la donna.

“E se lo facessimo entrare?” osservò il biondo, “io alla sua età facevo già l'amore con la serva.”

“Macché... a casa... a casa!” gridò l'uomo infatuato. “A casa.” Seguito dal biondo, si ingolfò oltre la porta i cui battenti sbatterono con violenza. Agostino, senza neppur rendersi conto di come fosse avvenuto, si ritrovò di fuori, nel giardino.

Così tutto era finito male, pensò, il Tortima l'aveva tradito prendendogli i quattrini e lui era stato scacciato (pp. 410-412).

Ai fini del nostro discorso, non è tanto la delusione cocente di Agostino a interessarci (su cui moltissimo si è scritto), né la sua incapacità di maneggiare il denaro<sup>92</sup>: non è, insomma, la maturazione ancora di là da compiersi per il protagonista, al quale può spettare soltanto una sbirciata all'interno di una camera che, nell'effettivo e nella sua condizione di giovane malato<sup>93</sup>, non è ancora in grado di raggiungere<sup>94</sup>. E non è nemmeno il fatto che in questa stessa camera egli riveda sua madre nella vestaglia turchina che indossa la prostituta, nullificando d'un colpo l'illusoria

---

<sup>92</sup> Su cui cfr. almeno V. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., pp. 203-206.

<sup>93</sup> Casini ha giustamente definito *Agostino* come “un'estate di malato”, richiamandosi a *Inverno di malato*. Cfr. S. Casini, “*Un tempo oscuro*”, cit., pp. 8-11.

<sup>94</sup> Si ricordi quanto detto per le stanze da letto, e soprattutto si ricordi che il romanzo si chiude proprio nella stanza da letto della madre di Agostino. Egli è costretto a dormire lì poiché in casa è giunta un'amica di famiglia. Si direbbe dunque che il romanzo, più che con un “quasi incesto” dovuto a questa inaspettata promiscuità, si chiude con una specie di regressione spaziale: Agostino torna bambino, o addirittura feto, riaccolto nel grembo materno. In questo senso, la stizza che l'adolescente manifesta nel chiedere alla madre di considerarlo un uomo, mentre questa lo bacia per la buonanotte, non fa che sottolineare, ancora di più, il suo infantilismo.

consapevolezza accumulata in quella lunga giornata di scoperte. Piuttosto, ciò che ci pare dia la misura di quanto Agostino sia lontano dalla virilità, dall'essere un giovane selvaggio e maschio, è il danno oltre la beffa, cioè la paternale che uno dei due avventori fa alla vista dei suoi calzoncini corti (emblema esistenziale, come suggerisce Mascaretti). Una paternale che conferma ancora la centralità della dialettica caratterizzante lo scontro tra la giovinezza sana e quella malata, tra una virilità compiuta e un'altra manchevole e guasta<sup>95</sup>. Scontro che può leggersi anche e ancora nei termini di una contrapposizione tra sicurezza *versus* insicurezza, tra capacità di conoscenza e discernimento *versus* impossibilità non solo a imitare di propri modelli, ma anche impossibilità di comprenderli.

Del resto, il prototipo della paternale si trova già nel settimo capitolo de *Gli indifferenti*, di segno opposto ma assolutamente speculare a quella appena vista: si tratta della "lezione" che il maturo e virile Leo Merumeci fa con disinvoltura al giovane Michele Ardengo, il quale sembra disdegnare le attenzioni riservategli da Lisa, avanti negli anni, ma, agli occhi di Merumeci, assolutamente "adatta" quale donna a perdere. Leggiamo:

"E poi, lasciamo andare" continuò Leo; "quando vedo un ragazzo come te, senza grandi conoscenze, senza grandi risorse, fare lo sdegnoso con una donna come Lisa, che sarà quel che sarà, ma certo non è da disprezzarsi, ecco mi sembra che il mondo sia capovolto."  
"Lascia che si capovolga" mormorò Michele, ma l'uomo non lo udì.  
"Bah! per me fate quel che volete" concluse Leo; accese una sigaretta e si ravvolse nel suo pastrano. Michele lo guardava: "Dunque secondo te" domandò "non dovrei rinunciare a Lisa..."  
"Ma già..., sicuro" approvò Leo togliendosi di bocca la sigaretta; "prima di tutto perché Lisa non è davvero da buttarsi via; oggi appunto la guardavo, è grassa ma soda...: ha un petto" egli soggiunse con una strizzatina dell'occhio all'indirizzo di Michele disgustato "e dei fianchi... e poi caro mio, quella è una donna che può dare molte maggiori soddisfazioni che non una delle solite signorine all'acqua di rose... è piena di temperamento... una vera femmina... e in secondo luogo dove la trovi oggi una amante che ti riceva in casa? Questo, per te che non puoi pagarti la camera o l'appartamentino, è una grande comodità; vai, vieni, entri, esci, nessuno ti dice nulla, sei come in casa tua; te ne infischi; invece, soprattutto alla tua età, si finisce sempre per

---

<sup>95</sup> Si noti anche come l'avventore biondo della casa chiusa dichiara candidamente di aver avuto un'adolescenza secondo i più perfetti parametri della giovinezza sana e virile, portando a termine la sua iniziazione sessuale con la serva.

portar l'innamorata in certi brutti posti, ristoranti, alberghi, ecc. che tolgono l'appetito soltanto a pensarci... se a tutto questo aggiungi che Lisa non ti costerà un soldo, dico un soldo... ecco io non so cosa si possa desiderare di più..." (*Gli indifferenti*, p. 103)

Come afferma Sanguineti, il quale pone l'accento sulla crucialità di questo lacerto romanzesco, qui si ritrova riassunta tutta l'«ipocrisia erotica borghese»<sup>96</sup>. L'imperativo categorico del suo bigottismo. Ma non solo, dal nostro particolare punto di vista. Nelle parole di Leo possiamo infatti leggere a chiare lettere ciò che significa davvero fare l'uomo. Significa cioè saper sfruttare la propria giovinezza e, soprattutto, saper approfittare della maturità di una partner più anziana che desidera sentirsi ancora amata e, guarda caso, giovane. In questo senso, la digressione di Leo sui luoghi dell'amore non è solo un fatto di economia, o di gusto, o ancora di convenienza, ma rappresenta di nuovo il percorso, tutto segnato dal mito, che spetta alla gioventù sana e virile. Un percorso di crescita e di apprendimento sessuale fatto di stanze da varcare e da abbandonare una volta fatto il proprio comodo.

Chi non sembra affatto tagliato per intraprendere un simile percorso è certamente il protagonista di *Inverno di malato*, racconto lungo del 1930. La parte maggiore della trama è presto detta: nello sfondo del tutto eccezionale e fuori dal tempo ordinario (o forse meglio, per dirla con Thomas Mann, "incantato"<sup>97</sup>) di un sanatorio di montagna, il timido diciassettenne Girolamo diventa il passatempo preferito del suo volgare compagno di stanza, Brambilla, di professione commesso viaggiatore. Questi non perde occasione per offenderlo e per prendersi gioco delle debolezze del giovane. Non importa ciò che Girolamo fa o ciò che dice: qualsiasi sua azione o parola viene reputata ingenua e risibile, e ribaltata in sfavore del ragazzo, costretto a sentirsi continuamente in difetto. Tutto può essere usato contro di lui, ogni cosa può valere insieme al suo contrario.

---

<sup>96</sup> E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 26.

<sup>97</sup> Data l'affinità di ambientazione, *Inverno di malato* è stato spesso accostato a *La montagna incantata* di Mann, romanzo letto ma non troppo apprezzato da Moravia, come testimoniano le considerazioni presenti in A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 105.

Come suggerisce Francesco Ghelli in un articolo assai utile per comprendere molte delle dinamiche rappresentate nel testo, quella di Brambilla è una logica illogica, che non contempla mai davvero la contraddizione. Non è un caso, spiega Ghelli, che Brambilla sia una specie di verbosa fucina di luoghi comuni. I proverbi, oltre a frasi fatte e per questo inoppugnabili, sono sentenze facili sopra ogni aspetto del vivere, assertive e “vere” proprio perché slegate da un qualsiasi contesto effettivo<sup>98</sup>. Dall’alto della sua supponenza e della sua manifesta noncuranza - o meglio, dall’alto della sua sicurezza - le parole di continuo reversibili di Brambilla suonano alle orecchie di Girolamo come delle leggi inspiegabili, ingiuste, eppure, alla fine dei conti, corrette. Infatti, nonostante il diciassettenne avverta la grettezza e le contraddizioni del suo compagno degente, non riesce comunque a desistere dalla volontà di assecondarlo o dal desiderio, continuamente ricercato, frustrato - e, proprio per questo, deprecato dallo stesso Girolamo - di farsi ben volere da lui. Come hanno evidenziato da più parti diversi studiosi, siamo di fronte a un rapporto a “doppio legame”.

Ma più ancora del *double bind* qui importa porre l’accento sulla questione cruciale, ossia sull’argomento principale con cui Brambilla si diverte a tormentare Girolamo, anche grazie all’appoggio di Joseph, un infermiere austriaco che, seppur contro voglia, non resiste a prendersi gioco del ragazzo, vedendo anche come si accalora nel cercare di compiacere il suo vicino di letto. L’argomento principale riguarda le donne, come è ovvio. Fin da subito, Brambilla si pone come il detentore di una verità largamente esperita sul campo: Girolamo sugge le sue parole quasi fossero una specie di lezione da imparare necessariamente (Sanguineti parla di «masochismo pedagogico»<sup>99</sup>): cioè necessaria per non soccombere e per riscattarsi agli occhi del suo aguzzino. Ma, ricordiamolo, i doppi dei giovani malati non hanno mai un intento pedagogico cosciente: e questo perché non reputano i giovani malati nemmeno capaci di comprendere i loro precetti. O forse non li considerano affatto, data la loro naturale attitudine alla vita. Anche se prosaica e alquanto spicciola, come nel caso di Brambilla. Bisogna infatti

---

<sup>98</sup> Cfr. F. Ghelli, *L’iniziazione interlocutoria*, cit., p. 81.

<sup>99</sup> E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 68.

puntualizzare che il narratore pone in evidenza in più passi la sua grettezza (del commesso viaggiatore, cioè), contrapponendola ai disastrosi sotterfugi escogitati da Girolamo per compiacerlo a sua insaputa. Il primo precetto che dispensa a vuoto, cioè senza la concreta volontà di istruire il suo compagno di stanza, non può che essere che la distinzione fondamentale che passa tra donne ideali (quelle da sposare) e donne a perdere. La doppia scelta erotica, come la chiama giustamente Mascaretti, propria dei giovani e degli uomini che sanno discernere. La stessa che pocanzi abbiamo visto essere già presente ne *Gli indifferenti*. E, per tormentare fino in fondo Girolamo, Brambilla sceglie di accusare la sua “sorellina” (si noti il diminutivo usato per disprezzo), la foto della quale il diciassettenne ha commesso l’impudenza di mostrare. Leggiamo:

“E così?” domandava ogni tanto il viaggiatore di commercio, “come va la sorellina?... con chi fa all’amore in questo momento?...”  
“Ma... non credo che mia sorella faccia all’amore”, opponeva Girolamo troppo intimidito per protestare con sicurezza.  
L’altro scoppiava a ridere.  
“Eh... che razza di storie mi viene a raccontare...; ad un altro la vada a contare, non a me...: hanno tutte l’amante le ragazze come sua sorella...” [...] “tengono gli occhi bassi, fanno le contegnose, fanno le santarelle, ma appena papà e mamma hanno voltato le spalle, corrono dall’amante... eh vada là... sono anzi sicuro che sua sorella è una di quelle che si fanno meno pregare [...] Io, per esempio, una ragazza come sua sorella non la sposerei per tutto l’oro del mondo...; non si sposano le ragazze come sua sorella!” (*Inverno di malato*, pp. 365-366).

Brambilla non ha dubbi: la sorella di Girolamo, soprattutto in quanto borghese, non è altro che una poco di buono che si diverte concedendosi a vari amanti. E non basta: al ribattere di Girolamo, il quale cerca di difendere la parente da simili accuse, Brambilla riesce ancora a rovesciare le parole del ragazzo ai danni di quest’ultimo, accusandolo di volergli “rifilare” una donna del genere (cioè a perdere) a tutti i costi. Come sempre, dunque, per il giovane malato moraviano, al danno va ad aggiungersi la beffa.

Per smentire queste illazioni continue sul conto suo e dei suoi cari e soprattutto, si noti bene, per dimostrare di «essere un uomo né più né meno di Joseph [l’infermiere]» (p. 375), Girolamo decide di sedurre una degente

inglese diventata sua amica. Si tratta di Polly: ha circa quattordici anni e si trova al piano inferiore del sanatorio, ricoverata in una stanza singola nella quale Girolamo, prima che Brambilla se ne prenda gioco, si reca con piacere per tenerle compagnia. Lì gli sembra di ritrovare non solo una compagna con cui sentirsi alla pari, ma anche una dimensione irrimediabilmente perduta: forse addirittura quella dell'infanzia, o di una giovinezza normale, lontana, almeno per un po', dalle mura della claustrofobica struttura di cura. La camera che divide con Brambilla non è soltanto un non-luogo, uno spazio asettico e spersonalizzante, ma una sala delle torture, una sorta di distorsione del luogo più naturale per un adolescente: la sua camera, appunto. Quella di Polly ne ha, appunto, tutti i più rassicuranti connotati: «i fiori nei vasi, le fotografie, i libri» (p. 372). Non paia superflua quest'osservazione. Abbiamo già visto, infatti, come l'ingresso nella camera d'altre, per un vero giovane, sia uno dei tanti riti di passaggio ai quali è destinato a sottoporsi, se vuole dimostrare a tutti le sue qualità virili: dal postribolo fino ad arrivare alla prima notte di nozze, si tratta di tappe quasi obbligatorie di uno stesso percorso. Ed è sintomatico il fatto che Moravia insista sul viaggio in ascensore di Girolamo, mentre si reca, deciso, a farsi uomo a discapito di Polly. Come ha rilevato Mascaretti, infatti, l'eco antropologica e iniziatica di questo movimento discensorio (accompagnato dal "traghettatore" Joseph) ha la funzione di evidenziare la decisività di una simile prova. Tuttavia, come il lettore può già immaginare, questo viaggio non avrà nessun vero esito. Al giovane malato non è concesso di lasciare realmente il suo stadio (cioè la sua stanza) di bambino spaventato, di infinita degenza.

L'approccio con la ragazzina, quasi catatonica al cospetto dei baci goffi e imprecisi del diciassettenne, si rivela ben presto un fallimento, interrotto dopo poco dall'arrivo della posta indirizzata alla giovane inglese, la quale, nel momento di ricomporsi, pare a Girolamo perdere tutta la sua puerilità e mostrare, sempre a suo dispetto, nel gesto «amorevole e imperioso» (p. 380) di risistemargli i capelli, una dimestichezza e un'esperienza che a lui mancano. Dimestichezza ed esperienza che lo

sconcertano soprattutto perché sente che è ancora lui il solo a non averne. Così come non ha quella sicurezza che cerca e che invidia nel Brambilla, soprattutto nella sua capacità di pensare e fare il male, o qualcosa di non consentito. Più bambino di una bambina di nemmeno quattordici anni. Il più bambino dell'intero microcosmo ospedaliero.

Ma di nuovo interviene la consequenzialità irrimediabile che circola come una condanna in molti testi moraviani, specie quelli che hanno per protagonisti gli adolescenti: in altri termini, al danno segue matematica e incontrovertibile la beffa. Nel viaggio di ritorno presso la sua stanza, Girolamo apprende che Brambilla è guarito, e che presto lascerà la struttura. Il commesso viaggiatore, contento che la sua permanenza stia per terminare, dichiara candidamente, volgarmente e però, agli occhi di Girolamo, correttamente, che ha saputo guarire, lui, e che presto andrà a trovare le sue donne a perdere. Queste sì reali. Qui di seguito il dialogo tra i due, uno scambio perfetto per illuminare il rapporto su cui si impernia il racconto, la continua distorsione della realtà a cui si abbandona il giovane malato, e soprattutto lo scontro esistenziale tra la salute e la malattia.

“Questo vorrebbe dire”, rispose il commesso viaggiatore “che parto... me ne vado... che il professore mi ha visitato e mi ha trovato guarito.”  
“Ah benissimo”, incominciò Girolamo che credeva di dover congratularsi; ma venne interrotto dal Brambilla:  
“L’ho sempre detto io”, continuava costui, “che era una cosa da nulla la mia... e ora me ne vado, caro il mio signor Girolamo, tra una settimana sono a Milano... e voglio esser dannato se due giorni dopo non sono già a cena al Cova con qualche bella donnina.”  
“Sì... ma nei primi tempi” insistette Girolamo con una prudenza e un altruismo pieni di buona volontà “bisognerà che lei stia attento...”  
“Perché attento? Ma mi faccia il piacere... attento a che cosa?... Il professore mi ha detto che posso fare tutto quel che voglio... e poi starei proprio a seguire i suoi consigli...; pensi a guarire se stesso prima di dar consigli agli altri... bella questa!... Uno che è malato e che vuole consigliare chi ha saputo guarire sul da farsi e non farsi.”  
Il Brambilla parlava. Girolamo lo guardava e pensava con amarezza che quell’inferiorità sua di fronte al commesso si rinnovava una volta di più sotto altre forme; [...] non c’era dubbio, il Brambilla era sano e lui era malato, persino quelle ‘belle donnine’ di cui il commesso aveva parlato avevano in loro qualcosa di lecito e di puro, mentre invece tutto nei suoi rapporti colla piccola inglese era illecito, triste, torbido.  
(pp. 383-384)

Le parole appena lette stanno a significare che il poco “fatto” con Polly, contro voglia e male, a nulla è valso. O meglio, a qualcosa sì, ma sempre nella logica della beffa che tocca *naturaliter* ai giovani malati moraviani. Infatti, l’impacciata impresa erotica di Girolamo non solo non può più servire a conquistare l’amicizia del suo aguzzino, data la prossima partenza di quest’ultimo, ma ha come solo esito il biasimo di tutti nei suoi confronti. Ciò che ha fatto viene scoperto dalla madre di Polly dopo dei deliri occorsi alla ragazza. La notizia giunge presto al personale ospedaliero, che non manca di manifestare il suo sdegno e il suo astio nei confronti di Girolamo. E certo Brambilla, da buon cattivo maestro, coerente nella sua continua e inoppugnabile contraddizione, non può esimersi dal pontificare e dal disprezzare quello che per lui è “il solito figlio di papà” come segue:

“Sempre così”, proferì sprezzante il Brambilla che non pareva voler sapere più di quel che era stato detto, “questi figli di papà sono tutti eguali, non pensano che a loro stessi..., che poi gli altri abbiano a soffrire le conseguenze delle loro stupidaggini, cosa importa loro? Son cose che non li riguardano...” [...] “si vergogni...” (p. 390)

Altro che gioventù virile e ribelle: Girolamo fallisce su tutti i fronti. Al desiderio di crescere e di dimostrare il suo essere maschio di pochi giorni prima, si sostituisce in lui la nostalgia di un’innocenza infantile, di una dimensione in cui non ci sono responsabilità o prove da superare. Un’innocenza che, pure, egli sa bene di non poter più recuperare dopo quanto accaduto. E allora non gli resta che sognare a occhi aperti, così come sognano moltissimi dei giovani malati messi in campo da Moravia, una colpevolezza esagerata. Talmente esagerata da risultare fasulla. Il diciassettenne fantastica di un matrimonio riparatore con la piccola inglese (ma, sintomaticamente, organizzato e sistemato dal padre<sup>100</sup>). Un matrimonio che possa dimostrare la sua bontà e rendere manifesto il suo sacrificio volontario. Vuole insomma fare il martire, sperando in tal modo di apparire, agli occhi degli altri, come la vera vittima da compatire. Arriva ad auspicare per sé una punizione esemplare ed estrema, addirittura la morte.

---

<sup>100</sup> Sulla questione cfr. F. Ghelli, *L’iniziazione interlocutoria*, cit., p. 80.

Ma solo dopo avere avuto il ridicolo timore che fosse scoppiato un incendio nel sanatorio e che per lui, incapace di muoversi dal letto, non ci fosse più scampo.

Una simile tendenza a immaginarsi soluzioni così melodrammatiche e, per questo motivo, così irreali e deresponsabilizzanti, è caratteristica ricorrente della maggior parte dei personaggi maschili moraviani al centro del nostro corpus. Come avremo modo di vedere, si tratta di una specie di bovarismo a loro congenito, di cui, tra i primi, ha parlato Debenedetti in riferimento ai racconti de *L'imbroglione*. Per comprendere questo bovarismo, per ora, si prenda come caso esemplare il Michele de *Gli indifferenti*. Si ripensi alla sua propensione al sogno evasivo, come quello, ormai celeberrimo, in cui si immagina di essere processato a seguito di un terribile delitto che non riuscirà a commettere: l'omicidio di Leo, il corruttore di sua sorella.

Proprio come Michele Ardengo, anche Girolamo sogna di essere punito e giudicato per il suo misfatto. Lo stesso che però, in realtà, non è stato capace nemmeno di compiere fino in fondo, provando almeno così la sua virilità. Piuttosto, l'unica e sola "punizione" che lo aspetta, banale e tragica ancora come una beffa, è solo il peggioramento delle sue condizioni di salute. Il dover rimanere, chissà ancora per quanto, imprigionato nell'ospizio della sua giovinezza.

Tuttavia, come afferma Mascaretti in più di un suo studio, la giovinezza intesa come malattia, in Moravia, pare essere una condizione passeggera. Addirittura fin troppo passeggera, secondo Sanguineti, dato che per quest'ultimo - è bene ricordarlo - le crisi d'adolescenza dei personaggi moraviani sono da leggersi come delle salutari prese di coscienza di fronte al destino di vuotezza e di degenerazione che spetta a tutti borghesi, una volta accettate le meschine regole che governano la classe media e il mondo sociale tutto. In questa prospettiva, si pensi proprio al caso di Luca Mansi, il quindicenne protagonista de *La disubbidienza* (1948), reputato dallo stesso Moravia come un simbolo di rivolta assoluta, e come una prefigurazione della radicalità del movimento giovanile sessantottesco. La vicenda

raccontata in questo romanzo è infatti quella di una scelta estrema: ossia di un progressivo, stadiale e rituale abbandono della vita. Vita che per Luca non può corrispondere che con quella borghese, incarnata dai genitori e di continuo confermata dai precetti della scuola e dagli atteggiamenti dei suoi amici. Nell'orizzonte del ragazzo, nonostante i suoi continui gesti autodistruttivi, non c'è spazio per un'alternativa. O meglio, l'unica alternativa è la cancellazione di tutte le alternative che si rendono possibili: la morte. Quest'ultima però non può arrivare davvero, per un borghese, quale Luca è e sempre sarà. Perché prima o poi si cresce, si superano le crisi di coscienza proprie di un'età idealistica come l'adolescenza, lasciando dietro di sé anche la volontà di un'esistenza più autentica e lontana dalla prosaicità del quotidiano. Per sfortuna, aggiungerebbe Sanguineti.

In effetti, la storia raccontata in questo romanzo è sì quella di una rivolta radicale, di un rifiuto e di uno spreco assoluti, ma anche, e soprattutto, quella della fine e dell'interruzione di questa stessa rivolta, di questo stesso spreco e di questo stesso rifiuto. In fondo, a guardar meglio, Luca Mansi può definirsi un giovane sano perché il suo atteggiamento si attaglia bene sia all'immagine ribellistica e romantica che informa il mito moderno della gioventù, sia alla concezione di quest'ultima come di una parentesi che, presto o tardi, dovrà concludersi. Di uno sgarro calcolato in partenza e per questo tollerato. In tal senso, non è un caso che David abbia accostato *La disubbidienza* a un testo che Moravia conosceva assai bene<sup>101</sup>: *Infanzia di un capo* di Sartre<sup>102</sup>. Si tratta di un racconto lungo nel quale, appunto, il giovane protagonista, dopo varie trasgressioni (compreso un rapporto omosessuale con un intellettuale bohémien), giunge naturalmente al posto che gli spetta, e che suo padre ha preparato ancora prima che lui nascesse: quello di capo dell'azienda familiare.

---

<sup>101</sup> Cfr. M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, cit., p. 498. Anche Luciano Parisi (*Moravia, turbamento metafisico e bisogno ideologico*, «Poetiche» XI (2008), p. 214) chiama in causa il racconto lungo di Sartre (insieme al *Törless* di Musil) per evidenziare il rapporto stretto, tipico dei personaggi moraviani, tra condizione giovanile e turbamento metafisico.

<sup>102</sup> Lo possiamo desumere ancora da A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 32 e anche da E. Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 71, in cui però, al racconto lungo di Sartre, Moravia accosta *Il conformista* e non *La disubbidienza*.

Anche Luca Mansi arriva a una riconciliazione col mondo (borghese) che lo circonda: lo stesso dei suoi genitori, che nascondono una cassaforte dietro un'immagine della Madonna, e lo stesso dei suoi professori, per i quali conta soltanto imparare Dante a memoria. E questa riconciliazione, esattamente come in *Infanzia di un capo*, non pare conservare il sapore amaro del compromesso, né qualche punta di consapevole rassegnazione. Piuttosto, sembra trattarsi di un processo naturale o, per dirla con Sartre, di una «metamorfosi»<sup>103</sup> perfettamente compiuta e prevedibile: dapprima il ribellismo e lo sgarro, poi la responsabilità e il decoro (si ricordi Mosse). Dapprima l'abiezione, poi la scalata verso il successo. Come si dismettesse un gioco pericoloso: e proprio così è chiamata, per gran parte del libro, la disubbidienza del quindicenne<sup>104</sup>.

Luca Mansi conosce una riconciliazione simile proprio attraverso il sesso. È insomma l'unico, nella schiera dei giovani malati presi in considerazione in questo capitolo, a farne occasione di crescita, anche in maniera inconsapevole. Egli riesce a superare la prova decisiva, dimostrando in tal modo la sua virilità ed entrando di fatto nel mondo degli uomini, maturi o prossimi a esserlo<sup>105</sup>. Ma non è tutto: infatti, la prima esperienza carnale di Luca si consuma con un'infermiera matura, assunta dai genitori del quindicenne per assisterlo durante un periodo di forte febbre

---

<sup>103</sup> J. P. Sartre, *Infanzia di un capo*, in Id., *Il muro*, Mondadori, Milano, 1969 [1939], p. 298.

<sup>104</sup> Sulla centralità del concetto di gioco e di giochi ne *La disubbidienza* cfr. P. Montefoschi, *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza*, cit., pp. 397-398.

<sup>105</sup> Di opinione diversa è S. Wood, *Woman as Object*, cit., pp. 42-43, secondo cui questa esperienza non determinerebbe la crescita di Luca, ma semmai la sua regressione: egli, infatti, non è capace di riconoscere il corpo altrui, di trasformare il sesso in un momento di consapevolezza e conoscenza. È un'opinione lecita e abbastanza condivisibile, anche se, a nostro avviso, rimane più forte l'istanza progressiva, e di maturazione. Anche per F. Della Costa, *Writing Sickness and Loneliness*, cit., p. 31 non si dovrebbe parlare di una vera iniziazione, perché, in termini demartiniani, quella di Luca non sarebbe un'entrata al mondo della cultura, ma una regressione verso quello della natura. Bisogna pur dire che de Martino stesso, nei suoi appunti postumi, definisce l'infermiera come mezzo attraverso cui il caos ritorna cosmo. Cfr. E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 548.

(sarà forse un caso?)<sup>106</sup>. Dunque si consuma con una donna a lui subordinata, secondo uno schema per così dire “classico”, presente in molti romanzi nostrani novecenteschi (di formazione *lato sensu* o autobiografici) al cui centro stanno giovani borghesi: da Savinio fino a Gadda, per intenderci (ma si rammenti l’avventore biondo nel finale di *Agostino*)<sup>107</sup>. Governanti, serve o infermiere: non sembra esserci poi troppa differenza, dal momento che il minimo comun denominatore che lega queste figure “svezzatrici”, e in modo particolare quella de *La disubbidienza*, è appunto la loro sostanziale inferiorità, materiale e culturale, rispetto ai ragazzi svezzati. Un’inferiorità ovviamente compensata da una maestria e da una naturalezza che hanno quasi dell’atavismo (spinto fino alla stereotipia, si direbbe) in materia sessuale. Secondo Peterson, l’iniziazione di Luca può dirsi compiuta proprio perché, avendo consumato un rapporto con la sua infermiera, egli arriva a conoscere, al tempo medesimo, il sesso e la classe<sup>108</sup>. La stessa conoscenza che, al contrario, Agostino non aveva raggiunto. Qui di seguito la famosa scena, con chiari sostrati antropologici, per i quali si rimanda ancora a Mascaretti:

E come la donna gli andava senza fretta con la mano lungo il corpo alla ricerca del suo sesso e, trovato, l’afferrava alla radice, quasi avesse voluto strapparla e lo faceva penetrare nel proprio, egli ebbe il senso preciso che lo prendesse per mano e l’introducesse, riverente, in una misteriosa caverna dedicata a un rito. Egli pensò che questa era la vita prima invocata e poco importava se si presentava a lui sotto spoglie autunnali. Pieno di gratitudine, si accorse che baciava il viso magro e bruno, dagli occhi socchiusi, come un’effigie. Ma era il viso di un’infermiera o quello di una deità salita dalla terra per darsi a lui? (*La disubbidienza*, p. 1187)

Ecco dunque la resurrezione al mondo di Luca Mansi, l’uscita dal Purgatorio della sua adolescenza<sup>109</sup>, la sua personale “metamorfosi” verso

---

<sup>106</sup> Una febbre di cui - nota de Martino - non si dice nulla di specifico o di preciso, e questo perché, secondo l’antropologo, tale febbre rappresenta un sintomo di fine del mondo. Mondo che, in questo caso, corrisponderebbe a quello dell’adolescenza. Cfr. *Ibidem*.

<sup>107</sup> Per Gadda cfr. almeno L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 96-99.

<sup>108</sup> Cfr. T. E. Peterson, *Alberto Moravia*, cit., p. 54.

<sup>109</sup> In tutto il testo, è molto forte la presenza della seconda cantica della *Commedia* dantesca, come dimostra anche la scena dell’interrogazione in letteratura, durante la quale

un destino già tutto prefigurato e stabilito (si ricordino le parole della madre di Luca, che immagina, già tutta scandito - sgarri compresi - il suo futuro percorso per diventare avvocato come il padre).

Non bisogna però semplificare troppo: a differenza di Sartre, Moravia sceglie di non chiudere il suo romanzo in maniera univoca, optando per la carta dell'ambiguità e dell'inquietudine. Nell'ultima, enigmatica scena, infatti, Luca è in treno insieme a sua madre, proprio come all'inizio della storia, ora diretto verso un sanatorio di montagna. Forse a raggiungere Girolamo, o forse a diventare proprio quest'ultimo. O forse ancora a restare sano e salvo, almeno per qualche anno ancora, nella sua malattia.

## 5.2 *I compiti assegnati (e il lavoro)*

Ci siamo soffermati abbastanza a lungo sulla prova suprema del sesso, imprescindibile per comprendere le dinamiche che sottendono gran parte degli intrecci moraviani, specie quelli legati a personaggi adolescenti o ventenni. Passiamo ora in rassegna, all'interno dei nostri quattro testi selezionati, quei momenti nei quali è possibile riscontrare un altro dei sintomi della malattia della giovinezza. Ossia l'incapacità di portare a termine un compito richiesto.

Nel capitolo dedicato a Tozzi abbiamo appurato che, per la maggioranza dei casi, nelle opere del senese si possono rintracciare compiti assegnati da terribili padri ai loro figli, giovani buoni a nulla. Incapaci perfino di amministrare una fortuna già solida: si pensi alla maledizione dell'eredità de *Il podere* o di *Tre croci*. Come si può facilmente comprendere, tali compiti sono dunque riconducibili a un ambito, per così dire, economico-lavorativo (si rammenti poi quanto detto intorno a *Ricordi di un giovane impiegato*). Per Moravia il discorso da farsi è in parte diverso, sostanzialmente per due motivi.

---

Luca, secondo quel meccanismo bovaristico che conosciamo, arriva a immedesimarsi con Buonconte da Montefeltro.

Il primo consiste nel fatto che, in tutti i testi presi in considerazione, nessuno dei protagonisti svolge un lavoro, dati i loro pochi anni e anche la classe agiata a cui appartengono. Michele Ardengo, l'unico che per età potrebbe dedicarsi a un'attività di tal genere, è ancora uno studente. E come se non bastasse, egli spera che Leo Merumeci, l'amante di sua madre e poi di sua sorella, diventi l'uomo di casa, esentandolo così dalla responsabilità di badare alla villa di famiglia. Anche se questo significherebbe la perdita della stessa villa, sottrattagli da Leo – e Michele lo sa bene – con l'imbroglione. Leo rappresenta bene l'uomo che si è fatto da sé, che cioè si è arricchito con le sue forze di vero maschio. Proprio come il padre di Brambilla di *Inverno di malato*, che diventa, fin dalle primissime righe del racconto, il metro di paragone con cui il commesso viaggiatore accusa Girolamo e la sua famiglia tutta di essere degli squallidi borghesi, “colpevolissimi” dei loro privilegi e della loro appartenenza sociale.

Il secondo motivo per cui Moravia si differenzia da Tozzi in relazione al morfema (cioè al sintomo) del fallimento del compito assegnato, è che non ci sono padri a dettare ordini o disposizioni. Come è stato notato fin da subito dagli studiosi e dai critici, infatti, l'intera narrativa moraviana è perlopiù carente di genitori maschi. Ciò è ancora più vero se si fa riferimento specifico al nostro corpus, a eccezione forse della figura paterna, stinta e un po' codina, presente ne *La disubbidienza*.

Questa assenza di un punto di riferimento che dispone e comanda, si riverbera anche sul tipo di prove di abilità e di capacità fattuale messe in scena nei testi moraviani e a cui i protagonisti sono chiamati. Tali prove dovranno ricercarsi, appunto, non più nell'ambito, tutto verticalizzato e unidirezionale, degli adulti, ma in quello, a suo modo gerarchico e orizzontale insieme, dei pari: nel mondo degli altri giovani, insomma. Va da sé che il testo di Moravia più ricco di spunti in tal senso è certamente *Agostino*, nel quale è presente la raffigurazione puntuale non solo di una tipica banda giovanile (tutta al maschile e di provincia) della prima metà del Novecento italiano, ma anche, e soprattutto, delle dinamiche che la

sottendono, del principio di virilità che domina il suo contro-regolamento<sup>110</sup> e i riti di accesso e di permanenza a cui i componenti devono sottoporsi.

In un recente studio, Emanuele Zinato ha posto l'attenzione proprio sulla crucialità di questi riti (o prove iniziatiche, come le chiama Mascaretti) nel romanzo moraviano, evidenziando quale sia la loro componente preponderante: ossia quella corporea. Ancora più nello specifico, richiamandosi a una prospettiva di genere, Zinato ha parlato in modo efficace di «*performances* corporali»<sup>111</sup> atte a dimostrare e confermare la virilità dei componenti della banda. Se si eccettua la questione del secondo battesimo<sup>112</sup>, infatti, le prove a cui viene sottoposto l'ultimo arrivato, lo sprovveduto, l'ignaro Agostino, sono tutte di carattere fisico. Hanno tutte a che fare con il corpo. E non solo perché, come suggerisce Debenedetti, ogni cosa raccontata da Moravia, pensiero o azione che sia, conserva gli spessi e ingombranti tratti della carnalità. E nemmeno perché il processo di valutazione e di osservazione costante a cui viene sottoposto Agostino culminerà con la visita al postribolo, secondo Zinato uno dei luoghi del controllo sociale e sessuale per eccellenza, il tempio dove dovrebbe consumarsi il test ultimo e decisivo: quello del rapporto erotico con una donna a perdere. Piuttosto, la componente fisica è centrale e imprescindibile perché è sul corpo, sulla sua potenza o sulla sua resistenza, che si misura, nell'effettivo, in maniera tangibile e trasparente, il soddisfacimento o meno di determinati parametri che fanno di un giovane un vero giovane e di un maschio un vero maschio.

Ma non si pensi a compiti estremi, o fuori dall'ordinario. O meglio, si pensi soltanto a prove che, anche se possono apparire estreme o fuori

---

<sup>110</sup> T. E. Peterson, *Alberto Moravia*, cit., p. 36 definisce significativamente la banda del Saro come una «unruly band».

<sup>111</sup> E. Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele*, cit., p. 356.

<sup>112</sup> Luca Danti (*Le migliori gioventù*, cit., pp. 81-82) si è a lungo soffermato sul fatto che Agostino venga ribattezzato dai monelli appena conosciuti col nome di "Pisa". Secondo Danti questo cambio onomastico coatto andrebbe letto come una prova della dialettica centro/periferia che informa l'intera opera. Tuttavia, sappiamo grazie a Lafont che l'affiliazione presso una banda giovanile comporta spesso la dismissione del proprio nome originario in favore di quello del luogo di provenienza: «Quando entrano in una banda, i ragazzi perdono spesso nome e cognome e si vedono attribuire un soprannome seguito non più da un patronimo bensì dal nome del luogo in cui abitano e che servirà anche da nome generico alla banda». H. Lafont, *Le bande di giovani*, cit., p. 209.

dall'ordinario, vanno comunque innestate in un orizzonte del tutto quotidiano e normale, se considerato dal punto di vista della banda del Sarò. Al suo interno vigono infatti le regole a rovescio di tanti gruppi giovanili per i quali la trasgressione risulta la sola vera legge, l'obiettivo che guida ogni gesto. Né si pensi che queste prove vengano imposte con la forza ad Agostino. (Solo per la sfida a braccio di ferro quest'ultimo viene costretto a mettersi in gioco e a sottostare al volere degli altri ragazzi: ma di questo episodio parleremo tra breve.) È il tredicenne stesso a voler intraprendere questo percorso di integrazione, a voler prestarsi masochisticamente a determinati test e a partecipare attivamente ad alcune "operazioni". In tal modo egli spera di poter accedere all'esclusivo e selvaggio consesso dei ragazzi. Ciò che agisce in lui, ciò che lo spinge ad affrontare offese e torture, prove di forza o di coraggio nelle quali sa fin da subito di poter fallire – lo ricorda Zinato – è la volontà di imitare e farsi accettare dai suoi nuovi "compagni", se così possono essere chiamati. Si tratta insomma di quel tipico meccanismo mimetico, fatto di rivalità e di sodalità, di attrazione e di repulsione, che Gadda rileva già nel 1945, indicandolo come il desiderio proprio dell'«età narcissica»<sup>113</sup>, quella in cui si è alla continua ricerca di modelli: l'adolescenza. E, sottolinea ancora Zinato, Gadda insiste su un particolare niente affatto secondario in una simile dinamica imitativa, ossia che essa, tale dinamica cioè, viene a mettersi in moto al contatto con un'«associazione primitiva e brutalmente acerba»<sup>114</sup> e – cosa che più conta – composta soltanto da giovani maschi. Allora, non stupirà sapere che la posta in gioco, nella continua tensione che attraversa tale associazione, ci è ormai familiare, ed è proprio la virilità. La stessa virilità che si ottiene e si dimostra attraverso un mezzo, tutto concreto e corporale, che ci è altrettanto familiare: la violenza. La capacità di resistervi, ma soprattutto la capacità di esercitarla.

Come scrive suggestivamente Casini<sup>115</sup>, le considerazioni gaddiane su *Agostino* sono da collegare a quelle, databili a un anno prima, già presenti

---

<sup>113</sup> C. E. Gadda, "Agostino" di Alberto Moravia, cit., p. 193.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> Cfr. S. Casini, "Un tempo oscuro", cit., pp. 38-40.

in *Eros e Priapo* e riguardanti appunto il meccanismo attrattivo del modello narcissico, utile per spiegare il fascismo e il fascino esercitato dal duce. Il quale modello, infatti, secondo Gadda, «è bene spesso il ragazzaccio più birbo, più libero da impedenze coibenti, più agile e più sveglio a mal fare, talora il disutilaccio, il teppista»<sup>116</sup>. Ecco dunque che ritroviamo confermata ancora la convinzione che allaccia strette trasgressione e virilità. Ma ecco che ritroviamo confermata anche la tendenza tipica del fascismo a sussumere dinamiche già proprie e costitutive del mito della giovinezza. E allora non sarà superfluo ricordare che uno dei più esperti lettori di *Agostino*, Tonino Tornitore, ha paragonato la banda del Saro a una squadraccia fascista<sup>117</sup>. Certo, come afferma Danti<sup>118</sup>, non si tratta affatto di un'allegoria, come invece vorrebbe Tornitore. Non c'è niente di esplicitamente antifascista nel piccolo romanzo moraviano: ciò è più che chiaro. Eppure, Tornitore riesce a cogliere bene quanto affermato anche da Gadda in *Eros e Priapo* e nella recensione del 1945, e cioè che il protagonista del testo moraviano è attratto in maniera fatale da una piccola comunità di pari a cui tutto sembra concesso. Una comunità, cioè, nella quale la giovinezza che la contraddistingue sembra poter giustificare qualsiasi suo atto, qualsiasi sua violenza e qualsiasi sua sopraffazione. Una comunità che trova nelle effrazioni e nei misfatti collettivi non solo la giustificazione dei singoli, ma anche (e soprattutto) un legame identitario, fondato ancora sulla violenza e sulla capacità di trasgredire. Da questa prospettiva, è evidente come, al cospetto dei membri della banda del Saro, perfette incarnazioni del mito vitalistico della giovinezza, Agostino sia un giovane malato che aspira a quel preciso prototipo di salute. Che però, non è destinato a raggiungere.

E allora andiamo a vedere quali sono i punti del romanzo in cui si palesa e si rende manifesta l'incapacità di Agostino di raggiungere lo "standard" che invece caratterizza i ragazzacci del Bagno Vespucci. La

---

<sup>116</sup> Cit. in *ivi*, p. 39.

<sup>117</sup> Cfr. T. Tornitore, *Introduzione*, in A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano, 1991, p. XLIX. A Tornitore si devono anche due importanti rassegne bibliografiche degli studi intorno ad *Agostino*.

<sup>118</sup> Cfr. L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 81-82.

prima scena da isolare è sicuramente quella del fumo. Non solo per il suo portato iniziatico, ma proprio per il gradiente di virilità, ossia di prestanza fisica, che è necessario per mettere in atto correttamente questo «esperimento» (Agostino, p. 343). Ossia questa *performance* corporea, nella terminologia proposta da Zinato:

“Tu non fumi?” [Berto] domandò ad Agostino.

“Non mi piace,” rispose Agostino che si vergognava di rispondere che non aveva mai neppure pensato a fumare. Ma Berto rise: “O piuttosto di’ che la tua mamma non te lo permette... di’ la verità.” Però pronunciò queste parole senza amicizia, con una specie di disprezzo. Porse ad Agostino la sigaretta, e disse: “Su, fuma anche tu...”

Erano giunti sul lungomare e camminava a piedi nudi sul pietrisco aguzzo, tra le aride aiuole. Agostino portò la sigaretta alle labbra, e aspirò un po’ di fumo, rigettandolo subito fuori senza inghiottirlo.

Berto rise con disprezzo. “Questo lo chiami fumare,” esclamò, “non si fa mica così... guarda”. Prese a sua volta la sigaretta, aspirò lungamente girando attorno a quelle sue oziose e torve iridi celesti, quindi spalancò la bocca e l’avvicinò agli occhi di Agostino. La bocca era vuota, come egli poté vedere, con la lingua che si arricciava in fondo al palato.

“Ora guarda,” disse Berto chiudendo la bocca. E soffiò in faccia ad Agostino una nuvola di fumo. Agostino tossì e rise trepidamente. “Prova ora,” soggiunse Berto.

Passò accanto a loro un tramvai fischiando e sventolando le tendine al vento. Agostino aspirò una nuova boccata e con uno sforzo penoso inghiottì il fumo. Ma il fumo gli andò di traverso ed egli si mise a tossire, assai lamentosamente. Berto gli riprese la sigaretta e, dandogli una gran manata sulla schiena, disse: “Bravo... si vede che sei un gran fumatore...” (pp. 342-343)

Le parole appena lette ci aiutano a comprendere molto al riguardo dell’intero romanzo, e soprattutto della giovinezza anormale e infelice di Agostino. Non dimentichiamoci infatti che la vicenda ha inizio con una situazione idillica, in cui quest’ultimo è in simbiosi con la madre. È il suo cavaliere deputato ad accenderle le sigarette, fino a quando non giunge Renzo, il giovane ammiratore, a dispensarlo forzatamente da questo compito, reputato addirittura sacro dal tredicenne. E dunque nella prova del fumo, compiuta proprio con le sigarette rubate a sua madre insieme a Berto, il primo ragazzaccio conosciuto, è come se, in realtà, Agostino fallisse consecutivamente per due volte. La prima volta rispetto alle contro-regole che vigono nella microsocietà selvaggia della banda, ai riti di passaggio e ai

compiti che la strutturano. Sotto gli occhi giudicanti di uno dei suoi componenti, il tredicenne dimostra di non avere il fisico adatto per svolgere una simile attività, che richiede impassibilità, scorza e polmoni buoni: cose da uomini, insomma. La seconda faccia del fallimento di Agostino emerge proprio dal confronto con la situazione iniziale di idillio madre/figlio di cui abbiamo detto pocanzi: Agostino attraverso il fumo non solo “ridurrebbe in cenere” le sigarette di sua madre, avendo così la possibilità, ricercata per tutto il libro, di vendicarsi e di profanare la sua aura di sacralità (si tratta, in fondo, di un feticismo capriccioso), ma riuscirebbe anche a ribaltare quella situazione di passività che ormai - ormai che ha visto la sicurezza di Renzo - ritiene insopportabile, deprecabile e finanche offensiva. La situazione in cui a lui tocca la parte del bambino, destinato solo ad accendere le sigarette e a non suggerle, rimanendo così all’oscuro dei loro effetti: pericolosi, stordenti, eccitanti.

