Luca Chiurchiù

Primavera d'incertezza

Mito e malattia della giovinezza in Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Brancati

eum

eum

Luca Chiurchiù

Primavera d'incertezza

Mito e malattia della giovinezza in Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Brancati

eum

In copertina: *Cadere*, illustrazione di Noemi Tiofilo © 2021

Isbn 978-88-6056-716-1 (print)
Isbn 978-88-6056-717-8 (on-line)

Prima edizione: marzo 2021
©2021 eum edizioni università di macerata
Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
http://eum.unimc.it

Impaginazione: Ilenia Paciaroni e Mariagrazia Coco

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 8) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).
L'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International CC BY-NC-ND 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

A mio padre e a mia madre

And if you're still bleeding,
you're the lucky ones.

Daughter, *Youth*

Indice

11 Introduzione

Capitolo primo
Storia e sintomatologia di un mito

25 1. Una vecchia storia
34 2. Senza padri vengono al mondo
38 3. Gli eroi son tutti giovani e ribelli
42 4. «Il secolo lungo dei giovani»: il passaggio tra Ottocento e Novecento
46 5. Degenerata generazione
53 6. Un sogno di rinascita per un destino di morte: associazionismo giovanile, nazionalismo, avanguardie e Grande Guerra
82 7. Primavere di bellezza
101 8. Morfologia come sintomatologia (e viceversa)
109 8.1. I personaggi intorno
120 8.2. I luoghi
138 8.3. Le situazioni topiche

Capitolo secondo
Federigo Tozzi, ovvero di come si inquina la primavera

147 1. «Come la coda della lucertola»
157 2. Saper stare al mondo: una differenza di genere
172 3. Referti giovanili I
172 3.1. Il rapporto con le donne e il sesso
189 3.2. Il duello
192 3.3. Il pasto inquieto (e il lavoro)
199 3.4. La festa (e l'entrata in società)
203 3.5. Il compito assegnato, il lavoro, l'eredità

Capitolo terzo
Alberto Moravia, ovvero di come guarire ammalandosi

209 1. Moravia: di carne e fantasmi
215 2. Due letture d'autore
218 3. Una sana malattia (?)
222 4. Confusi e infelici
228 5. Referti giovanili II
231 5.1. Il rapporto con le donne: i pochi danni e le molte beffe
248 5.2. I compiti assegnati (e il lavoro)
256 5.3. Il duello
266 5.4. I pasti inquieti
273 5.5. La festa

Capitolo quarto
Vitaliano Brancati, ovvero di come e quando i giovani invecchiano

279 1. La Sicilia come metonimia
281 2. «In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni»
290 3. Che vinca il migliore amico
299 4. «Degli esseri strani»
308 5. Referti giovanili III
309 5.1. I rapporti con le donne
328 5.2. Il compito assegnato, il lavoro, l'impresa eroica
333 5.3. Il duello
340 5.4. La festa, le poco singolari avventure di viaggio
344 5.5. Il pasto inquieto

353 Indice dei nomi

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[1].

Forse non c'è modo migliore per incominciare il presente lavoro che rileggere questo 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". Parole pure potenti, se è vero che esse 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 sobil-

[1] E.M. Remarque, *Im Westen nichts Neues*, Berlin, Propylaen Verlag, 1929; tr. it. *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Milano, Mondadori, 1965, p. 21.

latori che spinsero altrettanti (e più) ragazzi ad 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 parte d'Europa in cui circolava un reticolo 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"»[2] – non si può non fare riferimento ai suoi studi e ai suoi insegnamenti, pur consci del massiccio impiego, a volte eccessivo, delle sue categorie. Categorie che però qui, almeno per ora, paiono fare davvero al caso nostro, come conferma un contributo di Federica Pedriali, che ha messo in evidenza il portato biopolitico dei discorsi degli «istigatori»[3] (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

[2] S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, p. 9.

[3] «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*, Firenze, Cesati, 2017, p. 97.

per loro un futuro (di morte) non scelto, secondo un'oscillazione continua, bifida e sincrona, di esaltazione e controllo.

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 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 Storia. 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[4]. 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 da quei gruppi, politici e artistici, in cerca 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[5]. Senza una vera soluzione di continuità.

[4] Cfr. G.L. Mosse, *The Image of Man: the Creation of Modern Masculinity*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1996; tr. it. *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997.

[5] Proprio come per il caso dell'immagine dell'uomo studiata da Mosse, non si deve pensare che questo bagaglio simbolico fosse appannaggio esclusivo di movimenti di destra. A semplice riprova di ciò, si prendano questi celebri versi di Majakovskij:

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[6]. Più significativa proprio perché 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[7], 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 riprendere un'espressione di Ferroni[8]. E, proprio a tale proposito, lo stesso Ferroni chiama in causa Italo Svevo e Federigo Tozzi.

«Ehi ventenni!/ A voi facciamo appello./ A colpi di tamburo,/ portatevi secchie di colori./ Ci pittureremo a nuovo./ Risplendi Mosca!/ E che/ 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, Milano, Garzanti, 1972, p. 142.

6 Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 3.

7 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 della virilità (e quindi, di conseguenza, a una retorica di una certa giovinezza eroica).

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

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[9] da cui abbiamo rilevato il filo rosso in grado di collegare in modo diretto Tozzi agli altri due autori selezionati: 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: non solo perché fu amico di Brancati, nonché suo acuto lettore, ma perché si occupò a livello critico di Tozzi, considerandolo come un esistenzialista *ante litteram*. Senza contare che, come ricorda Elisabetta Mondello[10], la produzione moraviana costituisce uno snodo ineludibile, nella massiccia rappresentazione dei «ragazzi di carta» presenti nella storia della letteratura italiana della prima metà del Ventesimo secolo.

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 fugacemente, i ca-

[9] 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*, Pisa, ETS, 2007, pp. 57-91.

[10] E. Mondello, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Perrone, 2016, p. 7.

nonici 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 duratura 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. 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 gli autori qui scelti 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. In questo lavoro, 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 manifesta attraverso la destrutturazione o il totale traviamento 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»[11]. 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[12]. «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 hanno 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 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".

Ecco il motivo per cui questo libro, diviso 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. 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

[11] D. Brogi, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, Palermo, :duepunti, 2012, p. 7.

[12] Cfr. E. Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele: una controstoria corporale*, in S. Chemotti (a cura di), *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 353-362.

di una formazione discorsiva determinante nell'immaginario del Novecento europeo[13]. 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[14].

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 brevi delucidazioni intorno ai due termini centrali e antitetici del titolo di questo lavoro: mito e malattia.

Di cosa parliamo quando parliamo di mito

Annosa e complessa questione, che non abbiamo assolutamente la pretesa di esaurire. Nelle prossime pagine, 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 differenti tra loro. Per offrire una prima idea di cosa intendiamo con un termine simile, possiamo rifarci a Emilio Gentile:

[13] 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'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985; tr. it. *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. XIII.

[14] Non verranno presi in considerazione gli studi sull'*ageism*, perlopiù basati sulla ricerca di stereotipi discriminatori riguardanti la senilità.

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[15].

Questa autorevole definizione ci appare 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[16]. 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 una qualche legittimazione nella sfera pubblica.

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»[17]. 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 sgan-

[15] E. Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. XIII-XIV.

[16] G. Leghissa, E. Manera, *Mitologie bianche, tra filosofia e scienze umane. Introduzione*, in Iid. (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci, 2015, pp. 17-36.

[17] K. Kerényi, *Scritti italiani (1955-1971)*, a cura di G. Moretti, Napoli, Guida, 1993, p. 115.

ciata dalla mera questione anagrafica[18]. Sganciata, insomma, dalla verità "vera" e rispondente a dati oggettivi.

Ma per ritornare di nuovo a Kerényi, è opportuno riportare altre sue considerazioni: «*u*na differenza tra mito genuino e mito non genuino è anche che in quest'ultimo domina l'intenzione, l'orientamento verso una certa mèta»[19]. Si gioca qui la questione, a nostro avviso. E questo perché, prendendo le mosse da quanto letto, possiamo 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, della prosecuzione di una certa tradizione. Senza troppe contraddizioni, dato che il pensiero mitologico, per 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 questo libro, 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, o che pretesero di tenere in mano «le leve del potere»[20]. E questo

[18] Cfr. S. Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, in G. Levi, J. Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani. L'età contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 236.

[19] Kerényi, *Scritti italiani (1955-1971)*, cit., p. 119.

[20] L'espressione è di Daniele Giglioli (*Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 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

perché, com'è ovvio, molto spesso la giovinezza venne (e viene) spacciata, con un'equazione fin troppo logica, come il 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. Sono 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 sono molti, almeno fino alla seconda metà del Novecento. Ovviamente in Occidente.

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 società, 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 con i suoi effettivi riscontri patologici, dal momento

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. Significativo il fatto che Jesi cominci a elaborare questo concetto così complesso 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, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 30-58.

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 quelli di 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, potrebbero essere fatti anche altri nomi, italiani e non[21]. Per esempio quello di Grazia Deledda, anche in ragione del fatto che, per impostare questo lavoro di ricerca, abbiamo preso spunto da uno studio tematico di Janice Kozma[22] incentrato proprio sulla patologia della maturazione bloccata dei personaggi (maschili[23]) 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[24]. Senza dire delle riflessioni 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 «nella Gran Bretagna tardo capitalista, il solo ess sere adolescenti rischia di equivalere a una forma di malattia»[25].

Insomma, il nesso tra giovinezza e malattia non risulta essere poi così smaccatamente ossimorico, specie per quanto riguarda il contemporaneo. Tuttavia, nelle pagine seguenti, esso non

21 Basti ricordate, 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 di Gombrowicz, e cioè Francesco Cataluccio, nel suo libro *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Torino, Einaudi, 2004.

22 Cfr. J.M. Kozma, *Grazia Deledda's Eternal Adolescents: The Pathology of Arrested Maturation*, London, Fairleight Dickinson University Press, 2002.

23 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.

24 Su cui cfr. almeno F. Stoppa, *Le età del desiderio. Adolescenza e vecchiaia nella società dell'eterna giovinezza*, Milano, Feltrinelli, 2021.

25 M. Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books, 2009; tr. it. *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2018, p. 59.

verrà inteso soltanto nei termini visti finora. 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 mancanze fisiche propriamente dette, 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 oscura controparte.

Questo libro trae origine dalla mia tesi di dottorato, rivista e corretta in diversi punti. Il paragrafo 3.3 del Secondo capitolo è la rielaborazione di un articolo uscito su «Diacritica» (num. monografico su Federigo Tozzi a cura di A.R. Daniele e M. Panetta, VI, 36, 25 dicembre 2020, pp. 35-54) dal titolo *Tutto il cibo di traverso: il pasto inquieto nella narrativa di Federigo Tozzi*, mentre alcune considerazioni su *Il bell'Antonio* e *Paolo il Caldo*, qui ampliate e integrate, erano già presenti nel saggio *«La disgrazia più cattiva, più nera, più velenosa». Impotenza come metafora ne* Il bell'Antonio *di Vitaliano Brancati*, in A. Campana, F. Giunta (a cura di), *Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, Roma, Adi editore, 2020.

Un grazie grande e sincero a Marco Dondero, Annalisa Giulietti, Pietro Polverini, Francesca Sola e a tutta la mia famiglia, in particolare a Pier Paolo, Enrica e Matteo.

Abbreviazioni bibliografiche

PNS = F. Tozzi, *Opere. Prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, introduzione di G. Luti, Milano, Mondadori, 1987.

N = F. Tozzi, *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, con un saggio introduttivo di L. Baldacci, Milano, Rizzoli, 2008, 2 voll.

RGI = 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, Fiesole, Cadmo, 1999.

Op1 = A. Moravia, *Opere 1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Milano, Bompiani, 2000.

Op2 = A. Moravia, *Opere 2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2002.

AV = V. Brancati, *L'amico del vincitore*, Milano, Ceschina, 1932.

RS = V. Brancati, *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2003.

RTSG = V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2003.

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»[1], 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 autorappresentazioni) legate di volta in volta a una cultura che muta negli anni.

[1] P. Dogliani, *Storia dei giovani*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 5.

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»[2] 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 all'età e al costitutivo sviluppo psicofisico dell'essere umano. Uno sviluppo che pure, in alcuni casi, come ha ben dimostrato 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»[3]. 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»[4] 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»[5], 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 temperie ideologiche[6]. Ma procediamo con ordine,

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

[3] M. Mitterauer, *Sozialgeschichte der Jugend*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986; tr. it. *I giovani in Europa dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 3.

[4] Levi, Schmitt, *Introduzione*, cit. p. VI.

[5] *Ibidem*.

[6] 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*, Roma, Carocci, 2005, pp. 49-64 e

cercando di ricostruire alcuni passaggi necessari per la nostra dissertazione: in questa sede, 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»[7], e non definita fino ad allora[8]. 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 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 biologica, di un «frammento dell'esistenza»[9] 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 «the space between»[10], quasi a volerne sottolineare l'elasticità e la relati-

R. Bodei, *Generazioni. Età della vita, età delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 5-31.

[7] J.R. Gillis, *Youth and History: Tradition and Change in European Age Relations, 1750-Present*, Cambridge (MA), Academic Press, 1974; tr. it. *I giovani e la storia. Tradizioni e trasformazioni nei comportamenti giovanili dall'Ancien Régime ai giorni nostri*, Milano, Mondadori, 1981, p. 52.

[8] Cfr. P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Seuil, 1960; tr. it. *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

[9] 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*, Roma, Donzelli, 2004, p. 58.

[10] J.H. Buckley, *Season of youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1974, p. 1.

vità. 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»[11]. Si prenda come unico esempio di questa «ampiezza variabile»[12] 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.

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», ossia la sua fase adolescenziale, deve essere indotto alle giuste letture, all'autonomia e al retto agire. Nel suo *Emilio*, 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»[13], salvo poi riaffermare la necessità di indirizzarla e precisamente guidarla secondo i suoi consigli di precettore. 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. I giovani si trasformano in una questione da

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

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

[13] 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*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 17.

affrontare secondo agenda politica, attraverso il «contenimento e [il] disciplinamento»[14].

Ma torniamo per un attimo a Rousseau. Questi, si sa, non è soltanto l'autore dell'*Emilio*, ma anche l'autore (e il protagonista) delle *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[15]. 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[16].

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[17] – inizia a essere elevata a stagione determinante per l'uomo[18]. Oltre a esserle riconosciuto uno statuto d'e-

[14] C. Papa, *L'Italia giovane dall'Unità al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 7.

[15] Cfr. M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in Papini, Fioretti, Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., p. 14.

[16] S. Zatti, *Raccontare la propria infanzia*, in F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Pisa, Pacini, 2007, p. 311.

[17] 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*, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 9-16 e G. Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*, Grenoble, UGA Éditions; tr. it. *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, Pesaro, Metauro, 2004. Per l'incidenza dell'infanzia sull'immaginario decadentista e crepuscolare cfr. invece L. Bani, Y. Gouchan, *La figura del fanciullo nell'opera di D'Annunzio, di Pascoli e dei Crepuscolari*, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2015.

[18] Della stessa opinione sembra essere Guido Mazzoni: «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 esisten-

sistenza, 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, e 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»[19] 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?

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 quelli che la seguono. I soli che, in definitiva, contino davvero. 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[20]), 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 sole se, a un certo punto, può dirsi conclusa: solo

ziali 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*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 344.

[19] M. Gennari, *Storia della Bildung. Formazione dell'uomo e storia della cultura in Germania e nella Mitteleuropa*, Brescia, Editrice La Scuola, 1995, p. 7.

[20] Trattasi della ben nota differenza tra il *Bildungsroman* e il *Künstlerroman*, il romanzo di formazione dell'artista, sottogenere studiato tra gli altri da Herbert Marcuse.

se la gioventù trapassa in "maturità", e lì si ferma»[21]. La natura in «divenire»[22] dell'eroe è necessaria affinché si possa dare educazione, sviluppo, costruzione graduale del sé e del mondo – perché, insomma, si 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»[23], 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.

Da una simile prospettiva, è naturale che nei romanzi di formazione «"la" fine e "il" fine della narrazione» coincidano[24]. 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 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, 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

[21] Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 29.

[22] Sulla questione cfr. il classico contributo di M. Bachtin, *Estetika slovensnogo tvorcestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979; tr. it. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 208 ss.

[23] Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 6.

[24] Ivi, p. 61.

si potrebbe diventare. Significa, in termini freudiani, arrendersi al «*dictat* del principio di realtà che primeggia sul principio di piacere»[25]. L'intemperanza dettata dall'inesperienza e l'avvertimento delle proprie «potenzialità e possibilità»[26] 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.

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[27]: 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*»[28], 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.

Il *Bildungsroman*, perché si possa definire tale, deve mettere in campo una sintesi (hegeliana) tra l'individualità e la socializzazione. 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 dell'altro. Proprio come la giovinezza sembra dover essere considerata solo in funzione del suo compimento, la futura maturità. Inoltre, spiega ancora Moretti, si può affermare che il romanzo di formazione sia una risposta – o forse, si potrebbe dire, una reazione – a quello che si profila come il punto di non ritorno per l'Europa del XVIII secolo: la Rivoluzione Francese. La stessa che spacca la Storia in un prima e un dopo, che scardina gli

[25] M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Milano, Unicopli, 2011, p. 41.

[26] «Potenzialità e possibilità sono le parole chiave del romanzo di formazione nella sua forma classica». Ivi, p. 9.

[27] Cfr. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 25.

[28] Ivi, p. 196 [corsivo del testo].

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, ma campo infinito della possibilità. 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[29].

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»[30]. Tuttavia è innegabile che proprio nello stesso lasso di tempo essa divenga una «posta»[31] 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 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»[32].

[29] Cfr. Battistini, *I miti letterari della giovinezza*, cit., pp. 11-12.

[30] Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 5.

[31] J. Caron, *I giovani a scuola: collegiali e liceali (fine XVIII-fine XIX secolo)*, in Levi, Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani. L'età contemporanea*, cit., p. 167.

[32] Battistini, *I miti letterari della giovinezza*, cit., p. 19.

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 opporne una sua propria, più confortante. Ma qual è l'idea di giovinezza che si propaga dai moti rivoluzionari di fine Settecento? Quali sono le sue caratteristiche?

Innanzitutto, più che di semplice immagine, si dovrebbe 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; esso, infatti, si contraddistingue per essere una costruzione discorsiva molto più potente, multiforme e attrattiva di qualsiasi immagine stereotipica: un «concetto operativo»[33].

Uno dei molti aspetti del mito che la Rivoluzione porta con sé è quello del futuro come valore intrinseco. 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 palingenetica. Non per nulla la parola che a fine Settecento ha la maggiore ricorrenza è «rigenerazione», un termine che, laicizzandosi, passa dall'àmbito religioso a quello politico[34].

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, 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

[33] Leghissa, Manera, *Mitologie bianche*, cit., p. 18.
[34] Battistini, *I miti letterari della giovinezza*, cit., p. 12.

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 nascituri stati nazionali, nei cui programmi occupa 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 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. 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[35].

Dunque ancora la Rivoluzione del 1789 come l'evento a partire dal quale la giovinezza diventa un fatto specificatamente politico. Il concetto stesso di rivoluzione, per eccellenza prodotto e produttore della modernità di tutto il mondo, si lega a quello di gioventù e a quello di palingenesi, 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 ricono-

[35] Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, cit., p. 239.

scersi giovani, ormai figli di nessuno e perciò fratelli, investiti del dovere di cambiare le cose, di rovesciare gli ordini e le gerarchie. Mossi dal dover agire prima che sia troppo tardi[36].

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. Così come essa è esaltata di per sé, come gesto estemporaneo, 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. Egli è l'eroe capace di rinunciare alla sua stessa vita pur di non scendere a compromessi, come il giovane Werther. Nel 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 l'ardore e la passione della giovinezza e il principio di realtà dettato dal contratto sociale e dal volere degli adulti[37]. L'epilogo dei due testi è risaputo: i due ragazzi, ormai rassegnati a non poter amare chi loro vogliono, scelgono di togliersi la vita.

[36] Pur facendo riferimento a contesti storici a noi più prossimi e immettendosi sulla scia delle tesi del filosofo Roberto Esposito, Gian Mario Anselmi ha 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». Cfr. G.M. Anselmi, *Machiavelli e la forza della giovinezza*, in Verhulst, Vanwelkenhuyzen (a cura di), *Giorni, stagioni, secoli*, cit., p. 142. Anselmi individua in Machiavelli l'anticipatore di una simile visione della politica, immaginata come un campo di lotta. Il principe ideale, 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 volubile.

[37] Cfr. Battistini, *I miti letterari della giovinezza*, 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", veicolata anche da opere letterarie quali il *Werther* goethiano e dalla temperie preromantica dello *Sturm und Drang*.

Simbolo di protesta e di coraggio, il suicidio sembra ribadire il bisogno fisiologico del giovane di fuoriuscire dal solco tracciato dai propri padri. Il suicidio è l'azione assoluta, il gesto sprezzante e sacrificale che scandalizza chi rimane. Non appare quale atto di rinuncia o di autoesclusione: viene esaltato solo nell'ottica pocanzi discussa, secondo la quale l'agire è un imperativo categorico. 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 per il tutto) al quale non si è disposti a sottomettersi. Perfino decidere di rimanere per sempre tali, uccidendosi.

Come si sa, 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* Alfonso Nitti, impiegato anagraficamente giovane, mette fine ai suoi giorni per evitare un duello e per sottrarsi da 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 troppi libri letti e mal compresi, di cui nessuno, ovviamente, coglierà il messaggio che egli auspica. Il romanzo di Svevo si chiude con una lettera (anche qui il legame col modello epistolare foscoliano è evidente) pervenuta all'ufficio dove Nitti lavora. Il personaggio sveviano sogna e spera di diventare un eroe da romanzo, ma il suo nome e la sua morte finiscono per essere ricordati solo tra le righe fugaci di una più che burocratica comunicazione di servizio[38].

[38] Cfr. G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 178-180.

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 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»[39] 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, 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

[39] A.M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005, p. XI.

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[40].

Oltre che per iniziare a sottolineare il legame stretto tra il nazionalismo otto-novecentesco (a sua volta frutto della retorica romantica[41]) 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 – 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»[42], i quali, una volta rintracciati, paiono andare a costituire un sistema coerente: una sorta di determinata e ricorsiva «morfologia essenziale»[43].

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, resti 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 da Mosse), ma soprattutto perché riescono a illuminare in che modo lavori e rimanga attivo un mito nel corso degli

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

[41] «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. Riall (a cura di), *The Risorgimento Revisited. Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, London, Palgrave Macmillan, 2012, p. 51.

[42] Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. XI.

[43] *Ibidem*.

anni, cioè attraverso la riproposizione, il rimescolamento e il riadattamento continuo di alcuni suoi tratti. Riproposizione, rimescolamento e riadattamento che 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.

Insomma, 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. 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 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»[44]. 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. 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 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[45].

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.

[44] E. Cecchinato, *Stagioni e svolte della "Giovane Italia"*, in P. Dogliani (a cura di), *Giovani e generazioni nel mondo contemporaneo. La ricerca storica in Italia*, Bologna, Clueb, 2009, p. 74.

[45] Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, cit., p. 264.

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[46]: quasi un «personaggio da romanzo»[47] – e 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.