In questo senso, la scena del fumo va letta anche in coppia con quella successiva della condivisione collettiva del vino sulla barca del Sarò. Una scena che pare rispettare tutti i canoni della trasgressione virile che già conosciamo. Il bere smodato, l’intonazione di canzoni sconce e le continue offese verbali fanno di questo “battello ebbro” una specie di piccola osteria galleggiante e miniaturizzata. Osteria nella quale, ovviamente, il pasto, per Agostino, non può che essere inquieto, andandogli di traverso. Al tredicenne non resta che immaginare una (anche qui assai bovaristica e compensatoria) auto-immolazione, come nel caso di Michele de *Gli indifferenti* e di Girolamo di *Inverno di malato*:

Dopo il cocomero, fu la volta del fiasco di vino tratto dal Sarò, con solennità, dal sottopoppa. Il fiasco fece il giro della barca e anche Agostino dovette accettare di inghiottirne un sorso. Era caldo e forte, e gli diede subito alla testa. Riposto il fiasco vuoto, il Tortima intonò, e tutti accompagnarono con il ritornello, una canzonaccia indecente. Tra le strofe, i ragazzi incitavano Agostino a cantare anche lui, tutti si erano accorti della sua cupezza; ma nessuno gli parlava se non per canzonarlo e pungerlo. Agostino ora provava 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. Quella barca traboccante di ragazzi in tutto simili a scimmie gesticolanti e oscene, con quel Saro beato e gonfio al timone, gli pareva, tra il mare e il cielo, una vista triste e incredibile. A momenti si augurava che affondasse; e pensava che sarebbe morto volentieri tanto si sentiva anche lui infetto di quella impurità e come bacato. (p. 383)

Fumo o alcol non fanno troppa differenza per Agostino, dunque: per quanto egli si sforzi, il suo corpo e le sue paure gli impediscono ancora di comportarsi come un uomo. La sua astinenza, per fortuna o purtroppo, deve ancora a lungo durare.

Un altro momento del libro nel quale il protagonista è chiamato a comportarsi come la «monellesca masnada»<sup>119</sup> è quello, altrettanto memorabile e icastico, del bagno al canneto. Innanzitutto per la valenza simbolica del luogo: per Peterson si tratta addirittura di un posto oltremondano<sup>120</sup>. Per arrivarvi, infatti, Agostino ha dovuto compiere il viaggio in barca insieme a Saro, durante il quale il bagnino ha tentato di sedurlo, desistendo però dal suo intento una volta resosi conto del terrore del tredicenne. In altre parole, Agostino è stato reputato ancora una volta, e perfino dal pederasta Saro, troppo piccolo e impreparato per certe esperienze. Così come, poco prima del viaggio in barca, era stato reputato troppo piccolo e impreparato dai componenti della banda per partecipare alla “spedizione” del furto della frutta. Un compito che, come sottolinea acutamente Danti, a partire dalle *Confessioni* di Sant’Agostino (Danti fa notare la corrispondenza del nome, rifacendosi anche a David), rappresenta una tappa obbligata nella rappresentazione letteraria dello sviluppo di un adolescente<sup>121</sup>. E anche nella costruzione di una certa immagine della giovinezza, quindi.

Ma ritorniamo alla scena del bagno collettivo al canneto, riportando il passo in questione:

Dalla spiaggia erano passati nella boscaglia bassa dei pini giovani; poi varcarono un sentiero sabbioso ed entrarono nel canneto. [...]

---

<sup>119</sup> C. E. Gadda, “*Agostino*” di Alberto Moravia, cit., p. 193.

<sup>120</sup> Cfr. T. E. Peterson, *Alberto Moravia*, cit., p. 36.

<sup>121</sup> Cfr. L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 88-90.

Agostino si vergognava, ma, timoroso di nuove beffe, cominciò anche lui a slacciarsi i pantaloni, procurando di mettervi molta lentezza e sogguardando gli altri. I ragazzi invece parevano gioiosi di mettersi nudi e si strappavano i panni urtandosi e interpellandosi scherzosamente. [...] I ragazzi, preparandosi a tuffarsi, facevano cento lazzi osceni, scosciandosi, dandosi delle spinte, toccandosi, con un'impudenza e una sfrenata promiscuità che stupiva Agostino affatto nuovo a questo genere di cose. Era anche lui nudo, i piedi nudi e lordi di melletta fredda, ma volentieri si sarebbe nascosto dietro quelle canne, non fosse altro che per sfuggire agli sguardi che il Saro, accovacciato e immobile, in tutto simile a un enorme batrace abitatore del canneto, avventava su di lui tra gli occhi socchiusi. Soltanto, come il solito, la sua ripugnanza non era più forte della torbida attrattiva che lo legava alla banda; e, mescolata con essa indissolubilmente, non gli permetteva di capire quanto piacere si nascondesse in realtà in fondo a quel ribrezzo. I ragazzi si confrontavano a vicenda, vantando la loro virilità e la loro prestanta. Il Tortima che era il più vanitoso e al tempo stesso, così nerboruto e sbilanciato, il più plebeo e squallido di tutti, si esaltò al punto da gridare ad Agostino: "E se io mi presentassi un bel mattino a tua madre... così nudo... lei che direbbe? ci verrebbe con me?"

"No," disse Agostino.

"E io invece dico che ci verrebbe subito," disse il Tortima, "mi darebbe un'occhiata... tanto per valutarmi... e poi direbbe: «su Tortima, andiamo»." (pp. 378-379)

Nel lungo lacerto appena letto Moravia non restituisce soltanto lo "stadio di natura" nel quale questi figli di proletari si presentano agli occhi esterrefatti, scandalizzati e ammalati, del borghese Agostino. Ma anche – ed è ciò che più conta per noi - la dinamica omoerotica che abbiamo visto esser propria di molti gruppi giovanili riconducibili al mito vitalistico della giovinezza. Si ricordino in particolare i movimenti primonovecenteschi e la pratica del nudismo. E il discorso è lo stesso fatto per la vicinanza della banda del Saro con il prototipo della squadraccia fascista: non siamo di fronte a un'allegoria, o a un rimando cosciente operato da Moravia. Piuttosto, siamo di fronte alla raffigurazione di comportamenti, meccanismi di potere e di affermazione propri di un immaginario che va ben oltre i movimenti giovanili o il fascismo, ma che si ripete invariato per buona parte della modernità d'Occidente. Ed è a dir poco sintomatico che Moravia scelga un momento collettivo così comune eppure così straordinario, così quotidiano eppure così perturbante, per mettere in scena lo spaesamento di Agostino. È proprio nel confronto e nella misurazione diretta dei corpi,

infatti, secondo un rituale dal sapore quasi agonistico e che ritroveremo simile in *Paolo il Caldo* di Brancati, che si consuma lo scarto tra il tredicenne che dà nome al libro e il resto dei ragazzi. E non perché i loro corpi siano troppo diversi, tranne forse quello del più sviluppato Tortima, ma perché il loro atteggiamento verso il corpo e il sesso (che sia il proprio o quello altrui poco importa) è completamente differente. Completamente altro. E anche se Agostino si denuda (oppure, specularmente, si traveste da povero aiutante bagnino), non riesce ancora a capire, per quanto si sforzi, le regole del gioco a cui tutti gli altri intorno a lui stanno così seriamente giocando.

### 5.3 *Il duello (e l'entrata in società)*

Trattando dei compiti e delle prove a cui viene sottoposto Agostino durante la sua permanenza presso il Bagno Vespucci, abbiamo fatto riferimento rapidamente anche alla sfida a braccio di ferro. Sfida che però, oltre a presentarsi come una delle *performances* corporee da mettere in atto per attestare la propria salute e la propria virilità, è possibile rubricare anche sotto il morfema, fondamentale, del duello. Quest'ultimo, lo ricordiamo ancora una volta, è la massima espressione (corporea, certamente) del più importante principio che domina il mondo al maschile, e di conseguenza anche quello della giovinezza sana e forte: ossia l'onore. L'onore è il concetto cardine che impera in un sistema chiuso ed esclusivo come può essere (ed è) quello di una banda di giovani maschi, in cui si acquista potere e si comanda soprattutto grazie al proprio capitale simbolico. Il quale capitale andrà poi a determinare la gerarchia vigente nello stesso gruppo in questione. L'importanza della gerarchia insita quasi naturalmente in contesti solo all'apparenza orizzontali (si ricordi il concetto, coniato da Ventrone, di "fratellanza gerarchica"), viene raffigurata alla perfezione da Moravia. Tra i molti selezionabili al riguardo, nel libro è presente un passaggio rivelatore. Si tratta della scena in cui il tredicenne protagonista rimane sbigottito di fronte alla punizione inflitta dalla banda a Berto, il ragazzo indisponente e

insensibile che Agostino ha appena conosciuto, e che, per ora, dal fondo della sua inesperienza, reputa essere la persona più crudele (e quindi più forte) al mondo: « ad Agostino faceva un certo effetto strano e nuovo vedere il suo tormentatore a sua volta tormentato e trattato non meno spietatamente di quanto avesse poco avanti trattato lui» (p. 347).

Se, come appena visto, il tormentatore può trasformarsi in un baleno nel tormentato, allora i rapporti di forza della banda devono giocarsi di volta in volta, sopraffacendo gli altri col proprio corpo e con le proprie energie materiali. Da una simile prospettiva, allora, la sfida a braccio di ferro in cui viene letteralmente gettato Agostino, ignaro perfino di che cosa sia questo “gioco”, assume una doppia, cruciale valenza. Da un lato, essa si configura nei termini di un rito di passaggio in senso stretto, votato all’integrazione (o meno) del neofita presso il consesso giovanile e selvaggio separato dal resto della comunità civilizzata (siamo ancora nell’ambito di una *entrée dans le monde*); dall’altro, come un duello a tutti gli effetti, volto a stabilire il posto che occuperà all’interno di questo stesso consesso. E allora non è un caso che il guanto sia lanciato da colui che, fin da subito, viene presentato dal narratore come il più volgare e il più violento della banda, il Tortima, diciassettenne. Questi è infatti il capetto del gruppo, o almeno aspira a esserlo. (Il Saro sembra essere invece il custode e l’arbitro *super partes* di queste gerarchie, più che il dispositore supremo di ordini.) Qui di seguito la scena:

Il Tortima, stupido quanto brutale, non osò mettersi contro quelle risa; ma cercando in qualche modo una rivalsa, domandò ad Agostino: “Sai fare il braccio di ferro?”

“Il braccio di ferro?” ripeté Agostino.

“Non sa che cos’è il braccio di ferro,” dissero parecchie voci ironiche. Sandro si avvicinò, prese il braccio ad Agostino, glielo ripiegò costringendolo a stare con la mano in aria e il gomito puntato nella rena. Intanto il Tortima si era disteso bocconi per terra e aveva messo il braccio nello stesso modo. “Devi spingere da una parte,” disse Sandro, “Tortima spingerà dall’altra.”

Agostino prese la mano del Tortima. Costui, con un colpo solo, gli atterrò il braccio e si levò trionfante.

“Vediamo io,” disse Berto; con la stessa facilità del Tortima, egli atterrò il braccio ad Agostino e si levò a sua volta. “Io... io,” gridarono

i compagni. Uno dopo l'altro si provarono e vinsero tutti Agostino. (p. 356)

È in relazione a Tortima che ognuno, nella banda, trova il suo posto e ruolo. È lui la pietra di paragone di tutto, perché la sua maggiore forza e la sua maggiore capacità di usare violenza rappresentano i veri termini di confronto. E in una simile prospettiva va letto anche il secondo duello a braccio di ferro al quale viene chiamato Agostino, quello contro Homs, il ragazzino di colore che, probabilmente a motivo della sua differenza fisica radicale e manifesta, sembra rappresentare l'ultimo anello di questa catena di continua sopraffazione. Catena che sembra reversibile, ma che non può rinunciare ai suoi estremi di riferimento. Da una parte il più forte, Tortima, e dall'altra il più debole, Homs. Il quale, come già spiegato nel primo capitolo di questa tesi, pare conservare il ruolo di capro espiatorio della banda: l'elemento necessario per poter proiettare e sfogare frustrazioni e pulsioni altrimenti non ammissibili in un simile contesto. Agostino, una volta persa la sfida con Tortima (una sfida che, ripetiamolo, non può che avere che esito fallimentare, visto il ruolo coperto da Tortima), deve dimostrare, ancora attraverso il duello, di avere almeno più onore e forza dell'ultimo tra gli ultimi, Homs, al quale spetta il compito, già stabilito e da lui stesso ricercato e custodito, dello sconfitto per sempre.

Si presentò infine il negro; e una voce disse: “Se ti fai vincere da Homs... beh, allora hai proprio le braccia di panno.” Agostino decise che almeno il negro non l'avrebbe vinto. [...] Per un lungo momento contrastarono senza superarsi, in un cerchio attento di ragazzi. Agostino stava con il viso teso ma fermo, contratto tutto il corpo nello sforzo, il negro invece faceva una grande smorfia, digrignando i denti bianchi e strizzando gli occhi. “Vince Pisa,” disse ad un tratto una voce in tono di meraviglia. Ma nello stesso momento un terribile dolore corse ad Agostino per la spalla e tutto il braccio, sfinito egli abbandonò la presa dicendo: “No, è più forte di me.” “La prossima volta mi vincerai,” disse il negro levandosi, con una sua cortesia antipatica e melliflua. “Anche Homs ti vince... sei proprio buono a nulla,” disse il Tortima con disprezzo. (pp. 356-357)

I passaggi di *Agostino* riportati hanno messo in luce molte delle dinamiche riconducibili alla struttura-duello, anche se, ed è opportuno

sottolinearlo, in maniera tutto sommato “simulata”. Gli scontri a cui prendono parte i giovani personaggi del libro, infatti, pur essendo fisici e di carattere rissoso, rimangono comunque nell’ordinario di un gruppo di ragazzi, dove tra la competizione e il gioco, non sembra sussistere soluzione di continuità.

Tuttavia, nella produzione moraviana, è presente un’opera nella quale è effettivamente rappresentato un duello, inteso cioè nel suo senso proprio, con il suo corredo di passaggi, anche se non ritualizzati secondo la precettistica ortodossa. Facciamo riferimento al libro d’esordio dell’autore romano: *Gli indifferenti*. E più in particolare, al capitolo quindicesimo, nel quale si trova la celeberrima scena, forse la più incisiva di tutto il romanzo, del tentato omicidio di Michele ai danni di Leo. Omicidio che ovviamente non si verifica, poiché Michele si è dimenticato di caricare la rivoltella con cui spara, per giunta, a occhi chiusi. Un nulla di fatto che, come suggerisce Sanguineti, va sì letto nei termini psicanalitici del lapsus<sup>122</sup>, ma, se analizzato a fondo, può dirci molto di più.

Si tratta di un nulla di fatto che ribadisce e condensa l’assunto di fondo dell’intera vicenda: l’impossibilità della tragedia. Il dilagamento di una prosaicità che infetta ogni cosa e che ammanta di ridicolo perfino questo gesto, all’apparenza così eclatante. D’altronde, come afferma una tra i più attenti lettori dell’opera, Lucia Strappini, quello messo a punto nel testo d’esordio di Moravia è uno svilimento sistematico, una sorta di «approssimazione», di «tanti temi della letteratura decadente italiana ed europea», resi monchi del loro gradiente tragico: «al “quasi” incesto si affianca il “quasi” omicidio, il “quasi” erotismo, e così via»<sup>123</sup>. A questi fatti compiuti a metà, ossia stinti, non più riconducibili alla dimensione vera e tangibile dell’esistenza ma solo a quella «claustrofobica» della pura

---

<sup>122</sup> Soprattutto se si tiene conto che questo atto mancato è il terzo di una serie di lapsus disposti secondo un climax ascendente: Michele ha già provato a far del male a Leo sferrandogli un cazzotto e lanciandogli un posacenere, ma mancandolo (mai termine fu più appropriato) entrambe le volte.

<sup>123</sup> Tutte le cit. da L. Strappini, *Le cose e le figure negli “Indifferenti” di Moravia*, Bulzoni, Roma, 1984, p. 16.

apparenza e della «non-vita»<sup>124</sup>, va aggiunto (sostituendosi all'omicidio) il duello di cui parlavamo. O per meglio dire, il “quasi” duello. Anche in questo caso l'avverbio depotenziante sembra essere d'uopo, dato che lo scontro viene ingaggiato, oltre che maldestramente, anche unilateralmente da Michele. Infatti, è lui solo, studente ammalato di giovinezza, ad acquistare l'arma con l'intenzione di difendere il nome e l'onore di sua sorella, sedotta con la forza e col ricatto da Leo, già amante di sua madre e anche, molto presto, usurpatore della villa di famiglia. Ma non c'è da meravigliarsi di questa – ci si passi il termine - monodirezionalità, di questo scherzo di duello a senso unico. Uno scherzo per due motivi: il primo riguarda il fatto che Leo, da uomo virile quale è, con la sua ostentata sicurezza, non reputa Michele un vero avversario. Non lo contempla nemmeno, nella lotta per la sopravvivenza per la quale sembra (e si sente) nato apposta. È per tale motivo che viene colto alla sprovvista, quando Michele gli punta l'arma addosso. Agli occhi di Leo, il giovane Ardengo non è che un passivo e innocuo ragazzo, ancora fuori dai giochi dei grandi, dalle questioni che veramente contano nella vita<sup>125</sup>. Il secondo motivo per cui il duello va inteso come una specie di innocua pantomima, riguarda esclusivamente Michele. La fisionomia e la psicologia di questo personaggio sembrano essere quelle di un giovane malato “da manuale”, almeno secondo la morfologia messa a punto nel presente lavoro. Egli non riesce ad attagliarsi a quelle norme e a quei comportamenti che sarebbero convenienti, o quantomeno opportuni, data la sua condizione sociale e, soprattutto, anagrafica. Abbiamo già detto di come si mostri riluttante di fronte alle *avances* esplicite di Lisa, un “partito” che un vero uomo e un vero giovane non aspetterebbero un istante di troppo a far proprio, passando dalle parole ai fatti.

---

<sup>124</sup> Cfr. A. Sebastiani, *La soglia claustrofobica: la non-vita negli “Indifferenti” di Alberto Moravia*, «Studi e problemi di critica testuale», LXX (2005), pp. 157-190.

<sup>125</sup> Esattamente come Brambilla di *Inverno di malato*: l'aguzzino di Girolamo non sa che la sua vittima si sente profondamente legata a lui: il giovane protagonista viene interpellato e tenuto in considerazione solo quando si trasforma, di sua sponte o meno, in un divertente oggetto di scherno, in una sorta di passatempo senza implicazioni, per Brambilla.

Si è già detto come uno degli assi portanti del capolavoro moraviano sia il problema riguardante l'azione: se sia possibile o meno compierne una autentica, un gesto che possa definirsi davvero proprio e non suscitato di riflesso: sincero. Cioè non dettato dalla coazione a ripetere che ordina e ingabbia l'esistenza del singolo. E in effetti, ciò che arrovella Michele fino alla paralisi, ossia fino all'indifferenza che dà il titolo al romanzo, è il fatto che non riesce a comprendere il motivo per il quale dovrebbe compiere qualcosa che sente, ancor prima di metterlo in atto, come già insulso e posticcio. In altre parole, come già inutile. Di fronte a una sconcertante immobilità, non gli rimane, puntuale, che la fantasticheria:

‘Come doveva esser bello il mondo’ pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: - Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe - e, quel ch'è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguiva l'azione: - ti odio - e zac! un colpo di pugnale: ecco il nemico o l'amico steso a terra in una pozza di sangue; quando non si pensava tanto, e il primo impulso era sempre quello buono; quando la vita non era come ora ridicola, ma tragica, e si moriva veramente, e si uccideva, e si odiava, e si amava sul serio, e si versavano vere lacrime per vere sciagure, e tutti gli uomini erano fatti di carne ed ossa e attaccati alla realtà come alberi alla terra.’ A poco a poco l'ironia svaniva e restava il rimpianto; egli avrebbe voluto vivere in quell'età tragica e sincera, avrebbe voluto provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati... ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra. (*Gli indifferenti*, p. 202)

Ecco una delle tipiche fantasticherie compensatorie e gratificanti da cui nessuno dei personaggi messi in scena pare sapersi sottrarre<sup>126</sup>. O, nel caso di Michele, ecco una delle sue chiaroveggenze. Chiaroveggenza è termine moraviano: ricorre spesso nel romanzo e sta a simboleggiare, secondo Roberto Esposito e altri, il principio di consapevolezza che contraddistingue il protagonista rispetto agli altri quattro personaggi, tutti

---

<sup>126</sup> «È per questo allora che il dominio della fantasia si dimostra per loro il più vissuto, quello nel quale c'è movimento e sommovimento, c'è sfoggio di intenti e di passioni, è quello insomma nel quale si consumano rapidamente le pur vaghissime aspirazioni e illusioni. [...] Le fantasticherie sono infatti puramente compensatorie, gratificanti in quanto evasive». L. Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Moravia*, cit., p. 68.

presi nel turbine di una vita asfittica, fatta solo di apparenze e sotterfugi: una «non-vita», appunto<sup>127</sup>. Tuttavia, a guardar bene, anche questa chiaroveggenza, in via definitiva, non è che un timido accenno, un barlume di coscienza, al cospetto delle insufficienze e delle contraddizioni che attanagliano nel profondo il giovane personaggio. Infatti, sebbene condividiamo in larga misura la posizione di Sanguineti secondo cui Michele, proprio grazie alla sua incapacità di adeguarsi a un modello sociale dominante, grazie alla sua malattia insomma, sarebbe in grado di conservare una purezza e una specialissima salute, non possiamo non notare che, almeno nel lacerto riportato, qualcosa stride e non torna, nell'accalorato discorso introspettivo del personaggio. Se infatti è indubbio che quest'ultimo avverta la fine dell'età tragica, l'abbassamento alla più bieca e meschina logica borghese di ogni istanza di autenticità e di vera passione, tutto rimane filtrato da valori e da atteggiamenti che sono tutt'altro che autentici e appassionati. Siamo comunque di fronte a un dover essere («bisognava essere tragici e sinceri»), e non a una scelta veramente libera. A ben guardare, quelle che scorrono nel «cinematografo delle [...] ambizioni» (p. 206) del protagonista sono immagini alquanto fruste e melodrammatiche. Viste e riviste nei film, lette e rilette nei più prevedibili romanzi d'appendice. Ci troviamo dunque nel solco di quel «bovarismo storico» (e a tratti ironico) su cui Sanguineti ha speso parole illuminanti<sup>128</sup>. Un bovarismo che però – e sta tutta qui la contraddizione – non sembra essere poi *realmente* distante dall'universo di valori nel quale sono immersi gli altri personaggi, Leo per primo. Nel rileggere le parole appena riportate, parossistiche fino al ridicolo, non sarà forse sfuggito che per larga parte siano riconducibili all'immaginario piuttosto stereotipato della virilità: il delitto d'onore, lo scontro fino all'ultimo sangue, il prevalere dell'azione sul pensiero, ecc. non manca quasi nulla all'appello. Da qui si può anche comprendere il motivo per cui il romanzo d'esordio del diciannovenne Moravia, almeno in una fase iniziale, sia stato salutato con favore anche da alcune schiere fasciste, o almeno da quelli che aspiravano a un

---

<sup>127</sup> Cfr. A. Sebastiani, *La soglia claustrofobica*, cit.

<sup>128</sup> Cfr. E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 33.

rinnovamento generazionale e sostanziale, o a un rilancio delle parole d'ordine della fase movimentista. Una tra tutte: giovinezza, ovviamente.

Ma non divaghiamo troppo, e torniamo a Michele: abbiamo appena visto quali immagini affollino la sua fantasia bovaristica, e come tali immagini coincidano anche con quelle legate al mito della virilità. Se ciò è vero, o comunque se un simile accostamento è risultato convincente, non stupirà apprendere che, nel momento in cui a Michele viene data l'occasione di mettere in pratica quanto da lui fantasticato, quando cioè Lisa lancia il "guanto di sfida" al giovane rivelandogli le malefatte di Leo ai danni di sorella Carla<sup>129</sup>, egli, invece di slanciarsi con quell'impeto e con quel naturale coraggio che aveva sognato, si blocca. Detto altrimenti, nel momento in cui dovrebbe provare a se stesso e agli altri la sua salute e la sua virilità, la serietà delle sue intenzioni e trasformare le sue fantasticherie in realtà, emerge con chiarezza la sua inguaribile giovinezza esistenziale. E lo dimostra il fatto che si accinge a compiere il gesto estremo non tanto per desiderio di vendetta, o per il bisogno di difendere l'onore di sua sorella, di sua madre e della sua famiglia, non tanto per fare qualcosa di autentico e tragico, ma per dimostrare a Lisa, che non lo crede capace di un simile gesto, di essere il grado di odiare e di punire Leo. È quindi necessario precisare quanto segue: lo spirito col quale Michele si lancia in questa sfida virile (a senso unico, ricordiamolo) non è quello di un uomo ferito nell'orgoglio, quanto quello di un bambino che, con stizza, si ostina in qualcosa di cui gli altri non lo ritengono all'altezza. Ed è con la stessa stizza, accompagnata da un costante senso di incredulità, che si appresta a mettere a punto tutti i preparativi: dalla scelta dell'arma fino all'orario dell'agguato, mantenendo addirittura un passo, ai suoi occhi ingenui, marziale e solenne.

Non resta allora che andare a leggere di questo quasi-duello tra un Amleto ormai scaduto (Michele) e un Re Claudio che, sebbene non più

---

<sup>129</sup> L'immagine è di Mascaretti (*Alberto Moravia scrittore di racconti*, cit., p. 263), che coglie il carattere di "sfida virile" implicato nella faccenda ma che non lo traduce nei termini propri del duello.

tragico, sebbene venale e parassita, sembra conservare comunque una certa risolutezza, e una certa naturale propensione al comando:

Leo entrò per primo nel salotto, andò alla tavola, accese una sigaretta; avvolto nella veste da camera, come un lottatore, a gambe larghe, con la testa, arruffata e tozza, china verso l'invisibile fiammifero, egli dava l'impressione di un uomo sicuro di sé e della sua vita; poi si voltò; allora, non senza odio, Michele alzò la mano e sparò.

Non ci fu né fumo né fracasso; alla vista della rivoltella Leo spaventatissimo si era gettato con una specie di muggito dietro una sedia; poi il rumore secco del grilletto. 'S'è inceppata' pensò il ragazzo; vide Leo urlare 'Sei matto!' e alzare una sedia in aria mostrando tutto il corpo: si protese in avanti e sparò daccapo; nuovo rumore del grilletto. 'È scarica' comprese infine atterrito, 'e le palle le ho in tasca io.' Fece un salto da parte, per evitare la seggiola di Leo, corse all'angolo opposto; la testa gli girava, aveva la gola secca, il cuore in tumulto: 'Una palla' pensò disperatamente, 'soltanto una palla.' Frugò, arraffò con le dita febbrili alcuni proiettili, alzò la testa, tentando, curvo colle mani impazzate, di aprire il tamburo e cacciarvi la carica; ma Leo scorse il suo gesto ed egli ricevette di sbieco un colpo di seggiola sulle mani e sulle ginocchia, così forte che la rivoltella cadde in terra; dal dolore chiuse gli occhi, poi una rabbia indicibile lo invase; si gettò su Leo tentando di stringerlo al collo; ma fu preso, scagliato prima a destra poi a sinistra, e infine respinto con tanta violenza che dopo aver ciecamente urtato e rovesciato una sedia, cadde sul divano... L'altro gli fu subito sopra e lo prese per i polsi. (p. 276)

Non servono troppe parole per spiegare quanto appena letto: la scena è vivida e manifesta in tutte le sue componenti, dagli interni in cui è ambientata fino ai più piccoli gesti, che sembrano riverberare e confermare una dialettica già dispiegata in tutto il corso della vicenda: quella tra la salute virile di Leo e la malattia giovanile di Michele. Da una parte sta quest'ultimo, con la sua rivoltella scarica e la sua propensione naturale alla "cilecca" perpetua, su tutti i fronti; dall'altra Leo, il quale appare come un lottatore pronto a battersi anche quando è a riposo: ormai placato dall'amplesso con Carla (dunque si trova nella situazione diametralmente opposta a quella di Michele, che sta per sparare). Un lottatore che non avrebbe problemi a neutralizzare definitivamente un avversario così scadente, armato o meno. Del resto, come spiega acutamente Gianni Turchetta in un articolo dedicato ai *Racconti romani*, l'incapacità di commettere delitto propria di molti personaggi moraviani può essere

considerata a tutti gli effetti come una delle possibili manifestazioni delle loro continue “crisi di virilità”. Si tratta di un concetto che Turchetta riprende da Spinazzola e che, sebbene legato perlopiù a un’ottica sociologica, coglie perfettamente la questione<sup>130</sup>.

Invece di battersi fino in fondo, Michele si lascia presto andare a desideri regressivi, alla nostalgia per la madre e per un’innocenza che rivuole indietro. La stessa innocenza che però, comunque, non ha saputo perdere degnamente e virilmente, portando fino in fondo ciò che si era riproposto. Leggiamo ancora:

Michele si alzò fregandosi i polsi indolenziti: vedeva Leo dritto, immobile nel mezzo della stanza, la sedia rovesciata e là, nell’angolo, quella cosa nera, la rivoltella... veramente tutto era finito... tutto era stato fatto... ma non gli riusciva di capire... non sapeva se doveva mostrarsi ancora indignato o invece timoroso... guardava Leo e macchinalmente continuava a fregarsi i polsi.

“E ora” disse infine l’uomo voltandosi verso la porta, “ora fammi il santissimo piacere di andartene.” Avrebbe voluto profferire qualche violenza ma si trattenne. “E di questa tua sciocchezza” soggiunse “parlerò con tua madre.” (p. 277)

Non con la «pozza di sangue» fantasticata in precedenza da Michele si chiude questo misero duello, ma con un rimprovero che sembra lo stesso di un padre fatto al proprio figlio capriccioso. Quello di un vero uomo a un bambino seccante, in vena di fare scherzi poco divertenti con oggetti per lui troppo pericolosi. Verrebbe da ripetere le stesse parole proferite dalla madre di Michele dopo che quest’ultimo ha tentato di scagliare un posacenere contro Leo, non centrando il bersaglio naturalmente: «“È un ragazzo” disse la madre a Leo nel vestibolo: “non bisogna prenderlo sul serio... non sa quello che fa.”» (p. 151).

---

<sup>130</sup> «La paralisi della volontà e la sistematica inettitudine dei personaggi moraviani derivano anche da una crisi che ha radici sociologiche e (conseguentemente) psicologiche ben precise: si tratta della difficoltà, o dell’incapacità *tout court* a praticare ancora i modelli di comportamento di una società patriarcale e maschilista. Come direbbe il mio maestro, Vittorio Spinazzola, siamo di fronte a una “crisi della virilità” profondissima, irreversibile, che Moravia declina in vari modi, ma secondo una dinamica costante, per non dire ossessiva». G. Turchetta, *Il sound del parlato e l’inefficienza del sotto-proletariato: sui Racconti romani*, «Poetiche», XI (2008), pp. 117-118. Sull’uccisione come prova virile dal carattere “ancestrale” cfr. ancora V. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., pp. 109-110.

In conclusione, si può affermare che il quasi-duello rappresenta a tutti gli effetti la prova decisiva per il protagonista maschile. Più importante perfino – incredibile a dirsi - di quella sessuale da portare a termine assieme a Lisa, perfetta donna a perdere, per chi, come Leo, si intende di simili questioni. L'importanza assoluta di questa sfida si rende manifesta anche nel fatto che essa viene fallita e sprecata malamente proprio laddove (cioè nello stesso esatto luogo in cui<sup>131</sup>) sua sorella, al contrario, ha compiuto un passo in avanti, un avvicinamento verso l'assai deprecabile salute borghese, concedendosi a Leo e scegliendo di fatto di accettare coscientemente il suo destino. Accedendo a quell'ambiente al quale, almeno nelle prime battute della storia, non sentiva di appartenere davvero. Un ambiente fatto di tradimenti, bassezze e sopraffazione: un ambiente malato ma spacciato come il più salubre e il più naturale dei possibili. Tuttavia, a sancire in maniera definitiva la scelta di Carla non è tanto il suo volontario gesto di immolazione e di autodistruzione, compiuto nella speranza di una rinascita (di una «vita nuova», insomma), ma, paradossalmente e grottescamente, proprio il goffo tentativo di omicidio di Michele. Proprio il suo duello farlocco, bovaristico e compensatorio, infatti, spinge Leo a trovare una soluzione riparatrice per quanto occorso: il matrimonio. Il matrimonio: ossia l'atto che, ricordiamolo, nel romanzo di formazione classico molto spesso sanciva il ricongiungimento dell'eroe o dell'eroina con le regole della società circostante. E come in un *Bildungsroman* che si rispetti, è l'uomo forte, il maschio conduttore, ancora una volta, sebbene spogliato della sua tragicità e della sua sincerità romantica, a decidere per la giovane donna: a lei non rimane che un'accettazione passiva di quanto già stabilito da coloro che dettano le condizioni per questa *entrée dans le monde*. Si rammenti a

---

<sup>131</sup> Ci sembra quanto mai sintomatico il fatto che il rapporto tra Carla e Leo si possa consumare *soltanto* una volta che essi si trovano nella camera da letto di quest'ultimo (si era già verificato un primo tentativo, quando l'uomo aveva cercato di violentare la giovane Ardengo nella rimessa del giardino della sua famiglia, non riuscendovi perché Carla, troppo ubriaca, era stata colta da una forte nausea). Nel fitto gioco di corrispondenze, certamente anche spaziali, che informa il romanzo e che è stato così ben esplicitato da Lucia Strappini, la camera di Leo si collega specularmente a quella di Carla, alla quale Moravia dedica una famosa descrizione, mettendo in risalto proprio quegli oggetti infantili che la ragazza, quasi inconsciamente pronta a concedersi a Leo fin dalle sue primissime attenzioni, si appresta a lasciare per sempre. Gli stessi ninnoli ai quali è pronta a dire "addio" (come farà, più avanti, nella famosa riscrittura operata da Moravia dell'"addio monti" manzoniano).

questo punto l'attacco rivelatorio del romanzo («Entrò Carla»), senza contare il luogo nel quale è ambientato: il salotto di Villa Ardengo. In tal senso, come nota lucidamente Mascaretti<sup>132</sup>, se non in maniera definitiva e “positiva”, Carla riesce a portare a compimento un percorso di maturazione effettivo, e, soprattutto, adeguato e opportuno alla sua condizione economica e alla sua età. In altre parole, da buona borghese, giovane e donna quale è, Carla si appresta a diventare tale e quale a sua madre. Mentre a Michele, spetta la parte non del vero giovane, non del vero maschio, ma del bambino costernato di fronte a un qualche fatto compiuto di cui non si capacita ancora:

La rigidità del tono aveva persuaso Michele più di qualsiasi ragione: “Tutto è finito” pensò guardando le guance puerili di Carla, che il fanale dell'automobile illuminava; “è una donna.” Si sentì vinto: “E così Carla” domandò ancora come un bambino mal convinto, “lo sposerai?”  
“Lo sposerò” ella ripeté senza voltarsi. (p. 295)

#### 5.4 *I pasti inquieti*

Indugiamo ancora su *Gli indifferenti*. Abbiamo appena trattato di un passaggio cruciale per lo sviluppo della vicenda raccontata. Passaggio nel quale, come visto, alcune dinamiche che percorrono l'intero romanzo, ormai portate a un apparente punto di non ritorno, esplodono. O meglio, non esplodono, dato che la rivoltella di Michele, giovane malato incapace di compiere i suoi doveri da uomo ferito nell'onore, spara a vuoto.

Tuttavia, come già accennato, questo mancato evento, così melodrammatico, non è altro che la naturale prosecuzione di un continuo scontro tra Michele e Leo, che si gioca anche in contesti molto più normali e quotidiani. Uno tra tutti, ormai prevedibile, quello dei pasti. Come afferma Strappini, le quattro scene collettive de *Gli indifferenti* deputate al mangiare, pur conservando una sostanziale «funzione di scansione» e pur essendo

---

<sup>132</sup> Cfr. V. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., pp. 141-148. Anche se, precisa Mascaretti, quella di Carla non è da considerarsi una formazione vera, intesa cioè nel senso classico del termine, quanto un adattamento fisico a un preciso ambiente.

«svuotate di connotati materiali reali»<sup>133</sup>, restituiscono in piccolo le dinamiche di potere tra i personaggi, oltretutto, dal nostro punto di vista, quelle tra la giovinezza ammalata di Michele e la virilità forte e sana di Leo. Basterebbe soltanto rammentare il pranzo organizzato in onore del compleanno di Carla, durante il quale Leo, deputato al razionamento e alla mescolta del vino, fa ubriacare la festeggiata, con lo scopo di disinibirla e di renderla più vulnerabile alle sue *avances*. Non è tanto il sotterfugio messo a punto dall'uomo a interessarci, quanto la sua autoproclamazione ad arbitro dei festeggiamenti e della tavola. A capofamiglia, insomma. Quello di Leo sembra quindi essere, ed è, un carattere naturalmente incline al comando e al controllo. Egli stesso ne è consapevole, e ostenta la sua sicurezza, dettata anche dal suo naturale successo con le donne e negli affari<sup>134</sup>, ogni volta che ne ha occasione. Durante il compleanno di Carla, in una delle innumerevoli autocelebrazioni a se stesso camuffate da provocazioni affettuose verso chi lo circonda, rivela ai commensali e al lettore un'informazione tutt'altro che secondaria, dato anche il contesto nel quale viene proferita: «“solamente chi come me ha fatto la guerra e ha bevuto la grappa che fanno lassù, può sapere che cosa sia l'ubriachezza”» (p. 85). Ecco dunque confermati due punti saldi del mito della virilità che già conosciamo: la smodatezza e la tendenza allo scontro. Leo si sente (ed è) un vero uomo in quanto ex soldato e gran bevitore. E, in quanto vero uomo, non può che sentirsi ancora un vero giovane. In effetti, a ben guardare, a dispetto di tutti gli altri personaggi della storia, per i quali il confronto con lo specchio<sup>135</sup> (oggetto tutt'altro che neutro, come sappiamo, soprattutto quando si parla di giovani) risulta sempre perturbante e deludente, una sorta di confronto con i propri difetti e

---

<sup>133</sup> L. Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Moravia*, cit., pp. 42 e 59.

<sup>134</sup> «affari nel vero senso della parola non ne aveva, non lavorava, tutta la sua attività si limitava all'amministrazione dei suoi beni, consistenti in alcune case, e in qualche cauta speculazione di Borsa; però le sue ricchezze aumentavano regolarmente ogni anno, egli non spendeva che tre quarti della rendita e dedicava il resto alla compra di nuovi appartamenti» (p. 105).

<sup>135</sup> Della funzione narrativa dello specchio nel romanzo d'esordio moraviano ha parlato esaustivamente B. Basile, *Lo specchio e la finestra ne Gli Indifferenti di A. Moravia*, in E. Raimondi, B. Basile (a cura di), *Dal "Novellino" a Moravia*, Il Mulino, Bologna, 1979, pp. 241-287.

con l'ineluttabilità del proprio destino, Leo è del tutto pacificato con il suo aspetto, bello proprio perché ancora giovanile, e viceversa<sup>136</sup>:

Passò nel bagno, si lavò, si rase accuratamente, pelo e contropelo, tornò nella camera da letto e incominciò a vestirsi; [...] allora si ammirò nello specchio dell'armadio e sia che la penombra della stanza lo trasformasse e lo ringiovanisse, sia che i bei panni lo avessero completamente inebriato, convenne dentro di sé di avere un aspetto bello, nobile, e anche in un certo modo dignitosamente melanconico; poi guardò l'orologio; tre quarti d'ora erano già passati, uscì in fretta, si precipitò al garage, ne trasse l'automobile: dieci minuti dopo suonava alla porta degli Ardengo. (pp. 105-106)

Ecco dunque come Leo Merumeci, l'incontestabile e inarrivabile Leo Merumeci, si prepara ad andare alla villa Ardengo, a recitare, rigorosamente senza contraddizioni (si ricordi quanto detto per Brambilla di *Inverno di malato*), sia la parte dell'uomo navigato dispensatore di consigli e di ammonimenti, sia la parte del giovane seduttore incallito e senza remore. Insomma, del giovane più giovane degli stessi Michele e Carla, ventenni. Se è vero che Leo oscilla continuamente tra questi due poli, bisogna pur dire che l'atteggiamento che mantiene a tavola è sempre quello del capofamiglia sicuro del fatto suo. Infatti, nonostante egli sia ospite, nonostante stia sottraendo con l'inganno la villa agli Ardengo, si comporta come se fosse già lui il padrone di casa (mentre chiama con questa formula, in maniera strafottente, Michele). Non è un caso che Moravia scelga di porre uno dei pasti proprio a inizio romanzo. Si tratta di un momento che conserva la funzione di scansione di cui parla Strappini ma che restituisce in maniera plastica e quasi stilizzata il carattere e l'attitudine di Leo, il quale accusa Michele di essere un malcontento, cioè un giovane che non sa godere

---

<sup>136</sup> Bisogna però puntualizzare che, poco prima del rapporto sessuale con Carla, Leo pare preoccupato di non riuscire a soddisfare le sue «furibonde avidità» (p. 224) di ragazza. Inoltre, non sarà superfluo nemmeno ricordare che Lisa, altro personaggio speculare a Leo (in quanto esterna rispetto al triangolo familiare madre-figli degli Ardengo), è ossessionata dalla giovinezza, e spera di riacquistarla, anche solo per un poco, facendo l'amore con Michele. Così come ossessionata dalla giovinezza sembra essere Mariagrazia, la madre di Michele e Carla, che arriva a invidiare quest'ultima per i suoi ventiquattro anni. Come si può intuire da queste fugaci precisazioni, esiste una costante dialettica tra chi, come i fratelli Ardengo, subisce la giovinezza come una malattia e chi, come Leo, Lisa e Mariagrazia, la ricerca come una sorta di valore supremo e, per questo, fragile. Come una condizione indispensabile per poter continuare a essere desiderati e amati.

della sua condizione e della sua posizione. Leggiamone uno stralcio esemplificativo:

“Eh furbacchione...” gridò Leo “furbacchione di un Michele... vuoi evitare la risposta, vuoi passarci sopra... ma è chiaro che anche tu sei un malcontento, altrimenti non faresti quella faccia lunga come la quaresima.” Si servì dal piatto che la cameriera gli porgeva; poi: “Ed io invece signori miei tengo ad affermare che tutto mi va bene, anzi benissimo e che sono contentissimo e soddisfattissimo e che se dovessi rinascere non vorrei rinascere che come sono e col mio nome: Leo Merumeci.”

“Uomo felice!” esclamò Michele ironico; “ma almeno dicci come fai.” “Come faccio?” ripeté l’altro colla bocca piena; “così... ma volete sapere invece,” egli soggiunse versandosi da bere, “perché voi tre non siete come me?” (p. 17)

Si noti innanzitutto come Moravia contrappunti le parole tronfie di Leo con le manifestazioni della sua voracità ininterrotta e imperturbabile, qualunque sia il discorso a tavola. Essa viene descritta quasi fosse una naturale premessa e insieme una diretta conseguenza delle affermazioni di Leo. Questi mangia come parla e parla come mangia. Non è un malcontento, lui. È un uomo d’azione, non di pensiero. Secondo il suo punto di vista di vincitore nato, chi pensa troppo non agisce, e chi non agisce non può conquistarsi la felicità che gli spetta. Inoltre, bisogna puntualizzare che, in questa scena del romanzo, Leo accentua e ostenta la sua tracotanza più del solito, anche in ragione del fatto che si sente galvanizzato dall’“intesa” con Carla, scattata poco prima. Da qui deriva il suo spirito provocatorio nei confronti di Mariagrazia, l’amante che più non desidera, ora che sa di poter possedere sua figlia, ma soprattutto nei confronti di Michele, un giovane che non sa godere né sfruttare i vantaggi della sua età: un ragazzo da quaresima, e non da festa. In tal senso, come vedremo tra breve, non è forse un caso che la vicenda del romanzo venga scandita da ben due feste, di cui una, quella finale, in maschera: quasi una sorta di rito di rinascita, ma anche e soprattutto di morte<sup>137</sup>.

A Michele, indifferente a tutto, costernato di fronte alla sua immobilità e roso dall’impossibilità di compiere qualsiasi azione

---

<sup>137</sup> Cfr. A. Sebastiani, *La soglia claustrofobica*, cit., p. 168.

risarcitoria, non resta che l'ironia. Ma si tratta di un'ironia innocua, che non può andare a segno. Del resto, nemmeno Leo potrebbe comprendere il doppio senso che si nasconde, comunque timido e represso, nelle sue parole sarcastiche e ambigue: è troppo pieno della sua sicurezza. In lui non convive contraddizione alcuna, e se gli si chiede come fa a esser felice a tal modo non può che rispondere: «così...», portando come soluzione a questa difficile domanda, come una sorta di esempio vivente, semplicemente se stesso. Tutto ciò mentre si versa ancora da bere come se niente fosse. Come se le sue parole dovessero essere legge e al contempo non dovessero avere conseguenze reali.

Le scene dei pasti, in quanto «occasioni di raccolta forzata»<sup>138</sup>, si confermano di nuovo rivelatorie. La tavola resta un terreno di scontro essenziale per discernere tra giovani sani e giovani malati, tra chi sa stare al mondo e chi no<sup>139</sup>. Ne *Gli indifferenti*, è Leo il re indiscusso del momento del mangiare: è a lui che gli altri personaggi, volenti o nolenti, devono rivolgere necessariamente le loro attenzioni. E ogni tentativo degli altri (soprattutto Michele e Carla) di contrastare le sue verità assolute, le sue condanne e i suoi giudizi, risulta insufficiente e vano. Come spiega Strappini, infatti, «in queste occasioni viene esaltata la fragilità, l'inconsistenza e la debolezza intrinseca alle ribellioni di questi falsi ribelli. Falsi perché limitati e limitati prima dalla propria meschinità che da quella altrui»<sup>140</sup>.

Chi invece sembra riuscire a dar vero e concreto sfogo alla sua ribellione assoluta, cioè alla sua ribellione assolutamente giovanile, è ancora Luca Mansi, il quindicenne de *La disubbidienza*. Anche in questo caso le scene dei pasti risultano decisive. Il romanzo in questione inizia proprio con un pranzo inquieto e atipico. Luca si trova in treno con i genitori, di ritorno

---

<sup>138</sup> L. Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Moravia*, cit., p. 59.

<sup>139</sup> Una piccola ma necessaria precisazione a margine: se è vero che tutti i pasti inquieti presenti nel corpus scelto sono di tipica ambientazione borghese (tranne che la scena del "battello ebbro" in *Agostino*), ciò non vuol dire che Moravia non abbia raccontato di altri luoghi deputati al mangiare, in cui si dà un confronto virile. Si prendano per esempio i *Racconti romani*, nei quali, come ricorda Turchetta, si trova più volte declinato il cronotopo della trattoria, regno del grottesco e del basso corporeo. Cfr. G. Turchetta, *Il sound del parlato e l'inettitudine del sotto-proletariato*, cit., p. 116.

<sup>140</sup> L. Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Moravia*, cit., p. 53.

da una villeggiatura, e, data la sua spiccata sensibilità «alla considerazione della gente e al decoro formale della vita» (*La disubbidienza*, p. 1076), fantastica a occhi aperti di poter mangiare al vagone ristorante, come i grandi, come i veri gentiluomini, invece che «sulle ginocchia, negli scompartimenti, tra cartacce, scorze e rimasugli, con cibi freddi e unti cacciati a forza tra le valve delle pagnottelle spaccate» (*ibidem*). È una fantasia che dura poco, poiché il padre decide di comprare dei cestini da consumare in scompartimento. A questo punto nel ragazzo monta una rabbia ostinata e stizzita: nel momento in cui le cose non vanno come egli vorrebbe, una specie di risentimento caustico lo pervade, un odio verso tutto ciò che non risponde alla sua volontà. E, come a vendicarsi di questo pasto deludente e umiliante, di questa cocente delusione, una volta sceso dal treno, Luca vomita contro la «gran macchina sbuffante» della locomotiva, colpevole, come i suoi genitori, di averlo «riportato in città, alla scuola e agli studi» (p. 1080). Per quanto spontaneo e incontrollato, quello di Luca pare quasi un dispetto contro le “cose” (oggetti, persone, situazioni) che, dal suo punto di vista, non rispettano (più?) la sua volontà: tanto più che al vomito si accompagnano subito le lacrime di rabbia. Tutto ciò è alquanto infantile, e molto più simile agli atteggiamenti di Agostino, che non a quelli del Luca Mansi che il lettore imparerà a conoscere nelle pagine successive de *La disubbidienza*. E in effetti, le parole della madre del protagonista, speculari a quelle della madre di Agostino poste a conclusione del romanzo omonimo, non lasciano dubbi al riguardo, ossia sul suo comportamento di bambino capriccioso: «Ma perché piangi... sei quasi un uomo e ancora piangi» (*ibidem*).

Come si diceva, nel prosieguo del romanzo, Luca deciderà di tramutare questa sua rabbia incosciente in una precisa e sistematica volontà autodistruttiva. Nella disubbidienza ascetica e totale (spacciata ambiguamente come un gioco, per quanto pericoloso e stordente) che dà titolo al romanzo breve. Ancora una volta, una delle manifestazioni più lampanti di tale disubbidienza trova luogo durante un momento di ritrovo prandiale. Siamo nel sesto capitolo: il percorso iniziatico verso la morte è

già stato intrapreso con convinzione da Luca. Egli non è più il bambino che piange e vomita per stizza: ha ormai rinunciato ai suoi giochi di fanciullo, compresa la sua cara collezione di francobolli. E, soprattutto, ha bruciato il denaro regalatogli dal padre mese dopo mese. Luca ha dato dunque prova della sua capacità di spreco senza remore. Una capacità che, seppure va intesa nella logica dello spirito autodistruttivo del quindicenne, resta comunque una delle principali caratteristiche della vera giovinezza secondo il suo mito moderno. E proprio nella medesima logica dello spreco a oltranza va letta anche la scena in questione. Una scena di svolta, poiché, proprio al cospetto del cibo, Luca sembra finalmente comprendere che il gioco che sta portando avanti ha ora un preciso scopo: la morte. Andiamo a vederla:

I genitori volevano che mangiasse per crearsi delle forze e vivere; e lui, con un senso di rivolta assoluta, voleva non mangiare più e morire. Era ancora il gioco; ma non gli riusciva di capire fin dove avrebbe avuto la forza di spingerlo. Giacché la morte non gli era ancora apparsa come uno scopo, sebbene ogni suo atto fosse rivolto a provocarla.

Un giorno suo padre lo mise in imbarazzo, facendo appello non già al suo appetito ma ad un sentimento più profondo che egli ignorava di aver conservato. [...] Una mattina, osservò un pacchetto bianco accanto al coperto paterno. [...] Era un dolce, del genere appunto che Luca un tempo aveva preferito. [...] “Non ho più fame” disse Luca abbassando gli occhi. [...]

“Su... su” ripeté il padre, “su Chino... mangia.” E soggiunse un po’ buffonescamente: “mangia almeno per far piacere a papà... ti ricordi?” concluse rivolto alla moglie, “quando era piccolo bastava dirgli così e subito mangiava.” [...]

Nello stesso tempo Luca sentì la mano paterna dargli un buffetto sulla guancia. E rabbrivì. [...]

Da quel giorno, più forte si fece in lui il desiderio di non esistere più. (pp. 1114-1116)

Possiamo affermare che lo stralcio appena letto sia una sorta di *unicum*, nel prontuario di situazioni messe a punto da Moravia nell’arco di tutta la sua produzione narrativa. E non tanto perché, al contrario che nella maggior parte dei testi dell’autore romano, ne *La disubbidienza* la presenza paterna, per quanto stinta, risulta perlomeno rilevante per lo sviluppo della trama. Quanto perché si assiste a una sorta di inversione di ruoli. A un

rovesciamento di quella dinamica, tutta verticale, che avevamo trovato declinata anche nelle opere di Tozzi: cioè quella in cui gli uomini forti (di norma, i padri padroni oppure i doppi vincitori) dettano la legge della tavola a coloro che non sanno stare a tavola e, di conseguenza, non sanno stare al mondo. In questo senso, il rifiuto del cibo rappresenta da una parte la rottura dell'idillio familiare convenzionale, presente, anche nelle sue degenerazioni, in tanti romanzi di formazione, come evidenzia bene Montefoschi<sup>141</sup>, e dall'altra il gesto di rivolta estremo del figlio contro il padre. Il "gran rifiuto", per servirci di una categoria dantesca. Non a caso Onofri, nella sua introduzione all'edizione tascabile de *La disubbidienza*, inaugura il suo discorso sul "personaggio-figlio" di inizio Novecento con la *Lettera al padre* di Franz Kafka<sup>142</sup>, lettera nella quale, ricordiamolo, ampio spazio viene dedicato alla contrapposizione tra l'appetito smodato e sfacciatamente salutare del genitore e l'incapacità dell'autore di stare ai suoi ritmi voraci e virili<sup>143</sup>. Certo, come già accennato, nel caso de *La disubbidienza* siamo molto distanti dalla rappresentazione di padri despoti e ingombranti al pari di quelli messi in scena da Tozzi e Kafka. Il babbo di Luca non ha niente del despota: si presenta piuttosto come un borghese mediocre e sinceramente timoroso per la salute del figlio. Ma è proprio questa mediocrità che quest'ultimo, pur compatendo il padre, non sopporta, che odia e che vuole rifiutare una volta per tutte, abbandonandosi a un processo di progressivo annullamento di sé e dei propri bisogni. A partire da quello della nutrizione, diventando quasi un "maestro del digiuno", per rifarci a un'altra celebre opera di Kafka. Ed è proprio in questo punto che

---

<sup>141</sup> Cfr. P. Montefoschi, *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza*, cit., pp. 390-391.

<sup>142</sup> Cfr. M. Onofri, *Introduzione*, cit., p. V.

<sup>143</sup> Si prendano a titolo di esempio questi due passi, incentrati proprio sul momento dei pasti, tratti da F. Kafka, *Lettera al padre* [1919], in Id., *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1972: «Tu mi incoraggiavi [...] quando mi riusciva di mangiar forte e persino di bere birra, o di ripetere canzoni che non capivo e le Tue frasi predilette» (p. 643); «Quando, bambino, mi trovavo con Te, specialmente durante i pasti, mi istruivi soprattutto sul modo di comportarsi a tavola. Quello che compariva sulla mensa doveva esser mangiato, non era permesso parlare della bontà dei cibi – Tu però li trovavi sovente immangiabili e li trovavi "buoni per le bestie"; la "cretina" (la cuoca) aveva rovinato tutto. Mentre Tu, grazie al Tuo gagliardo appetito e al Tuo amore della rapidità, mangiavi tutto bollente e a grossi bocconi, il bambino doveva affrettarsi; e intanto sulla tavola incombeva un tetro silenzio [...]» (p. 647).

Luca si differenzia dai molti giovani malati messi in campo da Moravia: il quindicenne sceglie (più o meno) consapevolmente di non adeguarsi a una norma che, per quanto piccola e banale, sente vuota, fasulla, stonata. Sente ostile al suo proposito di autenticità. Come sappiamo, però, il proposito di Luca viene interrotto dalla sua malattia e dal suo rapporto sessuale con l'infermiera. Un rapporto che non solo lo riconcilia con un mondo fino a quel momento detestato, ma lo introduce in quello ancora più serio dei grandi. Anche se, bisogna puntualizzarlo, l'ultima scena rimane pur sempre quella del viaggio in treno verso un imprecisato sanatorio. Come a dire che, forse, la vera malattia comincia quando la convalescenza finisce.

Siamo ancora di fronte al paradosso indicato per primo da Sanguineti: come la malattia giovanile può rappresentare un'ultima crisi di coscienza di fronte alla funesta e inaugurabile salute borghese, così l'ultimo sprazzo di vera vita lo si può rivendicare ricercando fino in fondo la propria morte.

### 5.5 *La festa*

Se volessimo intendere la festa nel suo senso lato, ossia come “sospensione del dover essere”, sarebbero molti gli esempi estrapolabili dal nostro pur piccolo corpus moraviano. Basti rammentare il contesto nel quale è ambientato *Agostino*: la vacanza estiva trascorsa al mare, luogo di soglia e di incontro sdoppiante. Come già ricordato nel primo capitolo di questa tesi, l'estate è la stagione decisiva per un adolescente: la scuola si ferma, la quotidianità viene rovesciata e i giovani conducono una vita parallela rispetto a quella degli adulti, impegnati ancora a lavoro o comunque troppo lontani per poter controllare ciò che i loro figli o i loro fratelli minori stanno facendo. L'estate è inoltre la stagione più propizia per la scoperta del sesso e dei propri istinti più reconditi: la seminudità dei bagnanti nelle spiagge, così come lo stato di sovraeccitazione e di confusione dovuto agli “scherzi del caldo” (per citare il titolo di uno dei *Racconti romani*) contribuiscono a

rendere ambigui contatti e sguardi: si pensi soltanto al casuale sfregamento di Agostino con il ventre di sua madre.

Ma, sempre nella prospettiva della festa letta come situazione eccezionale, si ripensi anche alla degenza in sanatorio di Girolamo di *Inverno di malato*, paragonata da Ghelli proprio a una terribile vacanza, ossia a una permanenza forzata presso un luogo estraneo e straniante, nel quale sembra interrompersi perfino lo scorrere del tempo ordinario<sup>144</sup>. In tal senso, anche la convalescenza può essere concepita come uno stato di transizione e di sospensione dalle regole che dominano la vita di tutti i giorni. Sempre Ghelli, infatti, rileva come la condizione “interlocutoria” di adolescente a quella di degente, nel corpo malato e in fase di sviluppo di Girolamo, vanno quasi sempre a coincidere. Dello stesso avviso pare essere Mascaretti, quando afferma che, per molti personaggi di Moravia, l’adolescenza è una patologia passeggera, non mortale. In effetti, a dimostrazione dell’ipotesi avanzata da Mascaretti, più che Girolamo di *Inverno di malato* (racconto che si chiude, ricordiamolo, con l’aggravarsi della malattia del protagonista e quindi con una formazione assolutamente non raggiunta), sta Luca Mansi. Quest’ultimo deve compiere una catabasi, attraversare un purgatorio<sup>145</sup>, prima di essere reintegrato nel mondo da cui sta cercando (inutilmente) di evadere: egli, insomma, deve superare il momento iniziatico della convalescenza. Momento che, secondo quanto spiegato da Spackman, rappresenta un declassamento del giovane maschio. Una sua regressione a bambino e a donna, dato che le sue qualità virili ed energetiche sono momentaneamente sospese. Da questo punto di vista, la scena della convalescenza presente ne *La disubbidienza* si potrebbe definire “da manuale”, anche perché, come sottolinea Sharon Wood, il rapporto sessuale di Luca con la sua infermiera sancisce a tutti gli effetti la fine del suo delirio, e dunque della condizione in cui la sua mascolinità era stata messa in pericolo<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Cfr. F. Ghelli, *L’iniziazione interlocutoria*, cit., p. 77.

<sup>145</sup> Cfr. T. E. Peterson, *Alberto Moravia*, cit., p. 53.

<sup>146</sup> Cfr. S. Wood, *Woman as Object*, cit., p. 41.

Fin qui ci siamo occupati di feste metaforiche, e non di momenti appositamente e socialmente predisposti per l'interruzione del feriale e dell'ordinario. Non abbiamo parlato di feste vere, insomma. Eppure, ne *Gli indifferenti*, come già accennato, in quella perfetta condensazione di tutti i riti e di tutti i «luoghi dell'*otium* giovanile»<sup>147</sup> della borghesia italiana degli anni Venti che è il romanzo d'esordio di Moravia, sono presenti due momenti di festa. Due balli, per l'esattezza. Il primo si configura come un punto chiave della vicenda, dato che è lì che Mariagrazia inizia a sospettare che il suo amante, Leo, abbia un'altra donna. O che, più probabilmente, sia ritornato fra le braccia di Lisa, con la quale aveva già avuto una relazione amorosa. È sempre lì che Carla, poco distante da sua madre, insospettabile agli occhi di quest'ultima, comunica a Leo che andrà a casa sua la sera stessa, mentre ballano insieme. Ma è sempre lì che avviene un fatto assolutamente non secondario, dal nostro punto di vista. Michele, Michele il malcontento, Michele faccia-da-quaresima, si dimostra ancora una volta un infantile guastafeste. Cioè un giovane incapace di stare compostamente al suo posto. Egli, infatti, viene redarguito da sua madre per il modo in cui balla: come un ladro, ella dice, anzi come uno scostumato. Uno scostumato, ossia uno che non sa adeguarsi, o meglio che non sa mascherarsi. Eppure Michele, preso da uno dei pochi scatti di sincerità e di "sana malattia", coglie l'occasione per lanciare l'accusa che gli è stata rivolta contro il vero ladro della situazione. Contro colui che sta per appropriarsi indebitamente della loro villa: Leo. Leggiamo:

Ora la danza era finita; le coppie tornavano ai loro posti; tornarono anche la madre e Michele agramente litigandosi: "Mai più ballerò con te" ripeteva Mariagrazia indignata.

"Di che cosa si tratta?" domandò Leo con autorità.

"Mai più" continuò la madre: "s'immagini che tutti ci guardavano... chissà cosa avranno pensato... era terribile... ha ballato come... come...", ella cercò un epiteto e nel disordine del suo sdegno non lo trovò; "come un ladro."

"Ah! veramente?" esclamò Leo stupefatto.

"Come uno scostumato" rettificò la madre con dignità.

---

<sup>147</sup> V. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., p. 138.

“E di grazia” domandò il ragazzo sorridendo con sforzo; “di grazia come ballano i ladri?... e in questa compagnia il ladro chi è... io o qualchedun altro?...”

“Ma taci” supplicò la madre guardandosi intorno.

“Ma no” insistette Michele; “in ogni caso io ballo come un derubato... alleggerito da ogni peso terreno, tutto passione e trasporto... Invece per sapere come ballano i ladri, bisogna che tu vada con qualchedun altro... sicuro” egli ribadì guardando fissamente Leo, “con qualchedun altro.”

Per un istante Leo immobile tra le due donne ansiose non parlò; poi sorrise: “Io credo” disse alzandosi, “che a te Michele sia veramente successo qualche cosa...; per questo sarà meglio che tu te ne vada... a meno che tu non voglia che me ne vada io.”

“Sì Michele, vattene” supplicò la madre; egli la guardò. “Dunque” gli scappò di bocca, “tu preferisci mandar via tuo figlio piuttosto che un estraneo come Leo?”

“Ma se è Leo che ci ha invitati?!”

Niente da rispondere: “ha ragione” pensò Michele, “è Leo che ha pagato”; guardò davanti a sé: [...] “Hai ragione” disse infine “me ne vado... divertiti... il ladro se ne va”; e se ne andò. [...]

Pochi minuti dopo con proprio stupore dovette accorgersi di non essere affatto adirato; tranquillissimo invece; nessuna azione di Leo, per quanto malvagia, riusciva a scuotere la sua indifferenza; dopo un falso scoppio di odio, egli finiva sempre per ritrovarsi come ora, con la testa vuota, un poco inebetito, leggerissimo. (*Gli indifferenti*, pp. 114-116)

Come prevedibile, questo timido singulto di protesta, di quasi virile atteggiamento assunto da Michele, si spegne ben presto nella sua precipua indifferenza, una specie di guaina che lo isola e lo deresponsabilizza, protettivamente, dal resto della vita. E sembra non importare poi molto, a questo giovane malato, se è stato cacciato dalla sala da ballo quasi fosse un ladro per davvero. Se, insomma, come al solito, al danno si è aggiunta una ulteriore beffa. Ma non potrebbe essere altrimenti: nel mondo in cui sono gli uomini come Leo a vincere e a dominare, gli unici colpevoli di un qualche furto non possono essere che i derubati.

E a ben guardare, la festa da ballo è una rappresentazione perfettamente fedele di un simile mondo: ne ricalca in piccolo le dinamiche, rende manifesti i suoi rapporti di forza, si trasforma in occasione di intrigo e di corteggiamenti. Così, non pare affatto casuale che il primo romanzo di Moravia si concluda proprio con un ballo in maschera. Ballo in maschera

che rappresenta una specie di *mise en abyme* dell'intera vicenda<sup>148</sup>. Dove chi vuole sopravvivere deve travestirsi, partecipare al gioco delle parti (si ricordi che è presente nel testo un riferimento più che esplicito a Pirandello), accettare la finzione, a dispetto di qualsiasi scusa, come quelle che Michele sembra accampare tutte le volte che non agisce per timore di non essere sincero. Allora si comprende il perché, agli occhi del lettore, Carla sembra aver capito bene le regole di questo gioco. Dopo aver giaciuto con Leo, dopo aver accettato la sua proposta di matrimonio, ella ha trovato il suo posto: è pronta a travestirsi e a recarsi al ballo mascherato. È insomma pronta a occupare il posto che da sempre le spetta nella «foresta della vita» in cui suo fratello Michele sembra invece essersi sperso, impaurito come un bambino<sup>149</sup>. Anche se già infelice, anche se già intrappolata nei sogni di rivalsa e di riscatto tali e quali a quelli di sua madre, donna destinata a essere tradita dai suoi amanti e dai suoi figli, Carla riesce ad abbandonarsi a questa confortante, catatonica e quanto mai assoluta «semplicità»:

“Molto bene... molto bene” ripeté Lisa: “divertitevi.”  
 “È quel che faremo” disse la fanciulla [Carla] con uno scoppio di risa; così travestita si sentiva un'altra, più gaia, più leggera... Si avvicinò al fratello, gli diede sulla spalla un colpetto col ventaglio. “E con te domani parleremo” disse a bassa voce; [...] le pareva che Michele si stesse rovinando la vita; “e invece tutto è così semplice,” aveva pensato infilandosi davanti allo specchio i pantaloni da Pierrot: “lo prova il fatto che nonostante quel che è avvenuto io mi travesto e vado al ballo.” Avrebbe voluto gridarglielo a Michele: “tutto è così semplice,” e già pensava di fargli trovar del lavoro, un posto, un'occupazione qualsiasi, da Leo, appena si sarebbero sposati... Ma, la madre la trascinava:  
 “Andiamo” ripeteva “andiamo... i Berardi aspettano.”  
 Discesero la scala, l'uno accanto all'altra, il Pierrot bianco e la spagnuola nera [...].

<sup>148</sup> Riprendiamo questa idea da uno spunto offerto da Francesco Ghelli, il quale afferma che la partita di scacchi rappresentata in *Inverno di malato*, durante la quale Girolamo lascia vincere il suo avversario (salvo poi, a giochi fatti, pentirsi e incollerirsi per il risultato), può essere intesa appunto come una di «*mise en abyme* della situazione di doppio legame». F. Ghelli, *L'iniziazione interlocutoria*, cit., p. 81.

Considerevole è anche il fatto che Moravia ha ambientato buona parte di uno dei suoi romanzi più “allegorici” proprio durante una festa. Romanzo che si intitola appunto *La mascherata* (1941).

<sup>149</sup> «“È impossibile andare avanti così.” [Michele] Avrebbe voluto piangere; la foresta della vita lo circondava da tutte le parti, intricata, cieca; nessun lume splendeva nella lontananza: “impossibile.”» (p. 300).

Discesero la seconda rampa. Ora la madre sorrideva soddisfatta: pensava che anche l'amante sarebbe venuto al ballo, e pregustava una piacevole serata. (pp. 300-301)

E, infine, poco importa che questa serata piacevole sia in realtà un «festino di morti», come lo chiama Pampaloni<sup>150</sup>. La lacrima finta di Pierrot, raggrumata di trucco, sembra già pronta per piangerli all'occorrenza. come buona creanza vuole.

---

<sup>150</sup> G. Pampaloni, *Realista utopico*, cit., p. XLI.

## Capitolo Quarto

### *Vitaliano Brancati, ovvero di come e quando i giovani invecchiano*

Bisogna figurarselo Vitaliano Brancati (1907, Pachino - 1954, Torino) nella Roma della prima metà degli anni Cinquanta, in quella stessa città turbinosa, affollata e contraddittoria che molto presto verrà immortalata dal Fellini della *Dolce vita*, mentre si reca a casa dell'amico Moravia, in via della Scrofa. Una volta giunto presso l'abitazione, bisogna figurarselo abbandonarsi su di un divano. «Tu hai scritto *Il disprezzo*» - fa Brancati, disteso come da uno psicanalista, di cui avrebbe probabilmente diffidato - «Il protagonista è uno scrittore che sacrifica la letteratura per metter su una casa per sua moglie, e il giorno che acquista casa, la moglie lo lascia. È la mia storia. Chi te l'ha raccontata?»<sup>1</sup>. E in effetti, nel 1954, l'anno di pubblicazione del romanzo moraviano in questione, lo scrittore siciliano, dopo aver acquistato una casa per la famiglia anche grazie ai proventi derivati dal suo lavoro, da lui non così amato, di sceneggiatore<sup>2</sup>, viene lasciato da sua moglie, l'attrice Anna Proclemer<sup>3</sup>. Il 1954 è anche l'anno dell'improvviso decesso dello scrittore, sopraggiunto a seguito di un intervento chirurgico.

---

<sup>1</sup> Testimonianza contenuta testualmente in A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 140. Non ci sembra che Moravia abbia mai dichiarato se la storia narrata ne *Il disprezzo* sia ispirata o meno alla vicenda esistenziale di Brancati, tuttavia è pur vero che, al contrario, Alessandro Bonivaglia, uno dei personaggi ideati da quest'ultimo per la sua commedia forse più famosa, *La governante*, è esplicitamente ispirato allo scrittore romano. Cfr. in proposito M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Mondadori, Milano, 2003, pp. 1837-1838.

<sup>2</sup> Per una ricognizione dell'attività cinematografica di Brancati, così pure del suo difficile rapporto con il mondo del cinema italiano degli anni Cinquanta, cfr. S. Verhulst, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Carocci, Roma, 2016, pp. 37-63.

<sup>3</sup> Per il carteggio tra i due coniugi cfr. V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, intro. di E. Siciliano, Giunti, Firenze, 1995.

## 1. *Brancati: la Sicilia come metonimia, la luce oscura*

Breve vita, dunque, quella di Brancati, breve eppure interamente caratterizzata dalla scrittura. Romanzi, racconti, teatro, saggistica e scritti giornalistici del più diverso taglio (dalla critica cinematografica alla più fine e divertente cronaca di costume): non manca quasi nulla all'appello, nella parabola artistica e intellettuale di quello che lo stesso Moravia ha definito senza mezzi termini «un piccolo classico»<sup>4</sup>. Un classico che però – o, forse, *proprio perché* –, come suggerisce Giulio Ferroni, «sfugge alle grandi categorie e agli schemi di periodizzazione a cui si suole sottoporre il nostro Novecento»<sup>5</sup>. Infatti, più che nel solco dei cosiddetti “ismi” del Ventesimo secolo (pur attivamente frequentati dal primo Brancati, come vedremo tra breve)<sup>6</sup>, le opere dell'autore di Pachino possono e devono essere semmai ricondotte a una certa visione più defilata della vita e delle cose, ma non per questo meno sistemica rispetto a quella degli “ismi” novecenteschi, a un modo del tutto peculiare di leggere e di affrontare la Storia, quella con la S maiuscola. Un modo insieme ironico e tragico, insieme critico e rassegnato, che attraversa il Novecento e che, potremmo addirittura azzardare, pure lo ignora. Un modo che è insomma il modo proprio e inconfondibile dei grandi scrittori di Sicilia. E non paia un dato di poco conto, quello della provenienza di Brancati, né, tantomeno, una pregiudiziale folcloristica o stereotipizzante<sup>7</sup>.

L'attitudine di Brancati pare essere profondamente legata alla sua isola e alle contraddizioni che le sono proprie, in quanto luogo periferico e

---

<sup>4</sup> A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 140.

<sup>5</sup> G. Ferroni, *Lo scrittore più meridionale d'Italia*, in V. Brancati, *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Mondadori, Milano, 2003, p. XIII.

<sup>6</sup> Cfr. P. M. Sipala, *Vitaliano Brancati. Introduzione e guida allo studio e all'opera brancatiana*, Le Monnier, Firenze, 1978, pp. 132-135.

<sup>7</sup> Anche se, bisogna puntualizzare, la Sicilia messa in scena nei suoi testi è stata definita da Paolo Sipala come una sorta di categoria “antropo-geografica”, contrassegnata sostanzialmente da due sentimenti opposti e tuttavia complementari: l'apprensione e, ancora più feroce se possibile, la sensualità. Cfr. *ivi*, p. 117.

per tal motivo eccentrico ed eccezionale<sup>8</sup>. Contemporaneamente dentro e fuori dall'avvicinarsi dei tempi e soprattutto della modernità. Modernità che, con una formula assai affascinante, Massimo Onofri ha definito «infelice»<sup>9</sup>, la stessa messa in scena da Verga a Consolo, passando per Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Bufalino e Sciascia (questi ultimi due, a loro volta, acuti lettori dell'opera brancatiana). Senza poi dimenticare Capuana, De Roberto - siciliano "acquisito", sui racconti del quale Brancati incentra la sua tesi di laurea -, e Borgese, nume tutelare e decisivo per la poetica di Brancati. Modernità infelice è appunto il rovescio della Storia più recente, è il controcanto di un periodo che solo all'apparenza può considerarsi "magnifico e progressivo" (Leopardi è determinante per Brancati, così come il "vagheggiamento" dell'Ottocento<sup>10</sup>). O forse è proprio il contrario esatto del progresso. Oppure addirittura, ancora meglio, il "sentimento del suo contrario". E non servirebbe nemmeno sottolineare troppo quanto l'eredità di Pirandello sia decisiva per Brancati, data l'evidenza. Tuttavia bisogna evocarla ugualmente, ancor di più per comprendere la sua scelta del comico non solo come cifra poetica e stilistica, ma soprattutto come strumento d'indagine, insieme spietato e affettuoso, della propria realtà e della propria contemporaneità<sup>11</sup>. Basti dire che, seppure Brancati rifiuta la "deriva" concettualistica di Pirandello, la visione a doppio fondo, ostinatamente a due tempi, propria dell'umorismo è sempre presente e determinante nelle sue opere maggiori. Come afferma

---

<sup>8</sup> Come hanno rilevato diversi critici, la dialettica periferia *versus* centro, esemplata il più delle volte attraverso la contrapposizione tra la provincia siciliana e Roma, è uno degli assi portanti della produzione di Brancati. Un asse che però sembra oscillare nel corso del tempo, dato che, se in un primo momento la vita attiva della capitale viene contrapposta a quella sonnolenta e soffocante della provincia, in seconda battuta Brancati inverte totalmente questi poli di "positività" e di "negatività" (sempre sfumati, naturalmente, e sempre ambigui), identificando nella Sicilia, e in particolare in quella della sua infanzia, una sorta di luogo di riparo, per quanto pericoloso, a causa del suo abbraccio troppo fin troppo avvolgente, e per quanto minacciato dall'incombere delle atrocità della Storia. Sulla dialettica centro/periferia cfr. almeno P. M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 49 e L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., *passim*.

<sup>9</sup> Cfr. M. Onofri, *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2003.

<sup>10</sup> Sulla nostalgia per l'Ottocento, un secolo immune, secondo Brancati, dall'assordante "sfrigo di parole" del XX secolo cfr. almeno *ivi*, pp. 83-94.

<sup>11</sup> Basti leggere il dittico di saggi che va sotto il titolo di V. Brancati, *Il comico nei regimi totalitari*, in *Id.*, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1761-1770 e 1771-1782.

Angelo Guglielmi, curatore di una delle prime raccolte dei romanzi di Brancati, le parole di quest'ultimo «non sono cucite con il filo dell'ironia ma scucite con la forbice dell'umorismo»<sup>12</sup>.

A questo particolare umorismo scucente e affilato Brancati affianca una sua personalissima tendenza moralizzante che, come spiega Domenica Perrone, molto spesso rende le sue creature letterarie, con i loro *tic*, con le loro manie quasi endemiche, una specialissima razza di personaggi-uomini, di tipi “universali”, in buona sostanza<sup>13</sup>. Da qui la loro valenza di «simbolo o di polemica» riscontrata da Mario Pomilio, che in un suo scritto le mette in relazione con quelle ideate da Moravia, Alvaro e Vittorini durante gli anni Trenta, anche in allusiva contrapposizione al fascismo<sup>14</sup>. Ma da qui anche l'accostamento, del tutto pertinente, operato da Ferroni, con i più importanti scrittori italiani della crisi, come Borgese, Tozzi e Svevo<sup>15</sup>.

Non si fraintenda, però: a differenza di Svevo, nei testi di Brancati non c'è nessun tipo di affondo strettamente psicanalitico, nella restituzione dei moti interiori che attraversano i protagonisti. Tali moti sono restituiti in maniera cristallina, ricondotti, più che a meccanismi inconsci o ad atti mancati, a un modo d'essere e di fare (o meglio, di non essere e di non fare) allacciato stretto con le idiosincrasie della loro terra d'origine, la Sicilia, e con le contraddizioni della loro epoca, quella degli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Del resto, è ben nota la postura illuministica di Brancati, la sua strenua difesa della ragione<sup>16</sup>, considerata come l'ultimo baluardo contro una travicante e ossessiva dittatura dei sensi<sup>17</sup>, che solo per pura

---

<sup>12</sup> A. Guglielmi, *Introduzione*, in V. Brancati, *Opere*, a cura di A. Guglielmi, Bompiani, Milano, 1974, p. 12. Sull'umorismo brancatiano cfr. anche L. Rachetta, *Vitaliano Brancati. La realtà svelata*, Atheneum, Firenze, 2006, pp. 177-205.

<sup>13</sup> Cfr. D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 5.

<sup>14</sup> Cfr. M. Pomilio, *Contestazioni*, Rizzoli, Milano, 1967, p. 9-33.

<sup>15</sup> Cfr. G. Ferroni, *Vitaliano Brancati: vita e figura intellettuale*, in Id. (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1991.

<sup>16</sup> Sintetizza il concetto in maniera più che efficace Marino Biondi: «Brancati è stato uno scrittore rigorosamente autocritico, prodotto della cultura illuministica portata al calore della solarità mediterranea». M. Biondi, *Scrittori e identità italiana. D'Annunzio, Campana, Brancati, Pratolini*, Pagliai Polistampa, Firenze, 2004, p. 101.

<sup>17</sup> Secondo Gian Carlo Ferretti, il mito alla base dell'opera brancatiana sarebbe proprio il raggiungimento una ideale «felicità della ragione», in cui quest'ultima dovrebbe trovarsi in equilibrio con i sensi. Tuttavia, spiega Ferretti nella sua monografia, Brancati è stato semmai, e suo malgrado, lo scrittore dell'impossibilità tragica di questo connubio.

semplicità, solo per dover necessariamente condensare una gamma vastissima di implicazioni con una singola categoria – del tutto insufficiente per cogliere appieno l'importanza dell'opera di Brancati, ma d'altronde suggeritaci dall'autore stesso -, possiamo chiamare gallismo<sup>18</sup>.

Gallismo: ossia, riprendendo l'esatta definizione offertaci da Brancati medesimo: «il male comune agli uomini del Sud, per i quali la parola onore ha il suo più alto significato nella frase “farsi onore con una donna”» (*Diario romano*, p. 1342)<sup>19</sup>. Gallismo: ossia la fissazione spasmodica, compulsiva e quasi sempre malsana per la Donna, con la maiuscola, o al massimo tutto in maiuscoletto, come lo scrive uno tra i più fini lettori di Brancati: e cioè Leonardo Sciascia<sup>20</sup>. Si tratta di una fissazione caratterizzante gli uomini del sud, stando a quanto appena letto, ma anche degli italiani tutti, se è vero, com'è vero, che la citazione tratta da Brancati continua a recitare come segue: «Il *gallismo* consiste principalmente nel dare a intendere di essere in possesso di una straordinaria forza virile. Molti italiani sono bruciati da questa smania, e in modo particolare gli uomini politici» (p. 1343). Non sembri particolare di poco conto, questo. Il fatto che Brancati operi un simile “slittamento” semantico non è per nulla casuale. Esso sta a testimoniare, infatti, che la Sicilia, dal suo punto di vista, ossia dalla prospettiva delle sue opere, può essere assurta a metafora dell'intera

---

Un'impossibilità che, tradotta in romanzo, porta all'impotenza totale (*Il bell'Antonio*), oppure alla completa e delirante ebetudine (*Paolo il caldo*). Cfr. G. C. Ferretti, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Guerini, Milano, 1998 p. 9 e *passim*.

<sup>18</sup> Come afferma Perrone, infatti, troppo spesso la complessità dell'opera brancatiana è stata appiattita su questa categoria. Cfr. D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 26 e *passim*.

<sup>19</sup> D'ora in poi, quando non specificato appositamente in nota, tutte le citazioni degli scritti brancatiani saranno tratte dai “Meridiani” curati da M. Dondero e introdotti da G. Ferroni: V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit. e V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., indicando soltanto il titolo dell'opera seguito dal numero di pagina.

<sup>20</sup> Cfr. L. Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, in Id., *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1982, p. 160. Si ricordi che Sciascia frequentò l'Istituto magistrale di Caltanissetta mentre Brancati era in servizio presso la stessa scuola, pur non essendo suo professore. Per una ricognizione della “lunga fedeltà” di Sciascia all'opera brancatiana, con relativa bibliografia ragionata degli scritti su Brancati, cfr. D. Scarpa, *Favole per il dittatore. Sciascia e Brancati, un'autobiografia in fiaba*, in C. De Caprio, C. Vecce (a cura di), *L'eredità di Leonardo Sciascia*, Atti dell'incontro di studi (Napoli, 6-7 maggio 2010), Università di Napoli “L'Orientale”, Napoli, 2012, pp. 75-101.

nazione, per rifarci al titolo di un famoso libro-intervista di Sciascia<sup>21</sup>. O, meglio ancora, a sua metonimia.

La Sicilia come metonimia: come una singola parte che sta in rappresentanza di un tutto<sup>22</sup>. Metonimia, come se non bastasse, in due sensi. Il primo è quello di cui si diceva poche righe sopra: i protagonisti delle opere brancatiane, sebbene siano veri e coerenti figli della loro terra<sup>23</sup> e della loro epoca, possono essere interpretati senza forzature come dei personaggi di una letteratura di fatto esistenzialista. Il secondo senso, invece, si lega al fatto che al gallismo di matrice siciliana e meridionale può essere assimilato un vizio proprio dell'Italia intera, reso manifesto con più clamore (ostentato come un pregio, a tutti gli effetti) soprattutto durante il fascismo, di cui Brancati fu fervente sostenitore in gioventù. A testimonianza del legame stretto tra gallismo e fascismo sta ancora la pagina del *Diario romano* in questione, dove si può leggere di come la fortuna e il consenso popolare di Mussolini dipendessero non poco dalla sua fama di instancabile e potente amatore. In buona sostanza, più dalle sue «prerogative maschili» (p. 1343), che dai suoi eventuali risultati in campo politico. Le prerogative delle quali, del resto, spiega ancora Brancati, si vociferava difettasse Hitler; ragion per cui quest'ultimo non fu amato e preso molto sul serio in Italia, almeno fino alle sue spregiudicate vittorie militari.

Millanteria, esibita tracotanza, prevaricazione verbale: sono questi gli aspetti principali e più grotteschi del gallismo. Il quale, in fondo - sveliamolo già da adesso -, serve più a nascondere profonde paure, quasi ataviche, che a ostentare reali successi in campo amatorio. Non a caso, gli indimenticabili dongiovanni brancatiani sono nella maggior parte “involontari”, quando non addirittura fasulli. Da qui la prospettiva umoristica adottata da Brancati, alimentata anche da un gusto congenito per

---

<sup>21</sup> Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Mondadori, Milano, 1979.

<sup>22</sup> Il riferimento è anche a Francesco Orlando (*L'intimità e la storia. Lettura del "Gattopardo"*, Einaudi, Torino, 1998), per il quale la Sicilia di Tomasi di Lampedusa si presta a rappresentare, appunto per effetto metonimico, tutte le periferie del mondo.

<sup>23</sup> Con tutte le varianti del caso, ovviamente: si pensi ai testi brancatiani ambientati nella zona occidentale dell'isola (Caltanissetta, in special modo): per i protagonisti ivi abitanti, ogni questione, anche la più insignificante, deve essere ricondotta a un ordine di riflessione assoluta e quindi, a tratti, grottesca.

il paradosso, condiviso con l'amico, e per qualche tempo suo direttore<sup>24</sup>, Leo Longanesi: da qui, dunque, anche il senso di pietà dell'autore di Pachino<sup>25</sup>, che si accompagna coerente e puntuale alla rappresentazione di queste macchiette esaltate, esagitate e in perenne stato di fibrillazione: con i propri pensieri e con il proprio corpo rivolti sempre alle donne. Salvo poi, al cospetto di queste ultime, trasformarsi in bambini balbettanti o in persone totalmente incapaci di muoversi. Nonostante Brancati osservi questi personaggi sotto la sua implacabile lente moralistica, non risparmiando loro quasi nulla, in molti casi egli non manca di offrire un qualche indizio in grado di far trapelare, se non una immedesimazione a tutti gli effetti, almeno una simpatia, un cenno di comprensione e di piccola complicità. È in questo senso che si è parlato, in più sedi, di una scrittura che trova nell'autobiografismo e nell'esperienza vissuta, una fonte certa di temi e situazioni.

La stessa immaginazione patologica dei personaggi (che, a questo punto lo si sarà capito, sono per larga parte maschi<sup>26</sup>), insieme alla potenza poetica della memoria, potrebbe essere intesa, almeno fino a un certo punto – che secondo Domenica Perrone corrisponderebbe all'avvento della tragedia bellica – anche come il tentativo di un'evasione da una realtà considerata come troppo opprimente<sup>27</sup>. Il romanzo *Don Giovanni in Sicilia*, pubblicato nel 1941, potrebbe leggersi appunto come una via di fuga da un presente inadeguato, noioso, privo di prospettive, come può essere, per un Brancati ormai cosciente della vuotezza delle parole d'ordine fasciste, ormai consapevole dell'abbaglio giovanile, l'Italia dei secondi anni '30. Ma anche questo speciale modo di librarsi sopra la realtà è destinato a trovare ben presto una drammatica battuta d'arresto: la Storia sopraggiunge ancora,

---

<sup>24</sup> Per una panoramica sull'incidenza di «Omnibus» per la cultura del tempo e per Brancati cfr. almeno M. Onofri, *La modernità infelice*, cit., pp. 113-129 e S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 99-107. Si legga inoltre la testimonianza di L. Sciascia contenuta in *Nero su nero*, Einaudi, Torino, pp. 66-69. Per i rapporti tra Brancati e Longanesi cfr. almeno M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1733-1735.

<sup>25</sup> Cfr. F. Spera, *Vitaliano Brancati*, Mursia, Milano, 1981, p. 15.

<sup>26</sup> Anche se non mancano alcune rilevanti eccezioni, sulle quali cfr. almeno G. C. Ferretti, *L'infelicità della ragione*, cit., pp. 109-112.

<sup>27</sup> Sulla "fantasia come rimedio" Cfr. D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, p. 64 e S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 14.

chiedendo il conto, anche a quei galli imperterriti che hanno la testa rivolta alle sole donne, anche agli abitanti di quella terra che sembra galleggiare sopra il mare degli eventi senza che questi riescano a scalfirla o a cambiarla davvero<sup>28</sup>. Chi cerca di non curarsi dell'oppressione di un regime sempre più abbrutente e poi, in maniera ancora più clamorosa, della guerra, è destinato a un doppio scacco. Si pensi proprio al bell'Antonio, protagonista del romanzo omonimo, impotente di fronte al genere femminile ma anche di fronte alla Storia, di cui si ostina a non interessarsi affatto, quasi fosse un allucinato, un individuo folgorato da una qualche luce in grado di portare all'impazzimento<sup>29</sup>.

Nei testi brancatiani tutto pare essere sotto la luce del sole tiranno della sua Sicilia. Sole che, se da una parte diventa causa di continui abbagli e di un'opprimente immobilità, dall'altra rende ogni cosa ancora manifesta, ancora percepibile dall'occhio di chi riesce a non farsi soggiogare completamente dalla sua presenza, di chi si ostina ancora a contrapporre, allo slancio vitale eppure travicante dei sensi, la ragione. La fiducia in quest'ultima non sembra vacillare fino a *Paolo il Caldo*, licenziato dall'autore poco prima di morire senza i capitoli finali già progettati. Il romanzo viene pubblicato postumo con una prefazione di Moravia, il quale, sebbene sottolinei in maniera forse troppo enfatica lo stacco di questo testo rispetto ai precedenti di Brancati (con l'eccezione, del tutto pertinente, di *Singolare avventura di viaggio*)<sup>30</sup>, mette in rilievo acutamente non solo la

---

<sup>28</sup> Si legga, per esempio, quanto scrive Brancati nell'articolo *I piaceri del "gallismo"*, apparso su «Il Tempo» nel 1946, proprio in riferimento all'ostinato e immaginifico rifiuto della realtà dei "galli", soprattutto quando questa realtà è fatta di guerra e di attivismo: «Un modo siffatto di vivere [il gallismo] [...] non consente a nessuno di eccellere nelle epoche come la presente, meccanica, industriale, attivistica, bisognosa più che altre mai di persone sveglie, agili, magre, asciutte, rapide e poco interessate nelle faccende amorose. Ma che importano queste cose ai gallisti? Corrano gli altri, se così fa loro piacere, e scoprano, inventino, fabbrichino, si amareggino l'anima, sparino, vadano a rompersi il collo a destra e a manca, conquistino, uccidano, piantino per tutto le loro bandiere: i nostri gallisti si contenteranno di piantar loro le corna, nel fatto se potranno, e se non avranno potuto nel fatto almeno nei sogni» (p. 1695).

<sup>29</sup> Al contrario, Geno Pampaloni valuta "positivamente" le mancanze di Antonio, che rappresenterebbero, secondo il critico, una «protesta contro la normalità». Cfr. G. Pampaloni, *Introduzione*, in V. Brancati, *Paolo il caldo*, Mondadori, Milano, 1972 [1955], p. XIII.

<sup>30</sup> Cfr. al riguardo V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Olschki, Firenze, 1970, pp. 122-123.

valenza di “crisi” dell’opera<sup>31</sup>, ma anche la sua possibile incidenza quasi retroattiva su tutta la produzione brancatiana. Come a dire che essa – senza dimenticare che non si tratta di un qualche testamento - getta una luce diversa su tutti i precedenti lavori, perfino su quelli più smaccatamente segnati dalla vena comica. D’altronde, non sono mancati nemmeno i critici che, pur non sposando *in toto* le riflessioni di Moravia, hanno messo l’accento proprio sul carattere spesso lugubre e funerario del gallismo<sup>32</sup>. Ma di questo avremo modo di parlare tra breve. Si diceva piuttosto di quella luce retrospettiva che lancia, per così dire, *Paolo il Caldo* sulle restanti opere di Brancati. E, in effetti, quest’ultimo, proprio nel capitolo che apre il romanzo (una sorta di “cornice”, quasi alla maniera della *Nedda* verghiana<sup>33</sup>) si interroga proprio intorno alla luce della sua Sicilia. Una luce che, proprio nello stesso momento in cui pare chiarificare, in realtà confonde e nasconde. Potremmo parlare di una specie di “lato oscuro” del sole, sotto il cui assoluto, e a tratti paralizzante, nitore si annida un pericolo e un perenne senso d’angoscia. Non si tratta semplicemente del *topos* del demone meridiano, o almeno non solo. E nemmeno, tanto di quello che potremmo chiamare il demone meridionale, e quindi, per metonimia, italiano, del gallismo. Piuttosto, la riflessione di Brancati, di stampo quasi antropologico, sta a testimoniare il passaggio decisivo verso un pessimismo radicale, dove l’immaginazione, già messa fuori gioco dalla tragedia bellica e dalle brutture del fascismo, perde definitivamente il suo ruolo salvifico, ma soprattutto dove neanche la ragione riesce a trovare una via di riscatto. Leggiamo:

Quella che invece penetra subito i cervelli è la parte luttuosa della luce, la ripresa buia della sua alternativa, e ad essa si deve quell’espressione di angoscia che raggrinza i volti anche dei giovani, quell’abuso di gramaglie e d’interminabili discorsi sulla malattia e la morte, ad essa pure la felicità folle, piena di risate che squarciano l’aria, di beffe e d’invenzioni scandalose, quale suole scoppiare nei banchetti profani durante le calamità. Tutti gli affetti sono approfonditi da ombre di sciagure ipotetiche, per cui nel viso del

---

<sup>31</sup> Cfr. A. Moravia, *Prefazione*, in V. Brancati, *Paolo il caldo*, ed. cit., p. XXIV.

<sup>32</sup> Su cui cfr. almeno V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, cit., p. 73.

<sup>33</sup> Cfr. M. Onofri, *La modernità infelice*, cit., p. 100.

figlio, oltre le fattezze amate, la grazia e la gioventù, c'è sempre, agli occhi della madre, il pallore gelido che quel viso avrebbe sul letto operatorio, appare e scompare la macchia orrenda che quasi lo cancellerebbe sfracellato su un binario dopo il passaggio del treno. Queste visioni di sciagure possibili non sono distinte, chiare, apertamente confessate, ma rendono ansioso ugualmente lo sguardo della madre. [...] Apprensione, parola ricorrente nella mia Isola; e più della parola, la cosa stessa. (*Paolo il Caldo*, p. 830)

Certo, qui Brancati sembra farsi beffa ancora una volta dei tic degli abitanti della sua terra. Eppure, proprio come ha rilevato Moravia prima d'altri, si avverte palpabile uno smottamento verso una crisi non più rimandabile, o risolvibile in alcun modo. Si ricordi la Sicilia come metonimia esistenzialista. Quasi che l'apprensione, una sorta di tendenza speculare a quella del gallismo e della lussuria più spinta – dal momento che si tratta pur sempre di una facoltà proiettiva e immaginifica eccessiva –, stia a simboleggiare, sebbene criticata ancora una volta come una specie di patologia congenita agli abitanti dell'Isola da cui l'autore vorrebbe distaccarsi, una nuova prospettiva sulle cose. La stessa prospettiva che ne rivela appunto i lati in ombra, le loro “parti luttuose”: la tragedia in potenza. Se si guarda bene alla vicenda di Brancati, allora, al suo percorso di uomo e di scrittore, si può rilevare un progressivo scivolamento, quasi per rassegnazione, a una simile prospettiva, atta a svelare ciò che di oscuro e di mortifero, e non più di “semplicemente” comico e irrazionale, si cela sotto i miti all'apparenza più vitalistici: quelli dell'«orribile desinenza», per dirla insieme a Onofri<sup>34</sup>. Si chiamino gallismo, fascismo, misticismo o giovanilismo. Così si legge ancora nel primo capitolo di *Paolo il Caldo*: «Lo sforzo costante della mia vita è stato di vedere la luce del mondo (che per me è quella della Sicilia) dalla parte ridente, ed espellere dal cervello le influenze della sua ripresa buia, dalla quale derivano l'apprensione e la lussuria» (p. 833). Nell'ultimo romanzo dell'autore di Pachino, nonostante queste parole di piena consapevolezza, la “parte ridente della luce del mondo” sembra essere messa sotto scacco da un destino inevitabile di

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 112.

delirio e di stupidità, contro il quale nemmeno la memoria, il comico e la ragione possono più nulla.