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[48], occorre ribadire che esso riesce a protrarsi quasi invariato nel tempo e nello spazio. A questo stesso proposito, Dogliani ha parlato di «secolo lungo dei giovani»[49]. 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

46 Cfr. L. Riall, *Garibaldi. Invention of a Hero*, New Haven-London, Yale University Press, 2007, in particolare pp. 59-97 e 226-271.

47 Cfr. M. Isnenghi, *Garibaldi fu ferito. Il mito, le favole*, Milano, Feltrinelli, 2013, edizione digitale.

48 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 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.

49 Cfr. Dogliani, *Storia dei giovani*, cit., pp. 1-4. Di opinione opposta è G. Fofi, *Il secolo dei giovani e il mito di James Dean*, Milano, La Nave di Teseo, 2020, pp. 9 e 23. Sulla figura del giovane sorta durante la contestazione sessantottesca cfr. K. Keniston, *Young Radicals. Notes on Committed Youth*, New York, Harcourt, Brace and World; tr. it. *Giovani all'opposizione. Mutamento, benessere, violenza*, Torino, Einaudi, 1972. Da ricordare, come fa Loredana Lipperini, che già nel 1967 il *Times* elegge a persone dell'anno i *Twenty-five and Under* (soprattutto quelli maschi e occidentali). Cfr. L. Lipperini, *Non è un paese per vecchie*, Milano, Bompiani, 2020, pp. 13-15.

comparsa dei movimenti di contestazione studenteschi[50]. Il secolo lungo dei giovani si profila dunque come il lasso di tempo in cui questi ultimi, oltre a occupare in maniera sempre più ipertrofica e massiccia un posto di rilievo nell'immaginario[51], 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 si è fatta più frequente e insistente, lì, in quello stesso momento, si sono verificate le sue massime strumentalizzazioni e distorsioni del suo mito.

Il secondo passaggio, il secondo scatto simbolico che caratterizza la storia moderna di 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: «*a*vviene lì un investimento semantico fondamentale che carica l'immagine del giovane di simbologie decisamente innovative, spesso dense di mistificate strumentalizzazioni ad opera degli adulti»[52].

Tuttavia, a voler essere precisi, 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

[50] Alessia Masini, che si è occupata del movimento *punk* in Italia (*Siamo nati da soli. Punk, rock, politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pisa, Pacini, 2019), ha affermato che la categoria (ancora politica) di giovane resta centrale anche durante gli anni Ottanta. Sulla gioventù degli anni Ottanta riletta attraverso le pagine di uno dei suoi più importanti osservatori, ossia Pier Vittorio Tondelli, cfr. O. Campofreda, *Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

[51] Cfr. Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, cit., pp. 233-237.

[52] 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.

tecnologico su scala continentale, restando però gli stessi. Certo, come ricorda giustamente Luzzatto, il «ribellismo giovanile del tardo Ottocento e del primo Novecento ha connotazione diversa da quello che l'aveva preceduto»[53], 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 protagonisti delle lotte di venti o trenta anni prima[54]. 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 agente politico, culturale e persino psicologico»[55]. 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 compimento, ma ha tradito le istanze radicali 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[56]. 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

[53] Luzzatto, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, cit., p. 236.

[54] Cfr. Cecchinato, *Stagioni e svolte della "Giovane Italia"*, cit., pp. 74-77.

[55] E. Papadia, *«Educati a quella morte». I giovani interventisti e la memoria del Risorgimento*, in 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*, Bologna, Il Mulino, 2013.

[56] Non si dimentichino inoltre tutti i libri per ragazzi indirizzati alle generazioni nate dopo il 1870. Libri scritti proprio da coloro che avevano sostenuto gli ideali risorgimentali, e perciò pensati (anche) con un esplicito intento pedagogico e laicizzante. Cfr. sulla questione V. Spinazzola, *Pinocchio & c. La grande narrativa italiana per ragazzi*, Milano, Il Saggiatore, 1997. Nel suo studio, Spinazzola prende in considerazione i casi di Collodi, De Amicis, Capuana, Invernizio e Bertelli (Vamba).

di una placida e senescente stasi che mal si concilia con le novità portate dallo sviluppo tecnologico e industriale. Tale sviluppo determina uno sfasamento 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 obsoleto dei loro predecessori, incapaci di cogliere la portata del cambiamento che la nuova era sta portando con sé. Cambiamento 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. […] *L*a 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 […][57].

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 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

[57] Papa, *L'Italia giovane dall'Unità al fascismo*, cit., pp. 3-4.

anche un pericolo costante da tenere a bada mediante le stesse istituzioni. Un essere compatto, ma composto da "parti" assai eterogenee tra loro, comprese tra due polarità contigue e tuttavia opposte[58]. 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 insieme e contemporaneamente «genius or monster, creator or destroyer of the world»[59].

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 mutamenti troppo incisivi e troppo rapidi per non avere conseguenze traumatiche sull'umanità. In una simile atmosfera da apocalisse preannunciata, fanno la loro comparsa i nuovi spettri della modernità (comunismo compreso, ovviamente), che potrebbero essere già tutti racchiusi nel titolo del celeberrimo testo di Max Nordau: *Degenerazione* (1892)[60].

Prende quindi corpo il timore che una sorta di patologia morale, fisica e intellettuale si stia abbattendo su tutto il continente. Il termine patologia va qui inteso in senso letterale e metaforico, poiché in questo stesso lasso temporale la malattia e il suo por-

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

[59] Savage, *Teenage*, cit., p. 15.

[60] «Dedicato a Cesare Lombroso […], il libro di Nordau compendiava 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*, Milano, Mondadori, 2017, edizione digitale.

tato simbolico iniziano a non pertenere più soltanto all'ambito medico. Un difetto fisico si trasforma così in un sinonimo di stortura morale, pericolosa e dannosa per sé e per gli altri, e viceversa. Come ha messo in luce Mosse nei suoi studi, i medici, «ratificando l'equazione tra morale e salute-malattia», si affermano man mano quali «arbitri della *normalità*»[61]. Quest'ultima viene percepita quasi fosse in costante pericolo, diventando la controparte di una ormai celebre ossessione *fin de siècle*[62].

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 dalle passioni. Per tale motivo, viene pubblicato 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[63]. In questo tipo di trattatistica, i giovani vengono rappresentati come facili vittime della loro inesperienza e dei loro sensi, i quali, durante la pubertà, paiono prendere il sopravvento su di loro, mettendo a rischio quanto propinato e auspicato dall'ordine sociale e familiare. 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 i giovani in fase di sviluppo siano preda di pulsioni da tenere a bada: per tale motivo, essi debbono restare quanto più possibile sotto il rigido controllo degli adulti.

Di conseguenza, la masturbazione viene presto reputata una specie di pericolosa e autodistruttiva pratica antisociale, addirittura un gesto potenzialmente sovversivo. Spiega infatti Mosse:

[61] Mosse, *L'immagine dell'uomo*, cit., p. 106 [corsivo del testo].

[62] «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». Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit.

[63] Cfr. C. Covato, *L'educazione sentimentale. Teorie, norme, esperienze*, in F. Borruso, L. Cantatore, C. Covato (a cura di), *L'educazione sentimentale. Vita e norme nelle pedagogie narrate*, Milano, Guerini, 2014, p. 25.

«*l*a masturbazione fu considerata come la causa prima di ogni perdita di controllo; anzi, di ogni passione anormale in genere»[64]. Solipsistico per statuto e per necessità, 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»[65]. Studiati, soprattutto: oltre alla fortuna editoriale delle pubblicazioni riguardanti 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 Ariès e da Gillis proprio come il secolo dell'adolescenza: patologia passeggera, stato di disequilibrio da tenere sotto osservazione, viene qualificata come un difetto psicofisico da curare e da rettificare attraverso la scuola, lo sport, la socializzazione.

Nel 1904 vede la luce un'opera monumentale sull'adolescenza, 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 in questione si ritrovano raggrumate e spiegate secondo criteri scientifici tutte le credenze distorte sulla giovinezza diffusesi col romanticismo e ancora prima, come già detto, con le teorie rousseauiane. L'adolescente, dunque, viene considerato un soggetto a rischio, facilmente propenso alla delinquenza e all'insubordinazione (non si dimentichi l'incidenza degli studi di Lombroso e Spencer[66]).

D'altronde, come illustra Valerio Marchi in una sua breve storia del teppismo, il giovane ha da sempre rappresentato una figura sulla quale si sono scaricate le tensioni sociali, o per mezzo

[64] G.L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York, Howard Fertig Publisher, 1985; tr. it. *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 12.

[65] Ivi, p. 14.

[66] Cfr. Savage, *Teenage*, cit., p. 66.

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 della comunità demandata proprio ai giovani coscritti (maschi)[67]. Di seguito le parole di Marchi:

> *L*a sua [del giovane] figura non del tutto definita, in qualche modo incompleta, facilmente strumentalizzabile, ha sempre funzionato da parafulmine per una società segnata da forti contraddizioni e distorsioni sociali, preda di sensi di colpa da tacitare con offerte sacrificali, appunto con *capri espiatori*. […] *V*i 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*[68].

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, la giovinezza e, in questo caso specifico l'adolescenza, si possono considerare a tutti gli effetti come dei costrutti culturali[69]. Dello stesso avviso sembra essere John Neubauer, il quale scrive, tra l'altro, che «la differenza tra giovinezza e adolescenza sembra un fatto di terminologia»[70]. 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 di discorsi, i quali non solo rispecchiano "di conseguenza" una determinata immagine della gioventù improntata su dati oggettivi e concre-

[67] Di questo rito si sono occupati studiosi molto importanti come Van Gennep, Lévi-Strauss, Bachtin e Carlo Ginzburg. Sulla questione esiste una letteratura molto ampia. Per una panoramica generale cfr. almeno le miscellanee: J. Le Goff, J. Schmitt (a cura di), *Le charivari*, Paris, EHESS, 1981 e F. Castelli (a cura di), *Charivari. Mascherate di vivi e di morti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

[68] V. Marchi, *Teppa. Storie del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*, introduzione di Wu Ming 5, Roma, Red Star Press, 2014, p. 19 [corsivi del testo].

[69] Cfr. Savage, *Teenage*, cit., pp. 66-67.

[70] J. Neubauer, *The Fin-de-Siécle Culture of Adolescence*, London, Yale University Press, 1992; tr. it. *Adolescenza fin-de-siècle*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 13.

ti, 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»[71]. Tralasciando di necessità il portato teorico che implica l'uso di una cruciale categoria quale è quella del modernismo letterario, 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 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. A dimostrazione 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 prova l'esplicita ripresa, da parte del senese, delle teorie di William James e di Gabriel Compayré, quest'ultimo influenzato in parte anche dalla lezione di 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»[72]. Quest'ultimo è identificabile come uno dei sottogeneri più caratteristici del modernismo europeo. Facile immaginare quali siano i titoli delle opere che possono ascriversi 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*

[71] Ivi, p. 20.

[72] 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)*, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 123.

(1909), *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910), *America* (1911-1914), *Dedalus* (1916), solo per riportarne alcuni, senza dimenticare che, ad esempio, anche autori più geograficamente decentrati (ma comunque capitali per la cultura europea di allora) come Čechov 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*[73]. 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 a metà dell'Ottocento con *L'educazione sentimentale* di Flaubert.

I «ragazzi di carta»[74] che popolano le pagine dei romanzi primonovecenteschi in questione sono generalmente più giovani rispetto ai loro predecessori[75], e si caratterizzano ormai per essere personaggi scissi, smarriti, di continuo dispersi[76], 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,

[73] 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 novecenteschi, come ad esempio quelli relativi ai "casi clinici". Cfr. F. Molfino, *Alcune trasmigrazioni del "romanzo di formazione" nel Novecento*, in P. Bono, L. Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un* Bildungsroman *delle donne?*, Roma, Iacobelli, 2007, pp. 158-188.

[74] Mondello, *L'età difficile*, cit., p. 7.

[75] «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». Ghelli, *«Ma non era un uomo»*, cit., p. 123.

[76] Cfr. R. Ascarelli, *Il personaggio smarrito*, in F. Fiorentino (a cura di), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni, 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*, Napoli, Guida, 1992, pp. 237-251.

più che l'avanzamento verso un percorso lineare»[77]. Se il problematico 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, ma solo stasi e circolarità. Non progresso ma regressione, quindi. Il terreno dell'azione resta comunque quello del quotidiano, come nella tradizione del romanzo di formazione classico. Tuttavia, ora si tratta di un quotidiano infettato o claustrofobico (diventa centrale la funzione totalitaria della scuola o del collegio), nel quale prendono forma nuovi timori e trappole. Lo ha spiegato 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[78]. 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[79] – 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»[80] e di essere prismatico, suggerisce Mondello – viene rappresentato nei termini di una creatura bloccata nella sua fase intermedia di incertezza

[77] L. Danti, *Le migliori gioventù. I periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, Firenze, Cesati, 2018, p. 77.

[78] Sull'argomento cfr. la decisiva monografia di R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2017, edizione digitale.

[79] 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*, Bologna, Gedit, 2006, p. 34.

[80] Mondello, *L'età difficile*, cit., p. 9.

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 assurta dagli autori modernisti a metafora di una più vasta condizione storica ed esistenziale, quella riguardante il «destino dell'uomo occidentale»[81] alle soglie del secolo breve e degli anni «della modernità trionfante»[82]. 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. 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 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. Per tale ragione, l'adolescente – già di per sé figura «interlocutori*a* e inde-

[81] Cfr. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit.

[82] R. Luperini, *L'identità del giovane fra Otto e Novecento: da Ntoni a Remigio*, in Augieri (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, cit., p. 48.

finit*a*»[83] – diviene facilmente 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 *via negationis*.

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. Non si deve pensare che l'adolescente rivesta posizioni esplicitamente politicizzate come quelle degli ebrei o degli omosessuali, per quanto la sua funzione di capro espiatorio non venga mai meno. Piuttosto, ciò che si dovrebbe tenere presente 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. È proprio il romanzo dell'adolescente a darcene conferma. Molti dei testi fondativi del modernismo letterario sembrano da un lato dar credito ed 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 controtipi, ma incarnano 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 del Vecchio Continente avverta in maniera molto

[83] Ghelli, «*Ma non era un uomo*», cit., p. 125.

lucida la portata rivoluzionaria e irreversibile di una modernità al contempo rinnovatrice e dissolutrice.

Le nuove leve dell'intellighenzia europea 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 traviante, poiché non paiono voler cedere i propri posti di comando e di rilievo alle generazioni successive.

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, ora, può dare alla modernità una svolta che non significhi corrodimento e decrepitezza. Soltanto i giovani possono indirizzarla secondo giusta ragione e sano intendimento, facendosi propugnatori di un nuovo tipo di collettività: quella nazionale. 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[84].

Dalle parole di Ventrone 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 assurta nuovamente a valore cardine, e stavol-

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

ta viene contrapposta con forza allo spettro della degenerazione paventato da Nordau. La borghesia non rappresenta più un dinamismo propositivo, ma un illanguidimento fisico e spirituale. Un appiattimento già tendente verso la massificazione. I genitori sembrano tutti ripiegati in una dimensione vuota e dozzinale, persi nei lustrini di uno sviluppo economico improntato sulla materialità e sull'apparenza: siamo pur sempre in quell'intricato e paradossale giro di anni che viene definito *Belle Époque*. La nuova generazione di intellettuali che si affaccia nel panorama culturale di primo Novecento vuole cambiare radicalmente una simile realtà. Ciò che caratterizza la generazione in questione è una continua tensione verso l'assoluto: verso, cioè, quella che essi reputano una «vita autentica»[85]. Alberto De Bernardi riesce a riassumere efficacemente ciò che chiama «la rivolta antiborghese», prendendo in considerazione anche la parabola, non secondaria, dei movimenti socialisti ottocenteschi:

> 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.

[85] Secondo Ventrone, quello della conquista di una vita autentica può considerarsi come il desiderio 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*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. VII.

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[86].

Le strutture e le istituzioni ufficiali preposte per l'inquadramento giovanile – che pure stanno diventando sempre più variegate e numerose, anche per quanto riguarda il tempo extrascolastico, modellandosi su un'impostazione paramilitare – vengono spesso considerate dagli stessi giovani 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. Da qui, da un radicale bisogno di purezza e di autonomia, nascono le prime associazioni giovanili e studentesche. Tra le maggiori e più famose (e più studiate) espressioni di questi movimenti, vanno ricordati, solo di sfuggita, i tedeschi *Wandervögel* ('uccelli migratori'): nati con lo scopo di emanciparsi, e poi però presto divenuti serbatoio di volontari della Prima guerra mondiale.

Aggregazioni come quella dei *Wandervögel* si costituiscono fin dalla loro nascita come spazi nei quali la disciplina, l'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. E dunque, 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 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[87]) hanno la funzione di rafforzare la tempra dei ragazzi italiani, i quali devono tenersi pronti a riscattare un certo stereotipo di mollezza

86 De Bernardi, *Il mito della gioventù e i miti dei giovani*, cit., pp. 67-68.

87 Cfr. C. Papa, *Borghesi in divisa. Sport e nazione nell'Italia liberale*, «Zapruder», 4, 2004, p. 33.

e di disordine che da sempre stigmatizza i popoli latini. Contemporaneamente contribuiscono alla formazione di un senso comunitario e patriottico: a un più radicale attaccamento alla propria nazione, così giovane anch'essa. I due concetti, quello di gioventù e quello di nazione, si saldano in maniera ancor più indissolubile, in Italia e in Europa.

È in questo senso che, nel nostro Paese 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»[88].

Anche i dormitori e i convitti scolastici si trasformano ben presto in «officin*e* del carattere»[89] e della virilità, affermandosi quali «laboratori privilegiati di una pedagogia intesa come scienza del disciplinamento sociale, sapere che forgia l'identità»[90]. 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. 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. 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 annove-

[88] M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 575.

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

[90] Papa, *L'Italia giovane dall'Unità al fascismo*, cit., p. 83.

rati fin da subito tra i rimedi principali prescritti contro quella malattia dell'adolescenza di cui abbiamo detto più sopra[91].

Ecco dunque profilarsi una continuità effettiva, reale e tangibile tra gli immaginari culturali del XVIII, XIX e XX secolo, almeno per quanto 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. Nel corso di questo secolo, la gioventù sembra conoscere una progressiva strumentalizzazione da parte di vari gruppi (aspiranti) al potere, politici e non. A seconda dei casi, essa viene portata in auge o messa al bando (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 inscriversi 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 Goffman e Foucault – che, in un graduale processo di laicizzazione e di statalizzazione dei paesi europei, la scuola rappresenta uno dei meccanismi biopolitici più pervasivi ed efficaci (totali) per la sorveglianza dei comportamenti devianti delle fasce della popolazione ritenute 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 vitalistiche delle nuove generazioni. In buona sostanza, si tratta di un meccanismo di controllo a due tempi. Due fasi che si susseguono in maniera alternata: 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.

[91] Cfr. Papa, *Borghesi in divisa*, cit., p. 29.

Nonostante l'associazionismo giovanile venga di fatto "sussunto" e messo a regime dalla gran parte degli apparati statali europei del tempo, molti dei valori che lo sottendono rimangono comunque un bagaglio ideologico appannaggio delle giovani generazioni. O, perlomeno, ritenuto e rappresentato come tale. Simili gruppi, 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. 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[92], gli studiosi hanno spesso parlato di un inedito titanismo caratterizzante la nuova intellighenzia 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[93].

[92] Cfr. al riguardo F. di Rosa, *Sullo sfondo del Futurismo: tempo e "malattia storica" di Friedrich Nietzsche e relativi esiti in Giovanni Papini*, «Italica Wratislaviensia», 7, 2016, pp. 69-85.

[93] 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, Torino, Einaudi, 2008, pp. 181-182 [corsivi del testo]. Lo scritto nasce come risposta pole-

Il passaggio appena citato rende perfettamente l'idea di quale sia lo spirito oltranzista che anima la gioventù della classe media europea del tempo. L'«indignazione», evidenziata dal corsivo, è l'atteggiamento prevalente. Significativa appare poi l'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 generazione che viene non riesce a trovare i suoi spazi per affermarsi e per affermare i suoi progetti, quando invece dovrebbe esporre al mondo le sue intenzioni con tutta l'energia possibile.

E allora, forse, non si può reputare esattamente una coincidenza se una delle più 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»[94]. Così pure non sembra affatto un caso che, nel 1910, uno dei principali animatori di questo giornale, Giovanni Papini (nato nel 1881) esalti con parole infuocate l'atto supremo compiuto da un giovane 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[95]. Il nome del suicida è Carlo Michelstaedter. Pur non avendo letto nemmeno una riga de *La persuasione e la rettorica*, Papini elogia come segue il gesto del suo autore, in un articolo ormai celeberrimo.

mica a un articolo apparso su «Tagliche Rundschau» e riguardante il congresso della libera gioventù tedesca.

[94] 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 Verhulst, 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. Turi, R. Sacchettini (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pisa, ETS, 2008, pp. 77-93.

[95] Sulla vicinanza tra queste tre metafisiche della gioventù, ossia quella di Papini, di Michelstaedter e di Benjamin, cfr. anche le considerazioni, alquanto nostalgiche, 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*, Firenze, Vallecchi, 2009, pp. 29-36.

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[96].

Le parole papiniane risuonano per certi versi familiari. Sembrano richiamare alla memoria qualcosa di noto e di già letto. Ci troviamo di fronte, ancora una volta, a un'ulteriore declinazione 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[97]. 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: «*l*a giovinezza diventa fatalmente la qualità antropologica necessaria al rinnovamento, e con ciò il carattere antagonista della società costituita»[98].

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

[96] G. Papini, *24 cervelli. Saggi non critici*, Milano, Facchi, 1919, pp. 162-163 [corsivi del testo].

[97] Emblematico il titolo di una delle ultime monografie su Michelstaedter: S. Campailla, *Un'eterna giovinezza. Vita e mito di Carlo Michelstaedter*, Venezia, Marsilio, 2019.

[98] Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, cit., p. 85.

dell'oltre e allo sconfinamento dai limiti del lecito. Tale caratteristica appartiene 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 sconquassare gli ordini del presente.

In una simile prospettiva, la morte non rappresenta più un prezzo troppo alto. Lo dimostra bene la lettura titanista che Papini offre del gesto ultimo di Michelstaedter. Secondo il fondatore de «La Voce», per i giovani che aspirano a una dimensione più autentica, 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*»[99], molto spesso volontario. Bella morte, si è detto: cioè morte ben accetta perché cavalleresca[100], gloriosa, già in aura di martirio, secondo quel processo di sacralizzazione della sfera bellico-politica indagato da Mosse e da 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

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

[100] «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». Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo*, cit., p. 533 [corsivi del testo].

italiana[101] e una buona parte del decadentismo europeo[102]. 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»[103], 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 un 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[104].

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

[101] Battistini definisce gli Scapigliati degli «idolatri della giovinezza». A. Battistini, *La giovinezza, un imperativo anagrafico di Primo Novecento*, «Esperienze letterarie», XLIII, 2018, p. 164.

[102] Cfr. Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, cit., p. 85. Risulta per noi rilevante 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*, a cura di F. Serna, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 42.

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

[104] Cfr. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., pp. 56-57.

in questo senso, com'è ovvio, è il futurismo italiano, «espressione più tipica di ciò che intendiamo come giovanilismo»[105]. Nel manifesto del 1909 si può appunto 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!»[106]. 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. 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[107].