## 2. «*In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni*»

Nelle pagine precedenti, abbiamo tentato di offrire, a grandi linee, una panoramica sulla poetica di Brancati. Ci è sembrato necessario non solo per introdurre più facilmente, come nei capitoli precedenti, i nostri “referti di giovanili”, ma anche e soprattutto per sottolineare il fatto che la parabola brancatiana è caratterizzata da uno sviluppo ben percepibile. Uno sviluppo che, sebbene consti di una affatto non trascurabile coerenza tematica, di solito, anche per motivi di schematizzazione, si tende a dividere in due fasi ben distinte. Ciò non stupisce: la critica ha sempre bisogno delle sue periodizzazioni. Tuttavia, non stupisce perché è lo stesso Brancati a parlare di una cesura netta, di una svolta determinante per la sua vita, sia dal punto di vista letterario sia dal punto di vista esistenziale: uno scarto da collocare intorno all'anno 1934. È all'altezza di questa data, con l'appressarsi di quel passaggio simbolico, eppure molto sentito, che è l'entrata nei trent'anni<sup>35</sup>, che l'autore di Pachino decide di allontanarsi, non senza contraddizioni e gradualmente (viste anche le precarie condizioni economiche), dal

---

<sup>35</sup> Sull'importanza attribuita da Brancati al “trentesimo anno” (per rifarci a un famoso titolo della Bachmann) basti soltanto leggere le seguenti parole contenute ancora nel primo capitolo di *Paolo il Caldo*: «Dopo i trent'anni scoppiano dentro di noi alcuni germi che abbiamo portato fin dalla nascita entro capsule che i succhi troppo dolci della giovinezza non sono riusciti ad aprire. Il periodo, che va dai trenta ai trentacinque anni, è provvisto dell'acidità necessaria per attaccarle e scioglierle; e una seconda natività irrorà tutta la persona. Un nuovo flusso di aiuti materni e paterni ci arricchisce improvvisamente di una freschezza che dà talmente alla testa da farci pensare alla morte, non solo, come accade ai più coraggiosi, con desiderio e speranza, ma addirittura con nostalgia, come al buio nativo» (p. 835). Parole assai significative, dato che quest'elogio della maturità sembra del tutto stridere con l'esaltazione della giovinezza inquieta e amante del pericolo proposta dal fascismo fin dalla sua fase movimentista.

fascismo<sup>36</sup>. Da quello stesso regime a cui aveva creduto quasi come a una specie di fede, spinto da una necessità che Spera definisce di tipo «spiritualistico»<sup>37</sup>. Necessità che aveva attirato il giovane Brancati verso le assertive parole d'ordine di un movimento politico e soprattutto verso quelle del suo leader, celebrato con sincera devozione nei suoi primi testi e addirittura ivi rappresentato come personaggio. Dunque un'attrazione derivante sia della promessa palingenetica messa in campo dal fascismo, una apparente prospettiva di rinnovamento anche in ambito culturale e letterario, sia - spiega Brancati in una delle sue più celebri e più sofferte pagine di autocritica - di tipo quasi psicologico. Leggiamone un lungo stralcio:

Sui vent'anni, io ero fascista sino alla radice dei capelli. Non trovo alcuna attenuante per questo: mi attirava, del fascismo, quanto esso aveva di peggio [...]. Per effetto di non so quale triste tendenza, che si annidava nel fondo della mia natura, e che ancor oggi mi fa dormire con un occhio solo come il custode nella casa già visitata dai ladri, sui venti anni io mi vergognavo sinceramente di ogni qualità alta e nobile e aspiravo ad abbassarmi e invilirmi con lo stesso candore, avidità, veemenza con cui si sogna il contrario. Forse a causa della mia gracilità (e un poco delle mie letture: Ibsen, Anatole France, Pirandello, Bergson, Gentile, Leopardi frainteso) io guardavo con stupita ammirazione, come a statue di Fidia, a quelli fra i coetanei ch'erano più robusti e più idioti, e avrei dato due terzi di cervello per un bicipite ben rilevato. Davo al Pensiero (studio, meditazione, esame di coscienza, disamore per il pratico e l'utile) la colpa della mia magrezza, e lo ripagavo con una fortissima antipatia. Una parola mi abbagliava e riscaldava come un sole: *istinto*, e dietro le veniva, più filosofica ma non meno luminosa, *intuizione*. Facevo scherma e atletica leggera [...]; scambiavo il senso di benessere dopo la ginnastica (a me ignoto durante l'adolescenza sedentaria e poetica) per il più alto sentimento umano. [...] Star bene in salute era per me un atto inebriante nel quale compendavano il pensar bene, l'operare bene, il sognar bene, l'esprimersi bene. Una confusione simile credo che non sia mai accaduta in un cervello umano. Il mondo era capovolto, col cielo in basso e l'inferno in alto: la salute mi avvicinava all'alto e la malattia al basso [...] Il fascismo lo reputai una religione; [...] l'Italia fascista, la reputai un tempio: [...] quel *credere* si risolveva in sostanza nel categorico invito a *non pensare*. Mirabile *credo* per uno che si trovasse nello stato in cui allora mi trovavo io.

---

<sup>36</sup> Cfr. G. Sedita, *Chiedere al regime: Vitaliano Brancati e il Minculpop*, «Nuova Storia Contemporanea», VI (2004), pp. 83-96 e L. Catania, *Il giovane Brancati, l'ossessione del posto fisso e Il vecchio con gli stivali*, «Otto/Novecento», III (2009), p. 106.

<sup>37</sup> Cfr. F. Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 8.

Provai la gioia dell'animale da gregge: di essere d'accordo con milioni di persone [...] e sentire, con un grado in più d'intensità, quello che, non esse, ma il loro *insieme* sentiva. (*I fascisti invecchiano*, pp. 1473-1475)

Queste parole, corsivi compresi, sono tratte da uno scritto che si intitola *Istinto e intuizione*: un'endiadi che ben sintetizza da dove trae origini il fascismo di matrice spiritualistica di Brancati<sup>38</sup>. Ma un titolo ancor più significativo risulta quello del volume, sempre in misuratissimo bilico tra la saggistica e la narrativa, in cui questo testo è inserito. Nel libro pubblicato nel 1946 dalla neonata casa editrice di Leo Longanesi campeggia infatti la scritta, in rosso e in nero, *I fascisti invecchiano*. Non c'è che dire: si tratta di un titolo assai singolare, e assai significativo, dal nostro punto di vista. E *pour cause*: affermare laconicamente che i fascisti invecchiano non implica solamente il fatto che i protagonisti di quella stagione, o i primissimi sostenitori di Mussolini, siano stati ormai sorpassati dalla Storia. Che, insomma, le loro pretese di incarnare e di soggiogare la modernità siano ormai superate e fruste. Tale titolo, se letto nell'ottica del fascismo appena sconfitto, diventa quasi una contraddizione in termini, una specie di paradosso. Infatti, come ben si sa e come abbiamo visto succintamente nel primo capitolo di questa tesi, il movimento e il regime guidati da Mussolini avevano fatto del mito della giovinezza uno dei loro cardini portanti, trasformandolo così in uno degli investimenti simbolici più riusciti. Lo stralcio letto pocanzi lascia pochi dubbi al riguardo: si noti il contrasto, fondamentale e addirittura assolutizzato dal Brancati ventenne, tra salute e malattia, lo stesso contrasto che ormai conosciamo e sul quale questo stesso lavoro si basa. Ma si presti attenzione anche, e ancora, alla speculare contrapposizione tra pensiero e azione, possibilmente ai danni del primo termine, considerato alla stregua di una qualità minore, addirittura inutile quando non accompagnato da un buon fisico, dalla prontezza e dall'ardimento del corpo allenato attraverso lo sport e la guerra.

---

<sup>38</sup> Si noti anche come queste parole siano associate alla luce solare, e dunque all'abbaglio "oscuro" e nefasto che, in molti casi, essa può provocare.

In *Istinto e intuizione*, dunque, l'autore siciliano dà conto, con estrema semplicità e sincerità, di quali siano stati i poli d'attrazione del fascismo e del suo capo. Per lui ma non solo, ovviamente: si ricordi il plurale del titolo del volume<sup>39</sup>. Non a caso Brancati, in un altro suo articolo, sempre nel '46, verga una frase lapidaria quanto sintomatica, che sarebbe stata declinata in varia maniera anche nelle opere di finzione: «In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni»<sup>40</sup>. Una simile affermazione sta appunto a significare che la stessa condizione giovanile può considerarsi una delle cause profonde che avevano spinto l'autore verso quella “fede”, cieca e ostinata, di cui parla nel saggio in questione. E non tanto nel senso di un'acerbità o di una qualche ingenuità dettate dai pochi anni di vita, ma proprio perché il fascismo, in tutte le sue trasformazioni, aveva cercato di adattarsi e di far propria una grammatica simbolica ben più antica e radicata. In buona sostanza, l'assertività delle parole d'ordine fasciste, e soprattutto la promessa di un rinnovamento a tutto campo, ben si era conciliata con chi aspirava ad avere un ruolo da protagonista, nella Storia così come nel mondo della cultura. In tal senso, bisogna tener presente che quella brancatiana è pur sempre la “generazione di mezzo”: arrivata troppo tardi per partecipare alla Prima guerra mondiale, ma arrivata troppo tardi anche per prendere parte attiva all'ascesa del fascismo nella sua fase movimentista. E proprio perché questa fase era ormai passata, proprio perché gli appuntamenti cruciali con il destino, individuale e collettivo, erano sembrati ormai sfumati, al Brancati ragazzo e a molti suoi coetanei non era rimasto che rinfocolare la sicurezza dei miti riportati in auge proprio da queste imprese.

Quali sono questi miti? Ricorrendo alla utile monografia di Paolo Sipala, potremmo darne un breve ma assai efficace elenco, che non risulterà

---

<sup>39</sup> Questa tendenza all'analisi del “plurale” attraverso la propria esperienza di singolo si rispecchia anche nell'ideazione dei personaggi, i quali, secondo Pampaloni, stanno molto spesso a rappresentare un'intera generazione storica. Cfr. la recensione a *Il bell'Antonio* di G. Pampaloni, «Belfagor», IV, 6, 1949, p. 730, ripresa anche da M. Onofri, *La modernità infelice*, cit., p. 102.

<sup>40</sup> V. Brancati, *Quell'iscrizione...!*, «Corriere d'Informazione», 24 marzo 1946, cit. in V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, cit., p. 5. La stessa frase comparirà anche ne *I piaceri del buon senso*.

affatto nuovo, alla luce di quanto visto nella nostra storia del mito della giovinezza: «vitalismo e [...] nazionalismo, [...] culto dell'*energeia* individuale, della forza e della morale eroica, nell'esaltazione dei sensi e del piacere di vivere»<sup>41</sup>. Come spiega ancora Sipala, si tratta, in buona sostanza, degli stessi miti e delle stesse istanze criticate da Giuseppe Antonio Borgese, anche lui siciliano, in un'opera del 1937, pubblicata dapprima in inglese: *Goliath: the March of Fascism*.

Borgese, dunque, proprio lui. Lo stesso Borgese ammirato e quasi venerato dal Brancati ventenne, che gli aveva dedicato il suo dramma in versi *Fedor*: storia di uno scultore che, titanicamente, vorrebbe trasformare la vita in arte, e viceversa. La domanda che potrebbe sorgere è questa: com'è che il giovane Brancati, tutto pieno della sua fede e del suo credo, aveva tenuto così in considerazione un antifascista convinto e dichiarato, insieme, ricordiamolo, a Ibsen, Anatole France, Pirandello, Bergson, Gentile e Leopardi? Domanda che si sarebbe posta, tempo dopo, anche Brancati in persona, nel furore autocritico degli anni postbellici. La ragione di questo grande malinteso, di questo (a suo modo fruttuoso) equivoco, o forse, per dirla con Parisi, di questa grande «incertezza»<sup>42</sup>, va fatta risalire ancora più indietro, rispetto ai vent'anni dell'autore. Addirittura alla sua fanciullezza e alla adolescenza, segnata anch'essa dall'attività scrittorica.

La carriera brancatiana inizia infatti prestissimo, tra le pagine dei periodici di provincia, incoraggiato anche dal padre Rosario, non estraneo agli interessi letterari. Come molti della sua generazione, quasi si tratti di una sorta di passaggio obbligato, anche il giovanissimo Vitaliano non può che essere attratto da D'Annunzio, nume tutelare delle sue prime prove, specialmente quelle in versi, nelle quali però si risentono anche influssi pascoliani<sup>43</sup>. Ma più che lo stile del Vate, che nei componimenti brancatiani diventa ben presto «ampollosa e retorica»<sup>44</sup>, ciò che affascina lo scrittore di

---

<sup>41</sup> P. M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 4.

<sup>42</sup> Cfr. L. Parisi, *Le incertezze di Brancati*, «Italian Studies», LXI (2006), pp. 50-63.

<sup>43</sup> Cfr. almeno P. M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 21-22.

<sup>44</sup> L. Abrugiatì, *Il primo tempo di Vitaliano Brancati*, prefazione di G. Spagnoletti, Carabba, Lanciano, 1977, p. 21.

Pachino è una promessa di tipo spirituale e palingenetico. Si legga, ad esempio, questo stralcio da una “lettera al direttore” Longanesi:

Lessi D’Annunzio, quand’ero poco più che bambino. La prima impressione ch’ebbi fu quella di aver messo l’udito, l’olfatto, la vista il tatto entro una macchina che li centuplicasse di vigore: mi arrivarono profumi, luci, contatti, suoni smisurati, a cui la mia piccola coscienza rispondeva come una bussola impazzita. (*Lettere al direttore*, p. 1309)

Per Brancati, D’Annunzio incarna dapprima una sorta di guida iniziatica, e poi il cantore, stavolta insieme agli esponenti del futurismo, di un destino di grandezza e di rinnovamento insieme culturale e antropologico, fuori, una volta per tutte, dalla sonnolenza e dalla grettezza di una provincia in cui niente sembra davvero accadere<sup>45</sup>. In altre parole, l’autore delle *Laudi* rappresenta un vero modello di vita. Un modello certamente ingombrante e travicante, come dimostra, in chiave ironica, il celebre racconto *Singolare avventura di Francesco Maria*, al centro del quale sta un giovane provinciale con velleità letterarie, che, una volta scoperto D’Annunzio, «il più grande poeta del mondo» (p. 243), si ostina a seguire “alla lettera”, e quindi ridicolamente, quanto scritto nei suoi libri, compromettendo così una maestrina del suo paese altrettanto infatuata del poeta di Pescara. Maestrina che però, una volta resasi conto della gravità del “fatto”, tracolla e spera in un pochissimo dannunziano matrimonio riparatore. La novella in questione è databile al 1941<sup>46</sup>, ma già dieci anni prima, in un articolo apparso su «Il lavoro fascista» l’8 agosto del 1931, Brancati esprime riflessioni abbastanza critiche intorno a D’Annunzio, avvertendone il definitivo superamento e, soprattutto, ciò che si nasconde realmente sotto quell’apparente insegnamento «d’azione e di vita» (*Chiuso*

---

<sup>45</sup> D’Annunzio e futuristi verranno accostati in maniera critica anche dal Brancati maturo, in una pagina del novembre 1950 del *Diario Romano* (pp. 1506-1507) dedicata al mito dell’attivismo: «“Se lei fosse un uomo moderno, conoscerebbe quanta ignavia si nasconde in quell’attivismo che da cinquant’anni viene consigliato come rimedio di tutti i mali. Noi abbiamo un artista eccellente: l’attivista Gabriele d’Annunzio. Ma nessuna opera è più monotona della sua. Italiano è il capo della scuola futurista, l’autore della frase ‘Guerra sola igiene del mondo’. Ebbene, nessun personaggio storico fa pensare alle pantofole come costui. [...]”».

<sup>46</sup> Cfr. M. Dondero, *Notizie sui testi*, cit., p. 1815.

*mondo dannunziano*, p. 1635). E cioè il sonno, la stasi e la “chiusura”, come recita il titolo dell’articolo. Sonno in cui D’Annunzio «ha potuto essere un profeta, sebbene approssimativo, dei suoi tempi» (ivi, p. 1638).

Se, come si è appena rilevato, l’infatuazione di Brancati per D’Annunzio sembra affievolirsi abbastanza presto, ossia all’inizio degli anni Trenta, lo stesso non può dirsi per la sua predilezione nei confronti di modelli, artistici e non solo, che si riconnettono allo stesso sistema valoriale e immaginario proposto dal Vate. Detto altrimenti, se è vero che Brancati si smarca stilisticamente e idealmente dal poeta delle *Laudi* abbastanza presto, di certo non dismette la sua frequentazione con le “formule”<sup>47</sup> del vitalismo e dell’attivismo, specie quelle di matrice fascista. A testimonianza di ciò sta un altro articolo sempre del ’31, precedente a quello appena citato di una sola settimana, e incentrato intorno alla visita a Mussolini di Brancati, ottenuta da quest’ultimo grazie ai suoi meriti letterari. Ne *La mia visita a Mussolini* - questo il titolo dello scritto - Brancati si profonde in elogi che sfiorano, a tratti, quasi il misticismo: il duce viene definito un monolite, un uomo immensamente forte e paterno, irrequieto ma mai spaventato dalle sue responsabilità. Tuttavia, più che il modo in cui Brancati descrive il suo grande mito in carne e ossa, ciò che più ci preme mettere in risalto è che, ancora una volta, il “modello” brancatiano viene elogiato innanzitutto per la sua quasi intrinseca capacità palingenetica:

Io sono nato in un’epoca di asfissia.  
Ricordo che non c’era nulla da fare; che sedevo, bambino, in un mondo ove tutto pareva finito; e il dubbio di vivere era così grande da togliere anche il pensiero della morte.

---

<sup>47</sup> Si legga quanto scrive Brancati riguardo alle “formule”, significativamente legate a una sorta di bisogno malato, sempre nel suo *Diario Romano* (febbraio 1947, p. 1303): «Io so che cosa voglia dire il fervore di un giovane intellettuale, tutto impegnato di cultura decadente, per queste formule che promettono “nuove forme di vita” e “nuova materia” di poesia. La formula è una droga graditissima ai cervelli stanchi. Io lo so perché ne ho sperimentato le effimere gioie e i potenti veleni sui vent’anni, quando, con la foga che si mette a quell’età nel voler male a se stessi, commisi uno dopo l’altro tutti i peccati che richiede un completo tradimento alla cultura e alla civiltà. Mi accorsi, dopo, che la civiltà non aveva bisogno di formule per salvarsi, ma che al contrario l’unica malattia di cui soffriva era quella di credere di aver bisogno di formule».

Egli, l'uomo che ho visto poco fa, apparve come un nuovo senso della vita. [...] Dell'essermi accostato alla sua figura fisica, m'è rimasto un grande rombo, nella memoria; come di sorgente.  
Forze sconosciute si sono agitate in me. I tempi sono gonfi; e, siccome i tempi non esistono, la mia anima è gonfia.  
Perché non si dovrebbe rinnovare la letteratura? (*La mia visita a Mussolini*, p. 1634)

In questa febbrile ricerca di sovversione e di rinnovamento totale del primo Brancati, oltre al Vate e al duce, è presente un altro nume altrettanto importante e centrale. Se non addirittura più importante, vista la lunga e duratura “fedeltà” brancatiana a tale nume, protrattasi in buona sostanza fino alla sua morte. Lo abbiamo già accennato: si tratta di Borgese, un altro scrittore siciliano che, nonostante manifesti apertamente la sua avversione al dannunzianesimo e al mussolinismo, rappresenta, secondo il primo Brancati, un precursore della promessa fascista, di quella tensione al rinnovamento così suadente. Agli occhi del giovane Vitaliano, infatti, il destino di sconfitta di Filippo Rubè, il protagonista dell'omonimo romanzo borghese (1921), sta a simboleggiare, più che la fine di un “mondo antico”, o il declino della figura intellettuale primonovecentesca, un nuovo avvento. L'avvento di chi, appunto, travolge chi è ancora convinto che attraverso il pensiero soltanto, o soltanto attraverso un atto velleitario e poco intriso di vera fede, possa cambiare il corso degli eventi, o almeno la propria natura di inetto, ossia di «un'individualità inadatta alla vita perché incapace di volersi in un modo che le sia proprio e particolare»<sup>48</sup>. Ma andiamo a leggere un altro articolo di Brancati, riportato da Sipala nella sua importante monografia:

Borgese è stato il primo a scrivere un romanzo fascista, *Rubè*, narrando la morte di un vecchio mondo e non chiudendosi in questa zona di morte come accade per esempio ne *Gli indifferenti*, ma ponendo nel mito del cavaliere giovane e dagli occhi azzurri, che calpesta Rubè, l'inizio di una nuova epoca, e descrivendo, verso la fine del romanzo un gruppo di fascisti come la cosa solida di quel paesaggio in sfacelo, e pronunciando, nel '22, allorché sembrava

---

<sup>48</sup> M. C. Terrile, *La narrazione dell'inefficienza in Rubè di Giuseppe Antonio Borgese*, «Italice», LXXII (1995), p. 42.

scandaloso in arte una simile contingenza, per esteso la parola: fascismo<sup>49</sup>.

Queste parole basterebbero da sole a spiegare molte delle questioni affrontate finora nel presente lavoro. Detto ciò, proviamo comunque a comprendere il motivo per cui esse ci paiono così cruciali e illuminanti. In primo luogo perché si può comprendere da qui, da questo articolo datato 1932, in che misura Brancati reputi Borgese un maestro: per l'autore di Pachino, il suo grande modello letterario conterraneo è il primo, in Italia, a dar dignità letteraria a un movimento che di lì a poco avrebbe conquistato la scena politica e piegato al proprio volere la Storia. Come a dire che Borgese, secondo il Brancati ventenne, non si limita soltanto a restituire nelle sue pagine la condizione di crisi tipica della temperie del primo Novecento e, successivamente, del clima postbellico, fatto di delusione e di trauma diffuso: l'autore di *Rubè* apre verso un futuro di gloria e, soprattutto, di nuovi eroismi. In altri termini, per Brancati il vero fulcro attorno al quale ruota il romanzo di Borgese non è tanto la storia, fallimentare e autodistruttiva, di Filippo Rubè, quanto ciò che dopo di essa inizia a profilarsi nelle ultime pagine del libro. La crescita e la vittoria del fascismo, appunto.

Ma c'è dell'altro. Non sarà sfuggito il fatto che Brancati pone l'attenzione su un personaggio in particolare: un soldato biondo e forte, che, lanciato col suo cavallo, travolge il velleitario e ormai inutile Rubè, mentre quest'ultimo si trova coinvolto nella calca di una protesta. Dettaglio non del tutto secondario, se si considera che, sebbene uccida il protagonista omonimo, tale soldato è del tutto estraneo alla vicenda narrata nel libro. E tuttavia, questa marginalità poco sembra importare a Brancati. Poco sembra importargli anche del fatto che si tratti non di un fascista in camicia nera, ma di un poliziotto. E allora, se le cose stanno così, perché Brancati ravvede in questo preciso personaggio (o meglio ancora, nel suo *mito*), e non nei fascisti propriamente intesi, «l'inizio di una nuova epoca»?

---

<sup>49</sup> V. Brancati, in «Lavoro fascista», 24 settembre 1932, cit. in P. M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 38-39.

La risposta, giunti a questo punto, potrebbe sorgere quasi spontanea. Non si sarà potuto non notare le qualità che contraddistinguono colui che travolge Rubè: qualità che Brancati tiene a sottolineare con precisione. Tale personaggio è prima di tutto un cavaliere. Ma, guarda caso, è anche giovane. Abbiamo già detto del perché questi due termini nel mito della giovinezza spesso vengano a coincidere e, molto spesso, siano del tutto convertibili nella loro consequenzialità. Come se non bastasse, del prototipo cavalleresco possiede perfino la più perfetta e quasi stereotipica fisionomia: biondo e con gli occhi azzurri, già in odore di arianesimo. Il mito di cui scrive Brancati potrebbe esser fatto combaciare con quello della giovinezza che ormai conosciamo: possiede gli stessi tratti minimi, la stessa morfologia e la stessa logica. E se si accetta questa ipotesi, si può comprendere anche il motivo per cui Brancati elegga a simbolo del nuovo che viene il cavaliere, invece che i fascisti. Il cavaliere, infatti, con la sua giovinezza, con la sua forza e con la sua velocità - non può non venire in mente il turbine de *La città che sale* di Boccioni - rappresenta concretamente e plasticamente la promessa di palingenesi che poi, nell'ottica del primo Brancati, sarebbe stata comunque portata a concreta rivoluzione dall'ascesa mussoliniana e dal regime fascista.

Da quanto visto possiamo dedurre ancora una volta che i morfemi del mito della giovinezza restano sempre gli stessi, immutati nel tempo, e che l'operazione messa in atto dal fascismo possa intendersi anche come la "sussunzione" di alcune strutture immaginarie già presenti e attive, in Italia come in Europa, in politica come nell'arte. Lo dimostra proprio la consequenzialità logica con cui Brancati collega il cavaliere alla carica al gruppo di fascisti: l'unica cosa solida in un paesaggio in sfacelo. Non sembra esserci soluzione di continuità tra questi e quello: tutti loro rappresentano in egual modo, stando alla lettura di Brancati di *Rubé*, lo stesso mito: quello della rinascita attraverso l'azione, l'audacia e, soprattutto, la giovinezza. Non ci sembra un caso che, invece, come polo negativo, rispetto a queste due immagini di riscatto e di slancio verso il futuro, lo scrittore di Pachino scelga niente meno che *Gli indifferenti*. Non si

tratta di un confronto inteso soltanto in termini specificatamente letterari - dato che, come avrebbe affermato Brancati poco prima della sua morte, il romanzo moraviano «dovette sopportare l'ombra [di *Rubè*] per alcuni anni» (*Diario romano*, p. 1614)<sup>50</sup>. Piuttosto, esso va inteso come la contrapposizione netta operata tra due rappresentazioni totalmente opposte della realtà. Agli occhi di Brancati, da una parte sta Moravia, un esordiente che concepisce la giovinezza come malattia e teorizza l'incapacità di agire sinceramente, dall'altra, Borgese, un maestro di stile e di pensiero che non si piega al decadentismo, all'inefficienza e al cinismo assoluto e anzi rilancia con la possibilità di una redenzione attraverso il sacrificio e l'abbandono di una certa postura.

Come sappiamo, però, questa interpretazione brancatiana è quanto di più distante dalle reali intenzioni di Borgese. Sebbene quest'ultimo non abbia ancora scritto il suo lungo saggio *Golia*, di cui si è detto, ciò che soggiace a *Rubè* è la rappresentazione una crisi irrimediabile. Non una crisi di tipo fine-ottocentesco, ma la definitiva presa d'atto che anche le pretese di rinnovamento sorte per contrastare questa stessa crisi che avevano indotto migliaia di giovani (come *Rubè*, appunto) a partire per la Grande Guerra, conducono infallibilmente allo sfacelo completo: all'impazzimento e alla morte. Con il suo romanzo Borgese testimonia la fine e il tracollo del mito, tra le altre cose dannunziano, del vitalismo e dell'attivismo superomistico. Così sintetizza Parisi: «in Borgese l'odio per la mediocrità è una malattia secolare del carattere degli italiani, il dannunzianesimo e il fascismo sono nuove manifestazioni di quella malattia»<sup>51</sup>. L'affermazione di Parisi condensa ciò che sta al centro del romanzo borgesiano: la disillusione e soprattutto l'avversione per una certa "ideologia", se così si può chiamare. E infatti Parisi la chiama in altro modo, non poco significativo, a nostro parere: la chiama, lo si sarà notato, malattia. Se si prendono per buone le parole dello studioso, allora, potremmo considerare anche *Rubè*, se non proprio come un testo sull'inefficienza, almeno nei termini di un romanzo

---

<sup>50</sup> Da qui si comprende ancora una volta l'incidenza del romanzo moraviano sul dibattito letterario (e non solo) della prima metà degli anni Trenta.

<sup>51</sup> L. Parisi, *Le incertezze di Brancati*, cit., p. 52.

sulla e della malattia della giovinezza, ossia nei termini di un romanzo che mette in scena la parte più in ombra di un mito tanto pervasivo quanto funesto, le sue conseguenze più nefande e, però, anche più naturali.

E allora, giunti a questo punto, si riaffaccia nuovamente la domanda di prima: se davvero l'opera di Borgese in questione può essere considerata a buon diritto un romanzo della giovinezza malata, nel senso in cui noi la intendiamo, perché il primo Brancati vi legge l'esatto opposto? Perché si lascia persuadere dal medesimo immaginario che porta Rubè a soccombere? Perché guarda al cavaliere che travolge il protagonista e non alla sofferenza e allo smacco del soccombente? La risposta pare coincidere addirittura con l'ipotesi alla base del presente lavoro. Il fatto è che Borgese, per sottolineare la sofferenza e lo smacco del personaggio che dà nome alla sua opera, si serve, proprio come nei racconti e nei romanzi che abbiamo analizzato finora, della stessa grammatica "in positivo" del mito. Dapprima accennandola negli iniziali sogni di gloria e di riscatto di Rubè, e poi condensandola - e qui si intuisce l'intento paradossale e beffardo dell'autore - in colui che ne causa la morte. Borgese si serve della stessa morfologia dannunziana per tratteggiare il cavaliere che uccide chi, come il protagonista omonimo, aveva sperato di diventare un vero cavaliere, un vero giovane, un vero uomo. Da qui l'enorme abbaglio di Brancati, che non coglie questo tragico paradosso, e che, al contrario, scorge nel giovane biondo "sopraffattore" di Rubè non il fantasma che lui sarebbe voluto divenire e che invece torna a travolgerlo, ma il giusto vincitore su chi è destinato a restare schiacciato dall'avanzata di una rivoluzione. Proprio come nel primo romanzo brancatiano: *L'amico del vincitore*.

### 3. *Che vinca il migliore amico*

Fermiamoci per un attimo. Si è appena detto che il primo romanzo di Brancati - pubblicato nel '32 per l'editore Ceschina di Milano e dedicato a

Telesio Interlandi<sup>52</sup> - riprende uno schema simile a quello soggiacente al *Rubè* borghesiano. O meglio: si rifà a uno schema in realtà forzato e sovrainterpretato, dal momento che lo scrittore venticinquenne travisa completamente quanto messo in scena dal suo più amato maestro. Del resto, lo stesso Brancati avrebbe ripudiato questa sua opera insieme alle altre che precedono la “svolta” del 1934. Chiamiamola così, per ora, anche se dovrebbe considerarsi un passaggio meno repentino e netto di quanto si sia soliti pensare.

Focalizziamo ora la nostra attenzione unicamente su *L'amico del vincitore*. E questo per un motivo molto semplice. E cioè che, nonostante il suo successivo rifiuto da parte del suo autore, nonostante i diversi difetti imputabili alle oltre cinquecento pagine del volume, questo testo racchiude elementi affatto non secondari, dal nostro punto di vista. In primo luogo perché, come hanno messo in rilievo gli studiosi<sup>53</sup>, esso contiene già *in nuce* molte delle situazioni e delle immagini che saranno poi decisive per la produzione a venire<sup>54</sup>, e in secondo luogo perché, queste stesse situazioni e immagini risultano assai utili per rintracciare e per comprendere in quali modi Brancati - intendiamo il Brancati maggiore “post 1934” - scelga di rappresentare la malattia della giovinezza. Se, infatti, come abbiamo visto, *Rubè* può essere letto nei termini di un romanzo incentrato (anche) su quest'ultima, per proprietà transitiva, anche *L'amico del vincitore* può esserlo. A dimostrazione di ciò, cerchiamo di applicare le categorie d'analisi usate finora in questa tesi, tenendo però a mente una questione fondamentale, necessaria per comprendere fino in fondo il romanzo: e cioè che, secondo Brancati, il giovane malato è colui che deve soccombere, che deve naturalmente cedere il posto e il primato a chi davvero è in grado di

---

<sup>52</sup> Sulla figura contraddittoria, eppure prismatica, di Interlandi avrebbe voluto scrivere un libro Leonardo Sciascia, morto prima di realizzare il progetto. Tale progetto è stato poi portato a compimento da G. Mughini, *A via della Mercede c'era un razzista. Lo strano caso di Telesio Interlandi*, Marsilio, Venezia, 2019 [1990].

<sup>53</sup> Cfr. almeno V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, cit.; L. Abrugiat, *Il primo tempo di Vitaliano Brancati*, cit.; M. Dondero, *Riverberi futuristi nella narrativa di Vitaliano Brancati*, cit.

<sup>54</sup> Si pensi alla scelta di un titolo come *Paolo il Caldo*, che, a distanza di 22 anni, ricalca alla perfezione quello di un dramma scritto dal protagonista de *L'amico del vincitore* Pietro Dellini, ossia *Paolo il forte*.

cambiare l'Italia e il mondo. In tal senso, non è un caso che *L'amico del vincitore* sia stato annoverato, da Vanna Gazzola Stacchini, tra i romanzi di propaganda fascista<sup>55</sup>. Del romanzo di propaganda possiede infatti molti degli elementi caratterizzanti, come per esempio il rapporto tra l'uno (il prescelto, l'uomo nuovo) e la folla in adunata, l'esaltazione del volo (anche se fallimentare), ecc.

Dunque si potrebbe dire che, nel testo di Brancati in questione, la morfologia della malattia della giovinezza va a incrociarsi fittamente, quasi a combaciare, con quella dei testi coevi ideati anche per celebrare l'ascesa del fascismo. Come appureremo tra breve, non si tratta di un caso, anche perché il "vincitore" a cui si fa riferimento nel titolo, Giovanni Corda, è un personaggio esplicitamente e ostentatamente ispirato alla figura di Benito Mussolini.

Ora, tenendo per buona questa ipotesi, e cioè che le due morfologie possono coincidere, un'ulteriore precisazione sorge spontanea. Tale precisazione riguarda il fatto che, se è vero che *L'amico del vincitore* può essere annoverato tra i romanzi della giovinezza malata, dal momento che è anche, in via definitiva, un'opera tesa a esaltare la "leggenda fascista", bisogna interpretarlo in altra maniera rispetto a quanto fatto per le prove di Tozzi e di Moravia: e cioè al contrario. Spieghiamoci meglio, cercando innanzitutto di riportare, in brevissime battute, il *plot* del libro, assai poderoso, in verità.

Siamo nella Sicilia dei primi del Novecento. Protagonista del romanzo è Pietro Dellini, figlio di due piccoloborghesi che considerano la loro creatura un prodigio di intelligenza e di sensibilità. Pietro cresce così vezzeggiato non solo dai suoi genitori, ma incoraggiato da chiunque lo incontri e si misuri con la sua acutezza fuori dal normale: la sua precocità non pare soltanto un equivoco. Vicini di casa, parenti e professori vedono già segnato, per lui, un luminoso destino di magnificenza e di successo, molto probabilmente nel campo dell'arte. Così come vedono altrettanto

---

<sup>55</sup> Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Mille eroi da leggenda*, in G. De Donato, V. Gazzola Stacchini (a cura di), *I best seller del Ventennio. Il regime e il libro di massa*, Editori Riuniti, Roma, 1991, pp. 461-480 e pp. 552-565.

nitidamente una vita di guai e di insoddisfazioni, caratterizzata da attività meccaniche e misere, per uno degli amici d'infanzia di Pietro: il più irrequieto e spavaldo della banda di cui quest'ultimo fa parte. Giovanni Corda, manesco e irruento, ripetente a scuola e indifferente ai richiami degli adulti, che lo considerano fin da subito come un ragazzo perso. La vicenda al centro del romanzo, che ha tutti i tratti salienti del *Bildungsroman*<sup>56</sup>, è dunque quella dello sviluppo e della formazione in parallelo di questi due personaggi<sup>57</sup>, con uno sbilanciamento (anche in termini di analisi psicologica) soprattutto dal versante di Pietro, chiaro *alter ego* dell'autore, sia per motivi anagrafici, sia per un'ossessione che lo caratterizza, e che abbiamo visto esser propria del Brancati ventenne (e lo conferma anche lo scritto *Istinto e intuizione*). E cioè l'ossessione che concerne il proprio sentimento di mediocrità nei confronti degli uomini d'azione, quelli dei "bicipiti ben scolpiti". Il romanzo è imperniato appunto sulla correzione di un enorme abbaglio, ossia di quella credenza, ancora ottocentesca, che voleva il tipo intellettuale, brillante e complicato esser destinato a grandi cose. Questa credenza viene smentita da Giovanni Corda: dappprincipio sottovalutato, egli, a differenza di Dellini, emigra dalla provincia siciliana e riesce, grazie alle sue sole forze, a distinguersi in campo culturale e politico, fino a fondare un proprio movimento, il cosiddetto bontarismo, che, proprio come il fascismo, arriva a conquistare la guida dell'Italia. Verso la fine del romanzo, Dellini, ormai esasperato dalla mancata realizzazione delle promesse di gloria che tutti gli avevano fatto, ancora incredulo di fronte ai successi dell'amico, che continua a reputare, salvo qualche tentennamento, un mediocre (e che però non fa a meno di eleggere a metro di paragone), decide di partire per una spedizione quasi suicida verso il polo, a bordo di una futuristica aeronave ribattezzata "Aquila". Una sorta di missione di propaganda promossa dal nuovo governo bontarista che trova però esito tragico con la morte di molti uomini dell'equipaggio, compreso Pietro

---

<sup>56</sup> Cfr. almeno M. Dondero, *Riverberi futuristi nella narrativa di Vitaliano Brancati*, cit., p. 330.

<sup>57</sup> Secondo Gazzola Stacchini (*La narrativa di Vitaliano Brancati*, cit., p. 49) i due personaggi principali sono in realtà facce della stessa ideologia piccoloborghese.

Dellini. Ma per lui non c'è nessuna commemorazione da eroe, neppure una volta scomparso, dato che sceglie di imbarcarsi in incognito. Anni più tardi i giornali danno l'elenco delle vittime, e nemmeno tra questi nomi campeggia quello del protagonista, che viene aggiunto solo dopo un reclamo formale di sua madre, affranta più del fatto che suo figlio si sia dimostrato una nullità che della sua morte. Così si trova scritto nell'ultima pagina:

La signora Dellini scrisse una lettera al direttore del giornale romano e, quindici giorni dopo, apparve una Rettifica, minuscola come un verme:

«Ci si dice che, tra le vittime del disastro dell'“Aquila”, avvenuto due anni fa, [...] c'è anche il signor Pietro Dellini».

E il nome di Pietro Dellini non fu mai più stampato<sup>58</sup>.

A leggerlo più da vicino, questo lacerto posto a chiusura del libro ci pare richiamare un altro celebre finale, altrettanto sbrigativo e asettico: e cioè quello di *Una vita* di Svevo<sup>59</sup>. Soltanto che, a differenza di Svevo - a differenza cioè dei classici romanzi incentrati sulla giovinezza malata<sup>60</sup> - l'attenzione di Brancati è rivolta a chi resta (si ricordi la sua particolare lettura di *Rubè*). O meglio: a chi è riuscito a restare, in vita come nella Storia, ai danni dei soccombenti: in questo caso specifico, Giovanni Corda. È lui il vincitore, è lui che travolge, come un cavaliere a galoppo, qualsiasi ostacolo che gli si pone davanti. È lui che riesce ad ammansire e far sua una folla pronta alla rivolta; è lui che trasforma ogni suo pensiero in azione, e viceversa; è ancora lui il vincitore di cui parla il titolo. Titolo già eloquente, invero, se lo si intende alla luce di quanto appena detto: il vero fulcro della storia è e rimane Corda. Al contrario, a Dellini, che viene presentato fin da subito come il protagonista, alla fine non rimane che un posto in secondo piano, da spettatore della sua stessa disfatta. Si badi, dunque: il confronto con Svevo è pertinente solo se si comprende che Brancati vuole compiere

---

<sup>58</sup> V. Brancati, *L'amico del vincitore*, Ceschina, Milano, 1932, p. 532. D'ora in poi verrà indicato solo il numero di pagina a testo.

<sup>59</sup> Anche se, bisogna sottolinearlo, il nome di Svevo non compare mai nei testi di Brancati, almeno in quelli raccolti nei “Meridiani”.

<sup>60</sup> Nel primo romanzo di Brancati ci sembrano presenti perfino eco tozziane. Si legga per esempio questo passaggio riferito a Pietro, con probabili richiami anche a Rimbaud: «Viveva in una vertigine di visioni; la sua piccola anima, invasa improvvisamente dal mondo, pareva una barca che prende acqua» (p. 21).

un passo in avanti. Non vuole limitarsi a mettere in scena una condizione di incapacità materiale, artistica ed esistenziale, i nervi scoperti di un mondo ormai in decadenza, ma vuole anche indicare quale sia il rimedio a una simile malattia (e questo termine non lo si pensi casuale). Il rimedio, già lo sappiamo, è fatto di istinto e di intuizione, qualità che Giovanni Corda dimostra di avere fin da bambino. In tal senso, non si deve considerare tale personaggio un semplice “doppio” di Dellini (nonostante quest’ultimo si senta in continua competizione con lui, in un rapporto molto vicino a quello di *double bind*). Per due motivi: il primo riguarda il fatto che, per buona parte della sua vita, Pietro viene considerato come un vincente nato, e trattato quindi di conseguenza. Il secondo, e più importante, risiede nella valenza simbolica attribuita dall’autore a Corda, il quale rispecchia molto nitidamente, ricordiamolo, Mussolini. Nel primo romanzo di Brancati, insomma, non è presente una sfida a due tra un inetto e un vigoroso “atleta della vita”, per riprendere una formula debenedettiana, ma soltanto il disvelamento di una verità che, fino a che non viene alla luce in tutta la sua potenza, rimane sostanzialmente male interpretata e sottostimata. Una verità incarnata nel vincitore, il quale – ed è ciò che ci interessa – per tutto il corso del romanzo dà continue prove della sua prontezza fisica e mentale, del suo essere tagliato non solo per la vita, ma per la grandezza. E queste prove, guarda caso, corrispondono in più punti alla “nostra” morfologia. Non ci resta dunque che andare a vedere, in maniera quanto più succinta, in che modo si manifesti la salute di Corda, perché si possa considerare un personaggio perfettamente conforme al mito della giovinezza virile.

In primo luogo la capacità di usare violenza: Giovanni entra in scena da bambino, e fin da subito si distingue per la sua forza e per la sua naturale attitudine al comando, con le parole (anche quelle più spinte), e con le azioni. Egli, infatti, è a capo di una banda di ragazzini (tutti maschi, tutti simili a bestie, ovviamente), i quali non a caso vengono presentati intenti nel

loro “gioco” preferito e più consono: quello della guerra simulata in strada<sup>61</sup>, come lo chiama Danti<sup>62</sup>:

Poi [Pietro] vide l'immagine di un bambino feroce, coi capelli come un cespuglio.

- Sei rosso o verde? – gli chiese questi [...]

– Non lo so – balbettò Pietro [...]

- Ti arrendi, allora?

Egli si guardò intorno, tremando.

- Compagni, ohè – gridò l'altro.

Cinque bambini, agili come scimmie, balzarono dai pilastri e dai portoni, con delle canne in mano.

Pietro cercò di fuggire, ma il cerchio si strinse intorno a lui. Erano orribili, quei bambini, e parevano lupi.

Egli scoppiò in pianto.

Colui, che l'aveva afferrato per primo e che gli altri chiamavano Giovanni, ordinò secco: - Fuciliamolo!

Il drappello si schierò davanti a Pietro, con le canne portese. Egli vedeva quelle bocche di canne, cupe e fisse. Immaginava che quanto più misterioso e crudele esista nel mondo dovesse uscire di lì...

E allora si buttò sugli scalini, torcendosi, gridando, come se davvero lo avessero ferito.

- È un vigliacco! – mormorava Giovanni. – Fucilatelo! – (p. 35)

In questa guerra simulata, in questo rapporto di forze tutto al maschile, a Pietro non solo spetta la parte del vigliacco piagnone, ma, alla fine dei giochi, anche la febbre, simbolo concreto della malattia e delle troppe cure che si porterà appresso fino alla morte. E la madre, che già comprende la fragilità del figlio, lo consola e lo avvolge in numerose coperte: «Gli è venuta d'un tratto; forse per lo spavento...» (p. 42). Al contrario, proprio come nella sua fanciullezza, Corda si ritroverà a comandare squadre di bontaristi, i quali si compongono soprattutto di giovani sprezzanti della morte e avvezzi ai pericoli. Pronti a tutto, insomma, pur di difendere il proprio onore e il proprio ideale. A tal proposito, nella terza e ultima parte del romanzo è presente una scena a dir poco illuminante. Ormai invisio ai comunisti, Corda è protagonista, insieme ai suoi camerati, di un duro scontro, al quale Pietro assiste attonito, “come un bambino”

---

<sup>61</sup> Si ricordi fugacemente la contrapposizione tra il cronotopo della strada, dominio del maschile, contrapposto a quello della casa, dominio del femminile.