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

[105] F. Perfetti, *Il mito del giovanilismo nel Novecento italiano*, in De Nicolò (a cura di), *Dalla trincea alla piazza*, cit., p. 27.

[106] F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, introduzione, testo e note di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 12.

[107] 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*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 321-324.

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 ostinato, e sembrano avvicinarsi alle 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 congenitamente allacciato all'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, oltreché strettamente anagrafico, l'avanguardia è materia di giovani, e viceversa. Lo stesso paradigma militare che ne sottende gli intenti, 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.

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. Egli rappresenta l'esatto opposto del borghese pavido e accumulatore, così attento al risparmio delle proprie risorse. Spreco, eccesso, esuberanza: le stesse forze dissolutrici che, come abbiamo visto, i governi al potere tentano di arginare attraverso il lavoro e le istituzioni come la scuola e l'esercito.

Nemmeno i movimenti nazionalisti propriamente intesi mancano di monopolizzare il mito della giovinezza a loro vantaggio. Nel caso specifico dell'Italia giolittiana di inizio XX secolo, 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*»[108] 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 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, da George Sorel, punto di riferimento non secondario, quando si parla di miti moderni e politicizzati[109]. La giovinezza resta chiave di volta, *passepartout* 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.

> Dopo i trent'anni si vede veramente quel che si costa perché vengon su i più giovani. […]
>
> 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. […] 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 scrivono sciocchezze non li condanno: bisogna far molte cose cattive per arrivare a farne qualcuna passabile.

[108] E. Papadia, *I vecchi e i giovani. Liberal-conservatori e nazionalisti a confronto nell'Italia giolittiana*, «Contemporanea», V, 4, 2002, p. 651.

[109] Cfr. ivi, pp. 657-658.

[…] 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[110].

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. 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 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: Guido Gozzano. Secondo gli ormai proverbiali versi del poeta torinese – soprattutto sulla scia di un altro dei grandiosi e più profondi "teorici della giovinezza", cioè Giacomo Leopardi –

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

la vecchiaia sopraggiunge coi venticinque anni, e la trentina si presenta «inquietante» e «torbida/ d'istinti moribondi»[111]. 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 fatta appassire, 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[112].

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 d'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 piena. 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, prudenziali, 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 di quei politici inadatti e dannosi per un paese «affacciato da poco sulla scena globale»[113] e per questo bisognoso di azione e di ampliamento.

111 G. Gozzano, *Le poesie*, a cura di E. Sanguineti, vol. I, Torino, Einaudi, 2016, p. 86.

112 Circa settanta anni più tardi, un'altra piemontese, Lalla Romano, rifletterà a lungo su questa apparente contraddizione, facendola diventare tema portante di alcune delle sue opere più importanti, come *Una giovinezza inventata* (1979).

113 Papa, *L'Italia giovane dell'Unità al fascismo*, cit., p. 3.

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 come il *refrain* della «*senescit iuventus*»[114], molto presente nella pubblicistica periodica di allora. Tra le pagine delle riviste letterarie e culturali circola la 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 ne *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, complementarmente, 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[115].

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 l'effettiva incidenza, a questa altezza storica, di un certo timore di star facendo marcire 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 Eu-

[114] M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 48.

[115] Ivi, pp. 48-50. Sulla questione, ampiamente studiata, cfr. almeno G. Scianatico, *I "giovani" nella scrittura di Pirandello*, in Augieri (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, cit., pp. 106-115.

ropa, 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»[116]. 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, parte di una "classe" intellettuale, fino ad allora puntiforme e frastagliata, 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 del futurismo, 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 rappresenta il momento 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, oltre che in una non troppo metaforica «medicina del mondo»[117], 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, «*f*ra i taumaturghi al capezzale dell'Italia malata gioca le prime parti Gabriele D'Annunzio»[118]. E non sembri superfluo ricordarlo. Non solo per una sua iniziale (e inevitabile) influenza su almeno

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

[117] Cfr. M. Isnenghi, G. Rochat, *La Grande Guerra 1914-1918*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 31-38.

[118] Ivi, p. 36.

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[119], 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, dove tutti i miti dell'eroismo, del vitalismo, dell'estetismo, del militarismo rivoluzionario prend*eranno* forma in modo esaltato e spettacolare»[120].

Ma l'esperienza fiumana, «palestra di ideologie giovanilistiche più importante di quanto si pensi»[121], è ancora di là da ve-

[119] Sull'argomento cfr. C. Salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino, 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 guarda i lettori da «una pulsione di morte scambiata per un sovrappiù di vita», secondo le efficaci parole di Paolo Di Paolo. Cfr. G. Comisso, *Gioventù che muore*, prefazione di P. Di Paolo, Milano, La nave di Teseo, 2019.

[120] Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, cit., p. 86.

[121] *Ibidem*.

nire. 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»[122]. 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, 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 ripensi – anche qui a mo' di caso esemplare – a Renato Serra, che diventerà un punto di riferimento per molti di coloro che partiranno per le trincee. Si ripensi alla sua consapevolezza della pericolosità e dell'inutilità della guerra, ma anche alla sua presa d'atto nel non voler perdere, per nessun motivo, quell'appuntamento col destino.

> 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. […]
>
> 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. […]
>
> 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

[122] Cfr. S. Jossa, *Un paese senza eroi. Da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

inutilità potevano trovare il loro impiego. Questo è il nostro assoluto. È così semplice![123]

Semplice, ma anche rivelatorio: l'esame di coscienza di Serra condensa in poche pagine 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 solidifichi sempre più in senso reazionario. Facile comprendere il perché.

La guerra, essendo celebrata 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[124]. 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.

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 vi-

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

[124] «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, *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1990; tr. it. *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 71.

gore 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»[125]); 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 altamente ritualizzata ma di fatto svuotata, un nuovo contenuto. Il caso più emblematico resta quello del duello, «simbolo e imperativo morale aristocratico»[126]. Come avremo modo di appurare, il duello sarà una categoria centrale anche per l'analisi dei testi 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 e ristampato fino alla fine del XIX secolo, tradotte da 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:

> La cavalleria è soltanto un nome per indicare quell'attitudine dello spirito che dispone l'uomo ad azioni 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[127].

[125] Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. 220.

[126] V.G. Kiernan, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1988; tr. it. *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Marsilio, Venezia, 1991, p. 21.

[127] K. Digby, *The Broad Stone of Honour*, cit. in A. Barbero, *Da Sir Galahad*

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). 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 dell'onore»[128] viene esercitata dall'avvento dell'età moderna in poi, come ha spiegato Foucault[129] – trova ben presto, nelle trincee, una drammatica smentita.

Coloro i quali sono costretti a fare le spese di una simile smentita sono proprio quei ragazzi che sperimentano la differenza incommensurabile tra la concretezza della guerra e il suo racconto. Il principio di realtà della trincea dirada 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 di *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 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

a Conan il Barbaro: metamorfosi dell'eroe cavalleresco fra Otto e Novecento, «Cheiron», VI, 1986, p. 137.

[128] M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975; tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2010, p. 147.

[129] Cfr. ivi, pp. 147-153.

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 cassettine, a un posto, per il medesimo scopo [...].
>
> 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 riacquistato 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 chiacchierìo; 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[130].

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 cercheremo di trarre le categorie d'analisi per la narrativa di Tozzi, Moravia e Brancati.

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 (si ricordi il nesso tra la guerra e la festa, entrambi stati d'eccezione). 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. In seconda battuta perché, a guardar bene, nonostante questa scena appaia così dissacrante (si ricordi che il romanzo verrà censurato dal

[130] Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, cit., pp. 12-13.

regime nazista), vi ritroviamo comunque intatti – pur cambiati di segno – alcuni dei morfemi del "solito" mito della gioventù sana e forte. Lo stesso Remarque sembra esserne consapevole, quando leggiamo che l'atto fisiologico espletato in compagnia 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 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 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 un motivo costante: scena ineludibile per la formazione dei giovani a riposo dopo una battaglia[131]. 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 Ernst Jünger, non sembra comunque sfuggire alla fascinazione del mito della virilità soldatesca, e, soprattutto, del cameratismo[132]. Vediamo quindi confermato come un mito, per sua stessa costituzione, accolga in sé visioni contraddittorie e continui a essere operativo anche sotto diverse forme, pur sempre costituite dagli stessi elementi minimi.

131 Cfr. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., p. 135.
132 Cfr. Mosse, *L'immagine dell'uomo*, cit., *passim*.

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. 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[133].

In altre parole, 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 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», per servirci di un concetto coniato da Ventrone[134]. Nelle condizioni liminari della guerra questo tipo di legame evolve in qualcosa di ancora più radicale. L'esperienza bellica, «immenso rito di passaggio collettivo»[135], spacciato come il solo vero rimedio pedagogico all'infiacchimento di fine secolo, costringe i suoi giovani partecipanti a trasformarsi d'un

133 Cfr. A. Duménil, *I combattenti*, in Audoin-Rouzeau, Becker (a cura di), *La prima guerra mondiale*, vol. I, cit., p. 216.

134 Cfr. Ventrone, *La seduzione totalitaria*, cit., *passim*.

135 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 257.

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 di 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[136].

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 chi ha combattuto e chi no. Un muro di incomprensibilità 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 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 assu*me* una forte connotazione emotiva e div*iene* sinonimo della dif-

[136] Pedriali, *Nella lettera della Storia*, cit., p. 99.

ferenza fra le vittime del fronte da una parte e gli spregiudicati guerrafondai ed affaristi dall'altra»[137].

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, 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[138].

[137] Wohl, *La generazione del 1914*, cit., p. 366.

[138] E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Bologna, Il Mulino, 2011, edizione digitale [corsivo del testo].

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 [...][139].

Il gradiente eversivo e il potenziale 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.

7. *Primavere 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 il 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

[139] Ivi.

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»[140]. Ma c'è dell'altro.

Il fatto che il mito della giovinezza, fin dalla sua nascita, faccia 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. 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»[141].

Lo stesso Mosse si è subito reso conto che tale stereotipo comincia a imporsi massicciamente nell'immaginario dell'Europa moderna – ossia a emanare «norme, modelli, valori e compor-

[140] L. Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale. Due dibattiti sui giovani nell'Italia fascista e negli Stati Uniti degli anni Cinquanta*, in Levi, Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani*, cit., p. 382.

[141] Mosse, *L'immagine dell'uomo*, cit., p. 5.

tamenti "ortodossi"»[142] – nel medesimo tempo in cui viene a cristallizzarsi, quasi in perfetta e speculare consonanza, il concetto di *Bildung*, prima in Germania e poi nel resto del continente. Mentre cioè la giovinezza inizia a essere reputata come la parte più significativa dell'esistenza. Tra Sette e Ottocento, dunque, «*l*a vera virilità div*iene* lo scopo di quella che i tedeschi chiama*no Bildung*, il 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»[143]. 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, bisogna prima farsi valere e apprezzare dalla comunità in qualità di maschi autentici. Giacché a partire dall'epoca moderna la virilità (non stupirà apprendere quanto segue) si trova a essere considerata uno dei più potenti «simbol*i* di rigenerazione»[144].

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 madre-patria. 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

[142] Bellassai, *L'invenzione della virilità*, cit., p. 9.
[143] Mosse, *L'immagine dell'uomo*, cit., pp. 8-9.
[144] Ivi, p. 3.

diffuso timore per una femminilizzazione della società. E, sempre seguendo questa pista che procede per analogie, si arriverà a comprende 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 uno sport gli avversari. Quasi si trattasse (almeno retoricamente) di un gigantesco duello dove far valere il proprio onore.

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. L'esaltazione della gioventù viene così a confondersi con l'esaltazione della fisionomia del maschio autentico, anch'essa declinata e intesa nel senso vitalistico 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[145], l'idealizzazione cortese e il maltrattamento più bruto delle donne.

145 «Se da un lato la virilità agisce come modello normativo e minaccia l'identità di ogni uomo che non corrisponda a ciò che ci si 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 scola-

Stando a quanto detto fino a ora, servendoci di un doppio senso, potremmo concludere che «uomini si diventa»[146]. Riprendiamo questa espressione dal titolo di un contributo di Ilaria Masenga, la quale, servendosi di una prospettiva desunta dai *Men's Studies*[147], ha messo in relazione il processo di sviluppo fallito di alcuni ragazzi 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 e iniziatori sembrano muoversi con estremo agio. Masenga ha dunque riletto i romanzi di formazione dei tre scrittori in questione attraverso le categorie isolate da Mosse, 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.

* * *

stici, 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*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2009, p. 101 [corsivo del testo].

146 I. Masenga, *Uomini si diventa. Il* Bildungsroman *italiano del secondo Novecento: uno studio di genere*, «Quaderni di donne & ricerca», 16, 2009, pp. 1-65.

147 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*, Torino, Utet, 2007; Ciccone, *Essere maschi*, cit.; A. De Biasio, *Studiare il maschile*, «Allegoria», XXII, 61, 2010, pp. 9-36; Bellassai, *L'invenzione della virilità*, cit.; Chemotti (a cura di), *La questione maschile*, cit.; *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, num. monografico di «Narrativa», n. s., 40, 2018.

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 stendardi 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 priorità. Per Barbara Spackman, invece, è la virilità a inglobare i restanti elementi dell'ideologia fascista[148], 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 come la vera categoria alla base della *Weltanschauung* fascista. Secondo Ben-Ghiat, infatti, «l'idea di gioventù svol*ge* per i fascisti lo stesso ruolo che classe e razza esplicit*ano* rispettivamente per i bolscevichi e per i nazionalsocialisti: quello di un mito dietro il quale mobilitare e integrare le forze del paese»[149]. Anche Luca La Rovere è dello stesso avviso: «*l*'idea della *giovinezza* permett*e* al fascismo di proporre una visione dei rapporti sociali nella quale la dimensione diacronica dell'esperienza preval*e* su quella sincronica del dato socioeconomico, di classe, e l'appartenenza fondata su ragioni ideologico-culturali *è* esaltata a detrimento di quelle materiali»[150]. 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.

148 «*V*irility 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*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996, p. XII.

149 R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 51.

150 L. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 28 [corsivo del testo].

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, riassumeva 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[151].

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. Non a caso, i gruppi originari legati a Benito Mussolini vengono sostenuti fin da subito dai reduci delle trincee del 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»[152]. A questi reduci, emarginati fin dal loro traumatico ritorno, il nascente fascismo riesce a riconsegnare «un ruolo e un progetto di rinnovamento-redenzione per il futuro»[153].

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 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

[151] Bellassai, *L'invenzione della virilità*, cit., p. 78 [corsivo del testo].
[152] Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale*, cit., p. 389.
[153] La Rovere, *Storia dei Guf*, cit., p. 35.

che si respira in Italia dopo la catastrofe del conflitto. Fermento che 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, di essere a un passo dal sovvertimento dello *status quo*.

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»[154] 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 autoaffermatisi come il rimedio alla degenerazione di fine Ottocento, e in quale misura spinga alle massime conseguenze il mito della giovinezza. Un concetto che, almeno nella fase iniziale del fascismo, si accompagna allo svilupparsi del culto della (bella) morte e dei morti, ossia dei caduti, disonorati e misconosciuti da un governo traditore e irriconoscente: 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 può essere identificata con «il mito moderno per eccellenza»[155], 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[156].

[154] Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 13.

[155] L. La Rovere, *Miti e politica per la gioventù fascista*, in De Nicolò (a cura di), *Dalla trincea alla piazza*, cit., p. 206.

[156] Cfr. B. Wanrooij, *Youth, Generation, Conflict and Political Struggle in Twentieth century Italy*, «The European Legacy», 4, I, 1999, p. 74.

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 nazionalisti e poi degli interventisti, è soprattutto il gradiente di fascino di un simile sistema d'azione. 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 squadrismo. 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 squadraccia 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[157] e come ha sottolineato anche Roberto Gigliucci in suo articolo su Piazzesi, Gallian e Vittorini[158], 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, in un processo dai tratti quasi iniziatici. Qui Gentile:

157 Cfr. Ventrone, *La seduzione totalitaria*, cit.

158 R. Gigliucci, *Giovinezza, squadrismo 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. Gialloreto, *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.

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[159].

Dalle parole di Gentile comprendiamo bene come il fascismo, attraverso una sorta di operazione sincretistica[160], strutturi il suo reticolo simbolico e ideologico su dinamiche antiche, già esistenti. Addirittura antropologiche, pertinenti ai riti di iniziazione: 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. 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 dagli scontri, si concludano spesso con una visita collettiva al bordello. Spiega infatti Lorenzo Benadusi:

> [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[161].

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

[159] E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 50.

[160] Cfr. La Rovere, *Miti e politica per la gioventù fascista*, cit., p. 205.

[161] L. Benadusi, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 31.

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 appropri fin da subito di meccanismi e di discorsi già presenti massicciamente nell'immaginario della modernità. Modernità che non è più temuta come la causa di una degenerazione endemica, ma idolatrata e invocata quale promessa di 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[162]. 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 all'antica Roma più avanti.

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 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, e di controllo biopolitico dell'intera vita degli italiani sotto il regime mussoliniano, già messo in luce per-

[162] Cfr. P.G. Zunino, *Ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 122-124.

fettamente 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 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), un pensatore che molto influenza la visione politica del primo Mussolini. «La scelta *à la Sorel*», spiega Furio Jesi rifacendosi anche a Kerényi, consiste nel «privilegiare e tecnicizzare il mito efficiente per precise finalità politiche»[163]. 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 sembra la sola in grado di coinvolgere grandi masse di persone, di lavorare sulle loro emozioni, facendole sentire parte di un unico, grande disegno per il futuro; di un'unica fede, stando a quanto insegna ancora Gentile:

> 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[164].

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:

163 F. Jesi, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980, p. 106.
164 Gentile, *Il culto del littorio*, cit., p. 165.

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 Passerini sembra cogliere nel segno quando afferma che «*i*l periodo fascista, rispetto alla questione dei giovani, rappresenta un Giano bifronte»[165]. 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 degli equilibri di un patto sociale. Da un lato vi è una continua sobillazione; dall'altro una stretta sorveglianza, fatta di concessioni e repressione.

Quella riguardante la giovinezza pare essere una materia simbolica esplosiva, da maneggiare con cura e da tenere continuamente sotto controllo. Anche da qui, anche da questo bisogno di sicurezza, deriva la costituzione di organizzazioni come quelle dei Balilla, della Gil e del Guf, e poi di istituzioni scolastiche e sportive nazionali. 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. La giovinezza deve quindi essere sempre sbandierata, gridata a squarciagola, messa in bella mostra come nell'inno omonimo, purché si tratti soltanto di parole. Questo perché il suo mito è intrinsecamente instabile, e può 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. Lo dimostra il fatto che, quando viene a consolidarsi l'apparato statale fascista, con tut-

[165] Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale*, cit., p. 421.

ta 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 alla 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. Dunque, 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, 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)[166], 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[167] – 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 netto scollamento da quella schiera di ragazzi che avevano salutato il suo avvento come la testimonianza di un'ondata di rinvigorimento per lo spirito italiano.

166 Cfr. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., pp. 157-165.

167 Per una panoramica generale riguardo alle riviste attive durante il ventennio cfr. G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1995 e L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974.

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»[168] 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 costituis*ce* la classe dirigente di ricambio. […] Il luogo in cui i giovani ven*gano* "allevati" […] a un futuro compito politico, e nel quale d*iano* prova di sé»[169]. Bottai resta dunque convinto che l'investimento 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 politiche»[170]. Oltre che, ovviamente, argomento di un acceso dibattito, politico e culturale. 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. 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 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[171], 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

168 Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., p. 159.
169 Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 76.
170 Wohl, *La generazione del 1914*, cit., p. 299.
171 Cfr. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 197.

Gli indifferenti, e, nonostante venga stampato a spese proprie presso la piccola casa editrice Alpes, riesce ad accendere subito una vivace polemica, divenendo così – per riprendere le parole di Simone Casini – «il maggior caso letterario esploso nel corso del ventennio»[172]. Motivo scatenante di questo caso è in prima battuta la materia trattata nel libro. Vi si racconta della definitiva 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 famigliari, sono tutti all'insegna del morboso o del ricattatorio. 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 il comportamento del protagonista Michele. Questi è 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 comportamento che però, almeno agli occhi di altri recensori, pare essere riscattato da una consapevolezza della propria condizione, e da una volontà di cambiare. Michele 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'analoga 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[173].

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

[172] S. Casini, *Moravia e il fascismo. A proposito di alcune lettere a Mussolini e a Ciano*, «Studi Italiani», XX, 2008, p. 189.

[173] Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, cit., pp. 95-96.

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. Lo stesso Bottai, lettore non poco influente, si esprime nella stessa direzione: «*i*l 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 erano totalmente in sintonia col "clima etico fascista"»[174]. 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[175] (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 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 delle 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»[176].

E forse non è soltanto un caso se quattro anni dopo, nel 1933, proprio sulle pagine di «Critica fascista», Romano Bilenchi intitoli 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

[174] Ivi, p. 102.

[175] Cfr. R. Paris, *Moravia. Una vita controvoglia*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 131-136 e Casini, *Moravia e il fascismo*, cit., pp. 193-199.

[176] G.A. Borgese, *Gli indifferenti*, «Il Corriere della sera», 21 luglio 1929.

pezzo in questione, citato anche da 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 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»[177]. 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.

> 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 *dobbiamo 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. […]
>
> 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 foggiati 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 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?

[177] 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, Fiesole, Cadmo, 1997, p. 37.

Si dovrebbe allora, e ad ogni costo, fare i veri giovani e poi magari discuterci sopra[178].

È evidente che ai nostri occhi l'auspicio conclusivo di Bilenchi, come segnala Passerini, «ancorché in buona fede, appa*re* incongru*o* e posticci*o*»[179]. 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, 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 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, intitolerà uno dei suoi formidabili romanzi *Primavera di*

178 Ivi, pp. 35-38 [corsivi del testo].

179 Passerini, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale*, cit., p. 409. Bisogna anche ricordare che Bilenchi nel 1931 pubblica *Vita di Pisto*, un romanzo strapaesano in cui il protagonista incarna alla perfezione il prototipo del giovane fascista e virile.

bellezza[180], 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[181].

8. *Morfologia come sintomatologia (e viceversa)*

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, almeno fino alla prima metà del Novecento.

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[182], 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

[180] Si ricordi anche il romanzo di Luigi Preti, *Giovinezza, giovinezza!*, Milano, Mondadori, 1969, 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, mette in bocca ai gerarchi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* nel 1975, quasi a cancellare le sue speranze di un tempo.

[181] Da segnalare che Robert Pogue Harrison fa coincidere la fine del secondo conflitto mondiale con l'avvento dell'era della giovinezza, nella quale stiamo ancora vivendo. Cfr. R.P. Harrison, *Juvenescence. A Cultural History of Our Age*, Chicago, University of Chicago Press, 2014; tr. it. *L'era della giovinezza. Una storia culturale del nostro tempo*, Roma, Donzelli, 2016.

[182] Rifacendosi a Slavoj Žižek, Spackman ha parlato di «syntax of fantasy» (*Fascist Virilities*, cit., p. XI).

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.

Bisogna però puntualizzare che Banti e Spackman hanno derivato questa sintassi da alcune opere letterarie, cioè estrapolando le immagini ricorrenti da un *corpus* da loro selezionato. 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. Secondo questa prospettiva, la singola opera diventa sintomo e allo stesso tempo causa della costruzione di un dato immaginario culturale, e non è presa in esame come caso a sé, con tutte le implicazioni che ciò comporterebbe.