<sup>62</sup> Cfr. L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 147-149.

inerme. Leggiamo la scena in questione, che non ha bisogno di commenti, data la sua icasticità:

Si sentiva cantare *Bandiera rossa*, nella notte. [...]  
Improvvisamente, Corda si volse in giro e comprese, l'uno dopo l'altro, i suoi compagni. Pietro era stupito della semplicità e dell'indifferenza, colle quali l'amico aveva capito anche lui.  
- A morte i bontaristi! – si udì gridare molto vicino.  
Pietro si sentì afferrato da Corda come un bambino e spinto contro un portone: - Stai lì, e non avere paura!  
Alcuni colpi di rivoltella ebbero, nel viale, un fragore di cannonata.  
D'un tratto, uno, oscuro, confuso, alto, si avvicinò a Corda: - Ti trovo, finalmente!  
Pietro vide che l'amico estraeva la rivoltella, mentre una voce profonda e calma, che non sapeva di chi fosse, scandiva:  
- Se t'avvicini, sono costretto a spararti.  
Pietro stette a guardare. Lo impressionava fortemente quella specie di «serena sfrontatezza» che avevano tutti, nel parlare della vita: - *Ti tolgo la vita... Non importa se qui perdo la vita...* - Il tono coraggioso e freddo toglieva ogni aria di scandalo a quelle parole. (p. 399, corsivi del testo)

E poi naturalmente il rapporto con le donne. Anche in questo campo Giovanni Corda appare precocissimo, dal momento che, nel caldo topico dell'estate, introduce i membri della sua banda, ancora bambini, ai segreti del sesso, scovando l'intercapedine di un pagliaio dalla quale si può guardare all'interno di una camera da letto. Come il più classico dei giovani malati (quasi un proto-Agostino, si direbbe), invece, Pietro cerca di tenere chiusi i suoi occhi quanto più a lungo, terrorizzato da ciò che, in realtà, non riesce nemmeno a comprendere. Riportiamo due passaggi esplicativi, ambientati nello stesso luogo del peccato, ma a distanza di due anni l'uno dall'altro:

Era uno spettacolo atroce, ripugnante: dissolveva tutte le idee che Pietro s'era formate sul modo di trattarsi reciprocamente fra signore e signori. [...] Giovanni era attento e quieto, come se lo avessero legato al pavimento. [...]  
- Amici – disse improvvisamente Giovanni, levandosi – andiamo via!  
– poi strizzò l'occhio a Rafaldi - Abbiamo capito – e a Pietro: - Tu, hai capito?  
Pietro, che non poteva ammettere di non aver capito quello che Giovanni il testardo aveva capito, disse: - Sì.  
E per primo discese la scaletta. (pp. 112-113)

Nel pagliaio, c'era l'ombra, l'odore e la paglia di due anni prima.  
Dellini, chiudendo la porta, ebbe l'impressione che molte cose, già avvenute, dovessero ancora avvenire. [...]  
Si ritrasse, pallido e allucinato, e coprì il buco [dal quale si vede la camera degli amanti] con la mano, come per evitare un'irruzione di gas velenosi nel pagliaio. [...]  
Mimì Rafaldi staccò la testa e lo guardò, sorridendo [...].  
Lo guardò ancora, con leccornia. Aveva deciso di «spiegare tutto a quel poveraccio». (pp. 143-144)

Ma non basta: una volta cresciuti, anche quando Pietro arriva a capire cosa sia la voluttà della carne, è nuovamente Giovanni Corda a spingerlo, con la sua forza e la sua sicurezza, tra le braccia della ragazza con cui non riesce a farsi avanti: Elena Tines. La ragazza in questione è la sorella dell'amante di Corda stesso (anche qui è ravvisabile uno schema sveviano), il quale, una volta salito al potere, arriverà a sposarla, rendendola così, secondo sue esatte parole, «una vera donna» (p. 531). Discorso inverso va fatto per Pietro, come di consueto: sarà infatti la sua amica a proporgli di giacere insieme, e la loro prima volta, a cui viene dedicato un capitolo intero del romanzo, non sembra smuovere niente di concreto: «[Pietro] Ebbe un'impressione: che tutto sommato, non fosse avvenuto nulla. Poi, accompagnandola per la scala, ne ebbe un'altra: ch'ella avesse dato troppo, mentre lui aveva ricevuto quasi nulla» (p. 427). Siamo agli antipodi dei comportamenti di Corda, il quale prende, con semplicità e sicurezza, con gravità e spensieratezza, ciò che a un uomo come lui spetta, senza le remore e soprattutto senza i dubbi di Pietro. Dubbi che, a ben guardare, sembrano gli stessi di chi non vorrebbe assumersi la responsabilità di aver preso la verginità di una donna, e di chi non sa godere e divertirsi davvero. Di simili problemi Giovanni Corda non sembra averne. Si tratti di allietare delle signorine in un salotto nobile oppure di ammaliare le sorelle Tines con le sue esibizioni al pianoforte, egli non perde occasione per dare dimostrazione del suo spirito in costante fibrillazione. In tal senso, come si può intuire da quanto appena detto, Corda è anche a suo agio nelle situazioni mondane o di riposo, come le feste o le vacanze (così come negli eccessi goliardici). Basti soltanto ricordare il suo arrivo alla spiaggia di Cantana (la pseudo-Catania

dove è ambientato il romanzo), dopo quasi dieci anni di assenza: diventa in pochi giorni il re del lido, suscitando l'interesse di tutte e di tutti: dapprima fa spostare un letto nella sua cabina, dove seduce una signora, e poi, grazie al suo carisma fisico e verbale, suscita una sorta di desiderio mimetico tra gli altri giovani. Mentre Pietro, non servirebbe nemmeno dirlo, vive la spiaggia claustrofobicamente.

La salute di Corda, il vincitore di ogni occasione, si manifesta anche nella sua capacità di portare a compimento le mansioni che contraddistinguono i veri uomini e i veri giovani. Mansioni che – non stupirà apprenderlo – pertengono soprattutto la sfera tutta concreta dell'azione. Proprio per questo motivo, Corda è uno scolaro pessimo e ribelle (si ricordi il legame congenito tra giovinezza sana e ribellismo), al contrario di Dellini, elogiato da maestri e professori per la sua costanza, per il suo acume e per la sua sensibilità (salvo poi laurearsi senza lode). Addirittura Corda, già da ragazzino, “se ne frega”, secondo l'assiologica formula fascista, dei voti e delle bocciature, perché sa già che il suo destino si compirà per altre vie, rispetto a quelle dell'astrattezza, della pura teoria e della buona condotta.

Mentre Pietro sogna a occhi aperti di diventare il prossimo Dante Alighieri o di vincere il premio Nobel (cfr. p. 348), Corda riesce a primeggiare perfino nel campo del pensiero, facendosi valere come giornalista prima, e come saggista politico poi. Come se non bastasse, per Pietro Dellini al danno va ad aggiungersi la beffa, come la norma vuole, nel momento in cui il “suo” professore universitario, Cerratti, si slancia in un elogio improbabile e imprevedibile della filosofia dell'azione incarnata da Corda. Qui la scena, quasi apocalittica per Dellini, che sarà poi rielaborata, con fini diversi, anche ne *Il bell'Antonio*:

- Che gliene sembra del giovane, che ha fatto le interruzioni? – domandò Pietro.

- Potente, un giovane potente!... Ma vi giuro, Dellini [...] io non amo questi pensieri massicci: vi schiacciano, vi tolgono il respiro. [...] Però voglio ancora ascoltarlo – disse Cerratti – [...] Io ho riconosciuto, per il primo, che quel giovane è di un'altra razza, quella

dei veri pensatori, dei creatori di pensiero. Vorreste voi lasciarmi solo in questa umiltà? Pietro, voi siete il mio discepolo prediletto. Pietro Dellini inorridì. (pp. 393-394, corsivo del testo)

A Dellini, esasperato da questa gara a senso unico (ingaggiata cioè da lui soltanto, dato che Corda non si è mai posto il problema di essere in competizione col suo amico), esacerbato anche dai continui sforzi per diventare qualcuno, non resta che cimentarsi in un'impresa da uomini grandi e virili: la spedizione polare. Dell'esito fallimentare di quest'ultima abbiamo già detto. Ora bisogna metterlo in relazione con un'altra impresa decisiva, compiuta dal vincitore poco tempo prima. Corda, infatti, con un colpo di stato, si è appena autoproclamato dittatore d'Italia e, proprio mentre il suo amico d'infanzia si prepara a partire per una missione in cui è destinato a morire solo, dimenticato e in maniera assai poco eroica, egli, il nuovo dittatore d'Italia, tiene un discorso rivolto ai giovani universitari, riportato da un lacerto di giornale. Vediamolo:

Pietro accese una sigaretta e la fumò senza gusto. Sul tavolo, c'erano dei fogli; ne prese uno: «*Discorso di Giovanni Corda ai giovani dell'Ateneo*». Lo scorse; lesse qualche periodo, al principio: «*È nel nome vostro che io governo, nel nome della giovinezza... Allenatevi! Temprate il corpo e lo spirito! Io penserò a creare degli avvenimenti degni di voi...*» e qualche periodo verso la fine: «*Dei nostri coetanei alcuni – e fortunatamente una minoranza sparuta – hanno vissuto troppo durante la guerra, e si può dire che, in certo modo, l'abbiano fatta. Così, hanno finito le forze della loro anima e sono dei finiti: indifferenti, sbandati, spostati. Gli altri – la maggioranza – si sono lasciati cullare e irrobustire dai grandi avvenimenti della loro infanzia, come uno che dorma in riva a un mare tempestoso. Questi ultimi hanno creato la nuova Italia e devono ubbidire a me, alla mia volontà, che non è altro se non la loro volontà fatta chiara e cosciente...*». (pp. 461-462, corsivi del testo)

Non c'è che dire: questo articolo sembra il contrario di quello anodino e spento posto a chiusura del romanzo. Quasi il suo perfetto e più splendente contraltare.

#### 4. «*Degli esseri strani*»

Per riepilogare: *L'amico del vincitore* viene pubblicato nel 1932, e accolto positivamente nei circuiti culturali in cui gravita Brancati nei primi anni Trenta. Risale infatti allo stesso periodo la sua collaborazione con testate apertamente fasciste, come «*Quadrivio*». Tuttavia, come si è detto, all'altezza del 1934 si verifica un decisivo cambio di rotta, nel percorso esistenziale e nella carriera brancatiani. È infatti questo l'anno fatidico in cui appare il suo secondo romanzo dedicato al fratello Corrado: *Singolare avventura di viaggio*. Si tratta di un libro breve e, per così dire, fosco, al cui centro sta un incesto tra due giovani cugini, i quali, recatisi da Roma a Viterbo per trascorrere delle vacanze, vengono travolti da un'attrazione incontrollabile e compromettente. Del resto, è lo stesso Brancati a fornire su «*Il Tevere*» (anche questo diretto da Interlandi), alcuni mesi prima dell'uscita, i tratti salienti del *plot*, confessando anche alcuni suoi dubbi durante la stesura:

la sua vicenda si svolge in una settimana, a Viterbo, vista qui in un'atmosfera di vita che si arresta. L'episodio centrale è un grave incidente di sensualità, alla luce del quale si rende d'un tratto visibile un lato della vita.

Ho scritto questo romanzo [...] [in] un mese e otto giorni; ho rifatto tre volte l'ultima pagina [...]<sup>63</sup>.

Dunque nell'atmosfera fuori dal tempo dovuta al viaggio (si ricordi la luna di miele da intendersi come eterotopia foucaultiana), alla quale si presta molto bene la scenografia offerta dal centro storico viterbese<sup>64</sup>, con le sue mura medievali e minacciose, si consuma questo rapporto distruttivo, che mette in crisi soprattutto il cugino maschio. Dato affatto non secondario, poi capiremo perché.

---

<sup>63</sup> V. Brancati, «*Avventura*» di V. Brancati, «*Il Tevere*», 27 maggio 1933, cit. in M. Dondero, *Notizie sui testi*, cit., pp. 1603-1604.

<sup>64</sup> Al riguardo Spera chiama in causa il «*topos della città morta*», cfr. F. Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 63.

Per ora soffermiamoci sulle critiche che seguono la pubblicazione del romanzo brancatiano. A interessarci non sono tanto le accuse di immoralità rivolte all'autore, dovute principalmente alla materia scandalosa del romanzo. Piuttosto, vorremo porre l'attenzione su una "stroncatura" in particolare, ricordata in moltissimi studi per la sua importanza e per la sua nettezza: ossia la "famosa" recensione di Luigi Chiarini apparsa proprio sulle pagine dello stesso «Quadrivio» dove Brancati lavora in qualità redattore capo. Riportiamone l'attacco, utile per il nostro discorso:

Diremo subito che questo romanzo, o meglio racconto, perché romanzo vero e proprio non è, ci è spiaciuto assai. Assai, proprio perché l'autore ne è quel Brancati che ragionevolmente e onestamente ci aveva fatto sperare qualcosa di diverso e di nuovo nei suoi precedenti lavori, specie ne *L'amico del vincitore*, che a suo tempo segnalammo come sintomo confortante, nei giovani, di un nuovo spirito.

Ora dobbiamo dire che questa *Singolare avventura di viaggio* non solo non segna un passo innanzi su tale cammino, ma rappresenta, se mai, più che un arresto, una deviazione<sup>65</sup>.

Mettendo da parte il tono quasi paternalistico con cui Chiarini si rivolge indirettamente a Brancati, le parole appena lette ci restituiscono non solo il disappunto del recensore nei confronti dell'ultima fatica del collega, ma anche, e soprattutto, una certa temperie storica e sociale. Se si presta attenzione, infatti, forse non sfuggirà che nello stralcio appena citato è percepibile l'eco di un contesto che travalica quello eminentemente letterario. In effetti, nel riferimento che fa Chiarini al riguardo del "nuovo spirito" dei giovani, non è difficile ravvedere il riverbero di quel dibattito nato, proprio nei primi anni '30, intorno alla questione giovanile e, soprattutto, intorno allo sperato ricambio generazionale presso i vertici delle alte sfere fasciste. Di questo dibattito abbiamo già parlato nel primo capitolo, sottolineando anche come, nel periodo in questione, molti tra gli intellettuali e gli scrittori giovani del tempo (diciamo pure i coetanei di Brancati) chiedano al fascismo, una volta strutturatosi in regime, di mettere

---

<sup>65</sup> L. Chiarini, «*Singolare avventura*» di Vitaliano Brancati, «Quadrivio», 7 gennaio 1934, p. 1.

in pratica le promesse di rinnovamento per le quali essi, tali intellettuali e scrittori cioè, lo avevano sostenuto fin dagli inizi.

Come avverte Chiarini, molto di *Singolare avventura di viaggio* si gioca su questa stessa tensione generazionale e su questo stesso dibattito. Al nostro primo sguardo, infatti, ciò che più pare risaltare nel libro di Brancati è l'estesa e intricata riflessione che vi si fa intorno alle nuove generazioni. O meglio, intorno a quelle generazioni nate nei primissimi anni del Novecento: le generazioni di mezzo, insomma. Prima di noi si è occupata della questione Lucia Vincenzetti, in un articolo del 2009 incentrato proprio sulla figura del giovane in crisi, anche di fronte a quel dibattito ormai giunto a «uno stadio più retorico che critico»<sup>66</sup>. Nel suo contributo, Vincenzetti mette in relazione in maniera convincente il testo di Brancati con un altro romanzo coevo (almeno nella sua stesura solariana), ossia *Il garofano rosso* di Vittorini, il quale, ricordiamolo, ambienta la sua storia proprio nel 1924, all'indomani del delitto Matteotti, esattamente dieci anni prima di quando, ipoteticamente, si svolge la “singolare avventura” raccontata da Brancati<sup>67</sup>. Attenendosi a questo confronto, Vincenzetti afferma che il romanzo brancatiano può leggersi come una sorta di “sequel” del *Garofano*, in quanto testimonia la fine di quello slancio vitale presente nei personaggi, giovanissimi, messi in scena Vittorini. Personaggi ancora adolescenti, certo, ancora alle prese con la scuola e con i primi amori, certo, ma completamente ammaliati dal fascismo avanzante, di cui sono sostenitori attivi. Come hanno messo in luce nei loro articoli Gigliucci e Gialloreto<sup>68</sup>, i protagonisti vittoriniani sono attirati proprio da quei miti che pertengono la giovinezza. Detto altrimenti: i personaggi de *Il garofano rosso*, sebbene ancora liceali, o proprio perché tali, cercano di uniformarsi quanto più possibile al dettame fascista. Così si dedicano alla violenza, all'azione politica, alla

---

<sup>66</sup> Cfr. L. Vincenzetti, *La figura del giovane e la crisi dell'uomo nuovo nella Singolare avventura di viaggio di Vitaliano Brancati*, «Otto/Novecento», III (2011), pp. 199.

<sup>67</sup> Gli altri autori chiamati in causa nell'articolo di Vincenzetti sono Moravia, con i suoi giovani “indifferenti”, e Romano Bilenchi, scrittore per antonomasia dell'adolescenza inquieta e insicura. Cfr. *ivi*, p. 200.

<sup>68</sup> Cfr. R. Gigliucci, *Giovinanza, squadristico e formazione fallimentare (Piazzesi, Gallian, Vittorini)*, cit. e A. Gialloreto, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù*, cit.

spericolatezza e al ribellismo, convinti che simili elementi costituiscano l'anima autentica del fascismo, il suo spirito di invincibile giovinezza.

E allora Chiarini, a suo modo, coglie nel segno quando parla di «deviazione» di questo stesso spirito, nel secondo romanzo di Brancati. Ciò che più attanaglia il protagonista Enrico Leoni, un perfetto fascista, ideologizzato e sportivo, pronto all'azione e all'obbedienza, ci pare essere, più che l'attrazione incestuosa per sua cugina (pur essenziale), più che il conflitto tra sensi e ragione (altrettanto essenziale per l'intera produzione brancatiana, come ha spiegato Perrone), proprio la sua perdita di direzione. Una deviazione, appunto, da quella sicurezza che contraddistingue, al contrario, i personaggi de *Il garofano rosso*. Eppure, a guardare ancora meglio, questa deviazione di cui parla Chiarini non sembrerebbe scaturire tanto da un difetto, da una qualche mancanza del protagonista. Piuttosto, Enrico pare entrare in crisi per un eccesso di giovinezza. Un sovrappiù di vitalità che, quasi si trattasse di un'esonazione di energie già pronte a esplodere da tempo perché da tempo fomentate, e però mai davvero espresse, può portare al delirio o a gesti inconsulti come il voler giacere a tutti i costi con la propria cugina. Come a dire che, essendo lo «spirito» di Enrico così conforme al mito giovanilistico proposto dal fascismo, essendone a tal punto impregnato, egli comincia ad avvertire la discrasia tra ciò che si presenta "semplicemente" come un mito, appunto, come un'immagine operativa, come un coacervo di discorsi ammaliani e circuanti, e una realtà che però non riflette quanto raccontato da questo stesso mito. Detto ancora in altri termini: abituato a credere che la giovinezza sia la condizione necessaria e sufficiente per gloriarsi di un qualsiasi atto eroico, la sola fase della vita nella quale si possono dimostrare le proprie qualità e la sola nella quale un individuo (maschio) possiede il (naturale) diritto di rivendicare il proprio posto nella Storia, nel momento in cui si allontana dalle sirene onnipresenti che spacciano come reale una simile credenza e un simile dettame, Enrico si accorge che, almeno nel suo caso e nel caso dei suoi amici, non è affatto così. Distante da Roma, così come distante dalle "sue" certezze, se ne accorge ma non è ben sicuro se

imputare questo scadimento di propositi, questo senso di inutilità e di spreco, alla propria epoca o, più probabilmente, a se stesso e ai suoi coetanei, cresciuti, ormai inutilmente, all'ombra del mito della giovinezza. Vincenzetti riassume bene la questione:

La morale di questa generazione dovrebbe scaturire dall'azione eroica, ma essendone questi giovani privati, e non avendo neanche il coraggio e la voglia di andarsela a procurare, ecco che si cerca l'azione banale: la gita in provincia o la mascherata. Un solo giorno di vacanza, ossia di non-azione, può gettare nella confusione e nello sconforto, con la perdita dei punti di riferimento etici<sup>69</sup>.

Nel momento in cui si prendono fisicamente le distanze dalle proprie sicurezze domestiche, nel momento in cui il tempo ordinario viene interrotto da quello festivo e trasgressivo della vacanza, a essere messi in crisi non solo soltanto i legami tra parenti, sempre tranquillizzanti, ma anche un intero sistema di vita e di valori fondato quasi esclusivamente sull'azione. Quando quest'azione si interrompe, si avverte non solo la fragilità delle proprie convinzioni e della propria "etica", come la chiama Vincenzetti, ma anche, e soprattutto, il fine inutile, vuoto, di quella stessa azione, la sua sconcertante autoreferenzialità. In questo senso, Enrico può considerarsi il secondo giovane malato della schiera dei personaggi dei romanzi brancatiani ma anche il primo (e forse l'unico, con la sola eccezione di Paolo il "caldo") a sperimentare, sulla sua pelle, la fragilità di ciò che viene spacciata per salute e salvezza.

Non ci resta che andare a leggere i discorsi che egli intrattiene coi suoi amici e coetanei (maschi), giunti da Roma per passare del tempo insieme ai due cugini nei pressi della "incantata" e "atemporale" Viterbo. Alla domanda di Enrico su quali siano le novità dalla capitale, risponde prontamente Luigi Ridolfi, il quale appare come il più lucido e il più distaccato del gruppo, quasi un osservatore rassegnato.

«Che avviene a Roma?» domandò Enrico [...].

---

<sup>69</sup> L. Vincenzetti, *La figura del giovane e la crisi dell'uomo nuovo nella Singolare avventura di viaggio di Vitaliano Brancati*, cit., p. 199.

«Avviene» disse il biondo Ridolfi «che ci sono delle polemiche sui giovani e che la vita passa.»

«Lì vola.»

Una strana serietà si dipingeva sui loro volti. L'espressione particolare dei giovani era, allora, in Italia, un'espressione doppia: ora infantile, ora seria. Nel rapido passaggio, che somigliava alla capacità di turbarsi di una creatura di razza mista, luceva qualcosa di sottile e misterioso: non si capiva bene se una vera predestinazione o la mania di sentirsi predestinati.

«Su che vertono le polemiche?»

«Oh, non ricordo... Si vuol sapere quello che siamo e quello che faremo.»

«E si è saputo?» disse ridendo Anna.

«Lei non rida, perché l'inchiesta è fatta anche su di lei. [...] Voglio dire: anche sulle giovani.»

«Ci scuoiano il cuore» disse Artusi. «Non ci lasciano mai in pace.»

«Il peggio è, mio caro» aggiunse ancora Delberti «che alla polemica partecipa anche qualche giovane.» [...]

«Mi sembra un paradosso!» mormorò, con la sua eleganza nordica, Ridolfi. «Noi siamo dei superbi, questo è vero; ma lo siamo forse per un equivoco [...] Dovremmo essere scontenti e siamo, invece, superbi. La verità è che siamo pieni, strapieni di forze. Ci hanno caricato da tutte le parti... Coloro che andavano in guerra sono passati accanto a noi: io ricordo le loro gambe più alte di me; nel '19, ci sono passati accanto quelli che facevano una rivoluzione; gran parte delle loro forze si è scaricata in noi, che a quel tempo eravamo sensibili, come in genere lo sono i bambini. Ma ditemi adesso che possiamo fare di queste forze... Le conserviamo, le mettiamo da parte in silenzio; diventiamo superbi; non vogliamo che si discuta su di noi, perché la discussione è un bisogno di ricevere forza; e noi, se mai, avremmo bisogno di rovesciarla in qualche cosa... [...] E allora dobbiamo darci a piccole cose febbrili, ad agire in tutti i sensi. Noi non possiamo fermarci. [...] Possediamo troppe forze e non ci siamo mai, come dire?... riversati. Così, dobbiamo agire continuamente, passare da una cosa fatta a una cosa da fare, muovere delle cose dure, pesanti, solide; altrimenti...»

«Altrimenti?»

«...cadiamo in gravi disordini» (*Singolare avventura di viaggio*, pp. 33-37)

Questo lungo scambio di battute, così come il commento intermittente dell'autore, non potrebbe condensare meglio l'atmosfera di incertezza propria non solo del Brancati degli anni Trenta, ma di un'intera generazione: si pensi soltanto, per rifarci a due nomi citati sempre da Vincenzetti nel suo articolo, al "ripensamento" sul proprio essere fascisti, operato negli stessi anni da autori come Vittorini e Bilenchi (alla

«giovinezza “ingannata”» dei quali lo scrittore di Pachino avrebbe fatto non troppo velato riferimento in un passo del suo *I fascisti invecchiano*<sup>70</sup>).

Si tratta di un'incertezza talmente profonda, di una vertigine talmente scombussolante che non rimane, ai ragazzi del romanzo, che farne materia di ironia. Eppure non c'è una sola parola, tra quelle appena riportate, che non pesi come pietra, e che non contribuisca a calare una sorta d'ombra tra i sorrisi e le battute scambiate dagli amici. Sebbene si parli di giovinezza, di questa condizione mitica ed eroica, non v'è espressione che riesca, con convinzione, a riassetarla secondo i parametri consueti, quelli, insomma, che ancora sembrano tenere a Roma: gli stessi del mito paligenetico diffuso dalla propaganda fascista. Enrico e i suoi tre amici (sua cugina in minor parte, in quanto donna<sup>71</sup>) sono delle «creature di razza mista», «degli esseri strani» (p. 49). A loro è stato detto in continuazione, fin da bambini, di essere dei predestinati: i futuri uomini nuovi pronti a dare avvio a un processo di rinnovamento politico e spirituale. Come se non bastasse, anni prima, essi hanno visto sfilare davanti ai loro occhi di fanciulli i giovani diretti al fronte della Grande Guerra<sup>72</sup>, e, successivamente, i fratelli maggiori impegnati nella rivoluzione propugnata da Mussolini, nell'ascesa del movimento fascista. Hanno visto (hanno creduto di vedere) la meglio gioventù adempiere al compito che, secondo il

---

<sup>70</sup> «Egli [il brigante antifascista C.] credeva che soltanto i vecchi antifascisti, quelli che “non avevano mai avuto la tessera”, potessero comprenderlo: ignorava che, invece, la sua fresca rabbia, la sua implacabile speranza, la sua aspra certezza avrebbero trovato una più profonda comprensione ed accordo nell'antifascismo delle generazioni che uscivano, rosse di vergogna e di collera, da una giovinezza “ingannata”: al tavolo di Aragno e delle Giubbe Rosse, il signor C. si sarebbe trovato a suo agio» (*I fascisti invecchiano*, pp. 1458-1459).

<sup>71</sup> È pur vero che, nel dialogo tra gli amici di Enrico, viene fuggacemente specificato che il dibattito sui giovani riguarda anche le donne; tuttavia, è palese come il discorso vero interessi soltanto gli uomini, chiamati fin da piccoli a misurarsi con modelli vitalistici e virili.

<sup>72</sup> Già ne *L'amico del vincitore*, Brancati aveva rappresentato questo scarto generazionale, fatto anche di un'ambigua ammirazione, nel dialogo tra Pietro Dellini, ancora bambino, e Francesco, uno studente suo vicino di casa, pronto a partire per il fronte. Riportiamone i passaggi salienti: «“Figlio mio, noi partiamo, noi andiamo a combattere. Ma cosa direte voi, domani; voi, giovani del dopo guerra? Ci ricorderete bene, con queste rivoltelle al fianco, e una disperata speranza negli occhi?... Avete guardato i nostri occhi? O avete visto soltanto che abbiamo degli speroni e dei chepì lucenti? La mia preoccupazione è per voi... Bisogna che non ci giudichiate con una di quelle sentenze asciutte e dure, come un piantar tre croci sui nostri cimiteri, e via! E, soprattutto, non scrivete poesie sulle nostre gesta. [...] Ho fatto però del mio meglio: ho indossato una divisa nuova, fiammante e, adesso, sto alto e diritto innanzi a te, come un eroe antico”» (*L'amico del vincitore*, pp. 172-173).

mito, sarebbe loro più proprio: combattere, ribellarsi, difendere l'onore, cadere in gloria e, infine, vincere. Ma ora che questi grandi appuntamenti con la Storia sembrano passati per sempre, ora che il tempo è trascorso invano mentre continuamente si ripeteva alla generazione di Enrico e dei suoi amici di tenersi pronti, di non fermarsi perché il vero cambiamento sarebbe presto arrivato, ora che dovrebbe concretizzarsi il loro momento, tutto sembra essere immobile. Coloro che sono cresciuti nella speranza di compiere gesta grandiose, possono aspirare, al massimo, a qualche attimo di trasgressione durante una vacanza<sup>73</sup>, o, ancora più prosaicamente, al raggiungimento di un rassicurante posto fisso, come testimoniano bene alcuni testi brancatiani dello stesso periodo<sup>74</sup>.

Giunti a questo punto, si può comprendere perché, a causa di una sorta di sovraccarico simbolico, i venticinquenni messi in scena nel romanzo non riescono più a pensare la propria giovinezza diversamente da come è stata raccontata loro, non riescono più a separarla dall'azione e dall'eroismo. Azione ed eroismo che non cessano però di essere perseguiti senza sosta. Anzi, la crisi sopraggiunge proprio quando ci si ferma, come nel caso del "singolare viaggio" compiuto da Enrico e da sua cugina, o come nel caso della gita in automobile degli altri tre personaggi. In questa sospensione del normale scorrere delle cose, per Enrico, azione ed eroismo si trasformano, o meglio degenerano, in coazione e in erotismo, rivelando i lati oscuri di un'etica che comincia a vacillare di fronte a una realtà dei fatti meschina e inutile. Ossia di fronte all'avvertimento che, in fondo, la propria giovinezza è in verità già trascorsa, sprecata in attesa di compierla e di attagliarla all'immagine che il mito ne continua a dare. Non a caso Brancati avrebbe intitolato il suo successivo romanzo, *Gli anni perduti*. Dove l'aggettivo "perduti" non sta, come in Proust, a designare un tempo passato ma recuperabile attraverso il ricordo e la letteratura, quanto un lasso di tempo completamente franteso e, per questo motivo, gettato via senza

---

<sup>73</sup> Da questo punto di vista, *Singolare avventura di viaggio* risulta significativo anche perché offre uno spaccato sulle attività giovanili di quegli anni, divise tra sport, politica e svago nei caffè o nei balli.

<sup>74</sup> Cfr. ancora L. Catania, *Il giovane Brancati, l'ossessione del posto fisso e Il vecchio con gli stivali*, cit.

possibilità alcuna di poterlo avere indietro, o di riscattarlo. Forse perfino Enrico Leoni sa già che indietro non può guardarsi, perché altrimenti vi troverebbe la conferma di questa perdita irrimediabile. E allora non gli rimane che proseguire per la strada che per un attimo, a causa della vacanza e del rapporto incestuoso con sua cugina, si era interrotta. Non gli rimane insomma che riprendere a marciare, al ritmo confortante e incantatore dei passi. Quasi che questo ritmo fosse una ninnananna che tutto risolve, e che occulta, mentre viene scandito, il canto di un leopardiano pastore, evocato nell'ultima scena come il «canto che vuole rimanere estraneo alla felicità di chi sale il colle segnando il passo» (p. 89). Qui il finale del romanzo, lo stesso finale riscritto per ben tre volte da Brancati:

Cosa è accaduto al nostro personaggio, da che ha lasciato dietro di sé le mura di Viterbo [...] Egli dice di averlo capito; da qualche minuto è tornata in lui la nota intraprendenza spirituale, per cui tutto è chiaro o lo deve, ad ogni costo, diventare. Ma noi confessiamo di aver capito poco. È un'avventura singolare, questa che andiamo narrando.

Soltanto, possiamo giurare che, da quando il nostro personaggio si è messo a marciare sulla via nazionale, e questa marcia si è ingranata a tutto un sistema di vita, per cui egli stanotte o domani sarà a Roma, e subito telefonerà ai suoi amici, e andrà in sala di schermo, e farà questo e farà quello, e non avrà ancora terminato questo e quello che comincerà a fare dell'altro, e il tempo volerà intorno a lui, una chiarezza invidiabile, quasi una purità che non teme di nulla, è tornata in lui.

L'avventura di Viterbo gli si spiega come un sogno, da cui bastava svegliarsi. [...]

E intanto egli ha bisogno di camminare, di battere il passo, di far uscire, attraverso i muscoli delle gambe e del petto, qualcosa di oscuro che si dilegua con un ritmo banale e divino. [...] È un ritmo di fanfara, di gran cassa, di un-due, un ritmo volgare e salvatore. [...] “Camminare! Agire! Potere impegnarsi, finalmente, in una fatica che svuoti, che liberi!” [...] “Agire! Agire! Un-due! Un-due! Un-due!” [...]

Enrico accelera il passo, marca l'un-due, il ritmo banale e salvatore. Egli sente che la sua felicità è legata a quel passo di marcia. L'avventura di Viterbo pare gli abbia insegnato che un uomo come lui, pieno di forze attive, non deve mai fermarsi nella vita, perché la sua morale è come una luce generata dal movimento. Egli sarà, dunque, condannato ad agire sempre. (pp. 86-88)

Il narratore avverte poco più oltre: non è dato ancora sapere se sia un episodio senza seguito o la prima avvisaglia di una qualche crisi futura. Da

parte nostra, possiamo affermare che la soluzione a questo finale “aperto” la offrono le opere successive di Brancati<sup>75</sup>. Abbiamo appena accennato a *Gli anni perduti*, ma bisogna anche e soprattutto ricordare la decisione dell’autore, poco prima della sua morte, di voler ristampare *Singolare avventura di viaggio*: quasi a dire che sì, quell’avventura di Viterbo, oscura e angosciante, è davvero il sintomo di una crisi profonda. O addirittura, potremmo azzardare, di una giovinezza ormai scaduta, che comincia a farsi malattia.

### 5. Referti giovanili III

Prima di andare a testare la nostra griglia analitica su altre opere brancatiane, come di consueto, diamo breve spiegazione dei criteri che hanno guidato la scelta dei testi. Per Brancati, abbiamo deciso di focalizzarci principalmente sui suoi romanzi, tenendo in secondo piano i racconti. Per quanto alcuni di questi rappresentino alcune tra le prove migliori dell’autore di Pachino (basti pensare a *In cerca di un sì*, *Rumori*, *Il bacio*, *Il vecchio con gli stivali*, *La noia del ‘937*, ecc.), è pur vero che i giovani malati, per come abbiamo imparato a conoscerli e a riconoscerli nei lavori di Tozzi e di Moravia, trovano spazio, per il caso della narrativa di Brancati, soprattutto nei testi di più ampio respiro. D’altronde, abbiamo già visto nei precedenti paragrafi quanto la forma romanzo, per Brancati, sia quasi sempre legata a un’idea di sviluppo nel tempo dei protagonisti che lo “abitano”, insomma alla rappresentazione di una loro crescita, effettiva o meno. Se si eccettuano *Singolare avventura di viaggio* e *Sogno di un valzer* (1938), infatti, si potrebbe affermare che la maggior parte della narrativa

---

<sup>75</sup> Bisogna ricordare innanzitutto che, come osserva acutamente Spera, a partire dai secondi anni Trenta, Brancati inizia a prediligere sempre più i personaggi anziani, intesi come punti di riferimento e come latori dei valori della ragione, seppur destinati anch’essi a naufragare e a degenerare nelle ultime prove narrative di Brancati. Cfr. F. Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 67.

lunga brancatiana sia impostata sullo schema - ovviamente preso a pretesto, sovvertito e impiegato in maniera del tutto originale - del romanzo di formazione.

Basti fare riferimento alla trilogia del gallismo: i titoli stessi delle opere che la compongono recano i nomi dei protagonisti principali, a testimonianza di una focalizzazione precipua sulla vita “*in progress*” del singolo. Ma rubricabili sotto lo schema del romanzo di formazione sono anche testi brancatiani più “corali”, dove la malattia della giovinezza si ravvisa non in uno ma in molti personaggi, come frammentata: è il caso de *Gli anni perduti*. Perfino gli “abbozzi di romanzi” non sembrano fare eccezione: sia negli *Studi per un romanzo* (1935-1936) che ne *Le avventure di Tobaico* (1946), dei testi apparsi in rivista e solo all’apparenza secondari, vengono narrate le prove di due giovani di provincia, alle prese con gli appuntamenti decisivi della loro “età breve”.

Ancora un’ultima precisazione prima di procedere con l’analisi: dal momento che dei primi due romanzi abbiamo già trattato in maniera specifica nei paragrafi precedenti, cercheremo ora di spostare la nostra attenzione principalmente sui testi successivi al 1934, assumendo la data di svolta indicata da Brancati stesso come un punto fermo a cui attenerci, insomma come un termine *post quem* dal quale poter avvertire, in maniera sempre più evidente, l’espansione di quello che ha tutti gli aspetti di un contagio.

### 5.1 *I rapporti con le donne*

Per affrontare questo morfema, si deve necessariamente partire dal gallismo. Gallismo: ossia, riportandone ancora una volta l’esatta definizione: «il male comune agli uomini del sud, per i quali la parola onore ha il suo più alto significato nella frase “farsi onore con una donna”» (*Diario romano*, p. 1342). Un male, dunque: una maledizione, oppure, anche meglio, una malattia. Definizione alquanto significativa, perlomeno dal nostro punto di vista. In effetti, se si tiene a mente che, fino a ora,

abbiamo considerato malati quei giovani che, nelle opere di Tozzi e di Moravia, sono spaventati dalle donne, o comunque dall'esperienza sessuale in sé, è singolare che Brancati reperi congenito e patologico nei suoi personaggi un atteggiamento così segnatamente virile e così apparentemente vitale. A ben guardare, però, non c'è contraddizione, dato che, per la logica paradossale che informa gran parte della produzione dello scrittore siciliano, questo continuo pensiero rivolto alle donne, alle gesta amorose da poter compiere o a quelle compiute senza particolare gloria ma comunque ingigantite nella memoria e nei racconti, finisce con l'inibire i "galli", i maschi siciliani (e, metonimicamente, italiani), di fronte a una partner in carne e ossa. Sono maschi di età differenti: anche la più avanzata, come dimostra il vorace e insaziabile nonno di *Paolo il Caldo*. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, si tratta di personaggi giovani, sia anagraficamente che – si badi bene - esistenzialmente.

Il gallismo sembra inoltre sprigionare una speciale forza agglutinante e centripeta: riesce a unire generazioni molto lontane e a travalicare le classi sociali di appartenenza. Quasi come dei ridicoli gruppi iniziatici i cui membri si scambiano segreti e pettegolezzi con la gravità di sacerdoti. E allora Sciascia coglie nel segno quando afferma che quella raccontata dall'autore di Pachino è una specie di «non-società»<sup>76</sup>, o meglio, una società riunita intorno a un unico, «magnetico e magico»<sup>77</sup> epicentro: la Donna, il costante e mai soddisfatto discorrere su di lei. Una società che non ha legge, né civica né morale<sup>78</sup>, se non quella, assoluta, di mantenere alto il proprio onore di uomini: ovviamente a parole, s'intende. Brancati dà una rappresentazione memorabile di questa non-società, riunita nel luogo che

---

<sup>76</sup> L. Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, cit., p. 161.

<sup>77</sup> Ivi, p. 162.

<sup>78</sup> «Molti di questi uomini preferirebbero come oggetto di rimorso un furto in una chiesa piuttosto che un "fiasco" in una notte d'amore» (*Diario romano*, p. 1342): affermazione più che sintomatica, in quanto Brancati, con queste parole, mette bene in evidenza come la legge dello stato o quella di Dio non possono in alcun modo surclassare l'imperativo categorico dei galli.

più sembra adatto a simboleggiare la sua natura parallela, cameratesca e intergenerazionale: il caffè<sup>79</sup>.

Quando in un caffè di Caloria [toponimo fittizio che richiama quello di Catania] [...] vedete un gruppo che, d'un tratto, rimuove brutalmente il tavolo per essere più stretto intorno al narratore e colui che sonnecchiava sgrana gli occhi, lampeggiando attraverso le lacrime del sonno non ancora asciugate, e il vecchio signore si passa fortemente la mano sulla bocca contorta, e il ragazzo di liceo tiene, come un confetto, la lingua fra i denti, e tutti sono curvi in avanti con le facce piene di sangue; allora siate certi che si parla della donna. (*I piaceri (parole all'orecchio)*, p. 1358)

Ecco dunque condensati ironicamente gli elementi del gallismo di cui abbiamo appena detto: lo spasmo e l'exasperazione che tengono unita questa sorta di *communitas* costituitasi attorno al culto della donna, ma anche, e soprattutto, la perfetta e quanto mai naturale continuità che pare intercorrere tra il ragazzo di liceo e il vecchio signore in preda a poco astratti furori. Una continuità che, non stupirà saperlo, viene interrotta proprio dai protagonisti brancatiani, specie quelli della trilogia del gallismo. Giovanni, Antonio e Paolo rappresentano a loro modo delle eccezioni, quasi dei punti di rottura, in questa catena (pur sempre patologica) che procede di padre in figlio, senza troppe interruzioni. E non sarà un caso, allora, che proprio la contrapposizione tra genitori maschi e figli maschi, come vedremo tra breve, giochi un ruolo decisivo in due opere appartenenti a questo trittico; così come non sarà un caso che Sciascia abbia parlato di "padri estremi", dai riflessi quasi derobertiani<sup>80</sup>.

Il trittico del gallismo, come hanno notato Spera e Perrone, può leggersi anche come una sorta di progressivo percorso verso le conseguenze più nefaste di questa febbre di lussuria. Verso il suo portato luttuoso. In effetti, leggendo in successione le opere che lo compongono, si ha la netta sensazione di come, da ossessione esagerata eppure comica (non a caso il passo de *I piaceri* appena riportato è del 1940), il gallismo si trasformi ben

---

<sup>79</sup> Gli altri due luoghi di incontro intergenerazionale, nei testi di Brancati, sono il bordello e la pensione, sulla quale cfr. F. Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 73.

<sup>80</sup> Cfr. L. Sciascia, *Del dormire con un solo occhio*, in V. Brancati, *Opere (1932-1946)*, a cura di L. Sciascia, Bompiani, Milano, 1987, p. XII.

presto in un “male” (il passo del *Diario romano*, invece, è del 1947), diabolico e debilitante. Da mania grottesca e parossistica e, per questo, ancora risibile, il gallismo, proprio come la luce accecante del sole di Sicilia, quando è al suo picco, paradossalmente, copre d’ombra e intorbida quanto e chi gli soggiace.

Ma procediamo con ordine, partendo dal primo dei tre protagonisti del ciclo del gallismo: Giovanni Percolla. Bisogna affermare innanzitutto che, come recita la frase d’attacco del romanzo, il personaggio in questione è in realtà un quarantenne. Dato di non poco conto, poiché, almeno nel tempo della storia, non siamo di fronte a un giovane propriamente inteso, di un maschio nel fiore della sua vita. Eppure, in questo personaggio, la malattia della giovinezza affiora e si manifesta comunque, anche se non esattamente nei termini di una impossibilità a conformarsi a determinati atteggiamenti giudicati virili dalla non-società dei galli: in questo senso, si può dire senza esitazione che Giovanni è uguale a tanti dei suoi amici costantemente alla ricerca della donna, impazziti come dei licantropi in una perpetua notte di luna piena. Anzi, se ne distingue semmai per la precocità e per l’acutezza con cui, già bambino, avverte e brama il mistero del femminile; oppure per la costanza con cui, da adolescente, si dedica con più solerzia di altri a «una brutta abitudine, comune a tutti i ragazzi» (*Don Giovanni in Sicilia*, p. 390). Sta qui il punto, a nostro avviso: proprio come in *Singolare avventura di viaggio*, siamo di fronte a un paradosso. Un paradosso a doppio fondo, dal sapore umoristico, naturalmente. Come afferma Brancati stesso, infatti, Giovanni e i suoi compagni di scorribande, i suoi pari insomma, sono a tal punto ossessionati dalle donne da non reggere a un contatto reale e fisico con esse. Sembra un meccanismo del tutto simile a quello osservato appunto per *Singolare avventura di viaggio*: il protagonista Enrico e i suoi amici sono così sovraccarichi di energie, così gonfi d’aspettative e di sogni di gloria, da rimanere perfettamente immobili nell’attesa che qualcosa di eccezionale avvenga: fermi e intrappolati nel loro stesso movimento a vuoto. Un movimento tutto mentale, ovviamente, e che

al massimo si concretizza in una «personale marcia su Roma»<sup>81</sup> che non ha niente di solenne, men che meno di eroico. Anche nel caso di Giovanni Percolla il movimento che, secondo sua immaginazione, dovrebbe essere dei più ardimentosi, e cioè lo slancio erotico dettato da un enorme desiderio verso il sesso opposto, rimane quasi sempre nella sfera del pensiero e della fantasticheria. Sappiamo bene quanta parte occupino i sogni a occhi aperti nei testi di Tozzi e di Moravia con al centro i giovani malati: lo abbiamo già visto. Per questo Don Giovanni, se possibile, la questione è ancora più seria, dal momento che tali sogni sono alimentati continuamente non solo da un uso costante di pornografia (Giovanni spende intere giornate nella sua camera a leggere riviste del genere), ma anche da un costante fraintendimento della realtà. Detto in altri termini, per Giovanni e per i suoi amici, ogni minimo evento viene interpretato e letto secondo una visione distorta e viziata in partenza. Una visione che, come prevedibile, ha il suo centro nella donna: la fine (il fine) e il principio di tutto. Così, anche la semplice e innocua vista di una caviglia femminile provoca in un attimo pensieri sconfinati e discorsi fluviali: i più tremendi e i più sporchi. Pare dunque che ogni gesto e ogni avvenimento non possa che essere riportato a un unico senso, e cioè - ci si scusi per il bisticcio - al suo doppio senso sessuale. E se è vero, parafrasando Lacan, che per il soggetto paranoide “tutto è segno”, ossia che tutta la realtà percepita da tale soggetto si piega a un sovrasenso predeterminato e, quindi, distorto, allora si può affermare che, in maniera non troppo dissimile, nella Sicilia di Giovanni Percolla (e anche in quella di Antonio Magnano e di Paolo Castorini), ogni parola proferita, ogni azione compiuta, ogni pensiero svolto vengono ricondotti, paranoicamente, a un unico ordine di significati, ossia a quelli concernenti l'ambito del sesso. Sesso che però è destinato a rimanere al di qua dell'atto reale, soltanto nella sfera impalpabile dell'astrazione, e dei segni pervertiti, dirottati.

Facile dunque desumere come, di fronte a un retorica così ingombrante e massiccia, il confronto con i “dati di fatto” sia a dir poco

---

<sup>81</sup> L. Vincenzetti, *La figura del giovane e la crisi dell'uomo nuovo nella Singolare avventura di viaggio di Vitaliano Brancati*, cit., p. 205.

desolante. Come afferma ironicamente il narratore, infatti, le uniche conquiste fatte da Giovanni e dai suoi pari sono alquanto spicce e inappaganti, del tutto fuori misura - certamente per difetto – se messe in relazione con le aspettative iniziali. In questo senso, resta icastico uno dei primi e più famosi passaggi del romanzo, nel quale il narratore fa riferimento a uno dei riti giovanili e maschili per antonomasia, cioè quello della visita al bordello, descritta come una sorta di spedizione di gruppo (apparentemente così virile, quasi si trattasse di una ronda fascista) capitanata da don Procopio, un ruffiano capace di infiammare e di appagare i suoi clienti soltanto attraverso le descrizioni delle ragazze “a disposizione”. Leggiamo:

don Procopio mormorava in un orecchio: «Un piacere mondiale! Passò il guaio sei giorni fa! Quindici anni!...». Subito il giovanotto tartagliava per l'emozione: «Don Procopio, non facciamo che sia una vecchia come l'altra volta?».

In verità, non era mai accaduto che don Procopio non venisse rotolato dalle scale, in cima alle quali era salito insieme con un gruppo di cavallitti; mai che una delle sue quindicenni non avesse meno di trent'anni. I giovanotti lo sapevano; ma l'eloquenza di don Procopio era potentissima in una città come Catania ove i discorsi sulle donne davano un maggior piacere delle donne stesse. [...]

Le donne più belle che gli uomini di Catania abbiano veduto furon quelle di cui don Procopio fece sentire la voce, vedere il collo, i piedini, i denti, durante il tragitto dal centro della città alla scalaccia buia. (*Don Giovanni in Sicilia*, pp. 392-393)

Già da questo lacerto si può ben comprendere come uno dei momenti cardine per la manifestazione della propria virilità e della propria giovinezza, ossia l'incontro mercenario con le donne a perdere, venga di fatto fallito da Giovanni e dalla sua compagnia. E non tanto perché essi vengono turlupinati da don Procopio, quanto perché, nonostante siano consapevoli della propensione alla frode di quest'ultimo, si ostinano a farsi truffare dalle spropositate, iperboliche e altamente improbabili storie raccontate dal ruffiano. E, dal nostro particolare punto di vista, non conta tanto che tali storie arrechino un piacere, a suo modo, vero. Non conta, cioè, quella capacità «liberatoria dell'illusione» riscontrata da Perrone nel primo gallismo brancatiano, inteso dalla studiosa quale ironica compensazione,

fatta soprattutto di fantasticherie ed evasione, per una realtà asfittica e prosaica<sup>82</sup>. Dalla nostra prospettiva, a interessare è soprattutto il fatto che non risulta per nulla riscontrabile, in Giovanni così come nei suoi amici, quella noncuranza e quella sbrigatività proprie del giovane sano e risoluto quando si trova alle prese coi rapporti carnali. Ricordiamo nuovamente il principio della doppia scelta erotica di cui ha parlato Mascaretti per Moravia: chi vuol dimostrarsi e dirsi virile non dovrebbe mai indugiare con le donne a perdere. Queste ultime sono solo degli oggetti di piacere e di spurgo, da non idealizzare in nessun modo.

Certo, si può anche peccare di inesperienza, o di ingenuità: basti pensare al protagonista de *Il garofano rosso*, Alessio, che si infervora d'amore per la prostituta Zobeida, simbolo insieme d'esotismo, d'avventura e di una agognata maturazione. Ma, ricordiamolo, Alessio è pur sempre un quindicenne, e il suo sentimento così ardimentoso si modella anche sui miti di giovinezza e di virilità proposti dal fascismo degli anni Venti. Al contrario, quella di Giovanni pare essere una idealizzazione di altra fattezza: recidiva ed estrema<sup>83</sup>. Una idealizzazione che, seppure pornografica (o proprio perché tale), resta comunque malsana. Ci pare allora che Sciascia continui ad aver ragione quando, prendendo le mosse dagli studi di Giovanni Macchia<sup>84</sup>, definisce il dongiovannismo brancatiano nei termini di «una forma quasi patologica di petrarchismo», intendendo con quest'ultimo

---

<sup>82</sup> Cfr. D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 64-66.

<sup>83</sup> Sia detto per inciso: Giovanni Percolla sa bene che esistono due tipi di donne. Ma egli le divide in coloro sulle quali si può fantasticare e sulle quali no. In tal senso, risulta comico e insieme grottesco il modo con cui questo personaggio tenta di preservare le sue sorelle, quasi fossero angeli asessuati, dagli sguardi e, soprattutto, dalle parole degli amici, quasi queste potessero comprometterle soltanto se proferite sotto lo stesso tetto in cui esse abitano. Questa sorta di pudicizia non deriva soltanto dal fatto che egli vuole ergersi agli occhi delle sorelle quale uomo (e bambino) di casa, da osannare e da coccolare in ogni modo, ma anche dalla consapevolezza che, in caso contrario, egli sarebbe il primo a fantasticare pornograficamente sulle parenti dei compagni.

<sup>84</sup> Cfr. G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Einaudi, Torino, 1978. Numerosi sono gli studi sulla figura onnipresente e contraddittoria del Don Giovanni nella tradizione letteraria occidentale moderna. In questa sede ci limitiamo a rimandare, oltre all'appena citato studio di Macchia, anche alle considerazioni dell'antropologa junghiana M. L. Von Franz (*L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer aeternus*, Red, Como, 1989), secondo la quale il "tipo" del dongiovanni può identificarsi con la persona (di genere maschile) che si ostina a non voler crescere, rifiutando di prendersi una responsabilità nei confronti di una donna soltanto.

il contrario esatto del machiavellismo, ossia del «genio della pratica»<sup>85</sup>. Ecco quindi in quale senso Giovanni Percolla può definirsi un giovane malato, nonostante i suoi quarant'anni. Egli non pecca tanto per una mancata conformazione a un determinato sistema valoriale di riferimento. Un sistema che abbiamo visto costituirsi come l'esagerazione ossessiva e, proprio per tale motivo, anche come la negazione del mito della virilità: e cioè il gallismo. Ed è bene ribadire che, come testimonia il suffisso di quest'ultima parola coniata da Brancati, anche il gallismo può essere concepito, metaforicamente, nei termini di uno speciale sistema totalitario. Soltanto che, a differenza del fascismo - di cui, con tutte le dovute attenzioni del caso, il gallismo rispecchia e mette in ridicolo molti aspetti -, il sistema totalitario dei galli siciliani rivela fin da subito la sua natura smaccatamente retorica, vuota, basata più su delle proiezioni immaginarie che su delle presunte istanze concrete e di palingenesi. Insomma: la sua natura patologica, per rifarci ancora a Sciascia.

E dunque anche la malattia di Giovanni, già caratteristica di molti abitanti della Sicilia brancatiana, consiste nella incapacità di tradurre in prassi quanto evocato a parole, o quanto sognato durante uno degli infiniti riposini fuori orario che egli si concede chiuso nella sua camera, mentre le sorelle lo pensano intento in qualche opera serissima o in qualche difficile lettura. Si gioca qui gran parte della questione, perché, nella seconda metà del romanzo, a Giovanni viene data effettivamente l'opportunità di realizzare, cioè letteralmente di rendere realtà effettiva, quanto bramato in modo ossessivo fino a quel momento. Nel quinto capitolo, infatti, Maria Antonietta dei marchesi di Marconella, detta Ninetta, figlia di nobili, rivolge a lui i suoi occhi. Evento che sembra avere quasi del miracoloso, tanto suscita clamore, in Giovanni e presso i suoi comparì: secondo le regole del mondo a senso unico dei galli, infatti, un simile gesto non può che rappresentare la prova assoluta e incontrovertibile che la donna in questione sta dimostrando interesse nei confronti del destinatario del suo sguardo, per

---

<sup>85</sup> L. Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, cit., p. 160. Si rammentino a questo punto le teorie di Machiavelli riguardanti la capacità giovanile e virile del principe di piegare a sé la Fortuna, volubile e femmina.

una volta soggetto guardato e non “guardone”. A questo proposito, ci paiono utili le considerazioni di Marina Paino, la quale, servendosi della lente psicanalitica, ha focalizzato l’attenzione proprio sulla “storia dell’occhio” – per riprendere un titolo di Bataille - presente in questo romanzo. Secondo la studiosa, l’organo della vista andrebbe a sostituirsi *de facto* a quello sessuale. Se si accettano queste ipotesi (pur tenendo presente il sospetto di Brancati nei confronti delle teorie freudiane), si potrà comprendere come, nel momento in cui Giovanni viene guardato da Ninetta, diventa sì l’eletto di quest’ultima, sentendosi un uomo dalle grandi qualità e dall’alto grado morale, ma, contemporaneamente, viene svirilizzato, cioè privato del suo ruolo attivo (e per questo rassicurante) di *voyeur*<sup>86</sup>. Siamo di nuovo al cospetto dell’incapacità di Giovanni di tramutare in atto pratico tutto ciò che, invece, nella sua mente e attraverso i suoi occhi, riesce a spingere fino alle più compromettenti conseguenze.

E dunque non stupisce che, una volta sposatosi con Ninetta, per iniziativa di quest’ultima naturalmente, e una volta trasferitosi a Milano, il protagonista non sia capace di affrontare come un vero maschio la prova definitiva, «il cemento estremo»<sup>87</sup>, per servirci delle parole di Paino: la prima notte di nozze. Certo, non si può parlare di un fiasco nel senso proprio del termine, dato che, nel momento in cui tale notte ha luogo, Giovanni riuscirà addirittura a mettere incinta sua moglie. Tuttavia, il turbamento e il disagio che egli prova preventivamente di fronte a questo incontro decisivo, di corpi che si incontrano, stanno a testimoniare da un lato una “crisi di virilità”, e dall’altro l’ostinazione con la quale Giovanni si rifiuta di crescere, di farsi vero uomo, dismettendo finalmente la sua confortante e sicurissima condizione di giovane incallito. Di giovane attardato, e quindi cronico nel suo stato di immobilità<sup>88</sup>. Andiamo a vedere la scena in questione:

---

<sup>86</sup> Cfr. M. Paino, *Brancati e il “perturbante” gallismo di Don Giovanni*, «Otto/Novecento», III (2014), p. 171.

<sup>87</sup> Ivi, p. 173.

<sup>88</sup> Si ricordi a questo punto che, nonostante la sua precocità in ambito sessuale, Giovanni è una persona caratterizzata da un’atavica inclinazione alla lentezza, addirittura manifesta fin

Ma una sera, mentre, dal paralume giallo, filtrava sulle mani di Ninetta una luce che ne metteva in una singolare evidenza il fatto ch'erano di carne, d'un tratto il pensiero che anche Ninetta era una donna lo toccò in un modo così strano e vivo ch'egli smise di guardare negli occhi la fidanzata e posò sulle proprie dita la fronte che gli doleva. Poco dopo, accusando un malessere del quale non si rendeva ragione, si licenziò da Ninetta e tornò nella casa di Cibali in preda a un turbamento molto più grave di quando domandava ai suoi sensi intorpiditi: "Che vuol dire?".

Alcuni discorsi degli amici già sposati, sulla misteriosa gravità del momento in cui la porta si chiude per la prima volta sui due sposi, e la paura che infonde la paura di lei, finirono di turbarlo. Giovanni avvolgeva di uno sguardo penoso e interrogativo la figura calma e quieta di Ninetta, e più calma e gentile ella era, e più gli faceva paura. (pp. 481-482)

Sintomatico (letteralmente) è il fatto che, nel momento in cui il protagonista dovrebbe approfittare dell'occasione per rinsavire dalla sua condizione di eterno bambino guardone - in altre parole, nel momento in cui dovrebbe sfruttare la possibilità di farsi uomo e sano con la donna desiderata -, viene colto da un improvviso malessere fisico. Da un turbamento solo all'apparenza inspiegabile. Infatti, se si guarda bene, lo stato "attardato" e indolente del personaggio non è altro che la sua più congeniale forma di difesa e di autoconservazione. Immaginare tutto permette a Giovanni di non far niente, di rifugiarsi cioè in un mondo dove la propria virilità, il proprio valore e il proprio onore sono già dimostrati e dispiegati nelle più clamorose maniere: senza bisogno di superare alcuna prova.

Come nel caso di Moravia (ma nei termini opposti), si può parlare di un rovesciamento della dialettica che contrappone salute e malattia<sup>89</sup>. Quest'ultima pare essere non l'eccezione, ma la normalità, per Giovanni e i suoi amici. È nel loro petrarchismo patologico che essi si sentono a loro agio. È nella smania degli ululati di incontinenza che trovano la loro quiete: è nel gallismo malato eppure, paradossalmente, confortevole che possono far finta di essere veri uomini, e veri giovani. È, infine, nella loro camera di

---

dalla sua nascita, assai travagliata e sulla quale già grava «sinistramente» (p. 389) la parola "tardi".

<sup>89</sup> Come afferma Perrone, è da rilevare che anche ne *I piaceri* Brancati adotta una tecnica simile, fatta di rovesciamento e di mescolamento degli opposti positivi/negativi. Cfr. D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 87.

bambini, avvolti in pesanti coperte, che, come durante una febbre, avvertono un benessere superbo e, almeno così pare, irrinunciabile.

Irrinunciabile perfino di fronte all'opportunità di far proprio ciò che si è sempre sognato sotto queste stesse coltri protettive. Una volta sposatosi e una volta trasferitosi a Milano, Giovanni sembra infatti dismettere le sue insane abitudini<sup>90</sup>: non solo non poltrisce più per ore intere, ma intraprende una vita davvero "attiva". Sveglia presto, docce fredde e rapide, lavoro, amanti, vita mondana e incontri di lettura: non manca nulla all'appello delle attività di colui che, almeno all'apparenza, può essere ormai considerato un borghese del Nord e, soprattutto, un vero uomo. Anzi, meglio, un vero uomo di Sicilia trapiantato nel Settentrione: le amiche della moglie si concedono spontaneamente a Giovanni, persuase che i siciliani siano possessori di una forza sessuale travolgente e indomabile. Ne restano presto deluse, e lo stesso protagonista, Don Giovanni "involontario" (come recita il titolo di uno dei lavori teatrali brancatiani), pare addirittura infastidito da queste attenzioni troppo insistenti e troppo pretenziose. Del resto, ricordiamolo ancora, l'atto in sé, per i galli messi in scena da Brancati, è sempre poca cosa, a dispetto dell'investimento simbolico riservatogli in partenza. Quasi un incidente di percorso che si vorrebbe addirittura evitare, se si potesse. Oppure perfino un percorso che si vorrebbe non intraprendere nemmeno, restando al sicuro nei propri sogni pornografici.

In tal senso, il finale del romanzo è più che rivelatore. Ninetta e Giovanni tornano in Sicilia per una vacanza, fieri di portare a Catania un "altro uomo", ossia un Giovanni del tutto cambiato, cresciuto, finalmente svegliato dal torpore che invece opprime i suoi conterranei, ormai da lui derisi insieme alla moglie. Eppure, non appena il protagonista rientra nella sua camera, non appena si adagia in quel letto accogliente, ecco che risprofonda nella situazione di un tempo, in uno stato di inattività e di

---

<sup>90</sup> Tuttavia, proprio quando Giovanni intraprende una vita sana, egli comincia a temere in maniera ossessiva per la sua salute: «La felicità lo salvò dalla gelosia, ma non si può dire che lo arricchisse di salute. La sua vita divenne più attiva, veloce, asciutta, e le docce fredde più frequenti. Egli appariva veramente forte, ma la paura di rimanere privo di forze non lo lasciava un solo momento durante la giornata, e talvolta diventava maniaca» (p. 514).

confusione assai più auspicabile, ora, rispetto al benessere della vita milanese. Ecco la scena:

Giovanni si spogliò lentamente, e, [...] s'introdusse sotto il piccolo e morbido archetto di lenzuola, coltri, coltrone, celone e copripiedi, che s'era formato sul materasso. [...]  
«Uhuuu! Adesso dormo un minuto!»  
E infatti chiuse gli occhi.  
Dopo un minuto di sonno, duro come un minuto di morte, li riaprì freschissimi. Trovò nel buio il tasto del campanello, e suonò. [...]  
«Apri le imposte, sorella mia!» disse egli.  
Le imposte furono aperte, ma non entrò che buio.  
«Come, buio?» esclamò egli.  
«Certo! Sono le otto!»  
«E quanto ho dormito?»  
«Cinque ore!»  
«Cinque ore? M'è sembrato un minuto!»  
«Ninetta» aggiunse Barbara [una delle sorelle di Giovanni], nella penombra, «non ha voluto svegliarti, ed è andata in casa del padre.»  
«Nel tempo che saremo a Catania» disse egli, voltandosi bocconi e ponendo il mento sul cuscino caldo, «credo che sia meglio che lei dorma a casa sua, e io qui, a casa mia!» (pp. 528-529)

Non servono troppe parole per spiegare quanto appena letto. Ribadiamo soltanto ciò che abbiamo affermato nella sezione della morfologia del primo capitolo, e cioè che, in quanto giovane malato, o meglio in quanto adulto non cresciuto, Giovanni non potrà mai rinunciare alla sicurezza e alla mancanza di responsabilità proprie della sua condizione iniziale. A nulla servono i suoi sforzi, in verità alquanto ridicoli, di diventare qualcun altro. E questo nulla di fatto non è imputabile soltanto alla potenza magnetica e ipnotizzante della sua terra d'origine. Piuttosto, accanto a essa si deve considerare l'incapacità del personaggio di lasciare la propria camera di ragazzino, la camera-grembo, come spiega giustamente Perrone. Nel primo capitolo, così come per *Agostino* di Moravia, abbiamo parlato di una regressione spaziale. Ossia di una regressione rappresentata attraverso un'inversione totale di quel percorso che un vero giovane saprebbe intraprendere senza difficoltà: dalla propria camera di bambino e di adolescente fino alla camera matrimoniale, passando anche per quella, iniziatica, dei postriboli. Alla stanza da letto coniugale, o addirittura a quella del bordello, i giovani malati come Giovanni preferiranno sempre la loro

camera di un tempo (fuori dal tempo), perimetro di sicurezza dove poter continuare a essere considerati i bambini a oltranza, bisognosi di cure e premure anche a quarant'anni, invece che come uomini di casa.

E una sorta di percorso per stanze – un percorso comunque deviato e interrotto - sembra essere anche quello di Antonio Magnano, protagonista de *Il bell'Antonio*, secondo “episodio” della trilogia del gallismo. La prima scena “nucleare” del romanzo si consuma a Roma, proprio nella stanza da letto del personaggio. O più precisamente: non si consuma, visto che Antonio - un ventiseienne che col suo aspetto fisico riesce ad ammaliare qualsiasi donna che incrocia il suo sguardo e che perciò è reputato da tutti un instancabile amante<sup>91</sup> - è, in realtà, un impotente. Tralasciamo per ora le implicazioni simboliche e romanzesche di tale malattia, che Antonio riesce a tenere nascosta per larga parte della sua giovane esistenza. Andiamo al passaggio in questione. Passaggio che, come dicevamo, si configura, in prospettiva, come il primo avvertimento di un'inquietudine fin troppo strana, dal momento che il narratore nelle pagine precedenti aveva specificato che i ragazzi catanesi, e tra questi Antonio, si trasferiscono a Roma, oltre che per studiare e per trovare un buon lavoro attraverso qualche conoscenza importante, per ammirare la grande varietà femminile della capitale:

Il due dicembre, la signorina Luisa Dreher, figlia di un diplomatico, la più bella ragazza straniera che si trovasse a quel tempo in Italia, andò a trovare Antonio alle dieci del mattino. La visita non era stata sollecitata da chi la riceveva né annunciata da colei che la faceva. Nelle sue passeggiate con Luisa Drecher, Antonio non si era nemmeno sognato d'invitarla a casa, talmente un invito simile gli sarebbe parso una sconvenienza verso quelli che dovevano procurargli un impiego immeritato.

E frattanto eccola lì, questa ragazza mirabile, seduta su uno sgabello, torcendo un fazzoletto di velo fra le mani piccole e ancora colorate di sole estivo!

Antonio non dice nulla. [...] Luisa si alza di scatto, gli butta le braccia al collo e, appoggiandogli una guancia sul petto, «Ti voglio bene!» singhiozza, «Ti voglio bene! [...] Non voglio nulla da te!» continua

---

<sup>91</sup> Si tratta di una «sfuggente bellezza, per un verso candida e quasi infantile, per l'altro “diabolica”, tentatrice», che accontenta tutti i gusti. R. M. Monastra, *La carne, la morte e il diavolo nell'opera di Brancati*, «Le forme e la storia», VIII, 2 (2015), p. 659.

Luisa, fra i singhiozzi, «non voglio essere sposata! [...] Non ti voglio sposare, te l'ho detto, io basto a me stessa e non voglio sposare nessuno».

«E allora?» chiede Antonio con la voce alterata.

«Ti voglio bene, ti voglio bene! Capiscimi, santo Dio: ti voglio bene!» Antonio si fa pallido come un morto, e siede, casca quasi, su un divano. [...]

Luisa non sa più quello che fa, ha perduto ogni capacità di comandare a se stessa, sente che la sua mano vergognata e spaurita erra dissennatamente sotto la vestaglia di Antonio.

«Non ti chiederò niente!» singhiozza. «Sta' sicuro, sta' tranquillo! Non avrai da me nessun fastidio! [...] Il più gretto e ridicolo dei tuoi compaesani» continua Luisa con voce più lenta e sorda, «se sposasse me non avrebbe nulla da ridire. So che le donne della tua Isola, quando vanno a passare la prima notte di matrimonio negli alberghi di Taormina, strillano come galline a cui si tiri il collo. Io non strillerei nemmeno se tu mi ammazzassi, ma insomma... avrei il diritto... Perché impallidisci? Cos'hai? aspetti qualcuno? chi c'è dietro quella porta?»

Il volto di Antonio si colora un poco: dalla porta, che dà nella camera da letto, è venuto un leggero rumore, come di una persona che vi si fosse appoggiata dall'altra parte.

«C'è una donna, di là?» chiede Luisa, abbassando la voce.

«Sì!» fa lui, e china il capo.

Luisa ridiventa padrona di sé. Si alza dal divano, prende la borsetta da un tavolo, ne cava uno specchio, vi mira gli occhi diventati color ferro, asciuga e cancella le lacrime con due colpi di piumino.

«Addio» dice, «addio, scusami».

Ed esce.

Antonio si precipita alla porta della camera da letto, la spalanca, e riceve quasi sulla bocca un bacio del can barbone che, impaziente di rivederlo, ha spiccato un salto verso di lui con un guaito strozzato nella gola. (*Il bell'Antonio*, pp. 543-546)

Nell'episodio riportato, sono diversi gli atteggiamenti del protagonista che possono essere interpretabili alla stregua di sintomi della sua giovinezza ammalata. Innanzitutto la sua incapacità di sfruttare la situazione a livello pratico e lavorativo: se accettasse le *avances* della bella Luisa, figlia di un influente diplomatico, molto probabilmente Antonio otterrebbe con più facilità quel lavoro immeritato di cui il narratore parla. O meglio, otterrebbe un lavoro che a quel punto diventerebbe più che meritato, vista la sua prontezza nel trasformare una situazione compromettente a suo vantaggio.

In secondo luogo, ancora più clamorosamente, la paura di fronte al sesso. Una paura certo derivata dall'impotenza del personaggio (di lì a poco

resa nota dal narratore): derivata dunque da una patologia psicofisica nel senso proprio del termine. E tuttavia, i modi coi quali Antonio cerca di evitare il contatto con la donna, e soprattutto i suoi mancamenti di fronte alla più perfetta delle occasioni rivelano quella che, dalla nostra prospettiva, è la sua vera malattia. Si tratta di un'occasione perfetta poiché un giovane virile che si rispetti non potrebbe chiedere di più in nessun caso: una donna perbene che decide di propria sponte di farsi donna a perdere, recandosi addirittura presso l'abitazione del giovane in questione. E non sarà forse un caso che Luisa evochi, per contrasto, la prima notte di nozze delle siciliane. Ella vuole far intendere ad Antonio, falso ingenuo, che è pronta a darsi senza pretendere nulla: che, insomma, è pronta a essere soltanto usata e gettata via, se lui lo vuole. Eppure Antonio, invece che aprire la sua stanza da letto a una facile conquista, decide di rifugiarsi come un bambino pauroso nel luogo dei suoi giochi innocui. Ed è lo stesso Brancati a darcene conferma. Nel secondo capitolo del libro, Antonio ritorna a Catania, presso la casa dei suoi genitori, e proprio mentre rientra nella sua vecchia camera da letto, si leggono le seguenti parole: «Poi entrò nella sua camera, ove il suo odore di cinque anni avanti parve fargli mille feste come un cane che l'avesse aspettato fedelmente col muso sul filo della porta...» (p. 562). Non sarà sfuggita la quasi perfetta coincidenza con il passo precedentemente citato. A nostro avviso, un rimando così esplicito non può che collegare sotterraneamente le due scene. Non può che far avvicinare, fino alla sovrapposizione completa, le pareti della prima camera con quelle della seconda. Per Antonio, impotente e giovane malato, qualsiasi stanza da letto equivale a quella sua prima. Non può progredire, non può spingersi oltre. Non può entrare in modo normale, letteralmente, in uno spazio che non gli è concesso e che mai lo sarà.

Spazio che non gli è concesso nemmeno quando la camera è quella che dovrebbe coronare il suo matrimonio, divenirne il tempio: Antonio infatti si sposa con Barbara Puglisi, figlia del più potente notaio della città, molto devota e affatto ignara delle cose del sesso. Approfittando dell'ingenuità della ragazza, il giovane non le rivela la "felicità nuova" della

prima notte, per dirla con Pascoli, e presso la loro stanza, ciò che si cova è un amore fatto solo di abbracci e di carezze, totalmente scorporato. Antonio anche in questo caso disattende una delle prove principali per il vero maschio e per il vero giovane in via di formazione: quella dell'iniziazione al sesso della propria donna ideale.

Tuttavia, dopo circa un anno, a causa dell'impudenza di una serva, Barbara viene a conoscenza di quanto il marito le ha tenuto nascosto. Il matrimonio viene reso nullo dalla Sacra Rota, Antonio ritorna a vivere dai genitori (si rinchioda, come sempre, nella sua camera di ragazzo<sup>92</sup>) e il rumore di un simile scandalo, la storia del più grande conquistatore amoroso che si dimostra un impostore, sconvolge l'intera città di Catania «come un boato dell'Etna» (p. 721). Non v'è dubbio, infatti, che *Il bell'Antonio* sia un romanzo costruito su uno scandalo. Ma non v'è dubbio nemmeno che quest'ultimo non corrisponda ad altro che alla malattia di Antonio, ossia alla «disgrazia» che impedisce proprio ciò che comunemente viene inteso e spacciato per scandalo. L'unico e castissimo scandalo della storia è, insomma, l'incapacità di avere amanti al di fuori del matrimonio, di metter corna o di generare figli illegittimi, “attività” considerate più che normali, addirittura fisiologiche, dai personaggi brancatiani, e anche dalle immagini dell'uomo restituite dal mito della giovinezza. In questo senso, non appare scontato il fatto che, in tutto il libro, le «capricciose intermittenze funzionali» di Antonio, come le definisce Emilio Cecchi<sup>93</sup>, non vengano mai chiamate col loro nome esatto e più diffuso: l'impotenza, quasi questa parola rappresenti una sorta di falla nel linguaggio, un vuoto profondo, nel rutilante e ininterrotto discorrere sulla donna che contraddistingue la Sicilia messa in scena da Brancati. Per designare la maledizione di Antonio, infatti,

---

<sup>92</sup> Diametralmente opposta a questa di chiusura totale di Antonio, è la scelta estrema di suo padre Alfio, perfetto prototipo del gallo sicuro del fatto suo che, per mantenere alto il suo nome dopo la disgrazia occorsa, decide di uscire e di recarsi in una casa di malaffare mentre sono in corso i bombardamenti degli alleati, trovandovi, come già spera, la morte. Non c'è migliore monumento ai caduti, per Alfio e per i galli a lui simili, che morire sul loro specialissimo campo di battaglia, in «trincea» (V. G. Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, cit., p. 104): i letti altrui, con onore e gratificante biasimo. Sul rapporto “simmetrico”, cioè parallelo e contrapposto, tra Antonio e suo padre cfr. almeno R. Fedi, *Il brutto Alfio*, «L'Illuminista. Rivista di cultura contemporanea», num. monografico dedicato a Vitaliano Brancati, 2010, pp. 115-126.

<sup>93</sup> E. Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano, 1972, II, p. 1075.

i suoi compaesani, poco nascostamente gaudenti per aver scoperto che l'oggetto delle loro invidie non è in grado di sfruttare una bellezza così sfacciata, si servono di perifrasi o, più esattamente, di metafore, salvo in un'occasione cruciale che vedremo fra breve<sup>94</sup>.

E dunque, più che «l'esemplazione fisiologica [...] dell'infelicità di vivere sotto un dispotismo che, più o meno blando, segna la coscienza (di chi ha coscienza) di menzogna»<sup>95</sup>, come vuole Sciascia (e con lui, in maniera simile, Pampaloni), l'impotenza di Antonio ci pare essere, oltre che l'espressione concreta di una sua malattia spirituale (quella della giovinezza), anche la spia di un timore oscuro che percorre continuamente i protagonisti brancatiani. È come se il sovraccarico di parole rivolte al soddisfacimento delle proprie fantasie sessuali tipico di tali protagonisti servisse a scongiurare di volta in volta ciò di cui si deve assolutamente tacere. A stornare in anticipo e a sommergere di chiacchiere la più grande paura, continuamente rimossa: quella di non farcela, di non essere in grado di mantenere quanto decantato attraverso i discorsi sulle donne. E, prestando attenzione, ci si accorgerà che, se si eccettua l'episodio della confessione fatta allo zio Ermenegildo (non a caso nelle mura confortanti della propria camera), Antonio non prende mai davvero la parola, per tutto lo svolgersi della vicenda. Anche per questo motivo, e in quanto «*homo siculus*», come lo definisce Gabriele Pedullà, egli non è capace di accollarsi le

---

<sup>94</sup> Luca Danti (*Le migliori gioventù*, cit., pp. 50-51) ha posto efficacemente l'attenzione sull'uso della metafora in Brancati, anche se si è concentrato soprattutto sugli effetti di ricezione di questo espediente retorico, e non tanto sulle possibili implicazioni a livello testuale: «Romanzi saturi di sesso perché di sesso si fa un gran parlare senza che quasi praticamente mai il sesso venga direttamente rappresentato. Potremmo, per esempio, passare in rassegna le metafore proverbiali sulla penetrazione nel *Bell'Antonio*; metafore che colmano i puntini di sospensione delle numerose reticenze e formano la pletora di variate allusioni a cui ricorre Brancati per restituire la prospettiva ipocrita di una società castissima e assediata da un pensiero onnipresente. [...] Di penetrazione eterosessuale si parla *ad abundantiam* soprattutto nel *Bell'Antonio*, questo perché è l'impotenza del protagonista [...] il valore aggiunto che connota il rapporto tra maschio e femmina altrimenti banale [...], lo rende letterariamente efficace, in grado cioè di pungolare la morbosità di chi legge».

<sup>95</sup> L. Sciascia, *Del dormire con un solo occhio*, cit., p. XIX.

responsabilità dell'età adulta, restando nient'altro che un infante<sup>96</sup>. E cioè un non-parlante, nel senso proprio del termine<sup>97</sup>.

Antonio, afasico e impotente, incarna dunque la contraddizione del gallismo, la sconta sulle sue membra capricciose, ma, a differenza di quanto affermato da Sciascia e da Pampaloni, non è latore di nessuna istanza di (cosciente o meno) protesta nei confronti di un sistema opprimente e ossessivo. Piuttosto, gli unici ad avvertirne le insidie sono altri. Nello specifico: lo zio e il cugino di Antonio, anche se entrambi si dimostrano, alla fine, troppo irretiti da tale sistema per poter essere considerati dei personaggi davvero critici e “positivi”. In particolare il secondo dei due, Edoardo Lentini, viene rappresentato come l'uomo attivo, del fare a ogni costo: dopo un trascorso in qualità di podestà di Catania, diventa combattente antifascista e viene anche internato in un campo di concentramento. Nella parte finale del romanzo, Edoardo rimprovera Antonio per la sua disperazione «da collegiale» (p. 810), rimasta tale e intatta anche al cospetto dei tragici eventi che si sono verificati in Italia e in Europa durante la Seconda guerra mondiale. Eppure, per un'improvvisa inversione del movimento circolare del petrarchismo patologico di cui sopra, le parole di Edoardo sono destinate, per una buona volta, a essere smentite e vanificate dai fatti. Poco dopo aver pronunciato il suo accalorato sermone, il cugino di Antonio, «risoluto e sbrigativo» (p. 813), stupra la figlia del portinaio del palazzo in cui abita, vanificando d'un colpo il suo barlume di consapevolezza, destinato a riaffacciarsi di nuovo e rapidamente, soltanto nel pentimento post-coitale. Dopo il misfatto, Edoardo chiama al telefono Antonio per confessargli in lacrime la sua condotta e per chiedergli perdono, ma comprende che per il cugino, «adolescente tardivo» (ancor più

---

<sup>96</sup> Cfr. G. Pedullà, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, cit., pp. 182-183.

<sup>97</sup> Servendomi anche delle categorie di Bachtin, ho trattato in maniera più estesa dell'impossibilità di parlare di Antonio in un intervento dal titolo *Sintomi di un'infanzia cronica. «Parola altrui» e menzogna ne Il bell'Antonio di Vitaliano Brancati*, tenuto durante la Graduate Conference *La menzogna. Le altre facce della realtà* (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 19-20 Ottobre 2017), i cui atti sono in corso di pubblicazione.

tardivo di Giovanni Percolla), non vi è possibilità di comprendere il suo rimorso, né di un qualche rinsavimento:

Antonio seguì a tacere, pur facendo capire che stava con l'orecchio attentissimo. E un'altra cosa, lasciò capire improvvisamente, e fu questa: che invece di condannare o compiangere Edoardo, per ciò che egli aveva fatto ai piedi della scala, lo invidiava. Con tutte le gocce di sangue che aveva in cuore, con tutti i pensieri che aveva in testa, lo invidiava. Sempre più forte, intenso, scottante, attraverso il filo del telefono, giunse ad Edoardo il calore di quell'invidia.

«No!» gridò egli allora con tutta la forza, «no, no, no, no! No, Antonio, credimi... sulla testa dei miei figli... non è come dici tu!»

«Io non ho detto niente!» fece Antonio e, dopo aver tirato su il respiro con violenza, lo trattenne quanto poté, riempiendo il filo del telefono di un silenzio assoluto. Finché d'un tratto non scoppiò in lacrime lui.

Questo non era il pianto di Edoardo: era più stretto, più disperato, tutto intramezzato dei sibili di un petto che, da molti anni, non si apriva a larghi respiri di felicità.

Edoardo stette ad ascoltarlo per alcuni minuti, poi, sentendo che non accennava a diminuire, tolse scoraggiato il ricevitore dall'orecchio e si mise a guardarlo; lo guardò a lungo, con sfiducia, con amarezza, sentendovi sempre gorgogliare quei singhiozzi di adolescente tardivo.

«È ben curioso tutto questo!» disse, e s'asciugò una lacrima che gli s'era raffreddata sulla guancia, «è proprio curioso!» Poi, piano piano, delicatamente, chiuse il telefono. (pp. 814-815)

Incapace di un rinsavimento pare essere anche il nobile Paolo Castorini, protagonista di *Paolo il Caldo*, anche se in senso opposto. Abbiamo già parlato dell'ultimo romanzo brancatiano, di come, in queste pagine pubblicate dopo la morte dell'autore, emerga con angoscia la controparte ombrosa dell'accecante luce di Sicilia, i suoi riverberi inquietanti e mortiferi. Da questo punto di vista, la storia raccontata pare essere appunto quella di un'illuminazione, di una conversione. Anche il nome del personaggio principale sembra suggerirlo. Paolo, come il santo folgorato lungo la via di Damasco. Ma anche come il protagonista del dramma che Pietro Dellini, personaggio principale de *L'amico del vincitore*, vorrebbe mettere a punto. Un dramma che, nelle sue intenzioni, dovrebbe essere incentrato, guarda caso, proprio su l'«orrore della luce» (*L'amico del vincitore*, p. 296), e che quindi già pare richiamare il precedente biblico (con la mediazione, esplicita, di D'Annunzio).

Eppure, come accennavamo, si tratta di una conversione e di un rinsavimento che vanno nella direzione opposta rispetto a quella che ci si aspetterebbe. Infatti, si può affermare senza esitazioni che Paolo Castorini non avrebbe bisogno di cambiare, dal momento che si presenta come un campione di salute, di virilità e di buona condotta. Dove per buona condotta, ovviamente, si deve intendere quella, tutta al rovescio, indicata dal sistema a senso unico del gallismo. Una condotta contraddistinta dunque dalla trasgressione. Paolo “il caldo” è insomma uno dei pochi siciliani messi in scena da Brancati capaci di stare al passo con l’esagerazione e l’ipertrofia dei fantomatici discorsi sulle donne che si costituiscono come il basso continuo e lo sfondo pregresso dei romanzi della trilogia. Già nei suoi anni più verdi, infatti, il protagonista spicca per tenacia e costanza, quando si trova in ambito sessuale. Di salute, insomma. A tal proposito, resta più che memorabile il primo episodio in cui Paolo compare. Andiamo a leggerlo:

Disposti in riga, l’uno accanto all’altro, a gambe larghe come un plotone d’esecuzione, essi avevano fatto di un vizio intimo e solitario uno sport insipido, e cercavano di battersi a vicenda in celerità, raccogliendosi in una concentrazione che corrugava penosamente le loro fronti piene di acni, e riuscendo a malapena a tener ferme nella fantasia le immagini necessarie al loro giuoco, mentre visioni cangianti di nuvole, in corsa lungo le falde dell’Etna, irrompevano disturbatrici nei loro occhi fissi e dilatati come richiami celesti alla gioia, alla castità e alla libertà. (*Paolo il Caldo*, p. 842)

Non sembri secondaria una simile scena. In essa, infatti, troviamo raffigurata in maniera perfetta e divertente una pratica quasi tribale tipica delle bande giovanili: il vizio solitario per antonomasia che si trasforma in sfida collettiva. Ossia in una delle *performances* corporee e iniziatiche che abbiamo già visto essere centrali in *Agostino* di Moravia e che, in questo caso, Paolo compie senza sforzo. Non sarà sfuggito nemmeno il carattere agonistico di quello che Brancati descrive, sintomaticamente, nei termini di uno «sport». Uno sport «insipido», certo, ma altamente virile, dato che

sembra possedere addirittura una venatura marziale (il plotone d'esecuzione)<sup>98</sup>.

Ma questo episodio rappresenta soltanto una delle molte prove che dimostrano la salute prepotente di Paolo. Il passo successivo, nella sua crescita retta e conforme al gallismo - e quindi, per larga parte, anche al mito della giovinezza -, è rappresentato dalla sua prima esperienza sessuale, che avviene con una serva di nome Giovanna. Anche questo non è dettaglio di poco conto: nonostante Paolo si invaghisca fin troppo della sua sottoposta, suscitando il biasimo e la gelosia da parte del nonno - suo omonimo e in tutto e per tutto simile a Paolo in quanto ad appetito sessuale, e già da tempo approfittatore dei "servizi" di Giovanna -, egli (Paolo "il caldo") dimostra anche in questa occasione, a poco più di diciassette anni, di saper ben orientarsi nel percorso che si confà al vero giovane maschio, conscio che, per quanto suo nonno si lamenti della promiscuità di una simile situazione, «Giovanna non è moglie di nessuno» (p. 857). Questa constatazione apparentemente satellitare offre in realtà una spia non trascurabile della consapevolezza avanzata di Paolo, della sua connaturata propensione all'esser vero uomo. Attraverso queste parole, infatti, egli dimostra di conoscere alla perfezione la differenza fondamentale che passa tra una donna a perdere, di cui - seppure egli se ne interessi più del dovuto - non si può essere gelosi, e una moglie. Inoltre, nessuna donna a perdere è migliore di colei che già si trova alle dipendenze del suo sfruttatore, doppiamente padrone di disporne quando e come vuole.

Appurato ciò, non ci resta che capire il perché sia possibile ascrivere Paolo Castorini, Paolo il caldo e l'indomito, alla categoria dei malati. Non già dei giovani malati, visto che la sua patologia si manifesta in età avanzata. O meglio, non ancora: poi sapremo il perché. Possiamo affermare che Paolo si ammala, fuor di metafora, nel momento esatto in cui tenta di inseguire una vita più regolare, più retta e più alta. In altre parole, più "sana". Dopo un'esistenza trascorsa nella smodatezza della carne, nella continua ricerca di sempre nuove amanti e delle più perverse avventure tra

---

<sup>98</sup> Sulla questione cfr. L. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 157.

eventi mondani e la frequentazione dei salotti più esclusivi della capitale, Paolo sente la necessità di redimersi, seguendo una sorta di idealizzante e irrealistico «progetto angelico»<sup>99</sup>. Ecco la folgorazione paolina, lungo la strada del peccato. Dopo una simile illuminazione, cioè dopo l'avvertimento del “lato oscuro” della luce da parte del protagonista, quest'ultimo decide di dedicarsi all'arte e alla letteratura, e soprattutto di sposare una ragazza della sua terra, molto più giovane di lui e di buona famiglia. Ma anche in questo caso, sempre per la logica paradossale e umoristica che predomina nei testi brancatiani, nel momento stesso in cui Paolo si adopera con tutte le sue forze per migliorare, per scrollarsi di dosso “il male comune agli uomini del Sud”, per combattere il diavolo che sempre lo fomenta e che a tratti, addirittura, sembra possederlo, proprio in quel momento erompe, graduale e insidiosa, la malattia. Così, a forza di voler essere fedele e ligio agli obblighi matrimoniali, la moglie se ne va. E così, a forza di voler diventare sano, impazzisce, «fino a sentire l'ala della stupidità sfiorargli il cervello»<sup>100</sup> (p. 1146).

## 5.2 *Il compito assegnato, il lavoro, l'impresa eroica*

Sotto questo morfema – da intendersi in negativo, naturalmente - potremmo annoverare svariate situazioni presenti tra le pagine dei testi brancatiani qui tenuti in considerazione. Per limitarci a qualche esempio, basti dire del modo assai goffo con cui Giovanni Percolla si premura di dare a credere alle sue sorelle di lavorare duramente presso il negozio di un loro zio, mentre, al contrario, vi si limita a svolgere le mansioni più semplici, senza avere la minima intenzione di rendersi davvero autonomo. Di rendersi, lui, finalmente, padrone e uomo di responsabilità per la sua casa.

---

<sup>99</sup> Cfr. G. C. Ferretti, *L'infelicità della ragione*, cit., p. 103.

<sup>100</sup> Con questa frase, mutuata da Baudelaire, l'autore licenzia il romanzo prima dell'intervento chirurgico che lo porterà alla morte: «*Si può anche pubblicare il mio ultimo romanzo Paolo il Caldo avvertendo il lettore che mancano ancora due capitoli, nei quali si sarebbe raccontato che la moglie non tornava (più) da Paolo ed egli, in successivi accessi di fantastica gelosia, si aggrovigliava sempre di più in se stesso fino a sentire l'ala della stupidità sfiorargli il cervello*» (p. 1146).

Ma basti ricordare, di nuovo, anche l'incapacità di Antonio di saper sfruttare a proprio vantaggio la sua bellezza e le sue conoscenze presso le alte sfere fasciste. All'opposto esatto sta invece suo cugino Edoardo, il quale smania di crescere e di progredire professionalmente, e sa bene quali siano i modi giusti per fare carriera, nella Sicilia provinciale dei primi anni Quaranta. Del resto, abbiamo già fatto riferimento all'importanza rivestita dal posto fisso, per i personaggi di Brancati, specie per quelli del suo primo tempo. Per tali creature letterarie, il posto fisso significa soprattutto stasi, tranquillità, diritto al riposo. La stessa stasi e la stessa tranquillità che però Edoardo Lentini non riesce proprio a concepire, dal momento che arriva a rinunciare al suo incarico di podestà, tanto agognato in precedenza. Ciò non vuol dire certo che il cugino di Antonio Magnano sia un personaggio del tutto immune alle coazioni del gallismo e dell'attivismo a ogni costo: se si guarda bene, infatti, la furia di diventar qualcuno di Edoardo, così pure la sua nobile esperienza da antifascista, non sono che un'ulteriore espressione di una comune nevrosi che il Brancati maturo non perde occasione di esecrare: quella di agire per agire. Si tratta forse di una delle espressioni meno compromesse e vigliacche che l'autore di Pachino racconta, ma resta pur sempre accomunabile a un comportamento eccessivo, scomposto e, in ultima istanza, pericoloso. Lo dimostra proprio la scena, già ricordata, nella quale Edoardo stupra senza remore una ragazza. Pericoloso, dunque, ma pur sempre coerente, pur sempre reputato normale, nel mondo messo in scena da Brancati. Solo in questo senso, forse, si potrebbe parlare di Edoardo come di un personaggio positivo: egli rispetta senza smagliature gli imperativi del mito della giovinezza virile. Del fare sempre, senza requie. Del fare per vincere e per conquistarsi, con le proprie forze, il diritto di essere chiamati uomini.

Alle sirene degli stessi imperativi, così ammalianti e massicci, cedono anche i protagonisti de *Gli anni perduti*, il romanzo della disillusione e del risentimento di Brancati, scritto tra il novembre del 1934 e il marzo del 1936. Un romanzo che inizia, segnatamente, con un rientro nella propria terra da parte di un giovane per motivi di salute. Dato affatto

non secondario, dalla nostra prospettiva. Il trentenne Leonardo Lentini, che si era trasferito a Roma per inserirsi nel circuito letterario della capitale, si trova costretto a ritornare nella sua Natàca (ossia Catania) a causa di «vertigini e capogiri» (*Gli anni perduti*, p. 177). Leonardo pensa che un breve periodo presso la sua città d'origine possa aiutarlo a ritrovare la sua luce, a rimetterlo in sesto e guarirlo da questi mancamenti (quasi il contrario esatto di quelli che saranno gli “astratti furori” di Vittorini). Niente di più sbagliato, dal momento che Natàca è, riprendendo le parole di Giulio Ferroni, «una città malsana»<sup>101</sup>. Una città malsana di provincia che tutto inghiotte e trattiene, che annulla il tempo e lo ferma. Dove anzi il tempo si staglia come un tremendo nemico da combattere, poiché lì niente veramente pare accadere. E allora gli abitanti del posto sono costretti a inventare i più ingegnosi e grotteschi espedienti, perfino pericolosi, alle volte, per scacciare via la noia, collosa e debilitante, che ristagna in ogni momento e in ogni dove, soprattutto nei caffè del centro. Ben consapevoli di ciò sono Rodolfo e Giovanni, due amici di infanzia di Leonardo che, proprio come quest'ultimo, sono ritornati da due mesi da Roma per trascorrere un periodo a Natàca, e sono «sempre in procinto di ripartire» (p. 187). In particolare è Rodolfo, uno spigliato architetto, a rendersi conto delle insidie regressive (anche di tipo spaziale) che si celano sotto l'apparente accoglienza di questo luogo fin troppo materno.