Questo libro cercherà di percorrere la direzione inversa. In altre parole, la morfologia non sarà desunta da un campione di testi, ma dalla storia del mito tracciata più sopra. Non si andrà più dalla letteratura verso la storiografia, ma dalla storiografia verso la 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 e 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 restituisca-

no *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 in loro concretamente attivi.

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. Requisiti da confermare ogni volta che se ne presenta l'occasione. 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.

L'occasione come prova, dunque. La singola prova è sempre un atto dimostrativo: ai propri occhi o a quelli altrui. 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 inziale 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'ago-

nismo, 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.

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 proprio 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 che abitano le pagine dei tre autori. È in questo senso che, da simbolo di «virilità, virtù, salute fisica e morale»[183], 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, questo lavoro intende servirsi della categoria della malattia (peraltro già largamente indagata come tema letterario) per indicare il rovescio della costellazione

[183] Bellassai, *L'invenzione della virilità*, cit., p. 78.

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 banchi di prova. 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 schema 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»[184]. Coscienti di ciò, cercheremo di indagare la complessità dei personaggi e di dimostrare (o meglio, di 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.

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 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 alle prove d'accesso che Wilhelm Meister e Elizabeth Bennet devono superare per poter concludere il loro processo di socializzazione e così crescere[185]. Moretti afferma però che il paradigma iniziatico messo in luce dalla narratologia proppiana per le fiabe di magia 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 del tempo normale: 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 prospet-

184 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*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 195.

185 Cfr. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 53-54.

tiva, 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»[186].

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 siano state 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. 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 court*. 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»[187]. Ciò vuole anche dire che, sebbene una certa idea di gioventù sia sempre il frutto di un dato immaginario individuabile storicamente,

186 Bernardi, *Il cassetto segreto*, cit., p. 26.
187 Zatti, *Raccontare la propria infanzia*, cit., p. 310.

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. Di "*topos*" e di "scena" hanno parlato rispettivamente Stefano Lazzarin per il caso di Svevo e Barbara Spackman per quello di D'Annunzio[188], 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 compiti e determinate mansioni dal suo preciso contesto sociale e dal suo preciso tempo.

Immettendoci sulla scia degli studi appena 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 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

188 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 Spackman, *D'Annunzio e la scena della convalescenza*, cit.

fonda su una "verità" ma sulla sua efficacia»[189]. 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 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 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 ai contesti 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 o 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 è 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. Tenuto conto di queste

[189] A. Castoldi, *"In carenza di senso". Logiche dell'immaginario*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 67.

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, fatto di invidia e 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 titoli: *Tonio Kröger* di Thomas Mann, ad esempio, oppure *Demian* di Herman Hesse o ancora *Il Grande Meaulnes* di Alain-Fournier[190]. 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. 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[191].

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 esplicativo 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[192]. Come per il caso di questo testo, che prenderemo in considerazione più avanti, il vincitore è da intendersi al modo di un

190 Cfr. Neubauer, *Adolescenza fin-de-siècle*, cit., pp. 66 ss.

191 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*, Roma, Savelli, 1977, pp. 59 ss. [corsivo del testo].

192 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), Novara, Interlinea, 2011, p. 330.

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.

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[193]. 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 è che, nonostante comprendano che l'insegnamento del loro doppio sia da aborrire e da biasimare, cercano in tutti i modi di imitarlo[194]. Il vincitore diventa un modello dal momento che le sue strategie e il suo modo di agire sortiscono 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*»[195], in corsivo, proprio per esprimere il

[193] Per il caso sveviano, di "pedagogia" del rivale ha parlato sempre Borghello (*La coscienza borghese*, cit., pp. 63-64).

[194] In questo senso, il doppio può essere paragonato al mediatore (interno) del desiderio triangolare teorizzato da René Girard. Sulla questione cfr. il classico R. Girard, *Mensonge romantique et verité romanesque*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1977; tr. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, introduzione di M. Dotti, postfazione di L. Doninelli, Milano, Bompiani, 2021.

[195] Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele*, cit. p. 357.

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 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*»[196] senza che egli lo voglia coscientemente. È insomma un maestro in maniera indiretta, incosciente 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 Castoldi. Secondo quest'ultimo, l'iniziazione sessuale del giovane maschio messa in scena nei romanzi moderni avviene in molti casi con una donna che non diventerà la compagna definitiva del perso-

[196] 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*, Milano, Guerini, 2006, p. 81.

naggio 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[197].

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»[198], 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

197 Castoldi, "*In carenza di senso*", cit., pp. 116-117.
198 Ivi, p. 120.

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 al maschio dominante. Nell'età della maturazione, questi momenti di trasgressione verranno relegati ai momenti già prescritti. L'esuberanza lascerà il posto alla rispettabilità[199].

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 individui in formazione. I quali molto spesso hanno problemi a relazionarvici, 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*[200] (ma ai quali se ne possono aggiungere altri, come per esempio quello di Viani, studiato da Luca Danti[201]). 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

[199] Nella *Sonata a Kreutzer* (1889) Tolstoj offre una *summa* di questo percorso, che si conclude, nel caso specifico del narratore e protagonista, in tragedia.

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

[201] Cfr. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 172-174.

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[202].

La questione del disprezzo 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 buttare 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, tra i primi, da Foucault. Adesso, ciò che più interessa di un così complesso argomento è piuttosto la capacità richiesta al maschio vero e al giovane sano di discernere tra il «sesso senza sentimenti»[203], 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[204], è uno dei requisiti che il mito della giovinezza virile richiede. Lo dimostra bene l'atteggiamento degli ufficiali al fronte della Grande Guerra studiato da Lorenzo Benadusi: 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 come strumenti di sfogo, messi a disposizione insieme all'armamentario bellico[205]. Così facendo rimuovono quegli atteggiamenti che non si accordano

[202] H. Lafont, *Les bandes de jeunes*, in P. Ariès, R. Fox, M. Foucault *et al.*, *Sexualités occidentales*, Paris, Seuil, 1982; tr. it. *Le bande di giovani*, in *I comportamenti sessuali. Dall'antica Roma a oggi*, Torino, Einaudi, 1983, p. 217.

[203] Cfr. L. Azara, *Educare al sesso senza sentimenti. Il mito delle case chiuse*, in Borruso, Cantatore, Covato (a cura di), *L'educazione sentimentale*, cit., pp. 113-115.

[204] 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.

[205] Cfr. L. Benadusi, *Ufficiale e gentiluomo. Virtù civili e valori militari in Italia, 1896-1918*, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 257-259.

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.

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. Il disprezzo, 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»[206] 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

[206] Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 145.

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[207].

Abbiamo già visto quanta parte occupi il senso di cameratismo nel mito palingenetico della giovinezza: 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 dei suoi simili. Insieme a questi bisogna compiere spedizioni e avventure[208]. 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 Spinazzola[209].

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 sche-

207 A. Moravia, *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani, 2009, p. 176.

208 Esplicative a tal proposto le considerazioni di 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». Lafont, *Le bande di giovani*, cit., p. 210.

209 Cfr. V. Spinazzola, *Un burattino e dei ragazzi di cuore*, in Papini, Fioretti, Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., pp. 93-104.

ma trifasico messo a nudo da Van Gennep[210]. Il gruppo di pari richiede una separazione dalla restante parte della società, 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 riaggregazione e reinserimento nel contesto di partenza. Ma si può anche leggere nei termini della permanenza nella "casa per gli uomini" di cui parla Propp[211]. 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[212]. 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 come quelli riguardanti le dinamiche profonde dei riti iniziatici. Purtuttavia, tali dinamiche profonde rispecchiano la grammatica comportamentale messa in luce da Lafont, il quale, riferendosi alle bande della periferia francese di ragazzi tra i tredici e i venticinque anni della metà del Novecento, afferma che certi atteggiamenti e certi *tic* vengono appunto da molto lontano, e si sono mantenuti costanti nel tempo e nello spazio (stemperandosi però all'altezza degli anni Sessanta[213]):

[210] Cfr. A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Emile Nourry, 1909; tr. it. *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, edizione digitale.

[211] «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, *Istoricheskie korni volshebnoi skazki*, Leningrad, Izdatelstvo Leningradskogo Universiteta, 1946; tr. it. *Le radici storiche dei racconti di fate*, introduzione di A.M. Cirese, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, edizione digitale.

[212] Cfr. A. Capone, *Iniziazione e mascolinità*, in Covato (a cura di), *Metamorfosi dell'identità*, cit., pp. 291-292 e 297-298.

[213] Cfr. a proposito anche P. Boero, *La fine della banda*, in D. Mazza (a cura

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, la disinvoltura nel 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 una perfetta ripartizione di compiti, determinati dalla 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»[214]: 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.

Ci troviamo 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 fascino dello squadrismo per i giovanissimi che vi si uniscono durante la prima fase del fascismo: la squadraccia 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 presente

di), *Molti, uno solo. Tipologie della letteratura giovanile*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 71-77.

[214] Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 138.

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 Saro, 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*

Per comprendere tutte le sfaccettature della gioventù malata, 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, e 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. In tal senso, ricordiamo che il giovane malato non si staglia tanto quale controtipo da cui viene costruito e ipostatizzato uno stereotipo, ma come colui che non riesce stare al passo (di marcia, di danza, di velocità) con le regole imposte di volta in volta dai vari contesti sociali e dai loro luoghi. 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[215].

[215] Cfr. M. Perrot, *Gli spazi del privato*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 496. Sull'analisi dei luoghi, privati e

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

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 per la crescita, anche quando confonde e deforma[216]. Altro fondamentale oggetto a fare la sua comparsa durante l'Ottocento è il letto individuale. La sua diffusione segna un discrimine nella rappresentazione letteraria dei personaggi ragazzi[217].

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[218]), 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. Qui 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[219].

Gli spazi genitoriali nei quali la sessualità è ammessa in quanto funzione procreatrice devono essere chiusi, intercisi alla vista della loro progenie. Si deve infatti evitare a tutti i costi che

non, di tre romanzi storici del Novecento cfr. l'utile I. de Seta, *I luoghi della storia. Dimore, conventi, paesaggi ne* I viceré, I vecchi e i giovani *e* Il gattopardo, Novate Milanese (MI), Prospero, 2018.

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

217 Cfr. A. Corbin, *Il segreto dell'individuo*, in P. Ariès, G. Duby (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 348.

218 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.

219 M. Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976; tr. it. *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 2013, edizione digitale.

i figli assistano a quella che Freud definisce la scena primaria, ossia l'amplesso dei genitori, peraltro scongiurata anche da alcuni popoli primitivi[220]. Vedremo più avanti come almeno due dei personaggi di Moravia presi in considerazione incappino in questa scena, che determina una svolta nel loro percorso di sviluppo, nella maggior parte dei casi in senso traviante. 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 dove si consumano solo 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 *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: si ricordi, a questo proposito, il timore diffuso per l'atto masturbatorio aborrito dalla rispettabilità borghese[221]. Ma si ricordi anche la scena della convalescenza, ben studiata da Spackman. Secondo la studiosa americana, tale scena rappresenta per gli scrittori decadentisti (da Baudelaire a D'Annunzio) una situazione limite a contatto con la morte, 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.

220 Cfr. P. Dibie, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris, Grasset, 1987; tr. it. *Storia della camera da letto. Il riposo e l'amore nei secoli*, Milano, Bompiani, 2005, p. 224.

221 Discorso opposto va fatto per la masturbazione come pratica di gruppo,

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.

Ormai lo sappiamo: il matrimonio costituisce il fine di molti romanzi di formazione classici. 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 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[222]. 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.

come corretta espressione della virilità dirompente della banda di maschi.

222 «Per le ragazze esisteva fino alla metà del XX secolo una tradizione che si chiamava "il viaggio di nozze"; era un tema ancestrale. La defloration 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, Milano-Udine, Mimesis, 2011, p. 25.

La prima notte di nozze dovrebbe essere un disvelamento conoscitivo per la donna e una prova di forza per il marito. Questi 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* in cui, 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»[223].

Che sia l'avvisaglia di un destino di infelicità o meno, il superamento positivo 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

223 S. Verhulst, *Introduzione. Età, giorni, stagioni*, in Verhulst, Vanwelkenhuyzen (a cura di), *Giorni, stagioni, secoli*, cit., p. 17.

spaziale, che a volte pare addirittura rasentare la ricerca inconscia di una culla[224].

Anche un altro romanzo di Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, possiede una conclusione 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»[225]. 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.

8.2.2 *Il salotto*

Stanza decisiva, fulcro della vita borghese moderna fin dal Settecento, anzi suo vero «emblema»[226]. 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

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

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

226 M. Salvati, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 25.

tal proposito, Lazzarin ha descritto 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»[227] che qualsiasi «*entrée dans le monde*» richiederebbe. Nel salotto 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 convitati o la famiglia ospitante attraverso battute, 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. Nonostante ciò, 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 parti-

[227] Lazzarin, *Alfonso Nitti e la* Question du costume, cit., p. 137.

colare 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»[228]. A esso doveva contrapporsi il prototipo del soggiorno fascista stile Novecento: luminoso, arioso, e, guarda caso, «duro, squadrato, rigido, simbolo di gioventù, di rivoluzione antiborghese»[229]. 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'esasperazione più estrema di quello fine-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. Nella maggior

[228] Salvati, *L'inutile salotto*, cit., p. 25.
[229] *Ibidem*.

parte dei casi si tratta del padre del giovane: siamo pur sempre in un ordine sociale patriarcale. 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 unico padrone 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 tensioni, lì vengono a galla tutte le frizioni tra genitori e figli.

La rappresentazione del "pasto inquieto" è centrale nel romanzo otto-novecentesco, specie in quello familiare[230]: 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 all'interno delle opere stesse: gli esempi che potrebbero essere presi in considerazione sono molti, e andrebbero, almeno, da Flaubert fino a Moravia[231]. 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,

[230] Sul *Family novel* cfr. almeno M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, «Comparatistica», XIII, 2005, pp. 95-125 e F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone (a cura di), *«Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa, Pisa University Press, 2020. Sulla centralità dei pasti in questo genere letterario cfr. anche E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia / Le roman de famille aujourd'hui*, «Enthymema», 20, 2017, pp. 7-17.

[231] Cfr. P. Montefoschi, *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza*, in Papini, Fioretti, 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*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 193-195.

famelici e insaziabili, e i ragazzi inappetenti, incapaci di non avere limite, e di saziarsi come si deve. Da qui, per esempio, gli anemici e malconci protagonisti tozziani (ma anche i maestri del digiuno esistenziale di Kafka[232]). 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 e la colpa.

8.2.4 *La scuola (le scuole)*

Passiamo ora ai luoghi pubblici, i quali 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[233]. 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, ma la condanna a un destino di incomprensione e di esasperata inadattabilità. Fa eccezione

232 Cfr. almeno C. Spila, *Pasti*, in Ceserani, Domenichelli, Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, cit. pp. 1856-1858.

233 Cfr. N. Scaffai, *L'adolescente, la scuola e la cultura: Mann, Musil e Zweig*, in Polacco (a cura di), *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 105-107.

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 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 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[234]. O che, quando ormai diciottenne frequenta la scuola di belle arti, si costringe a continue «sottomissioni morali» per compiacere i suoi compagni più violenti, incapace, al contrario di loro, di sbagliare e di trasgredire come si deve[235].

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, rap-

234 «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, introduzione di G. Luti, Milano, Mondadori, 1987, p. 24.

235 Nel prologo de *Il conformista*, Moravia fa riferimento a due norme speculari che vigono tra i banchi scolastici e che il protagonista Marcello non sa rispettare: «l'una che lo voleva disciplinato e rispettoso del professore e quella dei ragazzi che lo voleva malizioso e dissimulato negli affetti. E [...] queste due norme non si contraddicevano anzi si completavano, in maniera misteriosa». A. Moravia, *Il conformista*, introduzione di L. Pavolini, Milano, Bompiani, 2019, p. 47.

presentati 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).

Bisogna dire fin da ora che collegi e 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.

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[236]. 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 – 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 spazio pubblico, «la strada, luogo di tutti i pericoli»[237], 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

[236] Cfr. M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975; tr. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 391 e anche Luperini, *L'incontro e il caso*, cit.

[237] P. Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998; tr. it. *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano, 2017, p. 70.

la banda di giovani forti e virili si dedica al gioco e al bighellonare. Dove vengono inventati 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. La banda va così in cerca 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, a *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» tra i componenti delle compagnie medesime. Di queste guerre ha trattato molto bene Danti, analizzando soprattutto le pagine di Goffredo Parise[238].

Nonostante quanto appena detto, non si deve intendere la strada esclusivamente come un campo dove dar battaglia. 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 la sproporzione, come per gli strampalati protagonisti dei racconti pietroburghesi di Gogol.

Più tragicamente, poi, la strada può trasformarsi in un covo di trappole. In questo spazio ancora tutto orizzontale, avvengono gli incontri inaspettati, spesso paurosi e traumatici: Luperini ha dimostrato in che misura la scena del contatto scioccante sia centrale nella produzione di Tozzi. Già diventata labirinto, terreno dell'imbroglio e via senza uscita nei romanzi di formazione tardi del "personaggio smarrito"[239], la strada non è più il regno

[238] Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 201.
[239] Cfr. Ascarelli, *Il personaggio smarrito*, cit.

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 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 che i giovani malati 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. 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[240]. Tuttavia, dalla nostra prospettiva la locanda tozziana ci appare radicata in una tradizione ben più torbida: in un certo

[240] Cfr. G. Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Macerata, Quodlibet, 2008, p. 46.

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*. Anche i giovani malati di Tozzi possono ascriversi 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 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.

Essendo un luogo di perdizione e di potenziale pericolo, nel quale circola spesso 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 figuri 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[241].

Nelle parole di Slataper troviamo esplicitato perfettamente cosa significhi, secondo il mito giovanilistico 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. Tale situazione è considerata alla stregua di un passaggio obbligato per un giovane che voglia definirsi virile e coraggioso. L'elenco delle "semplici" 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.

241 S. Slataper, *Il mio Carso*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1958, pp. 36-37.

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. 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[242]. 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-istituzionale allo stesso tempo. È lo sgarro contemplato e concesso dall'ordine biopolitico della modernità: uno spurgo tollerato. Siamo quindi, ancora, nella logica della trasgressione a fin di bene (o a fin di profitto, 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»[243].

242 L. Pasetti, *Bordello*, in Ceserani, Domenichelli, Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, cit., p. 299.

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

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[244]. 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»[245]: un posto in cui, come si è già detto, dover dimostrare alle donne a perdere, ai pari e a se stessi la propria prestanza 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[246]. 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 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 ascriversi alla perfezione a questa tradizione di figure grame e di fughe (a gambe levate o inconsce) di fronte all'«altro(ve)»[247], identificabile nella figura ammaliante e spaventosa della prostituta.

[244] Per una bibliografia essenziale si rimanda ancora a Pasetti, *Bordello*, cit., p. 302.

[245] Azara, *Educare al sesso senza sentimenti*, cit. p. 115.

[246] Cfr. *Ibidem*.

[247] Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 174.

8.3 *Le situazioni topiche*

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 anche alcune situazioni topiche. Prima tra tutte il sesso[248], 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 tre. Esse pertengono nuovamente alle sfere massime afferenti al campo simbolico della giovinezza come salute sfacciata e della virilità come virtù intrinseca: l'onore e la trasgressione, tra loro speculari e necessari.

[248] Della centralità del sesso nella narrativa italiana contemporanea (da D'Annunzio ad Arbasino) ha parlato, senza mezzi termini, R. La Capria, *Centralità della «scopata» nella narrativa italiana contemporanea*, in Id., *Letteratura e salti mortali* con *Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 138-141.

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; nonostante ciò, la loro narrativa è piena di scontri, fisici o meno, dichiarati o impliciti. La guerra rimane il terreno dove il giovane maschio deve far valere il suo onore. L'onore: il centro di tutto, 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: è un imperativo quasi categorico per ogni maschio. Come categorico è il fattore della violenza[249]. Essa, come si è già spiegato, è il mezzo attraverso cui, in maniera alterna, dettare e infrangere la legge. Anzi, in un certo senso, è la legge stessa. L'unica riconosciuta e 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»[250]. Quest'ultimo aveva avuto un ruolo non trascurabile nell'immaginario romantico, e ancora di più in

[249] «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"». Bourdieu, *Il dominio maschile*, cit., pp. 62-64 [corsivi del testo].

[250] Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., p. 141.

quello a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Anche i romanzi, soprattutto quelli storici, avevano cominciato a risentire del fascino esercitato da questa «istituzione sociale»[251]. 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, perfetto simbolo di virilità[252].

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 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 implichino necessariamente l'uso di armi o della violenza: sotto questa categoria possono ascriversi situazioni assai differenti, anche le più quotidiane e le più innocue. Ciò che importa invece è affermare che tali situazioni sottendono una dinamica molto simile 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. Che debba cioè riconfermare di volta in volta la sua virilità. Il duello, la sfida

251 Kiernan, *Il duello*, cit., p. 34.

252 «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». Spackman, *D'Annunzio e la scena della convalescenza*, cit., p. 152.

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 parlato di un'oscillazione continua tra onore e trasgressione. 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[253].

Rientra in un simile discorso anche il lavoro, spina dorsale della borghesia. Il giovane ribelle che vi si oppone 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 deprecа semmai il guadagno monetario, quantificabile e dozzinale. Il premio che cerca è ben più alto. Questo perché il lavoro è cosa da veri uomini, una delle tante prove che serve superare per dimostrarlo e ribadirlo[254].

Discorso simile può farsi per il denaro. La persona virile se ne serve con disinvoltura e con apparente distacco. Non sembra

[253] 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*, Milano, Guerini, 2012, pp. 38-44.

[254] Cfr. Ciccone, *Essere maschi*, cit., p. 93.

aver paura di sperperare, di spendere, secondo quella logica di spreco che già conosciamo. Per il giovane malato è tutto il contrario, naturalmente, data la sua connaturata incapacità di adoperare i soldi anche quando ne è in possesso. 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»[255]. 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

[255] Entrambe le citazioni da P. Pellini, *Padri e figli: da Verga a Tozzi*, «Transalpina», IV, 2000, p. 53.

massima in un contesto già strutturato secondo ordini precisi. Eterno precario e irrecuperabile vinto.

8.3.3 *La festa, il ballo, la vacanza*

Ma non di solo dovere 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 profondere senza remore, in un arco di anni più o meno stabilito. Che insomma, in quanto fase di passaggio, sia a suo modo una condizione di eccezionalità 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 Jesi, come «sospensione del dover essere»[256]. 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. Certo, la quotidianità resta la dimensione preponderante nei romanzi di formazione, 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 appuntamento al quale egli non può e non vuole sottrarsi (così come la sua controparte femminile). Lo stesso Benjamin ne descrive con parole affascinate l'atmosfera sospesa e attutita: «*q*ui il tempo è stato catturato. Solo a volte, ostile, esso ridesta in noi il suo esausto respiro, e ci rende inquieti»[257].

[256] Jesi, *Il tempo della festa*, cit., p. 60.
[257] W. Benjamin, *Metafisica della gioventù*, in Id., *Opere I*, cit., p. 206.

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»[258].