«[...] Io dormo tuttora nella cameretta dove dormivo da bambino; la cameriera viene, ogni mattina, a portarmi in caffè, con la stessa aria di quindici anni fa. E del resto, perché dovrebbe avere un'aria diversa, se anche stamane, prima di entrare nella mia camera, ha sentito da mia madre: “Guardate un po’ se i bambini sono svegli!”? Uno dei bambini sarei io, e l'altro mio fratello minore che ha venticinque anni.»  
«E non è carino tutto questo?» domandò la signora Careni.  
«Sarà carino; è anzi molto carino; ma io sento che, se voglio essere un uomo, dovrò filare.» (p. 188)

Ma non ci si illuda: si tratta soltanto di un avvertimento, senza reali conseguenze. Sebbene Leonardo e i suoi amici sentano il sincero bisogno di

---

<sup>101</sup> G. Ferroni, *Gli anni perduti*, «L'Illuminista. Rivista di cultura contemporanea», num. monografico dedicato a Vitaliano Brancati, 2010, p. 248.

andarsene, sebbene temano di svegliarsi vecchi a Natàca<sup>102</sup> e programmino di giorno in giorno il loro salto definitivo verso la scoperta del mondo, verso il successo lavorativo o una più generica (e bovaristica) impresa eroica che possa esaltare la loro giovinezza, essi non riescono davvero a muoversi, a partire, e cominciano così a crescere a loro insaputa. Crescere soltanto anagraficamente, si intende, perché in cuor loro sono convinti di non aver ancora dato giusto sfogo a tutte le forze e a tutte le possibilità che ritengono di avere a disposizione in maniera illimitata. Giovani si sentono, dunque, e tuttavia “giovanotti” li chiama continuamente il narratore: con affetto, certo, ma anche con un’ironia compassionevole che li declassa immediatamente. Essi non sono più, dunque, i giovani uomini nuovi invocati dal fascismo: al massimo, le loro caricature. Caricature che, come accennavamo, sentono comunque la necessità di intraprendere un progetto importante, un progetto che li faccia riscoprire vivi e partecipi di qualcosa di memorabile.

A soddisfare questa fame tipicamente giovanile e all’apparenza – incredibile a dirsi - sana, giunge da lontano un uomo deciso a sconvolgere la piattezza della città in cui nulla mai accade. Buscaino è il nome di questo signore dal passato quasi favoloso, che si dichiara professore e millanta di aver speso molto tempo in America, dove tutto è movimento, verticalità, febbre d’azione e di conquista. La sua idea è quella di costruire una torre panoramica moderna e scintillante, che rimetta in moto la vita inceppata di Natàca. E in effetti, Leonardo e i suoi amici sposano immediatamente il progetto utopico di Buscaino, si mettono subito alla ricerca degli ingenti fondi necessari, mobilitando l’intera città. Per dieci lunghi e brevissimi anni<sup>103</sup>, i “giovanotti” dedicano le loro giornate a questa impresa titanica che, nei loro sogni a occhi aperti, riuscirà finalmente a dare un nuovo senso alla loro vita, e alla loro giovinezza, che però si va via via perdendo. E che si perde definitivamente quando, quarantenni, dopo infiniti ritardi dovuti ai più assurdi motivi e impreveduti, una volta conclusi i lavori per l’imponente

---

<sup>102</sup> Se a Natàca il tempo non sembra passare, la gioventù corre via assai più in fretta che altrove: «L’impressione di essersi svegliati vecchi, dopo una settimana o due di giovinezza, era una delle impressioni più consuete nei vecchi di Natàca» (p.183).

<sup>103</sup> Un tempo proprio dell’epica classica, come ha acutamente notato Spera (*Vitaliano Brancati*, cit., p. 89).

opera, apprendono che, a causa di un cavillo burocratico, la torre non potrà mai essere aperta al pubblico. E se la torre resta lì, intatta, fermissima e spenta, come una specie di monito, tutto il resto crolla d'un colpo. Buscaino confessa di non essere mai stato in America, i "giovanotti" si scoprono invece invecchiati d'un tratto. Invecchiati senza crescere davvero.

Essendo già venuti a conoscenza della parabola brancatiana e delle sue successive dichiarazioni intorno ai suoi "anni perduti", non risulta difficile ravvedere, in quello che è il racconto di un abbaglio estremo, di un abbaglio quasi mortale, la storia dell'autore stesso, e della sua generazione. Buscaino, salutato come l'uomo della provvidenza, della palingenesi ormai prossima e sicura, non è che un Mussolini rimpicciolito. O meglio, un Mussolini gonfiato anche di quei miti che, per il Brancati dei secondi anni Trenta, solo all'apparenza possono ritenersi diversi da quelli fascisti e vitalistici, come per esempio un certo americanismo ostentato. Meglio e prima di noi, Ferroni ha messo in evidenza questi elementi:

L'inettitudine di Leonardo e dei suoi amici, i loro comportamenti passivi e ripetitivi, il loro rallentato e vuoto "impiego" del tempo, registrano così in tutta evidenza la caduta e la deformazione comica delle esaltazioni della "vita", della "giovinezza", dell'"energia" che avevano dominato tutta la cultura del primo Novecento, nelle prospettive più eterogenee (dal dannunzianesimo alle prime posizioni di Papini e Prezzolini, a molte scelte della "Voce", al futurismo, alle varie forme del nazionalismo, del sindacalismo rivoluzionario, del l'interventismo, dell'infuocata dialettica politica del dopoguerra): esaltazioni che avevano trovato una interpretazione in chiave comica ma pienamente consenziente nei romanzi di Bontempelli come *La vita intensa* e *La vita operosa*, o che erano approdate all'ambiguo attivismo fascista, al mito fascista della giovinezza, "primavera di bellezza". Gli inetti di Natàca sono allora come il rovescio critico di quell'esaltato vitalismo a cui il giovane Brancati aveva abbondantemente sacrificato: rappresentano con la loro vita concreta e minuta la definitiva nullità di ogni ideologia della "giovinezza", la sua natura illusoria e ridicola, il suo arenarsi in un vuoto sociale che non è più soltanto quello di Natàca, ma si estende a tutta l'Italia fascista<sup>104</sup>.

Ciò che possiamo aggiungere alle parole assai centranti di Ferroni, a cui dobbiamo molto, è soltanto un ulteriore tassello, utile a comprovare la

---

<sup>104</sup> G. Ferroni, *Gli anni perduti*, cit., p. 284.

malattia dei personaggi in questione. Secondo la “nostra” morfologia, infatti, il giovane maschio dovrebbe essere capace, in virtù della sua verde età e delle sue energie dirompenti, non solo di lavorare, e cioè, in senso lato, di rendersi autonomo economicamente, di saper usare i soldi e di mettere su famiglia, ma anche, complementariamente, di portare a termine un compito eccezionale, una prova riservata soltanto a coloro che vogliono dirsi (e esser detti) veramente giovani e veramente uomini. Degli eroi, quasi. Del resto, è lo stesso Leonardo a rendersi conto di questa differenza che può essere, in certi casi, sostanziale:

«[...] talvolta io lavoro, ma fa lo stesso. Un uomo può trovarsi in uno stato per cui, nonostante si alzi presto la mattina, legga, scriva, vada fuori, corra, gridi, combini, scombini, in realtà poi non fa nulla ed è un perdigiorno. Ci vuole una situazione speciale, una disposizione che venga dall'interno, un consenso pieno della mente, perché un uomo, facendo determinate cose e riposandosi anche per molte ore, possa veramente dire di essere un uomo utile, un lavoratore, un uomo, insomma.» (p. 215)

Siamo di fronte al “solito” paradosso brancatiano. Siamo cioè di fronte al meccanismo profondo e umoristico che sottende gran parte delle sue storie. Più le sue creature si sforzano di perseguire qualcosa, qualsiasi cosa esso sia (rapporti carnali, salute, il ricordo del tempo passato, l'organizzazione di un ballo, un posto di lavoro sicuro, ecc.), più questo qualcosa sfugge loro dalle mani e dagli occhi. Questo qualcosa si perde per sempre, appunto, come recita il titolo del romanzo qui trattato. Romanzo in cui la “brigata di giovanotti” che sta al centro della vicenda è a tal punto desiderosa di dimostrare a tutti, in maniera eclatante, le proprie capacità, che finisce con l'imporsi da sola la prova eccezionale, la «situazione speciale» di cui parla Leonardo, ovviamente fallendola. Sbagliando il colpo, arrivando fuori tempo massimo. Costruendo una tomba mentre cercano di erigere un monumento alla propria irripetibile giovinezza. O forse soltanto un altro inutile, infantile e ingombrante castello di sabbia.

### 5.3 *Il duello*

Un altro passaggio ci pare degno di nota, ne *Gli anni perduti*:

In realtà, i giovanotti [...] erano molto sensibili alla bellezza femminile, ma non erano più, come i loro padri e i loro nonni, disposti a implicare in questa faccenda la loro vita e la loro tranquillità; in una parola, non volevano correre il pericolo di uccidersi per amore o di uccidere per gelosia. (pp. 199-200)

Parole notevoli, dicevamo. E non solo perché dimostrano la tipica ipersensibilità dei personaggi brancatiani al cospetto della donna reale, il loro impaccio cronico nel momento decisivo, ma perché danno anche un indizio della loro inadeguatezza rispetto al modello di virilità proposto dai loro padri. In tal senso, lo stralcio appena letto è più che chiaro: i più maturi, cioè gli uomini, cioè coloro che hanno saputo esser giovani e che saprebbero ancora difendere il proprio onore, sono pronti a uccidersi e, soprattutto, a uccidere, quando la posta in gioco riguarda le donne. A fare sul serio, quindi, ad agire invece che limitarsi a fantasticare. Certo, si tratta di una riflessione forse portata agli eccessi, di cui Brancati si serve per evidenziare ulteriormente la distanza all'apparenza così incolmabile tra delle generazioni capaci di amare e di combattere, di partire per la guerra e di sfidare i propri rivali senza paura, di fare la Storia, insomma, e un'altra un po' codina, dedita alle vacanze (si ripensi a *Singolare avventura di viaggio*), a fare carriera senza sforzo (si ripensi al racconto *Il posto*) o a inseguire, velleitariamente, una imprecisata gloria (*Gli anni perduti*). Ci troviamo dunque nel solco di quel conflitto tra genitori maschi e figli maschi di cui abbiamo già detto. Nel solco di quella contrapposizione tra padri estremi, per dirla ancora con Sciascia, e figli che non possono in nessun caso reggere il confronto.

Il confronto: si gioca qui la questione, è questa la parola chiave. Il confronto da intendersi, oltre che come misurazione con un modello, anche come sfida, come duello. Quest'ultimo, però, va a sua volta considerato in due sensi: sia in quello stretto, ossia nei termini di uno scontro "frontale" tra

due uomini intenzionati a far valere le proprie ragioni, cioè a conquistare la ragione attraverso la forza e la violenza, sia, più latamente, come una lotta tra padri e figli. A sintetizzare concretamente questi due versanti del duello è ancora Alfio Magnano, padre del bell'Antonio. Infatti, quando il segreto del protagonista viene scoperto, quando cioè scoppia in città lo scandalo della sua impotenza, Alfio si sente come defraudato della sua identità, e diventa quasi paranoico. Conscio, in quanto gallo, del potere che le chiacchiere e i pettegolezzi posseggono, il suo udito si affina e coglie, mentre passa per via Etnea, le male lingue che cercano di infangare Antonio, ma anche, e soprattutto, il suo nome. Quasi che la malattia del figlio fosse contagiosa e trasmissibile geneticamente, ma secondo una direzione inversa da quella naturale. Ma rispetto al figlio, rintanato nella sua stanza di bambino e sempre silenzioso, Alfio è capace di rispondere, anzi di urlare, di sbandierare la sua virilità. Virilità che arriva al parossismo proprio nel momento in cui egli sente un derivato della parola proibita, l'unico caso in tutto il libro, della parola buco che tutto ingoia: impotenza. Vediamo la scena:

Ma due giorni dopo, mentre camminava per via Etnea, sentì brontolare queste parole: «È giusto che se la facciano con quegli sminchiati di antifascisti... Si sono fiutati i nasi, fra loro impotenti...».

Il signor Alfio si girò furioso, levando il bastone, ma non vide che facce assortite in discorsi privati o in letture di manifesti o in trasognamenti quasi angelici.

«C'è qualcuno che s'è annoiato di campare, in questo paese!» mugolò dolorosamente, facendo voltare meravigliate dalla sua parte le tre o quattro persone che poterono udirlo.

«No, non sono pazzo» aggiunse, «non parlo da solo né a vanvera. Rispondo a quel becco fottuto che ha parlato poco fa e ora non ha il coraggio di ripetere le sue parole».

Gli sconosciuti fecero delle smorfie nelle quali si leggeva: «Sta farneticando!» ovvero: «Cosa vuole, che mi metta con un disgraziato vecchio come lei?»

Queste smorfie irritarono il signor Alfio sino al parossismo.

«Torno a dire a quel becco fottuto» gridò, col bastone sempre levato, «di ripetere le sue parole, ché gli smusso le corna con questo legno!»

«A casa, a casa!» si sentì gridare da varie parti per tutta risposta. «Va' a letto!»

«Va' a coricarti!»

«Va' e còricati!»

Erano voci lontane, che giungevano da oltre la cantonata.

Il vecchio diventò una belva. «Venite qua» gridò, «vigliacchi schifosi, fatevi sotto se avete animo, ché vi pesto come blatte!» [...] «Signor Alfio» si sentì dire da un brav'uomo, «nemmeno vossignoria mi pare! Ma come? dare confidenza a quattro villanacci che mancherebbero di rispetto al loro padre sul letto di morte? [...] Loro non hanno niente da perdere! è gente che la mattina si lava la faccia col fango. Ascolti me, venga via! venga, l'accompagno a casa». Il vecchio si staccò a fatica dal luogo in cui l'avevano insultato e fece la strada insieme al brav'uomo senza rivolgergli la parola, fermandosi ogni tanto a picchiare la mano destra sul manico del bastone che aveva poggiato a terra con la sinistra. (*Il bell'Antonio*, pp. 767-768)

Ecco come si comporta un uomo degno di questo nome, al cospetto di una simile ingiuria. Ecco come impugna la sua arma (il bastone) e si prepara a battere per strada, il regno proprio del maschile, i suoi avversari, non avendo timore di lanciare le offese più brutali e più sboccate. Poco conta che un "brav'uomo" lo distolga dal suo intento, ricordandogli la compostezza che spetta a una persona del suo rango sociale. Qui infatti non si tratta tanto di un duello "classico", tra gentiluomini di una qualche aristocrazia, di una sfida formale e ritualizzata, quanto di una lotta tra maschi, in cui però la posta in gioco rimane la stessa: l'onore. Alfio è pronto a scagliarsi contro chiunque, pur di difendere il suo: persino contro suo figlio. Da qui la sua morte volontaria, sotto le bombe, presso una casa di malaffare. L'urlo più forte che Alfio può emettere, per sovrastare il fragore di tutti i pettegolezzi, per illudersi di cancellare per un attimo lo scandalo supremo attraverso uno scandalo più eclatante, è quello di lasciarsi immortalare – letteralmente – tra le braccia di una donna. E allora non è un caso che Brancati tenga a precisare che, agli occhi di Antonio, la scelta "solenne" del padre è un sonoro e definitivo schiaffo<sup>105</sup>, non sappiamo quanto inconscio. Uno schiaffo: il gesto che di solito precede i duelli, ma

---

<sup>105</sup> «E Antonio? La morte del padre lo annichilì per alcuni giorni: quel tenero padre, che lo amava più degli occhi suoi, se n'era andato assestandogli il più forte schiaffo che mai padre abbia dato a figlio. La vergogna non era per il vecchio, ch'era finito tra le macerie di un quartiere malfamato [...]: la vergogna era per lui, Antonio, che tre giorni dopo, recatosi al cimitero di Aquicella, trovò sulla lapide del padre, scritte a carbone da una mano sconosciuta, queste parole spaventevoli: "...morto il 6 marzo 1942 per lavare l'onore della famiglia infangato dal figlio". Le parole erano grandi e inverosimili. Egli cercò di cancellarle con la manica della giacca guardandosi attorno come un profanatore di tombe e ricevendo negli occhi spaventati lo sguardo di molte fotografie e statue». (p. 789)

che in questo caso può bastare, per sovrastare chi non avrà mai la capacità di cancellare il marchio di vergogna che lo sovrasta.

Appaiono dunque come uomini d'altra pasta, di ben più alta levatura, quei personaggi brancatiani appartenenti alle generazioni passate. Molto spesso, essi si presentano come coloro i quali hanno impiegato correttamente la propria giovinezza in azioni grandi e degne, poiché hanno anche avuto l'opportunità di vivere i loro anni migliori in un'epoca piena di eventi, di azione e di cambiamenti. Ma è davvero così?

Se da un lato è innegabile, da parte del Brancati maturo, un ostinato rifiuto del tempo della propria gioventù<sup>106</sup>, dall'altro, a guardar bene, è presente, nelle sue pagine scritte dopo il 1934, anche la demolizione di un altro mito, che egli stesso aveva contribuito a creare. E cioè il mito di un primo Novecento inteso e raccontato come un'epoca di rivoluzione e di rinascita. L'autore di Pachino insiste molto su tale questione, almeno fino al 1934: lo abbiamo già visto occupandoci del romanzo *Singolare avventura di viaggio*. Nei lunghi discorsi affrontati dai giovani protagonisti del libro trasuda una continua nostalgia per un'epoca di cui hanno potuto avvertire soltanto i riverberi, essendo stati, in quegli stessi anni, dei bambini<sup>107</sup>. Enrico e i suoi amici vorrebbero essere nati prima, vorrebbero avere avuto la possibilità di poter diventare, come i loro padri e i loro fratelli maggiori, i protagonisti della Storia, rispondendo affermativamente e virilmente alle sue grandi chiamate.

Eppure, a un certo punto della sua parabola artistica ed esistenziale Brancati pare dismettere una simile convinzione, o almeno pare cominciare

---

<sup>106</sup> Tanto che Brancati arriva ad affermare, ne *I piaceri del buon senso*, che la sua «vera gioventù» inizia proprio quando egli si allontana dall'influenza proveniente dal mito fascista di una giovinezza assoluta. Influenza definita da Brancati, guarda caso, nei termini di una malattia. «Devo a questo la mia guarigione dalle orribili malattie del secolo che mi assalirono giovanissimo, da quegli errori funesti che nessuna luce di gioventù riesce a dorare. (Anzi, vorrei allontanarmi il più possibile dai miei vent'anni, anche a costo di averne cinquanta; e se penso che, quindici anni fa, uno sciocco disponeva della mia firma, mi vien voglia di concludere che, in certe epoche, non bisognerebbe mai avere vent'anni.) Al buon senso devo la mia vera gioventù e gli estremi piaceri delle mie passeggiate» (*I piaceri (parole all'orecchio)*, p. 1384).

<sup>107</sup> Bisogna comunque precisare che, se Brancati si prende gioco del mito del primo Novecento, non abbandona mai l'idea che la sua età più felice sia stata quella dell'infanzia, contemplabile attraverso la scrittura e la memoria, quest'ultima il più importante dei "piaceri" brancatiani.

a metterne in questione la fondatezza. Come a dire che l'abbandono del bagaglio culturale e dell'immaginario fascisti, pur graduale, comporta, successivamente, anche una revisione a più ampio raggio, che si estende appunto anche a tutti i miti vitalistici di primo Novecento. In particolare, è in un "abbozzo di romanzo" datato 1946 che Brancati declina, assai ironicamente, la sua presa di posizione. *Quattro avventure di Tobaico* è il titolo di quest'opera, che è ambientata a Catania e che inizia come segue:

1911: che tempo delizioso! In quell'anno così felice, Luigi Tobaico aveva vent'anni, ma il portamento, l'andatura, la larghezza della persona tutta lo rendevano nell'aspetto assai più sano, e nello stesso tempo più vecchio, dei suoi coetanei. (*Quattro avventure di Tobaico*, p. 1187)

Due sono gli elementi da isolare e da mettere in evidenza nel passo appena citato. Il primo: Tobaico è un giovane che, sorprendentemente, si distingue per la sua salute. In altre parole: è un giovane che sa esser tale, e che sa, soprattutto, che il futuro si costituirà come la sua più naturale e radiosa dimensione. Un innato ottimismo lo abita, così come sembra abitare tutti gli altri personaggi dell'opera. Siamo qui al secondo elemento da evidenziare nelle parole sopra riportate: si deve affermare, infatti, che i protagonisti di questo testo sono invasi, senza eccezione, da una speciale fiducia che deriva loro da un tempo che Brancati definisce fin da subito, e non senza ironia, "delizioso" e "felice". Un tempo pieno di aspettative verso l'avvenire, ma anche di fuoco, di azione, e di conflitti. Fuoco, azione e conflitti che però restano tali solo su carta, che non hanno cioè un riscontro reale. In proposito, vediamo un altro lacerto dell'opera:

La società del 1911 era la più adatta a un uomo come lui [Tobaico]. Le persone cercavano la minima occasione per diventare amici; volavano schiaffi, nell'aria, sputi, e perfino coltellate e colpi di pistola, ma veramente volavano nell'aria, perché quello che rimaneva in terra erano gli abbracci; così i muri, e i giornaletti formicolavano d'insulti, ma quello che regnava sovrano era il rispetto per le persone; così il modo di vivere era vario, cangiante, procelloso, ma si trattava di una procchia tutta di schiume che si abbatteva in silenzio contro le persiane delle case, dolcemente accostate su una vita comoda, riparata, tranquilla. (p. 1195)

Si dispiega qui completamente l'umorismo di Brancati, che coglie e sente il contrario in qualunque situazione messa in scena. E, in questo caso, si tratta del contrario esatto di quel mondo che aveva raccontato D'Annunzio. Anzi, di cui quest'ultimo era stato protagonista attivo. Un mondo che suona appunto così aulicamente e dannunzianamente "procelloso" e che però, guarda caso, proprio come per il gallismo, lo è soltanto a parole<sup>108</sup>. Queste ultime possono arrivare a evocare le più grandi gesta, le più pericolose minacce, oppure possono persino prefigurare, proprio come aveva fatto Brancati fraintendendo Borgese, l'arrivo di un uomo nuovo, forgiato da quella guerra che in molti, tra i personaggi delle *Quattro avventure di Tobaico*, sperano scoppi<sup>109</sup>.

Sempre a causa di queste parole esagerate – ed è questo a interessarci – manca poco che si verifichino due duelli in piena regola. Tobaico, infatti, sperando di riuscire a vedere la donna di cui è invaghito, si presta a far da padrino a una sfida la cui ragione del contendere è quanto mai significativa. Eccola qui, spiegata a Tobaico dall'altro padrino, un tenente che pare non apprezzare la riluttanza del "candido" protagonista nei confronti della risoluzione del diverbio per mezzo delle armi:

"Credo opportuno," disse l'ufficiale, con l'aria di chi s'accorge che la fortuna lo ha associato a un uomo molto inferiore a lui, "credo opportuno spiegarvi brevemente i termini della vertenza. Il nostro primo sosteneva in un crocchio di amici, a un tavolo della Birreria Svizzera (l'incidente, è bene che sappiate anche questo, si è svolto di sera) sosteneva che la violenza è il mezzo meno nocivo per risolvere talune questioni politiche. Il pensiero, diceva, lascia le cose come stanno, se viene espresso con la parola, e in sostanza non dev'essere

---

<sup>108</sup> Su Luigi Tobaico come personaggio parodico in senso anti-dannunziano cfr. le utili considerazioni di L. Danti, *I piaceri del Piacere. Brancati e D'Annunzio*, «Otto/Novecento», 1 (2016), pp. 172-188.

<sup>109</sup> Si legga quanto afferma un amico di Tobaico, a pochi mesi dall'entrata in guerra dell'Italia: «A tarda notte, Guzzardi accompagnò Tobaico fino al portone di casa e gli fece uno di quegli sciagurati discorsi che i giovani del tempo solevano fare e i romanzi ancora registrano: "Sorgerà un nuovo mondo... Noi intellettuali non conteremo più nulla, in questo nuovo mondo... Siamo dei sacchi di cenere e basterà un soffio a disperderci... Ma che venga, che venga subito il barbaro che ci soffierà sopra! Sarà giovane, sarà forte! Io non ho odio... Io gli dò ragione fin da adesso... Vivere non è pensare, vivere è agire!"» (p. 1233). Parole che sembrano riecheggiare quelle scritte da Brancati a proposito della morte del Rubè borgesiano.

un pensiero ben chiaro se sceglie come sua espressione una forma equivoca, o, comunque, morbidissima e impercettibile qual è la parola. Un pensiero ben chiaro si trasforma subito in azione, in schiaffo, calcio, bomba, in breve, nella violenza!” (pp. 1214-1215)

Le parole appena lette sono molto chiare. Siamo ancora nel solco della dialettica tra pensiero e azione che informa le prime prove brancatiane, ma che stavolta viene ribaltata a sfavore di entrambi i termini. Se, infatti, il pensiero non può molto in un'epoca assetata di violenza e di scontri all'ultimo sangue, anche l'azione si rivela essenzialmente come un'azione a vuoto, senza reali conseguenze. Lo dimostra il fatto che il duello di cui Tobaico e il tenente sarebbero padrini poi non avviene, e lo dimostra ancor di più il fatto che non trova realizzazione nemmeno il secondo duello, quello che si dovrebbe tenere proprio tra il tenente, offeso per le posizioni troppo “non belligeranti” di Tobaico, e quest'ultimo. Come già anticipato, anche in questo caso, la sfida approda a un nulla di fatto, anzi a una riappacificazione abbastanza ridicola, dove tutti vincono e nessuno, però, si batte. Andiamo a vedere un passaggio del capitolo in questione, intitolato appunto *Il duello*:

Tutta Catania parlò di questo duello [...].

I lettori diranno: “Ma non aveva paura della morte?”

No, non ne aveva... O meglio: ne avrebbe avuta una da seccargli il sangue, se avesse pensato alla morte, ma la sua totale mancanza d'odio nei riguardi dell'avversario gli faceva vedere il duello sotto una luce assai mite. Infatti la cosa che lo preoccupò maggiormente, nell'imparare il modo di mettersi in guardia, fu il saluto all'avversario. “Non vorrei,” diceva sempre, “che fatto in questa maniera, il tenente se l'abbia a male!” [...]

Ma il giorno del duello, cento fortune impensate aiutarono Tobaico. La prima fu che la giornata era mirabile, e la campagna, destinata allo scontro, [...] suscitò una grande allegria nei padrini che non si sapeva più se fossero venuti per un duello o per un matrimonio. Gli occhi di quegli uomini barbuti e vestiti di nero scintillarono gaiamente, e il direttore dello scontro nascose il bastone del povero medico che non ci vedeva a un palmo dal naso e salutava gli alberi come se fossero persone. [...]

Agli occhi di Tobaico si presentò [...] come avversario un uomo che desiderava ardentemente il male di una sola persona al mondo: se stesso. Tanto era il disprezzo che il tenente aveva per sé che quando i padrini, un attimo dopo aver comandato l'“a voi!”, gli proposero di conciliarsi con Tobaico, egli arrossì di gratitudine al pensiero che un altro uomo consentisse a stringergli la mano. Quella stretta fu seguita da molte altre; ad esse si aggiunsero i complimenti e le dichiarazioni

di simpatia, e tutto finì sotto lo sguardo di un vecchio pappagallo, che assisteva da settant'anni ai pranzi dell'osteria intesa La lorda, gracchiando un insulto che tutti gli perdonavano perché pare che l'avesse detto anche a Garibaldi. (pp. 1223-1226)

Come ha ben sottolineato Danti, non sarebbe una forzatura troppo audace immaginare che il modello da cui Brancati parte e di cui poi si prende gioco sia proprio il D'Annunzio amato nei suoi anni di formazione<sup>110</sup>. Mentre l'autore de *Il piacere* mette in scena duelli decisivi ed epici, dove la posta in palio è *in primis* la propria virilità, quelli di Brancati si sgonfiano ancora prima di cominciare. E, nel caso specifico, non tanto (o perlomeno non solo) perché Tobaico non crede alle maniere forti, o perché il primo Novecento raccontato in quest'opera è un'epoca di un interventismo spicciolo, smussato, parolaio (e tuttavia pericoloso), quanto, ci sembra, per una incapacità generale dei personaggi, per un generale fraintendimento del momento storico in cui stanno vivendo, ma anche di quello che vivranno in seguito.

Non a caso il romanzo si chiude con un salto temporale di circa trent'anni. Siamo ora nella Catania bombardata del '43: Tobaico pensa ingenuamente che la sua casa sia stata miracolata, mentre il suo guardaroba, disperso tra le rovine dell'abitazione distrutta, è stato nel frattempo saccheggiato. Come a dire che, secondo Brancati, l'ottimismo di inizio secolo, così come l'esaltazione cieca dell'azione per l'azione, non hanno portato ad altro che a un cumulo di macerie collettivo, oppure, forse nella migliore delle ipotesi, alla pazzia dei singoli.

#### 5.4 *La festa, le poco singolari avventure di viaggio*

Non sono poche le feste raccontate da Brancati, nelle opere che abbiamo scelto di prendere in esame, ma anche altrove, come in novelle,

---

<sup>110</sup> «Senza pretendere di leggere *Il piacere* come la traccia nascosta di *Quattro avventure di Tobaico*, ci limitiamo a riscontrare che nel primo romanzo di D'Annunzio il cerimoniale e le formule del duello sono rigorosamente rispettati e tutti i personaggi sono fieramente consapevoli del loro ruolo. [...] E così, mentre Sperelli rischia di rimanere ucciso, i duelli di *Quattro avventure di Tobaico* si concludono con il trionfo della civiltà, con strette di mano e brindisi». L. Danti, *I piaceri del Piacere*, cit., p. 184.

scritti teatrali o addirittura saggistici. In effetti, ha affermato Spera, l'autore di Pachino sembra riservare un'attenzione particolare al momento dello svago, così come ad altri rituali borghesi ben precisi e ben codificati (pranzi, lavoro, ecc.)<sup>111</sup>. Basti pensare soltanto a *Sogno di un valzer*, romanzo dalle tinte kafkiane nel quale l'attesa continuamente procrastinata di un ballo risolutore, di un ballo su cui vengono proiettate le più grandi aspettative (in maniera non dissimile alla torre de *Gli anni perduti*), causa una specie di impazzimento a catena nei personaggi, uno dei quali arriverà a commettere un omicidio.

Tralasciando questi casi estremi, le feste che mette in scena Brancati che più ci interessano sono quelle in cui i giovani devono rendersi protagonisti, e in cui, invece, i "malati" danno ulteriore e definitiva dimostrazione della loro inadattabilità a modelli di comportamento ritenuti corretti e opportuni. Del resto lo abbiamo già visto: già ne *L'amico del vincitore*, Brancati dedica non poco spazio all'impaccio di Pietro Dellini in quelle situazioni ricreative in cui, al contrario, Giovanni Corda diventa "l'anima della festa". Dai bagni al mare, durante i quali il vincitore del titolo seduce senza sforzo una donna più matura, fino ad arrivare alle serate presso i salotti delle famiglie più in vista della città, dove Corda intrattiene i convenuti con discorsi audaci oppure con la musica. E non importa che egli suoni il piano sgraziatamente (si ripensi a questo punto ai complessi di Zeno Cosini nei confronti del suo rivale violinista): è il modo di picchiare i tasti, è la potenza e la furia con cui si mette al pianoforte, che trasportano e ammaliano le persone attorno a lui.

Un altro personaggio che ben sa comportarsi alle feste è sicuramente Paolo Castorini: grazie alla sua posizione sociale, alla sua forza seduttoria e alle sue giuste conoscenze – grazie alla sua salute, insomma - questo personaggio gravita con dimestichezza e agio nei ritrovi della Roma che conta, diventando parte attiva di una "dolce vita" fatta principalmente di pettegolezzo e di vizio. Poca la differenza se si tratti di salotti letterari o di festini esclusivi: Paolo appare, almeno fino al momento della sua

---

<sup>111</sup> Cfr. F. Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 75.

“conversione”, come un animale socievole libero e dal sangue caldo, immerso nel suo più naturale habitat.

Ma, lo sappiamo ormai bene, Paolo Castorini rappresenta un’eccezione, nella cosmogonia delle creature brancatiane. Infatti, la gran parte di esse non pare affatto tagliata per comportarsi come si deve, specie nelle situazioni classificabili come festive, eccezionali rispetto al quotidiano. A riprova di ciò, si consideri ancora la vacanza: tale esperienza viene rappresentata da Brancati dapprima come un surrogato di una qualche impresa degna di nota, pur con il suo portato più inquietante (facciamo riferimento a *Singolare avventura di viaggio*), poi come una sorta di rovesciamento grottesco del tipico viaggio di formazione ottocentesco: è questo il caso di *Don Giovanni in Sicilia*. Nelle pagine di questo romanzo si legge infatti che «il verme dei viaggi» (*Don Giovanni in Sicilia*, p. 406) entra nei cervelli dei giovani protagonisti, i quali non partono più, come vorrebbe la tradizione del *Bildungsroman*, per affrontare l’ignoto, o per entrare a contatto con l’altro, in altre parole per ricercare se stessi e crescere, quanto per spostare ancora più lontano, e stavolta ancora più concretamente, la possibilità del contatto reale con una donna. Ecco allora che, oltre al viaggio topico dell’eroe in formazione, viene snaturato anche un altro mito letterario, quello dell’“amor de lonh”:

Giovanni andò a passare lunghe ore silenziose a Viareggio, a Riccione, a Cortina. Lo guidava, in tali viaggi, una notizia sulle donne, magari ascoltata in un caffè, a un tavolo accanto. Una cartolina con le semplici parole: «Caffè di Trieste donne ottanta uomini dieci», lo mandò in Venezia Giulia. (p. 407)

È stato Francesco Spera a rilevare, tra i primi, come quella messa in atto da Brancati nella sua trilogia del gallismo sia una sistematica e umoristica demolizione di tutte le immagini e di tutti gli archetipi della tradizione letteraria intorno al tema erotico: dai dongiovanni falliti fino alla parodia, pur tragica, del binomio amore e morte. Sempre Spera ha notato inoltre come in *Don Giovanni in Sicilia* sia presente un lungo episodio

interpretabile appunto come la degradazione dei miti cortesi dell'amore<sup>112</sup>. Si tratta dell'ottavo capitolo del libro, nel quale il protagonista Giovanni si reca al Parco dei Divertimenti.

Più che una semplice scena "di costume", come la definisce Gazzola Stacchini<sup>113</sup>, quella del Parco Divertimenti ci pare centrale per lo sviluppo dell'intreccio per più di un motivo. In prima battuta perché sottolinea ancora una volta come il regno dei giovani (anche se Giovanni ha quarant'anni) è quello del notturno e del divertimento. In seconda battuta perché, nella Sicilia eternamente immobile di Brancati, anche l'evento che dovrebbe provocare una frattura in senso positivo di questa immobilità e di questa ripetitività, si traduce piuttosto in una amplificazione di queste ultime: la festa è per Giovanni e i galli a lui simili un'altra occasione per guardare le donne senza farsi avanti davvero. E risiede qui il terzo motivo per cui il capitolo in questione ci pare importante: Giovanni incontra presso il Parco Ninetta, che gli ha già manifestato il proprio interesse, e, spinto con forza da un suo amico, decide di prendere parte al giro presso la Casa degli Spettri insieme alla ragazza. Ecco la scena, durante la quale la macchina si inceppa – una sorta di eccezione nell'eccezione - e avviene qualcosa che ha del miracoloso. Prima Ninetta prende la mano di Giovanni e poi, probabilmente, lo bacia. Leggiamo:

D'un tratto, il carrello si ferma; e la Casa degli Spettri manda un sordo rumore di macchina inceppata: le porte sbattono; le catene stridono; lo scheletro si illumina a metà; e il carrello riceve colpi secchi che lo fanno sobbalzare senza riuscire a smuoverlo. [...]

Le ciurme degli scapoli cominciano a parlarsi nell'orecchio: «A quest'ora!... Eh, eh!... Le fanno uscire il sugo!... E lui si tocca la testa!... Nascondi quel fazzoletto rosso, compare!... Fra nove mesi si vedrà, coraggio!... Se ne rompono di pezzi di seta, in questo momento!. Chi ha fretta non aspetta!... Eh, quella cosa non sente ragione!».

Frattanto, nella Camera dello Spettro, è avvenuto un fatto smisurato [...]: probabilmente la mano di Giovanni è dentro le mani di Ninetta!

Ma di ciò, Giovanni, non è sicuro. Anzi, può trattarsi di qualcosa di totalmente diverso: che la mano di Ninetta si trovi fra le sue. [...] Unicamente sa che la battaglia contro il proprio silenzio e timidezza è

---

<sup>112</sup> Cfr. *ivi*, pp. 104-105.

<sup>113</sup> Cfr. V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, cit., p. 79.

finalmente terminata, e le radici della sua vita profundano in un mare di latte tiepido. [...]

D'un tratto, un gesto molto delicato e leggero, come il colpo miracoloso di un'ala d'angelo sopra una parte malata, strappa Giovanni da queste immagini calde e rosse. [...] Una pace infinita s'è fatta fra lui e la donna, e un profumo sottile e morbido se ne spande vicino alla sua bocca, colpita dal respiro frequente di Ninetta. [...]

«Ma cos'è accaduto?» domanda [...] Panarini.

Già: cos'è accaduto? Giovanni non lo sa bene. «Hai uno specchietto?» dice all'amico.

«Uno specchio?»

Giovanni vorrebbe guardarsi in viso per scoprire se Ninetta lo ha baciato veramente.

«Ho del rossetto?» dice a bassa voce. [...]

Panarini gli poggia un dito sul mento e, arrovesciando il capo, lo osserva attentamente con gli occhi in giù, come un medico: «Non c'è nulla!».

“Dio mio, che abbia sognato?” pensa Giovanni.

Ma Ninetta lo chiama: egli si stacca dall'amico e si reca da lei.

«Giovanni» gli mormora la ragazza, mettendogli una mano sul braccio «cosa pensi?» (pp. 460-467)

In questo passaggio, Brancati restituisce perfettamente la discrasia tra il dover essere (le allusioni degli scapoli che, almeno a parole, saprebbero approfittare del buio) e l'incapacità di adeguarsi a tale dover essere di Giovanni, giovane cronico. Questi pare anzi incosciente e spaventato dalla situazione: non è in grado di rassicurare Ninetta e di cogliere l'opportunità di essere soli, stretti e non visti. Quando la ragazza gli prende la mano, egli cade in deliquio e gli si affacciano alla mente immagini sconnesse provenienti dal passato. Quasi un rimosso che esonda tutto insieme, sommergendolo. Ad affastellarsi confusamente sono soprattutto immagini di morte o di sensualità, ma confortanti: quasi che Giovanni, stringendo la mano di quella che diventerà sua moglie, avverta, in tutta la sua portata, ciò che significa diventare un uomo, e cioè dire addio a una dimensione senza complicanze e senza pericoli, una dimensione “calda e rossa” (aggettivi che richiamano una chiara regressione, così come la metafora del mare di latte tiepido) come quelle immagini. Il bacio dato da Ninetta a Giovanni sembra cancellare d'un tratto tutto ciò. E non è un caso che Brancati paragoni tale gesto a un «colpo miracoloso di un'ala d'angelo sopra una parte malata». Da qui infatti si può comprendere esplicitamente

l'insalubrità dello stato in cui versa Giovanni, con i suoi quarant'anni e la sua giovinezza che non passa mai. Uno stato che tuttavia continuerà a preferire, come abbiamo visto, anche una volta sposatosi e aver intrapreso una vita sana e attiva. Perché è nella dimensione "calda e rossa" della malattia quotidiana, nell'abbraccio avvolgente e regolare dell'inerzia, che egli si sente al riparo da ogni responsabilità.

### *5.5 Il pasto inquieto*

Siamo finalmente giunti all'ultimo morfema. Abbiamo scelto di riservare una posizione di rilievo al pasto inquieto perché, a nostro avviso, una scena meglio di altre, nelle opere di Brancati, mette in luce la continua dialettica tra salute e malattia che in molti casi le informa. E tale scena è appunto quella di un pranzo. Ricordiamo che il ritrovo prandiale è il momento in cui le gerarchie interne al nucleo familiare si rendono manifeste e trasparenti; così come più evidenti si rendono anche le differenze e le affinità tra i vari suoi membri. Al centro della scena in questione sta la famiglia Castorini, di cui fa parte Paolo "il caldo".

Brancati dedica un intero capitolo alla descrizione di un pranzo in casa dei nobili Castorini. Pranzo che sarebbe forse classificabile anche nei termini di una festa, dal momento che sono in arrivo degli ospiti di alto lignaggio, e che il menù sfoggiato è dei più ricchi e succulenti. Tuttavia, dato che questo episodio è inserito quasi a inizio della vicenda di Paolo, esso può essere inteso anche alla stregua di una esemplificazione, offerta dal narratore, dei rapporti di forza (è opportuno usare questo termine) che soggiacciono alla vita normale della casa. E dunque, più che come un momento di eccezione in senso stretto, va inteso semmai come una più lucida trasposizione di un quotidiano segnato costantemente e per intero dall'eccesso. È questo il punto, infatti. La trasgressione e la tracotanza dominano incontrastate come leggi non scritte, in casa Castorini, uomini e donne di stomaco forte e di appetiti sessuali mai esaudibili.

Ecco dunque il nonno e lo zio di Paolo, due “lupi” sanguigni e prepotenti, senza riguardo per chi è estraneo ai loro privilegi di grandi aristocratici. La vita è, nella loro congrua e perfettamente lineare visione del mondo, come dimostrano i loro gesti didattici durante il pasto, una lotta nella quale si mangia o si è mangiati. Nella quale si agisce o si subisce. E allora lo slancio con cui si avventano su ogni portata, la foga con cui consumano il cibo sbeffeggiando quelli che non possono permetterselo o che, forse peggio, devono guadagnarselo attraverso il lavoro, va letta come una conseguenza e anzi come una dimostrazione del loro saper vivere. Della loro salute, in buona sostanza. Non manca proprio nulla all’appello: voracità, violenza, attitudine al comando, blasfemia, propensione all’insulto e alla sistematica sopraffazione ai danni del più debole. Le caratteristiche proprie dell’uomo trasgressore, ossia dell’uomo che, anche se non più giovane, dimostra, anzi ostenta, di possedere forze ancora giovanili e virili in virtù dei suoi eccessi (in virtù dei suoi peccati, verrebbe da dire con un ossimoro), sono incarnate in maniera esemplare dal barone Paolo e da Edmondo, rispettivamente nonno e zio del protagonista. Ma di certo anche quest’ultimo, dal momento che egli, per quanto conservi in sé una vena riflessiva del tutto estranea ai suoi parenti maschi appena richiamati, non difetta in fatto di appetito, sessuale e non.

Eppure, nella baraonda eccessivamente vitale di quello che, da Sipala in poi, è stato definito a ragione un pranzo “pantagruelico”, ben radicato nel regno del basso-corporeo e del materico (una sorta di “grande abbuffata” *ante litteram*, stando a Onofri), si aggira una presenza stridente. Stridente perché silenziosa e solitaria, volutamente lontana dai fumi della festa: si tratta di Michele Castorini, figlio del Barone Paolo e padre a sua volta del giovane Paolo il caldo. Vediamo subito in che modo Brancati presenta questo personaggio atipico, assai diverso rispetto al branco famelico e onnivoro dei Castorini:

«Michele, sono arrivati!».

La voce andò a scuotere un personaggio pallido e gracile che leggeva «La Storia comparata della musica», coi gomiti poggiati sulla scrivania, la fronte tra le mani, e i mignoli affondati sulle palpebre, nel

gesto di chi comprime un dolore. [...] E infatti, chiuso il libro, si alzò dalla sedia questo Michele Castorini, questo padre di Paolo, che colpiva per la sua estrema dissomiglianza dagli altri membri della famiglia. [...]

Quel Michele pallido, piccolo, riservato, era dunque il figlio del barone Paolo, il fratello di Edmondo, il padre di Paolo, di Luigi e della tozza e rumorosa Maria.

Il fatto era reale, ma incredibile. Come poteva lo stesso sangue, che sfavillava negli occhi di quelli, rilucere in lui più debole di una lampada ad olio? Il suo cuore era un cuore vivo e regolare o segnava soltanto le pause fra i battiti possenti che i cuori dei Castorini mandavano nel petto del padre, del fratello e dei figli? [...]

Quando Michele apparve nella sala da pranzo, tutti i Castorini erano rossi di appetito, e parecchi di loro masticavano a bocca chiusa chi una patata fritta, chi un'oliva, chi una testa di sardina.

«Ah, finalmente!», disse il barone Paolo, guardando il figlio e intuendo che in quella bocca chiusa e imbronciata non c'era appetito. «Al solito, tu non hai appetito... Io invece ho una fame da lupo, e se non mi metto a sedere, muoio».

Così dicendo, il barone si sedette a capotavola, e cominciò subito a mangiare. «Chi vuole Cristo, se lo preghi!», mormorava. «Sedetevi e mangiate anche voi». (*Paolo il Caldo*, pp. 876-878)

Fin dalla sua prima comparsa nel libro, Michele si differenzia dai suoi parenti. Mentre questi, in attesa del pasto, si trovano in salotto a cantare sguaiatamente e a motteggiarsi l'un l'altro, egli è assorto nel silenzio della lettura, in un'attività così anomala per i personaggi brancatiani che già mette in guardia il lettore riguardo alla sua natura contemplativa. Non sarà sfuggito: ci troviamo ancora al cospetto dello scontro, ricorsivo e fondamentale nella produzione dell'autore di Pachino, tra azione e pensiero: tra l'ottundimento dei sensi e la forza della ragione. Proprio durante il pranzo del terzo capitolo tale scontro si fa netto e concreto. Da una parte della tavola stanno uomini dal sangue caldo come Paolo e il suo nipote omonimo, dall'altra Michele, anemico e inappetente, affetto da continue emicranie e da terribili mal di stomaco.

Tuttavia, se è vero che la dicotomia tra sensi e ragione informa molte delle opere già analizzate, bisogna pure affermare senza troppi indugi che Michele costituisce un'eccezione, un *unicum*. Un'eccezione innanzitutto perché, per una volta, colui che non è in grado di attagliarsi a un codice di condotta e di superare delle prove atte a dimostrare la sua virilità, non è un giovane (da intendersi anche in senso esistenziale). Michele è infatti un

quarantenne maturo, molto diverso dal suo coetaneo Giovanni Percolla di cui si è ampiamente detto, e sa benissimo di non trovarsi nella sua più verde età. Egli, insomma, non è impaurito dalle responsabilità derivanti dalla crescita, né, tantomeno, si dimostra bisognoso di ostentare a ogni piè sospinto la sua virilità. In primo luogo perché sembra non averne abbastanza, data la sua gracile costituzione e i suoi malesseri, ma soprattutto perché sa bene che l'unica via per la "felicità" - così la chiama lui, da intendersi nel senso della filosofia antica e, lo vedremo, degli scritti di Leopardi -, non può che essere quella della meditazione e della ragione. A tal proposito, vediamo uno scambio di battute rivelatore tra il barone Paolo e suo figlio Michele:

Il barone, che sedeva accanto a Michele, gli fece una carezza sulla guancia, e per un attimo si vide la sua mano robusta e sanguigna posata sulla pelle diafana del figlio come per una trasmissione di vigore. Ma Michele la respinse dolcemente.