Un'altra scena che potrebbe ascriversi a questa tipologia di situazione topica è la vacanza, o la villeggiatura, pratica tipicamente borghese che prende piede nell'Ottocento. È nota la 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 rap-

[258] D. Giglioli, *Caduta/Inciampo*, in Ceserani, Domenichelli, Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, cit., p. 340.

presentare 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 vischiosi e tremendi: basterà per ora citare lo sfregamento accidentale tra l'Agostino moraviano e il pube di sua madre. 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[259]. 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, fino ad arrivare all'effettiva promiscuità sessuale.

Ciò non vuol dire che il momento di scompiglio e di sfrenatezza si verifichi soltanto sotto gli effetti di qualche specialissimo e assolato demone meridiano. Avremo infatti modo di vedere, ne *Gli indifferenti*, 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.

[259] Cfr. M. Cohen, *La spiaggia*, in Moretti (a cura di), *Il romanzo*, cit., pp. 429-447.

Capitolo secondo

Federigo Tozzi, ovvero di come si inquina la primavera

1. *«Come la coda della lucertola»*

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 di Federigo Tozzi (Siena 1883 - Roma 1920), quasi il suo marchio di fabbrica precipuo e inconfondibile[1]. E in effetti, Tozzi proietta nella particolare stagione della giovinezza – «una primavera che in vece dei fiori ha veleni di cose lontane e veleni, anche più potenti, di cose attuali» (*Un ragazzo*, *N*, p. 439)[2] – tutto ciò che egli reputa assimilabile a una certa psicologia manchevole, monca e disturbata. Secondo lo scrittore senese, infatti,

[1] Cfr. M. Tortora, *Federigo Tozzi*, in G. Alfano, F. de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia III. Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 127-129. Fin da subito i primi riscopritori di Tozzi e i suoi più importanti critici hanno messo in evidenza la decisività di questa figura. Cfr. almeno i seguenti contributi, imprescindibili: G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 83-103; G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Milano, Garzanti, 1971; L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993; R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995; M. Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Firenze, Le Lettere, 2015.

[2] 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, Milano, Rizzoli, 2008, 2 voll. [d'ora in poi *N*].
Le citazioni dei romanzi verranno estrapolate da Tozzi, *Opere. Prose, novelle, saggi*, cit. [d'ora in poi *PNS*], e citate a testo, indicando il 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, Fiesole, Cadmo, 1999 [d'ora in poi *RGI*].

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 nelle opere del toscano, da lui impiegato in maniera perfino compulsiva, dalle prime prove poetiche fino alla produzione saggistica e critica[3]. Un termine che però risulta assai difficile da ingabbiare in un significato certo, dato che congiunge in sé ricerca psicologica e ricerca religiosa. Le quali, in Tozzi, vanno sempre e inevitabilmente a coincidere. 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*[4]. Come ha messo in luce Aldo Rossi, per comprendere la costruzione dei personaggi tozziani si deve guardare soprattutto al secondo di questi titoli[5]. 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 «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, per dare sostanza alla sua produzione, prende spunto 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 – addirit-

3 Cfr. L. Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991; 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*, Roma, Carocci, 2017, pp. 136-142.

4 Cfr. almeno M. Martini, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, presentazione di G. Luti, introduzione di M. Marchi, Firenze, Olschki, 1999.

5 Cfr. A. Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano: «Il podere»*, Padova, Liviana, 1972, pp. 32-46.

tura 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. Stando a quanto ha dimostrato Marco 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 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*[6]. 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»[7].

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, 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

6 Sulla questione, in contrasto con l'ipotesi debenedettiana del complesso edipico come 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.

7 Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 3.

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 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. È un essere bloccato in un stadio di indecisione perenne, non risolvibile e non spiegabile secondo una logica razionale. Tale stadio di indecisione deriva anche dai cambiamenti corporei tipici della pubertà. Si legga quanto scrive Tozzi riguardo alla condizione di Vittorio, il protagonista adolescente del racconto *La madre*:

> 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. (*N*, p. 93)

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 malattia. Vittorio è spaventato dalla sua crescita, ne teme le avvisaglie corporee come si temerebbero quelle di un cancro. In un altro racconto, Tozzi parla anche di «succhi giovanili» (*Il primo amore*, *N*, 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»

(*N*, 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» (*N*, 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» (*N*, 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 spicca è il seguente: la giovinezza non è debilitante o patologica in sé. La sua vigoria e la sua esplosione di forze non vengono 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. Così si trova scritto nella novella *Pittori*: «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?» (*N*, p. 583). Come ha affermato in maniera illuminante Luperini partendo proprio da questa stessa citazione[8], 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 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

[8] Cfr. ivi, pp. 212-214.

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[9]. A questo proposito, si prenda come prova proprio il titolo della sua raccolta di novelle più famosa, l'unica messa a punto da lui medesimo: *Giovani*. La dice lunga il fatto che essa racchiude 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 «insindacabil*e* modo d'apparire e di esistere»[10], 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: nella regressione o nella fantasticheria, nell'incubo o in un'ebete dolcezza per i tempi per sempre andati, e per sempre sprecati. Talvolta sono essi stessi a reimmergervisi di propria sponte.

"Dolcezza" è un altro termine specificatamente tozziano e connotato tematicamente[11]: rimbalza nei testi con una frequenza a dir poco rilevante. Tale dolcezza è in molte occasioni dolorosa[12], 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*:

[9] 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.

[10] Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, cit., p. 95.

[11] Cfr. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 212.

[12] 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» (*RGI*, p. 9).

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. (*N*, p. 838)

Di fronte a queste parole, il lettore abituale di Tozzi potrebbe addirittura stupirsi, se non fosse che l'ultima frase del racconto, riferita alla donna appena descritta, recita lapidaria come di seguito: «La portarono in manicomio» (*N*, 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 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 possibile tranciante, netta, e sconfortante. Solo in pochissime occasioni, infatti, si dà un *happy end* conciliatorio per i suoi "pessimi lettori" abituali.

Lasciamo però da parte la questione dei finali tozziani; torniamo allo stralcio della novella *Una donna*. 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 consunte – i personaggi di tutti i suoi testi, teatro e poesie inclusi[13]. Ebbene, tale similitudine può aiutare a comprendere in maniera chiara, anche visivamente cioè, che co-

[13] Cfr. almeno due monografie importanti sulla questione, comunque messa in rilievo per primo sempre da Debenedetti: S. Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa*

sa 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 Riccardo Castellana, le storie di Tozzi non hanno mai uno sviluppo progressivo, una direttrice di movimento che sia in grado cambiare la situazione iniziale. Il loro è un andamento che a nulla aspira, se non al peggio[14]. 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, riflette sui suoi anni andati:

> 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. […]
>
> 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 doventava un'altra volta fresco e umido; come quando, da bambina, metteva le mani sopra la rugiada. (*N*, 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 di un animale) rendono alla perfezione l'idea. I gio-

di Federigo Tozzi, Padova, Liviana, 1971 e M.A. Balducci, *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, Anzio, De Rubeis, 1994.

[14] Cfr. R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2009, pp. 37-52.

vani 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 famigliare. 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. 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[15], pauroso e traumatico, li ridesta e li riporta d'un tratto alla realtà: per quanto tentino di sottrarvisi, il mondo dei grandi li riafferra sempre.

Siamo, chiaramente, nel solco dell'inettitudine 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. I personaggi ideati 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*, *N*, 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

[15] Su cui cfr. ancora Luperini, *L'incontro e il caso*, cit.

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»[16]. Ostentare la propria bontà significa 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 podere* anche una riscrittura 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 quasi con compiacenza nelle mani del suo assassino. Egli non riesce a capire perché le persone intorno a lui gli siano così ostili nonostante si sforzi di accontentarle con tutta la remissione possibile. 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[17], e quindi losco e molesto.

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 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 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. Non c'è da parte del toscano una vi-

[16] Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 29.
[17] Cfr. ivi, p. 212.

sione moralistica, così come non c'era stata in Verga, suo grande maestro putativo, vero antidoto contro l'ingombrante influenza dannunziana.

2. *Saper stare al mondo: una differenza di genere*

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. Da qui l'ammirazione per modelli illustri e "maledetti" come Poe e Dostoevskij, e al contempo per i mistici come Santa Caterina e, in seguito, per scrittori come l'amico Pirandello. Ma da qui anche l'«aderenza ingiusta» con cui si accanisce sui suoi personaggi[18]. E questa aderenza, questa «antipatia», come l'ha definita Alberto 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. Purtuttavia, 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 mobili. 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"[19]) servono a isolare e sovraccaricare di mistero gli atti che all'apparenza parrebbero più insignificanti. Servono insomma a intercettare i «movimenti determinati da cause ignote» del nostro profondo, come si legge

[18] Cfr. A. Moravia, *Introduzione a F. Tozzi*, in F. Tozzi, *Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1976, pp. V-XII.

[19] Cfr. M. Palumbo, *Le epifanie di Tozzi*, in Castellana, de Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa*, cit., pp. 32-36.

in uno degli aforismi contenuti in *Barche capovolte* e ripreso da Baldacci. 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. Deriva da qui la memorabile e insuperata formula di Debenedetti: «*i*l naturalismo narra in quanto spiega, Tozzi narra in quanto non può spiegare»[20].

I protagonisti di Tozzi sono dunque in balìa completa degli eventi esterni, 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 di Franco Petroni, una scombussolante «logica dell'inconscio»[21]. (Un inconscio che – ricordiamolo – è ancora al di qua delle scoperte di Freud.) Nell'ottica della poetica del senese, i giovani si costituiscono quindi come i personaggi ideali attraverso i quali poter fare emergere questa logica dell'inconscio. Giovani maschi e giovani femmine, numericamente equivalenti nella sua produzione.

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 un gesto quasi inconsulto di Albertina, una ragazza poco più che venticinquenne ma ancora inesperta delle cose dell'amore. Un gesto semplice come quello di gettarsi nuda nel letto apre a perturbanti 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

[20] Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, cit., p. 95.

[21] Cfr. F. Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Firenze, Manzuoli, 1984.

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. (*N*, p. 102)

In campagna è la prima novella edita in vita dall'autore e possiede già al suo interno termini e immagini che saranno poi ricorrenti e fondamentali nelle 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» (*N*, 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, rimpiombano all'improvviso, ricordandolo e rammemorando le sensazioni lì provate. Leggiamo ancora dal racconto *In campagna*:

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 segno 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. (*N*, pp. 110-112)

Risalta a prima vista la contrapposizione speculare e congiuntiva tra i due momenti rivelatori, che si concludono allo stesso modo perturbante con una focalizzazione quasi *vouyeristica* sul seno delle due sorelle. 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 Getrevi[22] 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 fra l'io e la realtà»[23] –, 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, 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 Sgavicchia i risultati migliori di tale produzione vengono raggiunti proprio nelle novelle in cui si ritrova questa tipologia "mostruosa" di personaggi femminili:

[22] Cfr. P. Getrevi, *Nel prisma di Tozzi. La reazione, il sangue, il romanzo*, Napoli, Liguori, 1983, pp. 130-172 e Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 11-20.

[23] Ivi, p. 147.

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)[24].

Tuttavia, come si accennava pocanzi, nonostante questo impiego del personaggio femminile in funzione di collettore di istanze perturbanti o addirittura terrorifico-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, conservano 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 destino si profila come il più feroce e il più tragico. Come a dire che, sebbene esse siano comunque in balìa 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 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 af-

[24] S. Sgavicchia, *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)*, Perugia, Morlacchi, 2014, pp. 119-120.

ferma non sembrare nemmeno essere di Tozzi, tanto è intrisa di «realismo oggettivo»[25]. 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 testi. 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, la protagonista «non era brutta» (*N*, p. 268). Come afferma Bertoncini, «non è senza significato che questo personaggio esuli dalla ritrattistica espressionista di Tozzi»[26], anche se ci sono dei piccoli dettagli che potrebbero inquinare d'un tratto la tenerezza e l'armonia sommessa dell'intera figura[27].

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 una sosta forzata, quasi controvoglia, 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»[28]. In questo caso spe-

[25] 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*, Firenze, Cesati, 2016, p. 50 e Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 116.

[26] Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio*, cit., p. 49.

[27] A tal proposito Debenedetti ha posto l'accento sulla sproporzione delle «unghie, lucentissime, [che] parevano pesare troppo rispetto alle dita» (*N*, p. 272). A questo dettaglio stridente si potrebbe aggiungere anche quello riferito ai suoi «denti che insanguinavano il pane» (*N*, p. 270). Cfr. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 443-444.

[28] Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio*, cit., p. 50.

cifico, 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 dileggio di tutti i presenti nel locale. Sembra quasi che voglia farsi piccola fino a scomparire: in tal senso, non è irrilevante che questa maestra indossi «un grembiulino come hanno le alunne a scuola» (*N*, 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 secondario. 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[29]; 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 oggetti desueti. Su di lei ancor più che sui due avventori, pure stranieri e pure altezzosi per la 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 congeniale 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.

[29] Cfr. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 24.

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. 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 di un giovane impiegato* (secondo il titolo originario e tematico ripristinato da Castellana e Luperini[30]).

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

[30] Borgese (con l'avallo della moglie di Tozzi) scelse come titolo *Ricordi di un impiegato*, espungendo un aggettivo chiave, riabilitato poi da Luperini e da Castellana (cfr. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 192-193; R. Luperini, *Conseguenze critiche di un lavoro filologico*, in Tozzi, *Ricordi di un giovane impiegato*, cit., p. IX). Un aggettivo che risulta centrale perché, come ha spiegato 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*, «Italica», 88, 3, 2011, pp. 399-400.

anche fra breve, in tutta la produzione di Tozzi l'osteria è un luogo rivelatore. 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. Proprio durante la prima giornata di lavoro, mentre fa la conoscenza dei suoi colleghi, egli 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 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 sforamento 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 […].
>
> Dopo mezz'ora, posso lavorare. Ma i registri sono così pieni di correzioni e di scarabocchi che io non so quel che devo scrivere. (*RGI*, 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, 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[31]. 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 suo arrivo. 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. 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 fatta 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

31 «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 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*, *N*, p. 268).

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 mancano con una esattezza ostinata: da qui la loro speciale puntualità al contrario. Da qui anche la loro continua inappropriatezza 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 consesso 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 i tutti i modi di distruggerlo. È il loro senso di realtà a farle 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 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. 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» (*N*, p. 801) e con «la fronte grassa, ricoperta da ciccioli grinzosi» (*N*, 801). Ella vive per strada: dorme vicino a una latrina, le danno da mangiare «come a una cagna bastarda» (*N*, p. 802). «Chi la vuole s'avvicina, le sorride e la porta con sé» (*N*, 802). 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» (*N*, p. 803). E risiede 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 senzatetto 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[32]. 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; dall'altro lato, invece, quella rovinosa 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, che li vorrebbe individui indomiti, sprezzanti e risoluti. 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 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 – ecco 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

[32] Cfr. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 21-25.

– 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 filosofeggiare invece di andare fino in fondo, come in realtà vorrebbero[33].

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: si vedano *Un'osteria*, *Una figliola*, gli abbozzi preparatori di *Adele*, oppure 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 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» (*N*, p.

[33] Lo esemplifica 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 «fidanzat*e*» e «sorell*e*», 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'aprì; 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» (*N*, p. 793). Come si può ben comprendere, sembra che chi pronuncia queste parole non stesse aspettando altro che addossare a qualcuno la colpa per non avercela fatta, l'ennesima scusa per fuggire dal rapporto sessuale.

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, 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*: se per la prima parte del libro le sue turbe e i suoi 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. 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 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 adattarvisi. 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, mantengono un distacco dai loro corrispettivi maschili, in quanto capaci di uniformarsi al mondo che le circonda. Sebbene escluse, maltrattate, fatte prostituire e abusate, esse fanno in ogni caso la loro parte, rispettando così in modo coerente 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, sono i maschi: esseri sempre al mezzo delle cose, mai troppo distanti o troppo vicini; cioè mai nel vero pieno della vita.

3. *Referti giovanili I*

Ora che si è discusso della «teoria della giovinezza» tozziana (secondo la formula di Luperini) 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 un'attenzione particolare alle novelle) la griglia teorica esposta nel precedente capitolo. Andiamo cioè a rilevare in quali punti i personaggi maschili di Tozzi pecchino di non conformazione alla morfologia del mito della giovinezza virile e sana. Dato che alcune situazioni messe in campo da toscano 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.).

3.1 *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. Discorso diverso va fatto 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 oppositive 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, gigantesca, del padre. Questo personaggio, nonostante l'età, resta sempre e comunque più vitale ed energico rispetto ai suoi manchevoli figli. 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; sono delle figure ricorrenti, ma la maggior parte deve ascriversi 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[34] 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,

[34] Cfr. in particolare M. Palumbo, *Padri e figli nelle* Novelle *di Tozzi*, in Tortora (a cura di), «*La punta di diamante di tutta la sua opera*», cit., pp. 85-108.

mentre seduce una donna al suo servizio. Qui uno 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 donna di servizio, una giovinetta grassa, che non riesciva 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*, *N*, 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. Ma invece di completare il rapporto sessuale, 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!» (*N*, p. 701). 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 il personaggio tozziano non sembra affatto tagliato.

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 anche i protagonisti afflitti dalla malattia della giovinezza, ma diventa un problema nel momento in cui essi non sanno gestirlo, né dargli la corretta direzione. La quale, nella maggior parte dei casi, coincide con quella indicata dal modello paterno. Quando hanno la possibilità di farlo scappano, 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. 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*, *PNS*, p. 29). Pietro ha ormai quindici anni, non è più un bambino: anche lui si trova sommerso dall'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. 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. 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. (*PNS*, p. 35)

Lo stralcio, 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 conosc*e*» (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 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[35], 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 un ottundimento generalizzato.

Il quindicenne cerca di non sentire gli odori addosso a Domenico, odori che lasciano davvero poco spazio all'immaginazione. Ma anche il senso dell'udito viene volutamente deviato da Pietro: questi cerca di distrarsi, o meglio di assentarsi, concentrandosi sul ritmo del galoppo del cavallo, sincronizzandolo con

[35] Cfr. R. Luperini, *«Novale»: gli occhi, le mani, il romanzo*, in C. Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 318-319; G. Rimanelli, *Gli occhi di Tozzi*, in L. Fontanella (a cura di), *Tozzi in America*, Roma, Bulzoni, 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.

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 sta 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. (*PNS*, pp. 69-70)

Non servono troppe spiegazioni. Mentre Domenico, in uno dei rarissimi momenti di apertura nei confronti di Pietro (destinata 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. 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 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 […] 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. (*PNS*, p. 14)

Sta tutta qui la funzione romanzesca di Ghìsola, «meravigliosa anti-Lucia Mondella»[36], 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

[36] G. Celati, *Tozzi, vedere con gli occhi chiusi*, in Id., *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 154.

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? […]

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 baciarlo su la bocca. Egli, senza finire di destarsi, sentì un brivido; ed esclamò a voce alta: - Sei tu, Ghìsola! (*PNS*, pp. 132-133)

E poi ancora, poche pagine dopo, mentre si trovano a Radda, a casa della donna:

E Ghìsola, che voleva darglisi per fargli credere poi di essere restata incinta, gli chiese: - Perché mi accarezzavi dianzi?

Pietro non glielo voleva dire. Ma Ghìsola 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. […]

Ghìsola 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. Ghìsola, 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 subi-

to, 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. (*PNS*, 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 Ghìsola 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 Ghìsola, 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»[37], 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'avere 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

37 «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» (*PNS*, 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.

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 riesciva a portare via di casa senza che Domenico se ne accorgesse […]. (*PNS*, 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 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 gestire 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 *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 suo 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 leggiero. 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 piacciano 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 […]. (*RGI*, p. 41)

Come ha rilevato Samuel Ghelli[38], 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 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.

[38] Cfr. Ghelli, *I fantasmi, le ragioni dell'anima e la riscrittura dei* Ricordi di un impiegato, cit., pp. 406-407.

Ricordiamo come l'ostentazione plateale delle proprie conquiste – comunque speculare al riserbo che ammanta 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 (verbale) 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, ma anche un gesto sadico, 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. 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[39], si deve diffidare, perché essi non partecipano attivamente al gioco della competizione e del sesso, 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 custode dell'ordine, perlomeno in una piccola comunità come può essere quella della Pontedera di primo Novecento messa in scena nel libro.

[39] Cfr. Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio*, cit., pp. 50-51.

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, scoprendosi 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'improperio e l'insulto sono pratiche non solo condivise ma necessarie per poter 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[40]. Si tratta del violinista trentenne Dario Gavinai; anche lui viene a scontrarsi, in un duello verbale, con 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

[40] 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.

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, 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*, *PNS*, 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 trovi 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. (*PNS*, 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, sprecata 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 dalla capitale; 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!» (*PNS*, p. 488). Dunque la giovinezza come qualcosa che si vuole recuperare pur avendola sprecata, 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 lasci*a* esaltare dai suoi sentimenti» (*N*, p. 633), e dall'altra Livio, «cattivo e prepotente» (*N*, p. 639), più simile al padre in quanto curatore attento degli interessi della fattoria che quest'ultimo ha lasciato in eredità ai figli. 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 mettiti 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. (*N*, 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, poi, che Orazio demandi a Livio il compito di lasciare Marsilia: una simile azione spregiudicata non compete che agli uomini che sanno rapportarsi

sempre nella giusta maniera con la controparte femminile. Soprattutto quando si parla della fase 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?» (*N*, p. 649).

3.2 *Il duello*

Come abbiamo più volte ripetuto in precedenza, uno dei principi cardine dei due miti speculari e corrispondenti della giovinezza e della virilità è quello dell'onore. 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. Quest'ultimo non deve essere inteso esclusivamente nei termini di uno scontro che contempla 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. Un altro tipo di duello può essere invece quello del cibo o del bere. Analizzeremo tra breve la scena del pasto inquieto, ma qui basti dire 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 vero 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*, *N*, p. 148)

Di queste sfide, nelle quali i giovani malati soccombono con candore e puntualità, sono numerose le ricorrenze e le declinazioni nelle pagine di Tozzi. Nondimeno, nei suoi racconti sono presenti anche duelli fuor di metafora, nei quali, quasi sorpren-

dentemente, 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 prenda come unico esempio *L'adultera*, racconto che illumina bene l'incapacità propria di alcuni personaggi maschili tozziani di difendere *come si deve*, cioè in maniera risoluta e degna di un uomo. Nella novella, Cecco ha una moglie che lo tradisce: egli vuole sorprenderla insieme all'amante per poter uccidere quest'ultimo. Il protagonista pensa all'arma che userà per il gesto, dal suo punto di vista eroico e risolutivo: si tratta di 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*, *N*, pp. 228-229)

Cecco spara, ma «a caso» e, soprattutto, con gli occhi chiusi: si badi bene. E una volta compiuto il gesto, spaventato, comincia a fuggire. Ma non è tanto la fuga a restituire il fallimento: è il fatto che, probabilmente, come si evince dal finale e dalla pena non pesante commutatagli, Cecco non colpisce nessuno. La novella pare concludersi, comunque ambiguamente, con un nulla di fatto.

Ma, si potrebbe obiettare, Cecco prende in mano un'arma e concretizza l'intento iniziale. Questo è vero, tuttavia bisogna puntualizzare che tale gesto è compiuto in maniera troppo incosciente, per poter essere considerato un atto di rivalsa o di vittoria. Lo dimostra il fatto che non ci sia una risoluzione in favore dell'offeso, di colui che prova a riscattarsi. 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. 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 podere; e non c'era nessuno che l'aiutasse! (*Con gli occhi chiusi*, *PNS*, 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 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*, *N*, p. 760)

3.3 *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 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 astante. La tavola è a tutti gli effetti un campo nel quale chi vi prende posto, deve saper rispettare non tanto un galateo, 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.

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, 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*, *N*, 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 può raggiungere la maturità. 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» (*N*, 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. 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» (*N*, 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 un materiale 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» (*N*, p. 561). Non paia di poco conto questa breve precisa-

zione 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:

> Erano lui e il padre soltanto. […]
>
> 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!…». […] 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. (*N*, 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 avvicendarsi delle generazioni, che non sa raccogliere l'esempio di chi è adulto. *Con gli occhi chiusi* illumina ancora meglio quanto si sta dicendo, perché, si ricordi, in questo romanzo casa e osteria corrispondono. I pasti inquieti che vengono rappresentati (in continuazione) nel libro non solo scandiscono la vicenda, ma hanno spesso una funzione determinante nel sottolineare le differenze 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, *PNS*, 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 Marialuigia Sipione, da questa particolare prospettiva, Domenico può considerarsi «un personaggio esemplare, […] totalmente dissimile dal figlio»[41]. Quest'ultimo sente disagio a stare a tavola perché è lì che si misura la quantità e la qualità dei risultati, che si percepisce il fallimento del processo emulativo.

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*, e al suo 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 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

[41] M. Sipione, *Fare i conti senza l'oste: il denaro nella narrativa di Federigo Tozzi*, «Critica letteraria», CLXX, 2016, p. 147.

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. (*N*, pp. 482-483)

Ecco dunque quali sono gli atteggiamenti reputati normali, consuetudinari per chi davvero non ha paura di far sfoggio della propria virilità. 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: si ricordino ancora le 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, dal momento 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 bevere; e, dai vetri velati di vapore, che si scioglieva in sgocciolature lunghe e torte, lo vedeva ridere con la ragazza. (*Con gli occhi chiusi*, *PNS*, p. 65)

Esempi in tal senso sono disseminati con una frequenza troppo alta, per non farci avanzare l'ipotesi che Tozzi reputi queste situazioni topiche 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 metà Ottocento (Dostoevskij, per esempio) e di inizio Novecento (Svevo, per esempio).

Per cogliere appieno quanto stiamo affermando, occorre riandare all'ottavo capitolo del romanzo postumo *Gli egoisti*, 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*, *PNS*, 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; sbatacchiando. 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*, *PNS*, pp. 478-479)

Il contegno ridicolo di Carraresi dissipa ogni dubbio rimasto. I personaggi tozziani, anche quando hanno quarant'anni, anche quando dovrebbero comportarsi da uomini, 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[42].

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 l'entrata in un luogo 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.

[42] Cfr. Sipione, *Fare i conti senza l'oste*, cit., pp. 143-159.

3.4 *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 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 alla sfera, 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, sogna di andare «a una gran festa dove soltanto lui fosse stato invitato» (*N*, 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 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, in un universo dominato dalla forza e dal disamore.

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 (e non solo, basta soltanto ripensare a *I vitelloni* di Fellini). È lì che il giovane (borghese) 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 sottende una presentazione, una sorta di debutto sociale. Al contrario, il farmacista «si sent*e* quasi male» (*N*, p. 725), mentre cerca 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» (*N*, 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 sin-

daco: «Bravo sì, lo ammetto; ma non mi pare dovesse innamorarsi!» (*N*, 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» (*N*, 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» (*N*, 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. (*N*, p. 730)

L'entrata in società, il debutto al mondo, è una tappa essenziale per un giovane che si rispetti, soprattutto se borghese. Lazzarin ha spiegato che si tratta di un *topos* letterario a tutti gli effetti, legato al genere del *Bildungsroman* ottocentesco[43]. E più in particolare al filone di stampo francese, importato e rovesciato da Svevo in *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 in un contesto rurale. 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 contiene già nel titolo una spia assai eloquente: *Anima giovanile*, infatti, si chiama. Nonostante

[43] Cfr. di nuovo Lazzarin, *Alfonso Nitti e la* Question du costume, cit., pp. 125-152.

tale titolo però, non fa parte della raccolta *Giovani*. 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 impaziente 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» (*N*, 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[44]. 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»[45].

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

[44] Palumbo, *Padri e figli nelle* Novelle *di Tozzi*, cit., pp. 85-108.
[45] Sipione, *Fare i conti senza l'oste*, cit., p. 151.

controparte. Allo stesso 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'imaginava 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. […] *S*entiva 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. (*N*, 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, pratichi 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, ancora un semplice gioco di bambini.

3.5 *Il compito assegnato, il lavoro, l'eredità*

A guardar bene, la novella *Anima giovanile* potrebbe essere annoverata anche tra i testi che riguardano il morfema 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 chiamato in causa 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[46] – sono presenti altri testi che illuminano non soltanto il "doppio vincolo"[47] dei giovani malati coi propri rivali, ma anche la loro inadattabilità all'universo del fare 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 spodestati dai loro doppi, ai quali sono legati da un rapporto ambivalente fatto di repellenza e di dipendenza.

La capacità di portare a termine un compito può essere identificata anche con quella di raccogliere l'eredità lasciata dal proprio padre. La questione dell'eredità è stata largamente studiata e scandagliata dai critici. A partire da Debenedetti, la dilapidazione del patrimonio da parte degli eterni figli tozziani 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

[46] Cfr. M. Tortora, *Tozzi e la tradizione del romanzo impiegatizio europeo*, in Castellana, de Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa*, cit., pp. 39-50.

[47] Si fa qui riferimento al famoso concetto teorizzato da Bateson, ripreso 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 Tortora (a cura di), *«La punta di diamante di tutta la sua opera»*, cit., pp. 77-78.

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»[48].

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. La presenza ingombrante dei genitori maschi resta puntualmente intatta, indistruttibile. Il loro capitale simbolico 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: tuttalpiù, semmai, compensatorio e surrogante. In altri termini, non sanno godere della *dépense* pura, non la esercitano come sfrenatezza e pratica emancipatrice. Lo dimostra 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

[48] Pellini, *Padri e figli: da Verga a Tozzi*, cit., p. 54. Sulla questione cfr. anche Petroni, *Masochismo e autodistruttività nelle novelle di Federigo Tozzi*, cit., pp. 72-74.

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[49], 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 grevi, tetri, melensi, feste e tripudi banditi a celebrare l'offesa al nome stesso e all'onorabilità del padre[50].

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. 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, poi, l'appetito smisurato e ipertrofico dei personaggi finisce per impedire il godimento reale del cibo. Proprio come lo sperpero 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

[49] Pieri, *Il padre supplente in* Tre croci *e l'errato problema della "roba"*, cit., pp. 55-71.

[50] Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 243.

confronto attuato da Debenedetti 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 annientare Dio[51].

Ma, in fondo, come suggerisce Debenedetti, 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.

[51] Cfr. P. Klossowski, *Sade mon prochain, précédé de le philosophe scélérat*, Paris, Seuil, 1967; tr. it. *Sade prossimo mio*, Sugar, Milano, 1970.

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[1], e di Tozzi per giunta lettore e critico attento[2], Alberto Moravia (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. Certo, la sua vastissima opera non è imperniata interamente sulla rappresentazione di questo particolare stadio della vita. Moltissimi e molto diversi tra loro sono i personaggi che popolano la narrativa di Moravia, così come la sua produzione drammatica. 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 delle *Storie della preistoria*.

Si tratta di personaggi che derivano da esperienze generiche (anche personali) dello scrittore ma che, nel momento in cui

[1] Su Tozzi e Moravia come precursori del ritorno al romanzo nell'Italia degli anni Venti e Trenta, cfr. A.R. Daniele, *Moravia Centodieci. Itinerari critici: narrativa, cinema, teatro*, Avellino, Sinestesie, 2017, pp. 26-52.

[2] Si ricordi innanzitutto la *Prefazione* moraviana alle novelle di Tozzi in edizione Vallecchi di cui si è detto a p. 157. Si vedano poi le considerazioni contenute nel libro-intervista A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di N. Ajello, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 118, con le quali Moravia dimostra di conoscere bene anche tutta la produzione maggiore di Tozzi.

vengono presentati sulla pagina, messi cioè in situazione, si trasformano subito in qualcosa d'altro[3]. Fantasmi, come li ebbe a definire Moravia stesso[4]. Questi fantasmi sono sempre calati in un dato mondo immaginario e in uno specifico schema relazionale, che l'autore romano definisce con il termine «situazione». La quale situazione non si limita però a determinare il fondale, temporale e geografico, storico[5] o del tutto inventato, dei suoi racconti e dei romanzi: ne determina, a monte, una specie di schema comportamentale pregresso e 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 altrettanto determinato mondo immaginario, che è autosufficiente e si regge su leggi sue proprie. A questa logica contestuale si conforma o si contrappone quella dei 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, sembra, allo stesso tempo, non del tutto storicamente determinata. In altre parole, essa pare non

[3] «Dunque diciamo che il romanziere parte da una conoscenza diretta e sofferta ma generica del tema e poi invece inventa personaggi e situazioni». A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, in Id., *Opere. 1927-1948*, a cura di G. Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986, p. VII.

[4] «Del resto il romanzo piuttosto che sulla scrittura è basato su dei fantasmi 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». A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 103.

[5] 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*.

essere solo la fedele restituzione di una certa classe sociale italiana[6], ma «un fatto morale, più che materiale»[7].

Simili considerazioni generali riguardanti l'intera produzione di Moravia 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 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. 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 nel suo valore positivo e vitale. 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 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 chiamati a compierli e a rispettarli. Tuttavia, pare che Moravia lasci uno spiraglio di salvezza alle sue creature, una possibilità di redenzione che invece nel toscano è assente quasi per principio. Non a caso, rifacendoci a Luperini, abbiamo parlato, per il caso di Tozzi, di una teoria della giovinezza: in una simile teoria, così 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*. Per Moravia, si diceva, l'orizzonte di salvezza lasciato ai suoi giovani rimane più ampio:

[6] Date anche le effettive incongruenze, rilevate da Luciano Parisi, con la categoria di "borghesia" intesa *stricto sensu*. Cfr. L. Parisi, *Uno specchio infranto. Adolescenti e abuso sessuale nell'opera di Alberto Moravia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 1-21.

[7] Cfr. A. Moravia, *Ricordo degli indifferenti*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 61-68.

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. 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[8].

Il sesso è l'esperienza più concreta che i personaggi moraviani devono portare a termine attraverso la loro ipertrofica corporalità, il passaggio obbligato che, sebbene alle volte sfumi anche a causa delle approssimazioni riguardanti le categorie freudiane[9], 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 fin da adesso 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»[10]. Un test, cioè un banco di prova (di «prova iniziatica»[11], si intende): una occasione in cui poter fare valere il proprio statuto di maschi giovani e assicurarsi così un posto preciso nel mondo. Il test

[8] Cfr. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XXIII e Moravia, Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 274.

[9] Sul rapporto di Moravia coi testi di Freud cfr. almeno E. Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 54; D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la fine della coscienza moderna*, Lerici, Milano, 1960, pp. 19-113; M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, prefazione di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1970, p. 509 e i giudizi un poco drastici di E. Sanguineti, *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 28-29.

[10] G. Pampaloni, *Realista utopico*, in Moravia, *Opere. 1927-1948*, cit., p. LVIII.

[11] 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. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti*, cit., p. 214.

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 moraviani l'atto sessuale rappresenta qualcosa di diverso, rispetto ai loro coetanei di sesso opposto. In prima battuta per il ruolo sociale che si trovano a rivestire: si pensi soltanto a personaggi come Adriana de *La romana*, incoraggiata a prostituirsi da sua madre. In seconda battuta perché per loro non è in gioco la questione della prova iniziatica[12]. Anche loro malgrado, infatti, le 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»[13].

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[14]. E in questa tendenza alla reificazione e alla assimilazione sociale attraverso il sesso non c'è esaltazione della rivolta che tenga[15]. Alla fine dei conti (cioè dei racconti), pare che non

[12] 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. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., *passim*.

[13] Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 189.

[14] S. Wood, *Woman as Object. Language and Gender in the Work of Alberto Moravia*, London, Pluto Press, 1990.

[15] 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

importi poi molto se le donne 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. Secondo Wood, questa incontrovertibilità, va a condizionare le 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[16]. 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»)[17]. 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 quello 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.

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». Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XVII.

16 Cfr. Wood, *Woman as Object*, cit., p. 19.

17 «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.

2. *Due letture d'autore*

Sempre intorno alla questione della sessualità, ci vengono in soccorso le parole di Ernesto de Martino. Quest'ultimo, nei suoi appunti pubblicati postumi, facendo riferimento a *La disubbidienza* e rileggendolo attraverso la sua categoria dell'apocalisse come crisi della presenza, ossia come il collasso di un certo sistema culturale di riferimento[18], afferma 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)[19].

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 «capitale in tutta l'opera moraviana»[20]) non contempla soltanto l'entrata in un dato gruppo sociale. Ma, nel suo superamento, anche la capacità di far proprio un sistema di valori, cioè una determinata cultura, fatta di regole, riti e metri di giudizio predeterminati.

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 in un famoso 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

[18] Francesco Della Costa ha proposto una lettura di alcuni romanzi moraviani alla luce delle categorie di de Martino. Cfr. F. Della Costa, *Writing against Sickness and Loneliness. Alberto Moravia's Adolescence between Autobiography and Metaphor*, «Working Papers», 114, 2015, pp. 1-46.

[19] E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 1977, p. 545.

[20] F. Curi, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, «Poetiche», XI, 2008, p. 39.

rapporto col mondo [...] che permette all'uomo di entrare in contatto con gli altri e con le cose»[21]. Per Fernandez e de Martino, insomma, il fatto sessuale rappresenta un elemento 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»[22]; 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 a quella ormai celeberrima (e per certi versi insuperata) firmata da Edoardo Sanguineti, pubblicata presso Mursia nel 1962[23]. 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 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[24] 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 sottrarvisi. 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

21 Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, cit., p. 56.

22 *Ibidem*.

23 E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, Milano, 1973 [I ed. 1962].

24 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*.

(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 verifichi una tragica onestà»[25].

Tutti questi protagonisti che Sanguineti reputa sinceri, si badi bene, sono giovani, e sono maschi[26]. Almeno in prima battuta, ciò significa che a differenza di quelli ideati da Tozzi, i ragazzi 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 conserva-

25 Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 85.

26 Non così, al riguardo del caso specifico de *Gli indifferenti*, la pensa 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 da Leo Merumeci, dalla sua ex amante Lisa e dalla loro madre. Cfr. R. Esposito, *Il sistema dell'in/differenza. Moravia e il fascismo*, Bari, Dedalo, 1978.

re 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 quantomeno 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. 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 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 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.

Ciò non vuole certo dire che ci sia, in Moravia, una netta contrapposizione tra personaggi positivi e negativi: per quanto lo si sia definito un dimostratore di tesi o un ideologo, egli 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 inziale 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 meglio, poi, 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, non sarà peregrino focalizzare la nostra attenzione intorno a tale immagine, cruciale per la parabola moraviana.

Cruciale innanzitutto per un motivo squisitamente biografico. Come molti sanno, infatti, Moravia sofferse 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. E questi non sono dati di poco conto. È lo stesso autore, nel corso di varie interviste, 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. 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»[27]. 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 fisiologia, della mia vita. Vedevo tutto in maniera abnorme, ero anche sonnambulo, una volta mi sono svegliato affacciato alla finestra[28].

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»[29].

Come rileviamo dai passaggi appena riportati, comunque espressi a posteriori, 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 arriva 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*, poteva scrivere desolatamente quanto segue all'amico Umberto Morra di Lavriano:

[27] Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XV.
[28] Moravia, Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 12.
[29] Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., pp. 100-101.

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[30].

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[31]), 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»[32] 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 Wood che, rifacendosi a Susan Sontag, ve-

[30] A. Moravia, *Se questa è la giovinezza vorrei passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Milano, Bompiani, 2017, edizione digitale.

[31] 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*, Milano, Bompiani, 2014, p. 10.

[32] E. Siciliano, *Indifferenza e speranza*, in A. Moravia, *Opere 1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Milano, Bompiani, 2000, p. VIII.

de nel fascismo la vera patologia a cui Moravia fa riferimento quando ricorda dei suoi anni giovanili[33].

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, raccontata in *Inverno di malato* e *La disubbidienza* (due testi di cui ci andremo a occupare) come una esperienza-limite decisiva per i giovani protagonisti, al pari del sesso: lo ha giustamente notato Curi[34]. 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[35]. 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*

Se sulla malattia il giudizio di Moravia sembra ambivalente e fluido, sfumato, di volta in volta screziato di implicazioni differenti, per il caso della giovinezza tale giudizio pare essere monolitico, e soprattutto costante nel tempo, dato che, ormai ottantenne, l'autore confessa quanto segue a Elkann: «*p*enso che l'età più infelice sia la giovinezza, ma la giovinezza sopporta o

33 Cfr. Wood, *Woman as Object*, cit., pp. VIII-IX.

34 «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». Curi, *Il corpo, il sesso*, cit., p. 20.

35 «"A differenza delle altre malattie la vita è 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». V. Mascaretti, *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento*, «Poetiche», VII, 2005, p. 253.

magari ignora la solitudine meglio della vecchiaia»[36]. E, sempre nella stessa intervista, Moravia spiega a Elkann e ai suoi lettori il perché questa condizione di sofferenza, questa 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 allettante per un romanziere:

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[37].

A integrazione ulteriore del passo appena ricordato, 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 modo analogo sono le iniziazioni mancate a rendere particolarmente interessanti i racconti dell'adolescenza»[38]. 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.

[36] Moravia, Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 283.

[37] Ivi, p. 277.

[38] F. Ghelli, *L'iniziazione interlocutoria:* Inverno di malato *di Alberto Moravia (1930)*, «Moderna», XII, 2, 2010, p. 85.

Ma fermiamoci per un attimo, cercando di chiarificare alcuni punti necessari per proseguire. 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[39], tiene a puntualizzare il medesimo concetto 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*).
>
> 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[40].

E in effetti, più che della giovinezza in senso lato, Moravia è un grande «fenomenologo dell'adolescenza», secondo una felice formula di Mascaretti, ripresa da Parisi nel secondo lacerto riportato[41]. 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

[39] 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». Parisi, *Uno specchio infranto*, cit., p. 48.

[40] Ivi, pp. IX e 62.

[41] Mascaretti, *Agostino e i suoi fratelli*, cit., p. 221.

essere considerati i romanzi di formazione di Moravia, 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 Mondello, la quale scrive che l'Agostino di Moravia può considerarsi a tutti gli effetti «il punto di snodo di un'affollata genealogia»[42]: 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*[43]. In realtà sappiamo che uno dei titoli originari pensati dall'autore era *La palude*: a dir poco eloquente, per un periodo storico nel quale chi era al potere aveva scelto come parola d'ordine e come imperativo politico-antropologico quello di bonifica. 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 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,

[42] Mondello, *L'età difficile*, cit., p. 7.

[43] Cfr. G. Pampaloni, *La fortuna critica*, in Moravia, *Opere 1927-1947*, cit., p. 1136 e L. Parisi, *Moravia: un'ipotesi interpretativa*, «Italian Studies», LXV, 2010, p. 60, n. 39.

non è tanto l'età anagrafica dei personaggi, quanto il loro stato in divenire, almeno presunto, date le loro continue stagnazioni. Tale processo non corrisponde ad altro che alla successione dei riti di passaggio e delle prove, iniziatiche o meno, alle tappe formative, 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[44].

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 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, ma perché è composta proprio da quegli stessi elementi, da quegli stessi morfemi riconducibili al mito della giovinezza virile: alle norme comportamentali da esso propugnate.

[44] 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'altro canto, 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 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*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 56.

Si tratta di una struttura talmente nitida, messa così in evidenza da Moravia, 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 italiani del secondo Novecento. Danti si è servito di *Agostino* come di un punto d'appoggio mediante 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. 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 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 dalla povertà dei ragazzi 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 im-

putato 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 è scelto 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: 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.

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[45] e Mascaretti[46], fino

[45] Cfr. T.E. Peterson, *Alberto Moravia*, New York, Twayne Publisher, 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*.

[46] Cfr. 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*. Nella sua tesi di dottorato (*Alberto Moravia scrittore di racconti*, cit.) 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'avaro*, *L'architetto*, *Il ritorno dalla villeggiatura*, *La casa nuova*, *L'avventura*, *La caduta*,

ad arrivare a quelli di Mondello[47] e Della Costa. In particolare quest'ultimo ci sembra si sia servito di un criterio di scelta efficace e coerente, oltreché, 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 (*Inverno di malato*, *La caduta*, *Agostino*, *La disubbidienza*) in un unico volume. Ecco 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[48].

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*[49]), Della Costa coglie al balzo la lettera moraviana per ripensare la successione dei quattro testi ivi indicati come un unico "macro-romanzo"[50]. 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*»[51]. E, dunque, sulla scia

Il canto del cuculo, *Operazione Pasqualino*, *L'immortale*, *Gi Raffa cerca se stessa*, *Secondo corrente sul fiume Zaire*, *Il vassoio davanti alla porta*.

47 Cfr. 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*.

48 Cit. in P. Cudini, *Teatralità interiore*, in A. Moravia, *Opere 2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2002, p. XXVII.

49 Cfr. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti*, cit., p. 223.

50 Cfr. Della Costa, *Writing against Sickness and Loneliness*, cit., p. 8.

51 R. Manica, *Moravia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 63.

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*[52].

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[53]. Semmai, come suggerisce Mascaretti, *La disubbidienza* rappresenta un capitolo a sé per altri motivi, ossia per quella paradossale "sana malattia" di cui abbiamo detto.

[52] Tutte le citazioni di queste quattro opere saranno tratte da Moravia, *Opere 1*, cit. [d'ora in poi *Op1*] (per *Gli indifferenti* e *Inverno di malato*) e da Moravia, *Opere 2*, cit. [d'ora in poi *Op2*] (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.

[53] Cfr. M. Onofri, *Introduzione*, in A. Moravia, *La disubbidienza*, Milano, Bompiani, 1998, 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 Moravia possono essere considerati 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 al loro interno.

Partiamo da *Agostino* (1944), opera invero «pertrattat*a*»[54] dalla critica, soprattutto in relazione alla tematica sessuale[55]. Tentiamo comunque di dire qualcosa in più. Come più volte esplicitato dall'autore stesso, quella raccontata nelle pagine di questo «romanzetto» – secondo una definizione data da Gadda in una generosa recensione al libro[56] – 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. Tuttavia, come nota giustamente Casini, quella di Agostino è una scoperta per così dire passiva, mediata[57]. 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 ancora, egli scopre che una delle leggi principali del mondo dei grandi è quella snaturante dell'attrazione reciproca

[54] Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 81.

[55] Sull'insistenza critica intorno a questa tematica cfr. almeno G. Dego, *Introduzione*, in A. Moravia, *Agostino*, Milano, Bompiani, 1997, pp. X-XI.

[56] C. E. Gadda, *"Agostino" di Alberto Moravia*, in Id., *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 2001, p. 191.