Il barone Paolo si fece scuro in viso. «Lo sa», disse al marchese Carandola, «che io non ho potuto mai accarezzare mio figlio, nemmeno quando era bambino?»

«Del bambino non rispondo», fece Michele, con un sorriso, «ma un vecchio di quarant'anni accarezzato da un altro vecchio non mi sembra una scena graziosa».

«Ha capito, marchese?», esclamò il barone Paolo, «si chiamano vecchi a quarant'anni... E ne hanno ancora altri venti per arrivare alla mia età! Dopo di che non saranno ancora vecchi!». (*Paolo il Caldo*, pp. 878-879)

Non ingannino le parole appena lette: Michele solo all'apparenza può essere paragonato ai "personaggi-figli" (per rifarci ancora alla categoria di Onofri) del Novecento, ai digiunatori cronici che non riescono a imitare i loro padri. Egli, infatti, pur possedendone tutte le caratteristiche, pur essendo malato, insomma, sembra comunque conservare una dignità e una consapevolezza che a molti di loro manca. Sta qui, a nostro avviso, il nocciolo della questione. Michele avverte in maniera lucida le contraddizioni dei suoi parenti, lo stridore di quei loro rumorosi richiami alla vita e a un modello comportamentale che, in fondo, nasconde non solo il terrore di invecchiare, con tutto quello che ciò comporta, ma anche un baratro senza fine. Un vuoto continuamente rimosso attraverso l'agire senza

sosta, in questo caso rappresentato dal movimento inesauribile del cibarsi. Il vuoto rappresentato dalla possibilità di una vita diversa da come essi la conoscono e la concepiscono. Una vita una volta per tutte fuori dalle maglie dell'imperativo gallista, giovanilista e virile, fuori dal senso unico e assoluto della Sicilia (e, per metonimia, dell'Italia) di Brancati. Inoltre, è a dir poco significativo che Michele, agli occhi di suo padre e di suo fratello, ma anche di suo figlio Paolo, finisca poi per fare la parte del bambino capriccioso, come testimonia il lacerto riportato. Nella loro prospettiva, il bambino è colui che non capisce, che non comprende come va davvero il mondo, dominato dalla legge della forza, quella degli uomini fatti. Eppure il lettore percepisce in maniera chiara, senza troppi dubbi, come il più maturo assiso a quella tavola delirante resti in ogni caso Michele.

La conferma la troviamo nelle pagine immediatamente successive a quelle appena descritte. Siamo ora nel quarto capitolo, e Michele, già allontanatosi dalla tavola, chiede a suo figlio Paolo (il giovane protagonista) di raggiungerlo nello studio. Anche qui gli spazi ci offrono degli indizi e delle chiavi di lettura: non è un caso, infatti, che Michele si rifugi nel suo angolo di silenzio proprio nel momento in cui, al contrario, in salotto, nella stanza deputata alla mondanità, alle feste e allo sfoggio di sé, gli altri suoi parenti (sua moglie compresa) siano tornati a cantare e a fare baccano. Lo studio rappresenta la dimensione ideale dell'uomo contemplativo, il salotto e la sala da pranzo quelle dell'uomo d'azione. In tal senso, possiamo affermare che il pasto messo in scena nel terzo capitolo sia "inquieto" soltanto per Michele. È lui stesso, infatti, a servirsi della metafora del pranzo interrotto e fallito, per spiegare a suo figlio, soli nello studio, la sua condizione patologica:

«[...] Io non ho né il sangue, né la sensualità, né la pressione alta dei Castorini, ma li ho trasmessi a mio figlio. Voi amate la vita, la vita vi piace molto, e io non sono riuscito mai a sentirne il sapore. Con tuo nonno e tuo zio, ho molte giornate in comune, molti pranzi, molti viaggi. Di una colazione in riva al mare, che abbiamo fatto a Napoli quindici anni fa, bisogna sentire come essi ricordano le pietanze, l'odore del muschio, il colore del vino, il motivo delle canzoni. Se confronto i loro ricordi coi miei, sembra che la stessa cosa si sia svolta

per me in un altro paese, completamente insipido e inodoro. Mi sono alzato dal banchetto della giovinezza», aggiunse col sorriso particolare con cui accompagnava tutte le immagini, «a stomaco vuoto, cioè a dire, ho tutti i disturbi della digestione pesante, ma non ho mai mangiato nulla. Io sono forse più emotivo di voi... Non mi è mai accaduto di aspettare qualcuno, sia pure una persona insignificante, senza un battito di cuore così forte da dover picchiare il bastone per terra o battere una mano contro l'altra per sentirlo un po' di meno. Ma nessuna donna, è una confidenza che devo farti, mi ha suscitato un desiderio che durasse più di cinque minuti. I miei genitori mi hanno trasmesso tutto quanto accompagna la sensualità più violenta, e non la sensualità. Ma questa sensualità, questa salute, questa incoscienza, che io non ho, l'ho trasmessa a te».

«Mio padre», pensò Paolo guardando Michele che fissava sul tavolo gli occhi leggermente dilatati, «sta parlando con se stesso, perché crede che io sono uno stupido».

«Però», aggiunse Michele, alzandosi e volgendo a una libreria la faccia improvvisamente in fiamma, «la felicità non circola in nessuno di voi, è bene che te lo ricordi per l'avvenire. La felicità, in questa famiglia, avrei potuto averla soltanto io, perché la felicità è la ragione, Solo che il mio mal di testa fosse stato meno forte, solo che i nervi del mio stomaco avessero avuto qualche momento di tranquillità, vi avrei insegnato a ridere sul serio, a voi tutti che ridete così spesso, ma talmente male... [...]». (pp. 899-900)

Non potrebbero esserci parole più esplicite e più penetranti. Non potrebbe esserci modo migliore per illustrare cosa significhi misurarsi con l'idea della giovinezza intesa come fame di vita e vorace prepotenza, e fallire. Alzarsi prima dal banchetto, mancare completamente, e forse non per propria colpa, l'appuntamento e la prova decisiva: rimanere digiuni. Non sarà sfuggito che questa metafora sembra riprendere e trasformare quella espressa nella celeberrima battuta dell'*Enrico IV* pirandelliano.

Pirandello, certo, ma anche De Roberto, con le sue storie gonfie di tare genetiche e di colpe dei padri (e delle madri) che ricadono sui figli. Infatti, Michele confessa a suo figlio Paolo che i suoi malesseri fisici derivano, molto probabilmente, dal fatto che suo padre lo ha concepito nel momento in cui era affetto da una malattia venerea. Dunque si può affermare che Michele Castorini sia, a tutti gli effetti, il frutto degenero, l'estrema conseguenza del gallismo: è su di lui, sulla sua digestione capricciosa e sulle sue emicranie, che gravano le complicità del «male degli uomini del sud», per riprendere di nuovo la formula dell'autore di Pachino.

Tuttavia, a differenza dei personaggi derobertiani, Michele Castorini viene, almeno a prima vista, riscattato dalla sua malattia, la quale diventa fonte di autoriflessione, simbolo di una diversità da rivendicare in quanto possibilità e mezzo per esercitare l'unica attività degna di un uomo: quella della ragione, la sola a poter competere con la brutalità e la semplicità bestiale della carne. Michele non è come il bell'Antonio: pronuncia senza timore la sua malattia, gli trova nome e causa, la rende parte cosciente di sé, col solo rimpianto di non aver potuto studiare quanto e come avrebbe voluto, e, soprattutto, di non aver trasformato la sua sofferenza in qualche forma di poesia. Di non aver reso, come il suo amatissimo Leopardi, i solchi fisici e psicologici delle sue sofferenze «come i buchi di un flauto»<sup>114</sup>.

Questo dialogo tra padre e figlio, il solo davvero umano tra gli altri rintracciabili nelle opere di Brancati eppure non privo di un certo grado di delirio, potrebbe addirittura essere paragonato a un'operetta morale tra due malati<sup>115</sup>. O forse, addirittura, a un confronto “metafisico” tra le personificazioni di due malattie: da una parte quella del corpo debole, incapace di adeguarsi a ritmi imposti da convenzioni sociali, o da norme non scritte; da una parte, dunque, una radicale e cosciente diversità. Dall'altra invece l'ebetudine inconsapevole della carne, la patologia comune, endemica e, proprio per questo, spacciata e riconosciuta unilateralmente come l'unica forma di salute possibile. A guardar bene, siamo quasi al parossismo allucinatorio della conclusione “apocalittica” di Zeno.

---

<sup>114</sup> «“[...] Leopardi, lo so” aggiunse mentre le sue dita, percorrendo uno scaffale, capitavano sul dorso delle *Operette morali*, “era pallido come me, soffriva più di me. Ma ci sono sofferenze che scavano nella persona come buchi di un flauto, e la voce dello spirito ne esce melodiosa, altre invece, come le mie, assorbono tutta l'attenzione ed incantano l'intelligenza... Un uomo rimane chiuso nel cerchio del suo corpo, e non produce che sbadigli o silenzio... Però”, aggiunse ancora con voce energica, voltandosi verso Paolo, “torno a ripetere che io solo fra di voi ho un'idea chiara della felicità. Il mio mal di testa è meno sordo della stanchezza che vi prende, te, tuo zio e tuo nonno, dopo che avete fatto certe cose”» (p. 902).

<sup>115</sup> Marco Dondero ha dedicato un articolo alla «“funzione Leopardi” – legata all'uso dell'ironia e alla predilezione per la “ragione” – all'interno della produzione brancatiana». Tra le varie declinazioni rintracciate, Dondero ha posto l'attenzione anche su una riscrittura effettiva delle *Operette*, libro leopardiano per Brancati «più significativo», nella commedia in un atto *Le trombe d'Eustachio* (1942). Cfr. M. Dondero, *Un naso, Brancati e Leopardi*, in M. Dondero, C. Geddes da Filicaia, L. Melosi, M. Venturini (a cura di), *«Un'arte che non langue non trema e non s'offusca». Studi per Simona Costa*, Cesati, Firenze, 2018, pp. 565-573.

Brancati non offre soluzioni certe, di fronte a questo scontro dialettico e continuo tra ragione e sensi, tra giovinezza e maturità, tra una salute e una malattia continuamente confuse e sovrapposte, dai suoi personaggi ma anche dall'autore stesso. Nemmeno Michele Castorini, l'unica creatura portatrice di una scintilla di verità e di dolorosa felicità, l'unico conscio del delirio a cui porta inevitabilmente un certo vitalismo cieco e oltranzista, pare essere libero da questo cerchio di follia che tutto avvolge ma che non chiude mai davvero.

Michele si suicida sparandosi, abbandonando perfino i sogni di un tempo, quelli di una "bella morte" romantica ed eroica<sup>116</sup>. Sogni che gli sembrano ormai, nel suo attimo di consapevolezza estrema, nient'altro che delle velleità retoriche, non più nobili rispetto a quelle di suo padre o di suo fratello. E così muore, anche lui in trappola, soffocando e sbattendo da tutte le parti, «come un pesce nella rete» (p. 934).

---

<sup>116</sup> «È andata così», disse Michele, «e bisogna avere pazienza... Fin da quando ero ragazzo, e soffrivo allo stomaco in un modo avvilente, pensavo sempre di colpire con un coltello - nei momenti di retorica, con un pugnale - questa parte del mio corpo... facevo anche il gesto con la mano... Era un gesto istintivo e, alla fine, quasi privo di collera... Fra un piatto e l'altro, a tavola, sollevavo il coltello, e immaginavo con sollievo la sensazione di freddo che mi avrebbe dato la lama in mezzo ai nervi del plesso solare... si chiama così...» (p. 932).

## Bibliografia

- P. Ariès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Laterza, Roma-Bari, 2006 [1960].
- P. Ariès, G. Dubuy (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- R. Ascarelli, *Il personaggio smarrito*, in F. Fiorentino (a cura di), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Bulzoni, Roma, 1998, pp. 153-170.
- L. Ayalon, C. Tesch-Römer (a cura di), *Contemporary Perspectives on Ageism*, Springer, Cham, 2018.
- M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1979.
- M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988.
- R. Balzani, *Garibaldi e i giovani*, in M. Severini (a cura di), *Garibaldi eroe moderno*, Aracne, Roma, 2007, pp. 15-25.
- A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2000.
- A. M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino, 2005.
- A. Barbero, *Da Sir Galahad a Conan il Barbaro: metamorfosi dell'eroe cavalleresco fra Otto e Novecento*, «Cheiron», VI, 1986, pp. 137-153.
- G. Bataille, *La nozione di dépense*, in Id., *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003 [1967].
- A. Battistini, *La giovinezza, imperativo anagrafico delle avanguardie*, «RiLUnE», 3, 2005, pp. 1-22.
- A. Battistini, *La giovinezza, un imperativo anagrafico di Primo Novecento*, «Esperienze letterarie», XLIII (2018), pp. 163-172.
- S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma, 2011.

- L. Benadusi, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- L. Benadusi, *Ufficiale e gentiluomo. Virtù civili e valori militari in Italia, 1896-1918*, Feltrinelli, Milano, 2015.
- R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna, 2000.
- W. Benjamin, *Opere complete I. Scritti 1906-1922*, cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. italiana a cura di E. Gannì, Einaudi, Torino, 2008.
- M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Unicopli, Milano, 2011.
- A. Benucci (a cura di), *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, num. monografico di «Narrativa», n. s., 40, 2018.
- A. Benucci, *La lunga attesa di Federigo Tozzi. Note sui romanzi postumi Gli egoisti e Ricordi di un giovane impiegato*, «Narrativa», n. s., 40, 2018, pp. 157-171.
- B. Bianchi, M. Fincardi (a cura di), *Giovani e ordine sociale. Miti e ruoli, in Europa e in Italia, tra XIX e XX secolo*, num. monografico di «Storia e problemi contemporanei», 27, 2001.
- R. Bilenchi, *La ghisa delle Cure e altri scritti (1927-1989)*, a cura di G. Van Straten, Cadmo, Fiesole, 1997.
- R. Bodei, *Generazioni. Età della vita, età delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2014.
- P. Boero, *La fine della banda*, in D. Mazza (a cura di), *Molti, uno solo. Tipologie della letteratura giovanile*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, pp. 71-77.
- G. A. Borgese, *La città assoluta e altri scritti*, a cura di M. Robertazzi, Mondadori, Milano, 1962.
- G. Borghello, *La coscienza borghese. Saggio sulla narrativa di Svevo*, Savelli, Roma, 1977.
- G. Borgna, *Il mito della giovinezza*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- F. Borruso, L. Cantatore (a cura di), *Il primo amore. L'educazione sentimentale nelle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2012.

- F. Borruso, L. Cantatore, C. Covato (a cura di), *L'educazione sentimentale. Vita e norme nelle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2014.
- G. Bosetti, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, a cura di C. Donati, Metauro, Pesaro, 2004 [1997].
- P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano, 2017 [1998].
- D. Brogi, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, duepunti, Palermo, 2012.
- J. H. Buckley, *Season of youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1974.
- P. Cabanel, *Nazionalismi all'inizio del XX secolo*, in S. Audoin-Rouzeau, J. Becker (a cura di), *La prima guerra mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino, 2014 [2004], pp. 35-50.
- O. Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, in P. Ariès, G. Duby (a cura di), *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 79-106.
- S. Campailla, *Un'eterna giovinezza. Vita e mito di Carlo Michelstaedter*, Marsilio, Venezia, 2019.
- M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*, Quodlibet, Macerata, 2018.
- E. H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino, 2010 [1966].
- F. Castelli (a cura di), *Charivari. Maschere di vivi e di morti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- A. Castoldi, *"In carenza di senso". Logiche dell'immaginario*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.
- F. M. Cataluccio, *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Einaudi, Torino, 2004.
- R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino, 2007.
- S. Chemotti (a cura di), *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, Il Poligrafo, Padova, 2015.
- S. Ciccone, *Essere maschi. Tra potere e libertà*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2009.

- M. Cohen, *La spiaggia*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 429-447.
- S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The creation of the Mods and Rockers*, Routledge, London-New York, 2002 [1972].
- G. Comisso, *Gioventù che muore*, prefazione di P. Di Paolo, La nave di Teseo, Milano, 2019 [1949].
- A. Corbin, *Il segreto dell'individuo*, in P. Ariès, G. Dubuy (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 332-395.
- A. Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Bompiani, Milano, 2018 [1998].
- C. Covato (a cura di), *Metamorfosi dell'identità. Per una storia delle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2006.
- C. Covato (a cura di), *Vizi privati e pubbliche virtù. Le verità nascoste nelle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2010.
- L. Danti, *Le migliori gioventù. I periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, Cesati, Firenze, 2018.
- A. De Biasio, *Studiare il maschile*, «Allegoria», 61, XXII, 2010, pp. 9-36.
- R. Deidier, *Dall'alto, da lontano. Scritture dell'adolescenza, della fiaba e dello scorcio nel Novecento italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2000.
- E. dell'Agnese, E. Ruspini (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, Utet, Torino, 2007.
- M. De Nicolò (a cura di), *Dalla trincea alla piazza. L'irruzione dei giovani nel Novecento*, Viella, Roma, 2011.
- P. Dibie, *Storia della camera da letto. Il riposo e l'amore nei secoli*, Bompiani, Milano, 2005 [1987].
- B. Dijkstra, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Garzanti, Milano, 1988 [1986].
- P. Dogliani, *Storia dei giovani*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.
- P. Dogliani (a cura di), *Giovani e generazioni nel mondo contemporaneo. La ricerca storica in Italia*, Clueb, Bologna, 2009.

- M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma, 2002.
- C. Donati, *Il problema delle generazioni nella storia e le sue radici settecentesche: spunti per una ricerca*, in C. Mangio, M. Verga (a cura di), *Il Settecento di Furio Diaz*, Edizioni Plus-Pisa University Press, Pisa, 2006, pp. 107-119.
- R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini, M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli, 2012, pp. 13-38.
- A. Duménil, *I combattenti*, in S. Audoin-Rouzeau, J. Becker (a cura di), *La prima guerra mondiale La prima guerra mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino, 2014 [2004], pp. 200-215.
- G. Ferroni, *Giovinezze in negativo*, in C. A. Augieri (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Manni, Lecce, 2005, pp. 301-308.
- M. Fisher, *Realismo capitalista*, a cura di V. Mattioli, NERO, Roma, 2018 [2009].
- D. Foster Wallace, *La scopa del sistema*, Einaudi, Torino, 2014 [1987].
- M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2010 [1975].
- M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano, 2013 [1976].
- M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine, 2011 [1984].
- E. Franzina, *Casini di guerra. Il tempo libero dalla trincea e i postriboli militari nel primo conflitto mondiale*, Gaspari, Udine, 1999.
- M. Freschi, *Lo smarrimento di un innocente*, in R. Ascarelli, U. Bavaj, R. Venuti (a cura di), *L'avventura della conoscenza. Momenti del 'Bildungsroman' dal 'Parzival' a Thomas Mann*, Guida, Napoli, 1992, pp. 237-251.
- M. Gennari, *Storia della Bildung. Formazione dell'uomo e storia della cultura in Germania e nella Mitteleuropa*, Editrice La Scuola, Brescia, 1995.

- E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Il Mulino, Bologna, 1996 [1975].
- E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- E. Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Laterza, Roma-Bari, 2011 [2006].
- E. Gentile, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano, 2017 [2008].
- F. Ghelli, «*Ma non era un uomo*»: *Bildung e iniziazione*, in M. Polacco (a cura di), *I vecchi e i giovani. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Pontignano, 24-30 settembre 2000)*, Le Monnier, Firenze, 2002, pp. 123-132.
- A. Gialloredo, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù. Il garofano rosso fra Bildungsroman e testimonianza*, «Chroniques italiennes», num. monografico su Elio Vittorini, 79-80, 2007, pp. 31-41.
- D. Giglioli, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma, 2014.
- R. Gigliucci, *Giovinezza, squadristico e formazione fallimentare (Piazzesi, Gallian, Vittorini)*, «Critica Letteraria», XXXIV (2006), pp. 657-690.
- J. R. Gillis, *I giovani e la storia. Tradizioni e trasformazioni nei comportamenti giovanili dall'Ancien Régime ai giorni nostri*, Mondadori, Milano, 1981 [1974].
- R. Girard, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 1987 [1982].
- G. Gozzano, *Le poesie*, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino, 2016.
- R. P. Harrison, *L'era della giovinezza. Una storia culturale del nostro tempo*, Donzelli, Roma, 2016 [2014].
- O. Innocenti, «*Hidden in the lines*»: *lettura e mondo romanzesco nella scrittura giovanile*, «Contemporanea», 2, 2004, pp. 53-64.
- M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Roma-Bari, 1973 [1970].
- M. Isnenghi, *Garibaldi fu ferito. Il mito, le favole*, Feltrinelli, Milano, 2013.

- M. Isnenghi, G. Rochat, *La Grande Guerra 1914-1918*, Il Mulino, Bologna, 2014 [2008].
- N. Janigro, *Un'età senza età*, «doppiozero», 19 maggio 2019.
- F. Jesi, *Mito*, Mondadori, Milano, 1980 [1973].
- F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013.
- S. Jossa, *Un paese senza eroi. Da Jacopo Ortis a Montalbano*, Laterza, Roma-Bari, 2013.
- F. Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1972.
- K. Kerényi, *Scritti italiani (1955-1971)*, Guida, Napoli, 1993.
- V. G. Kiernan, *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Marsilio, Venezia, 1991 [1988].
- P. Klossowski, *Sade prossimo mio*, Sugar, Milano, 1970 [1967].
- J. M. Kozma, *Grazia Deledda's Eternal Adolescents: The Pathology of Arrested Maturation*, Fairleigh Dickinson University Press, London, 2002.
- H. Lafont, *La bande di giovani*, in P. Ariès, R. Fox, M. Foucault *et al.*, *I comportamenti sessuali. Dall'antica Roma a oggi*, Einaudi, Torino, 1983 [1982], pp. 205-222.
- L. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- S. Lazzarin, *Alfonso Nitti e la Question du costume. Note su Una vita e la tradizione del Bildungsroman*, «Rivista di Letteratura Italiana», XX (2002), pp. 125-152.
- G. Leghissa, E. Manera (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, Roma, 2015.
- J. Le Goff, *L'immaginario medievale*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- J. Le Goff, J. C. Schmitt (a cura di), *Le charivari*, Parigi, EHESS, 1981.
- G. Levi, J. Schmitt, (a cura di), *Storia dei giovani*, Laterza, Roma-Bari, 2 voll., 1994.

- G. Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano, 2004 [1920].
- R. Luperini, *L'identità del giovane fra Otto e Novecento: da Ntoni a Remigio*, in C. A. Augieri (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Manni, Lecce, 2005, pp. 37-48.
- R. Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli, 2006.
- R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari, 2017 [2007].
- R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata, 2013.
- G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, La Nuova Italia, Firenze, 1995 [1972].
- A. Lyttelton, *The Hero and the People*, in S. Patriarca, L. Ryall (a cura di), *The Risorgimento Revisited. Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, Palgrave Macmillan, London, 2012, pp. 37-55.
- G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Einaudi, Torino, 1978.
- V. Majakovskij, *Poesie*, a cura di S. Vitale, Garzanti, Milano, 1972.
- L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1974.
- V. Marchi, *Teppa. Storie del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*, intro. di Wu Ming 5, Red Star Press, Roma, 2014 [1998].
- H. Marcuse, *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca. Dallo «Sturm und Drang» a Thomas Mann*, Einaudi, Torino, 1985 [1978].
- F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, introduzione, testo e note di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1968.
- C. Martignoni, *L'autobiografismo vociano e la specie "metafisica". Per una mappa del genere*, in A. Dolfi, N. Dini, R. Sacchetti (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, ETS, Pisa, 2007, pp. 77-93.
- V. Mascaretti, *Adolescenza e formazione in Lavorare stanca di Cesare Pavese*, «Poetiche», n. s., I (2005), pp. 133-162.

- I. Masenga, *Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere*, «Quaderni di donne & ricerca», 16, 2009, pp. 1-65.
- G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Einaudi, Torino, 1998.
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- E. M. Meletinskij, *Archetipi letterari*, a cura di M. Bonafin, Eum, Macerata, 2016 [1998].
- M. Mitterauer, *I giovani in Europa dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1991 [1986].
- F. Molfino, *Alcune trasmissioni del "romanzo di formazione" nel Novecento*, in P. Bono, L. Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Roma, 2007, pp. 158-188.
- E. Mondello, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Perrone, Roma, 2016.
- F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999 [1987].
- G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna, 2007 [1974].
- G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari, 1996 [1984].
- G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari, 1998 [1990].
- G. L. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Einaudi, Torino, 1997 [1996].
- G. Mughini, *A via della Mercede c'era un razzista. Lo strano caso di Telesio Interlandi*, Marsilio, Venezia, 2019 [1990].
- P. Nello, *L'avanguardismo giovanile alle origini del fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1978.
- J. Neubauer, *Adolescenza fin-de-siècle*, Il Mulino, Bologna, 1997 [1992].
- F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del "Gattopardo"*, Einaudi, Torino, 1998.

- C. Papa, *Borghesi in divisa. Sport e nazione nell'Italia liberale*, «Zapruder», 4, 2004, pp. 26-38.
- C. Papa, *L'officina del carattere: l'educazione alla virilità nei convitti nazionali d'inizio Novecento*, «Cheiron», 47-48, 2007, pp. 177-199.
- C. Papa, *L'Italia giovane dall'Unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 2013.
- E. Papadia, *I vecchi e i giovani. Liberal-conservatori e nazionalisti a confronto nell'Italia giolittiana*, «Contemporanea», V, 4, 2002, pp. 651-676.
- E. Papadia, *Di padre in figlio. La generazione del 1915*, Il Mulino, Bologna, 2013.
- G. Papini, *24 cervelli. Saggi non critici*, Facchi, Milano, 1919.
- G. Papini, *Opere. Dal «Leonardo» al Futurismo*, a cura di L. Baldacci con la collaborazione di G. Nicoletti, Mondadori, Milano, 2000.
- M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, PISA, 2007.
- L. Parisi, *Le adolescenti sole nella narrativa di Grazia Deledda*, «Italian Studies», IL (2014), pp. 246-261.
- C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1990 [1951].
- F. G. Pedriali, *Nella lettera della Storia. Per un approccio biopolitico alla guerra di Carlo Emilio Gadda*, in C. Gigante (a cura di), *Rappresentazione e memoria. La "quarta" guerra d'indipendenza*, Cesati, Firenze, 2017, pp. 93-112.
- G. Pedullà, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, «Meridiana», XVI, 47-48, 2003, pp. 175-212.
- P. Pellini, *Padri e figli: da Verga a Tozzi*, «Transalpina», IV (2000), pp. 37-57.
- M. Perrot, *Gli spazi del privato*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 500-520.
- L. Preti, *Giovinazza, giovinazza!*, Mondadori, Milano, 1969 [1964].
- V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, introduzione di A. M. Cirese, Bollati Boringhieri, Torino, 2012 [1949].

- E. M. Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Mondadori, Milano, 1965 [1929].
- F. M. Rocchi, *L'adolescente allo specchio*, in M. Polacco (a cura di), *I vecchi e i giovani . Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Pontignano, 24-30 settembre 2000)*, Le Monnier, Firenze, 2002, pp. 116-122.
- L. Romano, *Una giovinezza inventata*, Einaudi, Torino, 1979.
- J. Rousseau, *Emilio*, Laterza, Roma-Bari, 1953 [1762].
- L. Ryall, *Garibaldi. Invention of a Hero*, Yale University Press, New Haven-London, 2007.
- C. Salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- M. Salvati, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.
- J. P. Sartre, *Il muro*, Mondadori, Milano, 1969 [1939].
- J. Savage, *Teenage. The Creation of the Youth 1875-1945*, Chatto & Windus, London, 2007.
- N. Scaffai, *L'adolescente, la scuola e la cultura: Mann, Musil e Zweig*, in M. Polacco (a cura di), *I vecchi e i giovani. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Pontignano, 24-30 settembre 2000)*, Le Monnier, Firenze, 2002, pp. 105-115.
- G. Scianatico, *I "giovani" nella scrittura di Pirandello*, in C. A. Augieri (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Manni, Lecce, 2005, pp. 106-115.
- C. Segre, *È possibile una semiotica del personaggio?*, in F. Fiorentino (a cura di), *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, Quodlibet, Macerata, 2011, pp. 191-200.
- R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato* [1915], in Id., *Letteratura in conflitto*, introduzione e note di L. Di Veroli, commento di A. Franchini, Claudio Gallone Editore, Milano, 1998.
- G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma, 2011 [1903].

- S. Slataper, *Il mio Carso*, a cura di G. Stuparich, Mondadori, Milano, 1958 [1912].
- P. Sorcinelli, A. Varni (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma, 2004.
- B. Spackman, *D'Annunzio e la scena della convalescenza* [1989], in M. Pustianaz, L. Villa (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Sestante, Bergamo, 2004.
- B. Spackman, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1996.
- V. Spinazzola, *Pinocchio & c. La grande narrativa italiana per ragazzi*, Il Saggiatore, Milano, 1997.
- G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.
- M. C. Terrile, *La narrazione dell'inettitudine in Rubè di Giuseppe Antonio Borgese*, «Italice», LXXII (1995), p. 42.
- D. Tomasello, *Giovinezza Giovinezza! La fondazione di un mito nella letteratura italiana del primo Novecento*, in P. Ponti (a cura di), *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, pp. 321-324.
- M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma, 2018.
- A. Van Genneep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006 [1909].
- A. Varni (a cura di), *Il mondo giovanile in Italia tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- M. Veneziani (a cura di), *Anni incendiari. 1909-1919: il decennio che sconvolse l'arte e il pensiero, la storia e la vita*, Vallecchi, Firenze, 2009.
- A. Ventrone, *La seduzione totalitaria. Guerra, modernità, violenza politica (1914-1918)*, Donzelli, Roma, 2003.
- A. Ventrone, *“Vogliamo tutto”. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*, Laterza, Roma-Bari, 2012.
- S. Verhulst, N. Vanwelkenhuyzen (a cura di), *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell'uomo nella lingua e nella letteratura italiana*, Carocci, Roma, 2005.

- E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino, 2008.
- M. L. Von Franz, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer aeternus*, Red, Como, 1989.
- B. Wanrooij, *Youth, generation conflict, and political struggle in twentieth-century Italy*, «The European Legacy», 4 (I), 1999, pp. 72-88.
- J. A. Williams, *Ecstasies of the Young: Sexuality, the Youth Movement, and Moral Panic in Germany on the Eve of the First World War*, «Central European History», 34, 2001, pp. 163-189.
- J. A. Williams, *Turning to Nature in Germany. Hiking, nudism and conservation, 1900-1940*, Stanford University Press, Stanford, 2007.
- R. Wohl, *La generazione del 1914*, Jaka Book, Milano, 1983 [1979].
- S. Zatti, *Raccontare la propria infanzia*, in F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Pacini, Pisa, 2007, pp. 273-329.
- E. Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele: una controscoria corporale*, in S. Chemotti (a cura di), *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, Il Poligrafo, Padova, 2015, pp. 353-362.
- P. G. Zunino, *Ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Il Mulino, Bologna, 1985.

## *Federigo Tozzi*

### *Testi di Federigo Tozzi*

- F. Tozzi, *Novale. Diario*, Mondadori, Milano, 1925.
- F. Tozzi, *Opere. Prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi con un'introduzione di G. Luti, Mondadori, Milano, 1987.
- F. Tozzi, *Ricordi di un giovane impiegato*, edizione critico-genetica, introduzione e apparati a cura di R. Castellana, presentazione di R. Luperini, postfazione di F. Petroni, Cadmo, Fiesole, 1999.
- F. Tozzi, *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, con un saggio introduttivo di L. Baldacci, Rizzoli, Milano, 2008, 2 voll.

- F. Tozzi, *Giovani*, edizione critica a cura di P. Salatto, prefazione di R. Luperini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2018 [1920].

### *Testi su Federigo Tozzi*

- L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino, 1993.

- M. A. Balducci, *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, De Rubeis, Anzio, 1994.

- A. Benucci, *La lunga attesa di Federigo Tozzi. Note sui romanzi postumi Gli egoisti e Ricordi di un giovane impiegato*, «Narrativa», n. s., 40, 2018, pp. 157-171.

- P. Benzoni, *Le biblioteche di Federigo Tozzi*, in A. Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze University Press, Firenze, 2015, pp. 307-323.

- P. Benzoni, *I silenzi di Tozzi*, in G. Mattarucco, M. Quaglino, C. Riccardi, S. Tamiozzo Goldmann (a cura di), *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, Cesati, Firenze, 2016, pp. 47-57.

- G. Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Quodlibet, Macerata, 2008, p. 46.

- F. Boccaccini, *Uno scetticismo triste. Tozzi e la cultura psicologica del primo Novecento*, in R. Castellana, I. De Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Carocci, Roma, 2017, pp. 136-142.

- G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, Treves, Milano, 1925.

- R. Castellana (a cura di), *Bibliografia delle opere e della critica 1901-2007*, con la collaborazione di P. Salatto e A. Sarro, Bibliografia e Informazione, Pontedera, 2008.

- R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009.

- R. Castellana, *Romanzi di Giobbe: Hardy, Kafka, Tozzi*, in R. Castellana, I. de Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Carocci, Roma, 2017, pp. 51-63.

- G. Celati, *Tozzi, vedere con gli occhi chiusi*, in Id., *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 149-183.
- P. Cesarini, *Tutti gli anni di Tozzi*, Editori del Grifo, Montepulciano, 1982.
- G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Garzanti, Milano, 1970, pp. 83-103.
- G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Garzanti, Milano, 1971.
- E. Esposito, *Un caso critico*, in Id., *Studi di critica militante*, Marcos y Marcos, Milano, 1994, pp. 9-47.
- C. Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, 1985.
- S. Ghelli, *I fantasmi, le ragioni dell'anima e la riscrittura dei Ricordi di un impiegato di Federigo Tozzi*, «Italice», 88, 3, 2011, pp. 397-413.
- C. Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze, 2001.
- P. Getrevi, *Nel prisma di Tozzi. La reazione, il sangue, il romanzo*, Liguori, Napoli, 1983.
- M. A. Grignani, *Luigi Baldacci lettore di Tozzi*, in Ead. (a cura di), *Tozzi: la scrittura crudele*, Atti del Convegno internazionale (Siena, Santa Maria della Scala, Palazzo Pubblico, 24-26 ottobre 2002), num. monografico di «Moderna», IV, 2, 2002, pp. 23-30.
- R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari, 1995.
- M. Marchi (a cura di), *Stagioni di Tozzi*, Le Lettere, Firenze, 2010.
- M. Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Le Lettere, Firenze, 2015 [1993].
- M. Martini, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, presentazione di G. Luti, introduzione di M. Marchi, Olschki, Firenze, 1999.
- S. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Liviana, Padova, 1971.
- C. Melappioni, *Le novelle di Federigo Tozzi tra psicologia e misticismo. Osservazioni sulla novella La madre*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», XLII-XLIII (2009-1010), pp. 131-156.

- L. Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze, 1991.
- L. Melosi, *Federigo Tozzi, Il potere*, XXVI, in C. Caruso, W. Spaggiari (a cura di), *Studi per Roberto Tissoni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2008, pp. 621-629.
- A. Moravia, *Introduzione a F. Tozzi*, in F. Tozzi, *Novelle*, Vallecchi, Firenze, 1976, pp. V-XII.
- M. Palumbo, "Forza lirica" e mondo allegorico: "Tre croci" di Federigo Tozzi, «MLN», CXII (1997), pp. 61-67.
- M. Palumbo, *Padri e figli nelle Novelle di Tozzi*, in M. Tortora, (a cura di), «La punta di diamante di tutta la sua opera». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi (Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012)*, Morlacchi, Perugia, 2014, pp. 85-108.
- M. Palumbo, *Le epifanie di Tozzi*, in R. Castellana, I. de Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Carocci, Roma, 2017, pp. 32-36.
- F. Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Manzuoli, Firenze, 1984.
- P. Pieri, *Il padre supplente in Tre croci e l'errato problema della "roba"*, «Otto/Novecento», 1, 2012, pp. 55-71.
- G. Rimanelli, *Gli occhi di Tozzi*, in L. Fontanella (a cura di), *Tozzi in America*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 61-70.
- A. Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano: «Il potere»*, Liviana, Padova, 1972.
- M. Sipione, *Fare i conti senza l'oste: il denaro nella narrativa di Federigo Tozzi*, «Critica letteraria», CLXX (2016), pp. 143-159.
- M. Tortora (a cura di), «La punta di diamante di tutta la sua opera». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi (Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012)*, Morlacchi, Perugia, 2014.
- M. Tortora, *Tozzi e la tradizione del romanzo impiegatizio europeo*, in R. Castellana, I. De Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Carocci, Roma, 2017, pp. 39-50.

- M. Tortora, *Federigo Tozzi*, in G. Alfano, F. de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia III. Il primo Novecento*, Carocci, Roma, 2018, pp. 121-135.

## *Alberto Moravia*

### *Testi di Alberto Moravia*

- A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1964.
- A. Moravia, *Opere. 1927-1948*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano, 1986.
- A. Moravia, *Opere. 1948-1968*, a cura di E. Siciliano, Bompiani, Milano, 1989.
- A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990.
- A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di N. Ajello, Laterza, Roma-Bari, 2008 [1978].
- A. Moravia, *Nuovi racconti romani*, Bompiani, Milano, 2009 [1959].
- A. Moravia, *Se questa è la giovinezza vorrei passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano, 2017.
- A. Moravia, *Opere 1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Bompiani, Milano, 2000.
- A. Moravia, *Opere 2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di S. Casini, Bompiani, Milano, 2002.

### *Testi su Alberto Moravia*

- L. Bani, *La prova dell'anima. La borghesia in spiaggia nella letteratura europea tra Ottocento e Novecento. Sei letture*, pref. di C. Magris, Moretti&Vitali, Bergamo, 2012.

- B. Basile, *Lo specchio e la finestra ne Gli Indifferenti di A. Moravia*, in E. Raimondi, B. Basile (a cura di), *Dal "Novellino" a Moravia*, Il Mulino, Bologna, 1979, pp. 241-287.
- S. Casini, *Moravia e il fascismo. A proposito di alcune lettere a Mussolini e a Ciano*, «Studi Italiani», XX (2008), pp. 189-237.
- S. Casini, "Un tempo oscuro". *L'estate di Agostino e la rivelazione della realtà*, in A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano, 2014.
- F. Curi, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, «Poetiche», XI (2008), pp. 5-73.
- A. R. Daniele, *Moravia Centodieci. Itinerari critici: narrativa, cinema, teatro*, Sinestesie, Avellino, 2017.
- M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, prefazione di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, 1970.
- G. Debenedetti, «L'imbroglione» di Moravia, in Id., *Saggi*, intro. di A. Berardinelli, Mondadori, Milano, 1999.
- R. De Ceccatty, *Alberto Moravia, una biografia*, Bompiani, Milano, 2010.
- G. Dego, *Introduzione*, in A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano, 1997.
- O. del Buono (a cura di), *Moravia*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- F. Della Costa, *Writing Sickness and Loneliness. Alberto Moravia's Adolescence between Autobiography and Metaphor*, «Working Papers», 114, 2015, pp. 1-46.
- E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino, 1977.
- R. Esposito, *Il sistema dell'in/differenza. Moravia e il fascismo*, Dedalo, Bari, 1978.
- D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la fine della coscienza moderna*, Lerici, Milano, 1960.
- C. E. Gadda, "Agostino" di Alberto Moravia, in Id., *I viaggi, la morte*, Garzanti, Milano, 2001 [1958], pp. 190-194.
- F. Ghelli, *L'iniziazione interlocutoria: Inverno di malato di Alberto Moravia (1930)*, «Moderna», XII (2010), 2, pp. 77-87.

- A. Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Neri Pozza, Venezia, 1962.
- R. Manica, *Moravia*, Einaudi, Torino, 2004.
- D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Rizzoli, Milano, 2000 [1986].
- M. Marchesini, *Delendo Moravia*, «Il foglio», 24 dicembre 2012.
- V. Mascaretti, *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento*, «Poetiche», VII (2005), pp. 221-255.
- V. Mascaretti, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Gedit, Bologna, 2006.
- V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, tesi di dottorato, relatore Fausto Curi, Università di Bologna, 2007.
- G. Miccichè, *Una nota su Moravia e Tozzi*, «Archivi del nuovo», XII-XIII (2003), pp. 165-168.
- M. Onofri, *Introduzione*, in A. Moravia, *La disubbidienza*, Bompiani, Milano, 1998.
- R. Paris, *Moravia. Una vita contro voglia*, Mondadori, Milano, 2007 [1996].
- L. Parisi, *recensione a La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, «The Modern Language Review», CIII (2008), pp. 562-564.
- L. Parisi, *Moravia, turbamento metafisico e bisogno ideologico*, «Poetiche» XI (2008), pp. 191-218.
- L. Parisi, *Moravia: un'ipotesi interpretativa*, «Italian Studies», LXV (2010), pp. 46-64.
- L. Parisi, *Uno specchio infranto. Adolescenti e abuso sessuale nell'opera di Alberto Moravia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2013.
- T. E. Peterson, *Alberto Moravia*, Twayne Publisher, New York, 1995.
- E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano, 1962.
- E. Sanguineti, *Come si diventa materialisti storici?*, in Id., *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milano, 2010, pp. 17-33.

- A. Sebastiani, *La soglia claustrofobica: la non-vita negli "Indifferenti" di Alberto Moravia*, «Studi e problemi di critica testuale», LXX (2005), pp. 157-190.
- E. Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, Bompiani, Milano, 1982.
- L. Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Moravia*, Bulzoni, Roma, 1984.
- T. Tornitore, *Introduzione*, in A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano, 1991.
- G. Turchetta, *Il sound del parlato e l'inettitudine del sotto-proletariato: sui Racconti romani*, «Poetiche», XI (2008), pp. 95-132.
- S. Wood, *Woman as Object. Language and Gender in the Work of Alberto Moravia*, Pluto Press, London, 1990.

## *Vitaliano Brancati*

### *Testi di Vitaliano Brancati*

- V. Brancati, *L'amico del vincitore*, Ceschina, Milano, 1932.
- V. Brancati, *Paolo il Caldo*, Mondadori, Milano, 1972 [1955].
- V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, intro. di E. Siciliano, Giunti, Firenze, 1995.
- V. Brancati, *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Mondadori, Milano 2003.
- V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Mondadori, Milano, 2003.

## *Testi su Vitaliano Brancati*

- L. Abruati, *Il primo tempo di Vitaliano Brancati*, prefazione di G. Spagnoletti, Carabba, Lanciano, 1977.
- M. Biondi, *Scrittori e identità italiana. D'Annunzio, Campana, Brancati, Pratolini, Pagliai* Polistampa, Firenze, 2004.
- L. Catania, *Il giovane Brancati, l'ossessione del posto fisso e Il vecchio con gli stivali*, «Otto/Novecento», III (2009), pp. 105-112.
- E. Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano, 1972, II.
- L. Chiarini, «Singolare avventura» di Vitaliano Brancati, «Quadrivio», 7 gennaio 1934.
- L. Danti, *I piaceri del Piacere. Brancati e D'Annunzio*, «Otto/Novecento», 1 (2016), pp. 161-198.
- G. De Donato, V. Gazzola Stacchini (a cura di), *I best seller del Ventennio. Il regime e il libro di massa*, Editori Riuniti, Roma, 1991.
- M. Dondero, *Riverberi futuristi nella narrativa di Vitaliano Brancati (da L'amico del vincitore a Gli anni perduti)*, in P. Frassica (a cura di), *Shades of Futurism. Futurismo in ombra*, Atti del convegno internazionale (Princeton 9-10 Ottobre 2009), Interlinea, Novara, 2011, pp. 329-343.
- M. Dondero, *Un naso, Brancati e Leopardi*, in M. Dondero, C. Geddes da Filicaia, L. Melosi, M. Venturini (a cura di), «Un'arte che non langue non trema e non s'offusca». *Studi per Simona Costa*, Cesati, Firenze, 2018, pp. 565-573.
- R. Fedi, *Il brutto Alfio*, «L'Illuminista. Rivista di cultura contemporanea», num. monografico dedicato a Vitaliano Brancati, 2010, pp. 115-126.
- G. C. Ferretti, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Guerini, Milano, 1998.
- G. Ferroni, *Vitaliano Brancati: vita e figura intellettuale*, in Id. (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1991.

- G. Ferroni, *Gli anni perduti*, «L'Illuminista. Rivista di cultura contemporanea», num. monografico dedicato a Vitaliano Brancati, 2010, pp. 230-260.
- V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Olschki, Firenze, 1970.
- A. Guglielmi, *Introduzione*, in V. Brancati, *Opere*, a cura di A. Guglielmi, Bompiani, Milano, 1974, pp. 9-28.
- R. M. Monastra, *La carne, la morte e il diavolo nell'opera di Brancati*, «Le forme e la storia», VIII, 2 (2015), pp. 653-668.
- A. Moravia, *Prefazione*, in V. Brancati, *Paolo il caldo*, Mondadori, Milano, 1972 [1955].
- M. Onofri, *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2003.
- M. Paino, *Brancati e il "perturbante" gallismo di Don Giovanni*, «Otto/Novecento», III (2014), pp. 164-173.
- L. Parisi, *Le incertezze di Brancati*, «Italian Studies», LXI (2006), pp. 50-63.
- D. Perrone, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano, 1997.
- M. Pomilio, *Contestazioni*, Rizzoli, Milano, 1967.
- L. Rachetta, *Vitaliano Brancati. La realtà svelata*, Atheneum, Firenze, 2006.
- D. Scarpa, *Favole per il dittatore. Sciascia e Brancati, un'autobiografia in fiaba*, in C. De Caprio, C. Vecce (a cura di), *L'eredità di Leonardo Sciascia*, Atti dell'incontro di studi (Napoli, 6-7 maggio 2010), Università di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2012, pp. 75-101.
- L. Sciascia, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Mondadori, Milano, 1979.
- L. Sciascia, *Nero su nero*, Einaudi, Torino, 1979.
- L. Sciascia, *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1982.
- L. Sciascia, *Del dormire con un solo occhio*, in V. Brancati, *Opere (1932-1946)*, a cura di L. Sciascia, Bompiani, Milano, 1987, pp. VII-XXII.

- G. Sedita, *Chiedere al regime: Vitaliano Brancati e il Minculpop*, «Nuova Storia Contemporanea», VI (2004), pp. 83-96.
- P. M. Sipala, *Vitaliano Brancati. Introduzione e guida allo studio e all'opera brancatiana*, Le Monnier, Firenze, 1978.
- F. Spera, *Vitaliano Brancati*, Mursia, Milano, 1981.
- S. Verhulst, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Carocci, Roma, 2016.
- L. Vincenzetti, *La figura del giovane e la crisi dell'uomo nuovo nella Singolare avventura di viaggio di Vitaliano Brancati*, «Otto/Novecento», III (2011), pp. 197-203.