[57] Cfr. Casini, "*Un tempo oscuro*", cit., p. 23.

tra i corpi[58]. 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 frequente in Moravia. 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 risponde 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[59] 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 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 qui il nocciolo della 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 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

[58] 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 «insudici*are* AMORE». Cfr. U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, a cura di S. Perrella, Torino, Einaudi, 2011, p. 72.

[59] Cfr. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 86.

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.

Dopo l'arrivo di Renzo, tutto precipita per Agostino. E a ingarbugliare ancora di più il ragazzo, già confuso dai comportamenti civettuoli di sua madre, è proprio uno sfregamento inconsulto col ventre di quest'ultima, nelle acque confondenti del mare. Un contatto perturbante che fa tutt'uno – ed è lo stesso narratore a dircelo – con un altro, ben più chiaro e traumatico, che ha funzione di taglio[60]: lo schiaffo che Agostino riceve dalla madre per la 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 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, «*i*n quel giorno gli erano stati aperti per forza gli occhi; ma quello che aveva appreso era troppo più di quanto potesse sopportare» (*Op2*, p. 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. 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

[60] Cfr. Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., p. 167.

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. 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. […] 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. (*Op2*, pp. 362-364)

Ed ecco, soprattutto, la seconda, nella quale Agostino crede finalmente di aver smascherato sua madre, di averla 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, 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 […]". (*Op2*, 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[61], 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. Con la quale, ricordiamolo, Agostino entra in contatto in un giorno d'estate (e dunque nella situazione di eccezionalità vacanziera) e in una spiaggia (luogo liminare e di incontro con l'ignoto per eccellenza)[62]. Qui il lungo passo del divieto all'entrata del postribolo:

La donna li scrutò un momento senza benevolenza, quindi, in silenzio, accennò al Tortima come per invitarlo a passare. Il Tortima sorrise rinfran-

[61] 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.

[62] Si veda quanto scrive 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*, prefazione di C. Magris, Bergamo, Moretti&Vitali, 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 Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 82.

cato e si slanciò verso la porta a vetri. Agostino fece per seguirlo. "Tu no," disse la donna fermandolo per la spalla. […]

"Sei troppo piccolo, Pisa," disse il Tortima beffardo. […]

"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. (*Op2*, 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[63]: 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[64], non è ancora in grado di raggiungere[65]. E non è nem-

[63] Su cui cfr. almeno Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., pp. 203-206.

[64] Casini ha giustamente definito *Agostino* come "un'estate di malato", richiamando *Inverno di malato*. Cfr. Casini, "*Un tempo oscuro*", cit., pp. 8-11.

[65] 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

meno il fatto che in questa stessa camera egli riveda sua madre nella vestaglia turchina che indossa la prostituta, nullificando d'un colpo l'illusoria 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 calzoni 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[66]. 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 impartisce 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 rinunziare 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

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.

[66] Si noti anche come l'avventore biondo della casa chiusa dichiari 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.

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 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*, *Op1*, 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»[67]. 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 (come la madre di Agostino). 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"[68]) 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

[67] Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 26.

[68] 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 Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 105.

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 suo sfavore. Tutto può essere usato contro di lui, ogni cosa può valere insieme al suo contrario. Come suggerisce Francesco Ghelli, 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[69]. 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. Più ancora del *double bind*, però, 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 controvoglia, 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 un sapere da imparare a tutti i costi (Sanguineti parla di «masochismo pedagogico»[70]), cioè necessario 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

[69] Cfr. Ghelli, *L'iniziazione interlocutoria*, cit., p. 81.
[70] Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 68.

giovani malati nemmeno capaci di comprendere i loro precetti. Tra simili precetti, il primo 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 ne *Gli indifferenti*. E, per tormentare fino in fondo Girolamo, Brambilla sceglie di accusare sua sorella, la foto della quale il diciassettenne ha commesso l'impudenza di mostrargli. 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 mammà 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*, *Op1*, 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, accusandolo di volergli "rifilare" a forza una donna del genere (cioè a perdere). 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]» (*Op1*, 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 gio-

co, 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 dell'habitat più congeniale per un adolescente: la sua camera, appunto. Quella di Polly ne ha tutti i più rassicuranti connotati: «i fiori nei vasi, le fotografie, i libri» (*Op1*, 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: dal postribolo fino ad arrivare alla prima notte di nozze, si tratta di tappe di uno stesso percorso. Non è secondario 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» (*Op1*, 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, 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: 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 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 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. (*Op1*, pp. 383-384)

Le parole appena lette stanno a significare che il poco "fatto" con Polly, controvoglia 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'amici-

zia del suo aguzzino, data la prossima partenza di quest'ultimo, ma ha come solo esito il biasimo di tutti nei suoi confronti. Ciò che (non) è successo viene scoperto dalla madre di Polly. La notizia giunge così 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…" (*Op1*, p. 390)

Altro che gioventù virile e ribelle: Girolamo fallisce su ogni fronte. 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[71]). 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. 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 deresponsabilizzan-

[71] Sulla questione cfr. Ghelli, *L'iniziazione interlocutoria*, cit., p. 80.

ti, è caratteristica ricorrente della maggior parte dei personaggi maschili moraviani al centro del nostro corpus. Si tratta di una specie di bovarismo a loro congenito, di cui, tra i primi, ha parlato Debenedetti in riferimento ai racconti de *L'imbroglio*. 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 del 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 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 che spetta ai 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*, reputato dallo stesso Moravia come un simbolo di rivolta, e come una prefigurazione del movimento sessantottesco. La vicenda raccontata in questo romanzo è infatti quella di una scelta radicale: 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. 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[72]: *Infanzia di un capo* di Sartre[73]. Si tratta di un racconto lungo nel quale, appunto, il giovane protagonista, dopo varie trasgressioni (compreso un rapporto omosessuale con un intellettuale bohémien), giunge al posto che di diritto gli spetta, e che suo padre ha preparato ancora prima che lui nascesse: quello di capo dell'azienda famigliare. 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» perfettamente compiuta e prevedibile: dapprima il ribellismo e lo sgarro, poi la responsabilità

[72] Cfr. 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.

[73] Lo possiamo desumere ancora da Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 32 e anche da Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 71, in cui però, al racconto lungo di Sartre, Moravia accosta *Il conformista* e non *La disubbidienza*.

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[74].

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[75]. 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 (sarà forse un caso?)[76]. 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*)[77]. 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

74 Sulla centralità del concetto di gioco ne *La disubbidienza* cfr. Montefoschi, *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza*, cit., pp. 397-398.

75 Di opinione diversa è 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. È un'opinione lecita e condivisibile, anche se, a nostro avviso, rimane più forte l'istanza progressiva, e di maturazione. Anche per Della Costa (*Writing against 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, però, che de Martino stesso, nei suoi appunti postumi, definisce l'infermiera come mezzo attraverso cui il caos ritorna cosmo. Cfr. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 548.

76 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. Cfr. *ibidem*.

77 Per Gadda cfr. almeno Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 96-99.

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[78]. 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, trovatolo, l'afferrava alla radice, quasi avesse voluto strapparlo 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*, *Op2*, p. 1187)

Ecco dunque la resurrezione al mondo di Luca Mansi, l'uscita dal Purgatorio della sua adolescenza[79], la sua personale metamorfosi verso un destino stabilito (si ricordino le parole della madre di Luca, che immagina, già tutto 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.

78 Cfr. Peterson, *Alberto Moravia*, cit., p. 54.

79 In tutto il testo, è molto forte la presenza della seconda cantica della *Commedia* dantesca, come dimostra anche la scena dell'interrogazione, durante la quale Luca, secondo quel meccanismo bovaristico che conosciamo, arriva a immedesimarsi con Buonconte da Montefeltro.

5.2 *I compiti assegnati (e il lavoro)*

Ci siamo soffermati abbastanza a lungo sulla prova suprema del sesso. 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. Come si può facilmente comprendere, tali compiti sono riconducibili a un ambito, per così dire, economico-lavorativo. Per Moravia il discorso da farsi è in parte diverso, per due motivi.

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'imbroglio. Leo rappresenta bene l'uomo che si è fatto da sé. 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 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 *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 e dei riti di accesso e di permanenza a cui i componenti devono sottoporsi.

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: quella corporea. Ancora più nello specifico, richiamandosi a una prospettiva di genere, Zinato ha parlato in modo efficace di «*performances* corporali»[80] atte a dimostrare e confermare la virilità dei componenti della banda. Se si eccettua la questione del secondo battesimo[81], 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 so-

[80] Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele*, cit., p. 356.

[81] 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 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 […]». Lafont, *Le bande di giovani*, cit., p. 209.

ciale e sessuale per eccellenza. 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 dall'ordinario, vanno comunque innestate in un orizzonte del tutto quotidiano e normale, se considerato dal punto di vista della banda del Saro. Al suo interno vigono infatti le regole a rovescio di tanti gruppi giovanili per i quali la trasgressione risulta la sola legge. 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 il percorso di integrazione, a 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»[82], 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 viene a mettersi in moto al contatto con un'«associazione primitiva e brutalmente acerba»[83] e – cosa che più conta – composta soltanto da maschi. Allora non stupirà sapere che la posta in gioco, nella continua tensione che attraversa questa associazione, ci è

[82] Gadda, *"Agostino" di Alberto Moravia*, cit., p. 193.
[83] *Ibidem*.

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[84], le considerazioni gaddiane su *Agostino* sono da collegare a quelle, databili a un anno prima, già presenti 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»[85]. Ecco dunque che ritroviamo confermata ancora la convinzione che allaccia 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[86]. Certo, come afferma Danti[87], non si tratta affatto di un'allegoria, come invece vorrebbe Tornitore. Non c'è niente di esplicitamente antifascista nel piccolo romanzo moraviano. 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 in nome della sua giovinezza. 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 capacità di trasgredire. Da questa prospettiva, è evidente come, al cospetto dei membri della banda del Saro, perfette incarnazioni del mito vitalistico della giovinezza, Ago-

84 Cfr. Casini, "*Un tempo oscuro*", cit., pp. 38-40.

85 Cit. in ivi, p. 39.

86 Cfr. T. Tornitore, *Introduzione*, in A. Moravia, *Agostino*, Milano, Bompiani, 1991, p. XLIX. Anche Pavolini, recentemente, ha parlato della «radice squadrista dell'adolescenza». Cfr. L. Pavolini, *Verità o pane*, in Moravia, *Il conformista*, cit., p. 6.

87 Cfr. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 81-82.

stino sia un giovane malato che aspira a quel preciso prototipo di salute. Che, però, non è destinato a raggiungere.

Andiamo allora a vedere quali sono i punti del romanzo in cui si rende manifesta l'incapacità di Agostino di raggiungere lo standard che invece caratterizza i ragazzacci del Bagno Vespucci. La 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*, *Op2*, 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 pronunziò queste parole senza amicizia, con una specie di disprezzo. Porse ad Agostino la sigaretta, e disse: "Su, fuma anche tu…"
>
> […] 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.
>
> […] "Prova ora," soggiunse Berto.
>
> […] 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…" (*Op2*, 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: 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 invece 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 Saro. 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. A lui 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 Saro, 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. (*Op2*, p. 383)

Fumo o alcol non fanno troppa differenza per Agostino: per quanto 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»[88] 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[89]. 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[90]. 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. […] Agostino si vergognava, ma, timoroso di nuove beffe, cominciò anche lui a slacciar-

[88] Gadda, *"Agostino" di Alberto Moravia*, cit., p. 193.
[89] Cfr. Peterson, *Alberto Moravia*, cit., p. 36.
[90] Cfr. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 88-90.

si 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 prestanza. 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»." (*Op2*, 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 ammaliati, 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 l'adolescente 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*

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, 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 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» (*Op2*, 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. Da una simile prospettiva, la sfida a braccio di ferro in cui viene 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 società; dall'altro, come un duello a tutti gli effetti, volto a stabilire il posto che occuperà all'interno di questo stesso consesso. Non è un caso poi 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 […] 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. […]
>
> 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. (*Op2*, p. 356)

È in relazione a Tortima che ognuno, nella banda, trova il suo ruolo. È lui la pietra di paragone, perché la sua maggiore forza e la sua maggiore capacità di usare violenza rappresentano i veri termini di confronto. 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 manifesta, rappresenta 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, conserva 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 e gli altri, 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 custodito, dello sconfitto per sempre.

> Si presentò alfine 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. (*Op2*, 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.

Nella produzione moraviana, è presente un'opera nella quale è viene rappresentato un duello in 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[91], ma, se indagato 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»[92]. 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 apparenza e della «non-vita»[93], 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 fare al caso nostro, 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

91 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.

92 Tutte le citazioni da L. Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Moravia*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 16.

93 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.

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 ragazzo passivo, ancora fuori dai giochi dei grandi.

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 sono 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 visto 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.

È già stato detto: uno degli assi portanti del capolavoro moraviano è il problema riguardante l'azione: il dubbio se sia possibile o meno compierne una autentica, un gesto che possa definirsi davvero tale 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, già inutile. Di fronte a una sconfortante 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*, *Op1*, p. 202)

Ecco una delle tipiche fantasticherie compensatorie e gratificanti da cui nessuno dei personaggi messi in scena pare sapersi sottrarre[94]. 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 presi nel turbine di una vita asfittica, fatta solo di apparenze e sotterfugi. 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 far notare che qualcosa stride e non torna, nell'accalorato discorso introspettivo del personaggio. Se infatti è indubbio che quest'ultimo avverte la fine dell'età tragica, l'abbassamento alla più bieca logica borghese di ogni istanza di verità e di 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» (*Op1*, 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[95]. 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 ripor-

94 Cfr. Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti"*, cit., p. 68.
95 Cfr. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 33.

tate, 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 di Moravia, almeno in una fase iniziale, sia stato salutato con favore anche da alcune schiere fasciste, o almeno da quelli che aspiravano a un 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 della sorella[96], 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. Sta a provarlo 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 compiere un atto dimostrativo agli occhi di Lisa, che non lo crede in grado di odiare e di punire Leo. È quindi necessario precisare quanto segue: lo spirito col quale Michele si lancia in questa sfida virile 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

[96] 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.

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 tragico, sebbene venale e parassita, conserva comunque una certa risolutezza:

> 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 alzo 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 alfine 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 alfine 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. (*Op1*, 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 di Leo e la malattia di Michele. Da una parte sta quest'ultimo, con la sua rivoltella scarica e la sua propensione 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. Un lottatore che non avrebbe problemi a neutralizza-

re definitivamente un avversario così scadente, armato o meno. Del resto, come spiega efficacemente 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»[97]. 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 alfine l'uomo voltandosi verso la porta, "ora fammi il santissimo piacere di andartene." Avrebbe voluto proferire qualche violenza ma si trattenne. "E di questa tua sciocchezza" soggiunse "parlerò con tua madre." (*Op1*, 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. Quello di un uomo maturo 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

97 «*L*a 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'inettitudine del sotto-proletariato: sui* Racconti romani, «Poetiche», XI, 2008, pp. 117-118. Sull'uccisione come prova virile "ancestrale" cfr. ancora Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., pp. 109-110.

[…] non bisogna prenderlo sul serio… non sa quello che fa» (*Op1*, p. 151).

In conclusione, si può affermare che il "quasi" duello rappresenta 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 palese anche nel fatto che essa viene fallita e sprecata malamente proprio laddove (cioè nello stesso esatto luogo in cui[98]) sua sorella, al contrario, ha compiuto un passo in avanti, un avvicinamento verso l'assai deprecabile salute borghese, concedendosi a Leo e accedendo così 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, ma, paradossalmente e grottescamente, proprio il goffo tentativo di omicidio di Michele. Proprio il 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

98 Ci sembra rivelatore 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 ragazza nella rimessa del giardino di 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 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 a cui la ragazza, inconsciamente pronta a concedersi a Leo fin dalle sue primissime attenzioni, si appresta a dire addio.

quanto già stabilito da coloro che dettano le condizioni per questa *entrée dans le monde*. Come nota lucidamente Mascaretti[99], 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 come 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 evento 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. (*Op1*, p. 295)

5.4 *I pasti inquieti*

Indugiamo ancora su *Gli indifferenti*. Abbiamo appena visto un passaggio cruciale per lo sviluppo della vicenda raccontata, in cui 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 spara a vuoto.

Questo mancato evento 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 «svuotate di connotati materiali reali»[100], restituiscono in piccolo le dinamiche di potere tra i personaggi, oltreché, dal nostro punto di vista, quelle tra la giovinezza ammalata di Mi-

[99] Cfr. 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.

[100] Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti"*, cit., pp. 42 e 59.

chele e la virilità forte e sana di Leo. Basterebbe soltanto rammentare il pranzo in onore del compleanno di Carla, durante il quale Leo, deputato al razionamento e alla mescita 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 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, 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"» (*Op1*, 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 giovane. In effetti, a dispetto di tutti gli altri personaggi della storia, per i quali il confronto con lo specchio[101] risulta sempre perturbante e deludente, una sorta di confronto con i propri difetti e con l'ineluttabilità del proprio destino, Leo è del tutto pacificato con il suo aspetto, bello proprio perché ancora giovanile, e viceversa[102]:

[101] Della funzione narrativa dello specchio nel romanzo 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*, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 241-287.

[102] Bisogna però puntualizzare che, poco prima del rapporto sessuale con Carla, Leo pare preoccupato di non riuscire a soddisfare le sue «furibonde avidità» (*Op1*, 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,

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 [...]. (*Op1*, 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, 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 plasticamente il carattere e l'attitudine di Leo, il quale accusa Michele di essere un «malcontento», cioè un giovane che non sa godere 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?" (*Op1*, p. 17)

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.

Si noti innanzitutto come Moravia contrappunta 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. Bisogna poi puntualizzare che, in questa scena del romanzo, Leo 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[103].

A Michele, indifferente a tutto, costernato di fronte alla sua immobilità e roso dall'impossibilità di compiere qualsiasi azione 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»[104], si confermano di nuovo rivelatorie. La tavola resta un

[103] Cfr. Sebastiani, *La soglia claustrofobica*, cit., p. 168.
[104] Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti"*, cit., p. 59.

terreno di scontro essenziale per discernere tra giovani sani e giovani malati, tra chi sa stare al mondo e chi no[105]. 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»[106].

Chi invece sembra riuscire a dare 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 da una villeggiatura, e, data la sua spiccata sensibilità «alla considerazione della gente e al decoro formale della vita» (*La disubbidienza*, *Op2*, 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» (*Op2*, p. 1076). 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: nel momento in cui le cose non vanno come egli vorrebbe, una specie di risentimento 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

[105] 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. Turchetta, *Il* sound *del parlato e l'inettitudine del sotto-proletariato*, cit., p. 116.

[106] Strappini, *Le cose e le figure negli "Indifferenti"*, cit., p. 53.

la «gran macchina sbuffante» della locomotiva, colpevole, come i suoi genitori, di averlo «riportato in città, alla scuola e agli studi» (*Op2*, 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: «Ma perché piangi… sei quasi un uomo e ancora piangi» (*Op2*, p. 1080).

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 che dà titolo all'opera. 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, dando così 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 deve leggersi anche la scena in questione. Una scena di svolta, poiché, proprio al cospetto del cibo, Luca comprende finalmente che il gioco che sta portando avanti ha ora un preciso scopo: la morte.

> 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 rabbrividì. […]

Da quel giorno, più forte si fece in lui il desiderio di non esistere più. (*Op2*, 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 famigliare convenzionale, presente, anche nelle sue degenerazioni, in tanti romanzi di formazione, come evidenzia bene Montefoschi[107], 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[108], lettera nella quale, ricordiamolo, ampio spazio viene dedicato alla contrapposizione tra l'appetito smodato e

[107] Cfr. Montefoschi, *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza*, cit., pp. 390-391.

[108] Cfr. Onofri, *Introduzione*, cit., p. V.

sfacciatamente salutare del genitore e l'incapacità dell'autore di stare ai suoi ritmi voraci. Certo, come già accennato, nel caso de *La disubbidienza* siamo molto distanti dalla rappresentazione dei padri di 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 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. È proprio in questo punto che 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, 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, 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.

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[109]. 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 e quella di ricoverato, nel corpo malato e in fase di sviluppo di Girolamo, vanno quasi 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[110], prima di essere reintegrato nel mondo da cui sta cercando (inutilmente) di evadere: deve insomma 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 energiche sono momentaneamente sospese. Da questo punto di vista, la sce-

[109] Cfr. Ghelli, *L'iniziazione interlocutoria*, cit., p. 77.
[110] Cfr. Peterson, *Alberto Moravia*, cit., p. 53.

na della convalescenza presente ne *La disubbidienza* si potrebbe definire da manuale, anche perché, come sottolinea 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[111].

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»[112] 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.

111 Cfr. Wood, *Woman as Object*, cit., p. 41.
112 Mascaretti, *La speranza violenta*, cit., p. 138.

"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.

"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 alfine "me ne vado… divertiti… il ladro se ne va"; e se ne andò. […]

*P*ochi 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*, *Op1*, 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 la 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. La festa da ballo è una rappresentazione perfettamente fedele di un si-

mile mondo: ne ricalca in piccolo le dinamiche, 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, una *mise en abyme* dell'intera vicenda[113]. 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 accampa 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 trova 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» (*Op1*, p. 300) in cui suo fratello Michele sembra invece essersi sperso, impaurito come un bambino. 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 assolutoria 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."

[113] Riprendiamo questa idea 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, pentirsene e incollerirsi per il risultato), può essere intesa appunto come una «*mise en abyme* della situazione di doppio legame». Ghelli, *L'iniziazione interlocutoria*, cit., p. 81.

Discesero la scala, l'uno accanto all'altra, il Pierrot bianco e la spagnuola nera […].

Discesero la seconda rampa. Ora la madre sorrideva soddisfatta: pensava che anche l'amante sarebbe venuto al ballo, e pregustava una piacevole serata. (*Op1*, pp. 300-301)

E, infine, poco importa che questa serata piacevole sia in realtà un «festino di morti», come lo chiama Pampaloni[114]. La lacrima finta di Pierrot, raggrumata di trucco, sembra già pronta per piangerli all'occorrenza, come più buona creanza vuole.

[114] Pampaloni, *Realista utopico*, cit., p. XLI.

Capitolo Quarto

Vitaliano Brancati, ovvero di come e quando i giovani invecchiano

1. *La Sicilia come metonimia*

L'attitudine di Vitaliano Brancati (1907, Pachino – 1954, Torino) è profondamente legata alla sua Sicilia e alle contraddizioni che le sono proprie, in quanto luogo periferico e per tal motivo eccentrico ed eccezionale, dentro e fuori dall'avvicendarsi dei tempi e soprattutto della modernità. Modernità che, con una formula affascinante, Onofri ha definito «infelice»[1], la stessa messa in scena da Verga, Consolo, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Bufalino e Sciascia (questi ultimi due, a loro volta, fini 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, modello decisivo per 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). O forse è proprio il contrario esatto del progresso. Oppure addirittura, ancora meglio, il sentimento del suo contrario. Sentimento che si esplica in quello che solo per pura 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,

[1] Cfr. M. Onofri, *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2003.

ma d'altronde suggeritaci dall'autore stesso –, possiamo chiamare gallismo.

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*, *RTSG*, p. 1342)[2]. 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 critici di Brancati, e cioè Sciascia[3]. Si tratta di una fissazione caratterizzante gli uomini del Sud, stando a quanto appena letto, ma anche gli 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» (*RTSG*, 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 nazione, per rifarci al titolo di un famoso libro-intervista di Sciascia[4]. O, meglio ancora, a sua metonimia. La Sicilia come metonimia, dunque: come una singola parte che sta in rappresentanza di un tutto[5]. Metonimia non solo perché i protagonisti delle opere brancatiane, sebbene siano veri e coerenti figli della loro terra e della loro epoca, possono essere interpretati senza forzature come dei personaggi di una letteratura di fatto esistenzialista, ma anche, e soprattutto,

[2] D'ora in poi, quando non specificato appositamente in nota, tutte le citazioni degli scritti brancatiani saranno tratte dai Meridiani: V. Brancati, *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2003 [*RS*] e V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2003 [*RTSG*].

[3] Cfr. L. Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, in Id., *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1982, p. 160.

[4] Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano, Mondadori, 1979.

[5] Il riferimento è anche a Francesco Orlando (*L'intimità e la storia. Lettura del "Gattopardo"*, Torino, Einaudi, 1998), per il quale la Sicilia di Tomasi di Lampedusa si presta a rappresentare, appunto per effetto metonimico, tutte le periferie del mondo.

perché il gallismo di matrice siciliana e meridionale può essere assimilato a un vizio proprio dell'Italia intera, reso manifesto con più clamore (ostentato come un pregio) soprattutto durante il fascismo, di cui Brancati fu sostenitore in gioventù. Un peccato col quale dovette fare i conti per tutto il resto della sua vicenda esistenziale e artistica, divisa in un prima e un dopo.

2. *«In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni»*

È lo stesso Brancati a parlare di una cesura netta, di una svolta determinante per la sua vita: uno scarto da collocare intorno all'anno 1934. All'altezza di questa data, con l'appressarsi di quel passaggio simbolico, eppure molto sentito, che è l'entrata nei trent'anni, l'autore di Pachino decide di allontanarsi, non senza contraddizioni e molto più gradualmente di quanto non dichiari (viste anche le precarie condizioni economiche), dal fascismo[6], in cui aveva creduto per una necessità che Francesco Spera definisce di tipo «spiritualistico»[7]. La sua è 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 di tipo psicologico. Leggiamo le parole dell'autore:

> 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 […]. 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

[6] 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.

[7] F. Spera, *Vitaliano Brancati*, Milano, Mursia, 1981, p. 8.

luminosa, *intuizione*. […] Star bene in salute era per me un atto inebriante nel quale compendiavano 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*. (*I fascisti invecchiano*, *RS*, 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 origine l'attrazione di Brancati per il fascismo. Ma un titolo ancor più significativo risulta quello del volume 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 significativo, dal nostro punto di vista. 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 abbiamo visto, il movimento e il regime guidati da Mussolini avevano fatto del mito della giovinezza uno dei loro cardini portanti. Lo stralcio letto pocanzi lascia pochi dubbi al riguardo: si noti il contrasto, fondamentale e addirittura assolutizzato dal Brancati ventenne, tra salute e malattia. 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.

In *Istinto e intuizione*, dunque, l'autore siciliano dà conto 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. Non a caso Brancati, in un altro suo articolo, sempre nel '46, verga una frase lapidaria quanto significativa, che sarebbe stata declinata in varia maniera anche nelle opere di fin-

zione: «In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni»[8]. 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 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 di spicco, nella Storia così come nel mondo della cultura. In tal senso, bisogna tener presente che quella brancatiana è pur sempre la generazione arrivata troppo tardi per partecipare alla Prima guerra mondiale e 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 apparsi 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 affatto nuovo, alla luce di quanto visto nel primo capitolo: «vitalismo e […] nazionalismo, […] culto dell'*energheia* individuale, della forza e della morale eroica, nell'esaltazione dei sensi e del piacere di vivere»[9]. Come spiega ancora Sipala, si tratta, in buona sostanza, degli stessi miti criticati da Giuseppe Antonio Borgese 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*. La domanda che potrebbe sorgere è questa: com'è che il giovane Brancati, tutto pieno della sua fede

[8] V. Brancati, *Quell'iscrizione…!*, «Corriere d'Informazione», 24 marzo 1946, cit. in V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Firenze, Olschki, 1970, p. 5. La stessa frase comparirà anche ne *I piaceri del buon senso*.

[9] P. M. Sipala, *Vitaliano Brancati. Introduzione e guida allo studio e all'opera brancatiana*, Firenze, Le Monnier, 1978, p. 4.

e del suo credo, aveva tenuto così in considerazione un antifascista dichiarato? Domanda che si sarebbe posto, 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»[10], va fatta risalire ancora più indietro, rispetto ai vent'anni dell'autore. Addirittura alla sua fanciullezza e alla adolescenza, segnata anch'essa dall'attività scrittoria.

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. Ma più che lo stile del Vate, che nei componimenti brancatiani diventa ben presto «retorico»[11], ciò che affascina lo scrittore di Pachino è una promessa di tipo spirituale e palingenetico.

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[12]. In altre parole, l'autore delle *Laudi* rappresenta un modello di vita. Un modello certamente ingombrante e traviante, 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

[10] Cfr. L. Parisi, *Le incertezze di Brancati*, «Italian Studies», LXI, 2006, pp. 50-63.

[11] L. Abrugiati, *Il primo tempo di Vitaliano Brancati*, prefazione di G. Spagnoletti, Lanciano, Carabba, 1977, p. 21.

[12] D'Annunzio e futuristi verranno accostati in maniera critica anche dal Brancati maturo, in una pagina del novembre 1950 del *Diario Romano* (*RTSG*, 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».

volta scoperto D'Annunzio, «il più grande poeta del mondo» (*RTSG*, 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, 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 mondo dannunziano*, *RTSG*, 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» (*RTSG*, 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* quasi subito, di certo non dismette la sua frequentazione delle formule 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.

In questa febbrile ricerca di sovversione e di rinnovamento totale del primo Brancati, oltre a D'Annunzio e a Mussolini, è presente un altro nume altrettanto importante. Se non addirittura più importante, vista la lunga e duratura fedeltà brancatiana, che si protrarrà 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 per lui così suadente. Agli occhi del giovane Vitaliano, infatti, il destino di sconfitta di Filippo Rubè, il protagonista dell'omonimo romanzo borgesiano (1921), sta a simboleggiare, più che la fine di un "mondo antico", o il declino della figura intellettuale primonovecentesca, un nuovo avvento. Andiamo a leggere un altro articolo di Brancati, riportato da Sipala:

> 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 pronunziando, nel '22, allorché sembrava scandaloso in arte una simile contingenza, per esteso la parola: fascismo[13].

Queste parole ci paiono esemplari. In primo luogo perché si può comprende da qui, da questo articolo datato 1932, in che misura Brancati reputi Borgese un maestro: per l'autore di Pachino, il suo conterraneo è stato 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. 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.

[13] V. Brancati, in «Lavoro fascista», 24 settembre 1932, cit. in Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 38-39.

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, 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»?

La risposta, giunti a questo punto, potrebbe sorgere quasi spontanea. Non si sarà potuto non notare le qualità che contraddistinguono colui che travolge Rubè. Tale personaggio è prima di tutto un cavaliere. Ma, guarda caso, è anche giovane. Abbiamo già detto del perché questi due termini spesso vengano a coincidere e, altrettanto spesso, siano del tutto convertibili nella loro consequenzialità. Come se non bastasse, del prototipo cavalleresco possiede perfino la più perfetta 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 rappresenta concretamente la promessa di palingenesi che poi, nell'ottica del primo Brancati, sarebbe stata comunque portata a concreto compimento dall'ascesa mussoliniana.

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 può 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. A conferma di ciò, sta il fatto che, 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*, *RTSG*, p. 1614). 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'inettitudine e al cinismo assoluto e anzi rilancia con la possibilità di una redenzione attraverso il sacrifico 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 inevitabilmente 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: «*i*n 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»[14]. L'affermazio-

[14] Parisi, *Le incertezze di Brancati*, cit., p. 52.

ne 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'inettitudine, almeno nei termini di un romanzo 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 – da ciò 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 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*, appunto.

3. *Che vinca il migliore amico*

Fermiamoci 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[15] – riprende uno schema simile a quello soggiacente al *Rubè* borgesiano. 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.

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 dell'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, esso contiene già *in nuce* molte delle situazioni e delle immagini che saranno poi decisive per la produzione a venire, 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, 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 cedere il primato a chi davvero è in grado di cambiare l'Italia e il mondo. In tal senso, come afferma Vanna Gazzola Stacchini, *L'amico del vincitore* può essere annoverato

[15] Sulla figura contraddittoria, eppure prismatica, di Interlandi avrebbe voluto scrivere un libro 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*, Venezia, Marsilio, 2019.

di diritto tra i romanzi di propaganda fascista[16]. 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 fa riferimento il titolo, Giovanni Corda, è un personaggio esplicitamente ispirato alla figura di Benito Mussolini. Ora, tenendo per buona questa ipotesi, e cioè che le due morfologie possono coincidere, un'ulteriore precisazione risulta opportuna. 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.

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. Vicini di casa, parenti e professori vedono già segnato, per lui, un luminoso destino di magnificenza, molto probabilmente nel campo dell'arte. Così come vedono altrettanto 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

16 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*, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 461-480 e pp. 552-565.

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*[17], è dunque quella dello sviluppo e della formazione in parallelo di questi due personaggi, 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 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. Dapprincipio 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 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 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 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

[17] Cfr. Dondero, *Riverberi futuristi nella narrativa di Vitaliano Brancati*, cit., p. 330.

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[18].

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. Soltanto che, a differenza di Svevo – a differenza cioè dei romanzi incentrati sulla giovinezza malata – 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 di 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 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 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*).

[18] V. Brancati, *L'amico del vincitore*, Milano, Ceschina, 1932, p. 532 [d'ora in poi *AV*].

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 ancora 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 innata 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 vengono presentati intenti nel loro gioco preferito e più consono: quello della guerra simulata (in strada), come la chiama Danti[19].

> 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.

[19] Cfr. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., pp. 147-149.

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 protese. 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! – (*AV*, 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 che si porterà appresso fino alla fine. 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…» (*AV*, 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 inviso ai comunisti, Corda è protagonista, insieme ai suoi camerati, di un duro scontro, al quale Pietro assiste attonito, "come un bambino" 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. (*AV*, 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), 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. (*AV*, 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». (*AV*, 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» (*AV*, 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] *e*bbe 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» (*AV*, 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 davvero. Di simili problemi, Giovanni Corda non sembra averne. Si tratti di allietare delle signorine in un salotto nobiliare 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 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'assiologia 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. *AV*, 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 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. (*AV*, pp. 393-394, corsivo del testo)

A Pietro, 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: 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, tiene un discorso rivolto ai giovani universitari, di cui Pietro legge i passaggi:

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…»*. (*AV*, pp. 461-462, corsivi del testo)

Non c'è che dire: queste parole contrastano nettamente con quelle anodine e spente poste a chiusura del romanzo. Ne sono il loro perfetto e più splendente contraltare.

4. *«Degli esseri strani»*

Per riassumere: *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 brancatiano. 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. 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 […][20].

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, 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.

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, quanto una stroncatura in particolare, ricordata in moltissimi studi per la sua importanza e per la sua nettezza: la recensione di Luigi Chiarini apparsa 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[21].

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

[20] V. Brancati, *«Avventura» di V. Brancati*, «Il Tevere», 27 maggio 1933, cit. in M. Dondero, *Notizie sui testi*, in Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1603-1604.

[21] L. Chiarini, *«Singolare avventura» di Vitaliano Brancati*, «Quadrivio», 7 gennaio 1934, p. 1.

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 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 incentrato proprio sulla figura del giovane in crisi, anche di fronte a quel dibattito ormai giunto a «uno stadio più retorico che critico»[22]. 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[23]. 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,

[22] 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.

[23] 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.

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[24], 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 spericolatezza e al ribellismo, convinti che simili elementi costituiscano l'anima autentica del fascismo.

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'esondazione 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 coacervo di discorsi ammalianti e circuenti, e una realtà che però non riflette quanto raccontato da questo stesso mito. Detto in altri termini ancora:

[24] Cfr. Gigliucci, *Giovinezza, squadrismo e formazione fallimentare (Piazzesi, Gallian, Vittorini)*, cit. e Gialloreto, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù*, cit.

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, 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[25].

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, 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 sconfortante 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.

[25] Vincenzetti, *La figura del giovane e la crisi dell'uomo nuovo nella* Singolare avventura di viaggio *di Vitaliano Brancati*, cit., p. 199.

Non ci resta che andare a leggere i discorsi che egli intrattiene coi suoi amici e coetanei, giunti a Viterbo per passare del tempo insieme ai due cugini. Alla domanda di Enrico su quali siano le novità da Roma, risponde prontamente Luigi Ridolfi, il più lucido e il più distaccato del gruppo, quasi un osservatore rassegnato.

«Che avviene a Roma?» domandò Enrico […].

«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*, *RS*, 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*[26]).

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 riassestarla secondo i parametri consueti, quelli, insomma, che ancora sembrano tenere a Roma: gli stessi del mito palingenetico diffuso dalla propaganda fascista. Enrico e i suoi tre amici (sua cugina in minor parte, in quanto donna) sono delle «creature di razza mista», «degli esseri strani» (*RS*, 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 fanciulli i giovani diretti al fronte della Grande Guerra, 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 mito, sarebbe loro più proprio: combattere, ribellarsi, difendere l'onore, cadere in

[26] «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*, *RS*, pp. 1458-1459).

gloria e, infine, vincere. Ma ora che questi grandi appuntamenti con la Storia sono 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 è immobile. Coloro che sono cresciuti nella speranza di compiere gesta grandiose, possono aspirare, al massimo, a qualche attimo di trasgressione durante una vacanza[27], o, ancora più prosaicamente, al raggiungimento di un rassicurante posto fisso, come testimoniano bene alcuni testi brancatiani dello stesso periodo.

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 ed erotismo, rivelando i lati in ombra di un'etica che comincia a vacillare di fronte a una realtà dei fatti misera. 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. Brancati intitola il suo successivo romanzo proprio *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 frainteso e, per questo motivo, gettato via senza possibilità alcuna di poterlo riavere indietro, o di riscattarlo. Forse perfino

[27] 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.

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» (*RS*, 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 scherma, 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. […]
>
> *E*gli 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. (*RS*, 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[28]. 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 confermare 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, 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 (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 lunga brancatiana sia impostata sullo schema – ovviamente preso a pretesto e impiegato in maniera del tutto originale, e alle volte traviato – del romanzo di formazione. Rubricabili sotto tale genere non sono soltanto i romanzi della cosiddetta trilogia del gallismo, ma anche testi brancatiani più corali, dove la malattia

[28] Bisogna ricordare innanzitutto che, come osserva 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. Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 67.

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) vengono narrate le prove di due giovani di provincia, alle prese con gli appuntamenti decisivi della loro "età breve".

Ancora un'ultima precisazione: 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 e dalla quale poter avvertire, in maniera sempre più evidente, l'espansione di quello che conserva tutti gli aspetti di un contagio.

5.1 *I rapporti con le donne*

Per affrontare questo morfema, si deve necessariamente partire dal gallismo, «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*, *RTSG*, 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 reputi 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 l'insaziabile nonno di *Paolo il Caldo*.

Il gallismo sprigiona una speciale forza agglutinante e centripeta: riesce a unire generazioni molto lontane e a travalicare le classi sociali di appartenenza. Sciascia parla di una speciale «non-società»[29]. Una società riunita intorno a un unico, «magnetico e magico»[30] epicentro: la Donna, il costante e mai soddisfatto discorrere su di lei. Una società che non ha legge, né civica né morale[31], 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 più sembra adatto a simboleggiare la sua natura parallela, cameratesca e intergenerazionale: il caffè[32].

> 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)*, *RS*, p. 1358)

Ecco dunque condensati ironicamente gli elementi del gallismo di cui abbiamo appena detto: lo spasmo e l'esasperazione 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 intercorre 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 che procede di padre in figlio, senza troppe interruzioni. E non è un caso,

[29] Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, cit., p. 161.

[30] Ivi, p. 162.

[31] «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*, *RTSG*, p. 1342): affermazione più che rivelatrice, 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 dei galli.

[32] Gli altri due luoghi di incontro intergenerazionale, nei testi di Brancati, sono il bordello e la pensione, sulla quale cfr. Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 73.

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 è un caso che Sciascia abbia parlato di padri estremi, dai riflessi quasi derobertiani[33].

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 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, 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 femminino; 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*, *RS*, p. 390). Sta qui il

[33] Cfr. L. Sciascia, *Del dormire con un solo occhio*, in V. Brancati, *Opere (1932-1946)*, a cura di L. Sciascia, Milano, Bompiani, 1987, p. XII.

punto, a nostro avviso: proprio come in *Singolare avventura di viaggio*, siamo di fronte a un paradosso. 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 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»[34] 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. 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 non solo da un uso costante di pornografia, ma anche da un continuo 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

[34] Vincenzetti, *La figura del giovane e la crisi dell'uomo nuovo nella* Singolare avventura di viaggio *di Vitaliano Brancati*, cit., p. 205.

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 una retorica così ingombrante, il confronto con i "dati di fatto" sia a dir poco 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. A tal proposito, resta icastico uno dei primi 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 (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*, *RS*, 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 sogno ed evasione, per una realtà asfittica e prosaica[35]. 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 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[36]. Una idealizzazione che, seppure pornografica (o proprio perché tale), resta comunque malsana. Ci pare allora che Sciascia continui ad aver

[35] Cfr. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 64-66.

[36] 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, come se fossero degli angeli asessuati, dagli sguardi e, soprattutto, dalle parole degli amici, quasi che queste potessero comprometterle con il solo essere proferite sotto lo stesso tetto in cui le donne 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.

ragione quando, prendendo le mosse dagli studi di Giovanni Macchia[37], definisce il dongiovannismo brancatiano nei termini di «una forma quasi patologica di petrarchismo», intendendo con quest'ultimo il contrario esatto del machiavellismo, ossia del «genio della pratica»[38]. 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. A tal proposito, è bene ribadire che, come testimonia il suffisso di quest'ultima parola coniata da Brancati, 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, 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. 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

[37] Ricordiamo di sfuggita che per l'antropologa junghiana M.L. Von Franz (*L'eterno fanciullo. L'archetipo del* Puer aeternus, Como, Red, 1989) 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.

[38] Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, cit., p. 160.

che sembra avere quasi del miracoloso, tanto suscita clamore, in Giovanni e presso i suoi compari: 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 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 deputato alla 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*[39]. 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.

In questo senso, non stupisce apprendere 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 cimento estremo»[40], 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, probabilmente durante tale notte, 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 reali che si uniscono, 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,

[39] Cfr. M. Paino, *Brancati e il "perturbante" gallismo di Don Giovanni*, «Otto/Novecento», III, 2014, p. 171.

[40] Ivi, p. 173.

dismettendo finalmente la sua confortante e sicurissima condizione di giovane incallito. Di giovane attardato, e quindi cronico nel suo stato di immobilità. Andiamo a vedere la scena in questione:

> 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 Cìbali 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. (*RS*, 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 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. 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 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 fare 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 cattive abitudini[41]: 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: questa la tabella di marcia 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 indomabile. Ne restano presto deluse, e lo stesso protagonista, Don Giovanni involontario, 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. Da questo punto di vista, il finale del romanzo è più che esplicito. Ninetta e Giovanni tornano in Sicilia per una vacanza, fieri di portare a Catania un altro uomo, un Giovanni del tutto cambiato. 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 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 […].
>
> «Uhuuu! Adesso dormo un minuto!»
>
> E infatti chiuse gli occhi.

[41] Tuttavia, proprio quando intraprende una vita sana, Giovanni 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» (*RS*, p. 514).

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!» (*RS*, 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 all'irresponsabilità 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 dove poter continuare a essere considerati bambini a oltranza, bisognosi di cure e premure anche a quarant'anni.

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 – è, in realtà, un impotente. Tralasciamo per ora le implicazioni simboliche di tale malattia, che Antonio riesce a tenere nascosta per una buona parte della sua esistenza. Andiamo al passaggio in questione, 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 annunziata da colei che la faceva. […]
>
> 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 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.

«Si!» fa lui, e china il capo.

Luisa ridiventa padrona di sé. […]

«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*, *RS*, 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 per la sua carriera: se accettasse le *avances* della bella Luisa, figlia di un influente diplomatico, molto probabilmente Antonio otterrebbe con più facilità un lavoro. 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. Degno di nota è anche 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 rifugiarvisi come un bambino terrorizzato. 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…» (*RS*, 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. Antonio anche in questo caso disattende una delle prove principali per il vero maschio 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 rinchiude, come sempre, nella sua camera di ragazzo[42]) e il rumore di un simile scandalo, la storia del più grande conquistatore amoroso che si dimostra un impostore, sconquassa l'intera città di Catania «come un boato dell'Etna» (*RS*, 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 impedi-

[42] Sul rapporto parallelo e contrapposto tra Antonio e suo padre cfr. R. Fedi, *Il brutto Alfio*, «L'Illuminista», num. monografico dedicato a Vitaliano Brancati, 2010, pp. 115-126.

sce 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 chiama Emilio Cecchi[43], 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, nel rutilante e ininterrotto discorrere sulla donna che contraddistingue la Sicilia messa in scena da Brancati. Per designare la maledizione di Antonio, infatti, 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[44].

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»[45], 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

[43] E. Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972, vol. II, p. 1075.

[44] 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».

[45] Sciascia, *Del dormire con un solo occhio*, cit., p. XIX.

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 responsabilità dell'età adulta, restando nient'altro che un infante[46]. E cioè un non-parlante, nel senso proprio del termine.

Antonio, afasico e impotente, incarna dunque la contraddizione del gallismo, la sconta sulle sue membra malfunzionanti, 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» (*RS*, 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

[46] Cfr. Pedullà, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, cit., pp. 182-183.

pronunciato il suo accalorato sermone, il cugino di Antonio, «risoluto e sbrigativo» (*RS*, 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 tardivo di Giovanni Percolla), non vi è possibilità di comprendere il suo rimorso, né di un qualche rinsavimento:

> Antonio seguitò 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. […]
>
> 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. (*RS*, pp. 814-815)

Incapace di un rinsavimento pare essere anche il nobile Paolo Castorini, protagonista di *Paolo il Caldo*, anche se in senso opposto. Nelle pagine di questo libro pubblicato postumo emerge con angoscia la controparte dell'accecante luce di Sicilia, i suoi riverberi più inquietanti. La storia raccontata è 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*, *AV*, p. 296), e che quindi già pare richiamare il precedente biblico (con la mediazione, esplicita, di D'Annunzio).

Eppure, 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. 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 [...]. (*Paolo il Caldo*, *RS*, 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 nei termini di uno «sport». Uno sport «insipido», certo, ma altamente virile, dato che possiede addirittura una venatura marziale (il plotone d'esecuzione)[47].

Questo episodio rappresenta soltanto una delle molte prove che dimostrano la salute prepotente di Paolo. Il passo successivo, nella sua crescita retta e conforme, è rappresentato dalla sua prima esperienza sessuale, che avviene con una serva di

[47] Sulla questione cfr. Danti, *Le migliori gioventù*, cit., p. 157.

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» (*RS*, p. 857). Questa costatazione 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 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»[48]. 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 di sposare una

[48] Cfr. G.C. Ferretti, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Milano, Guerini, 1998, p. 103.

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» (*RS*, p. 1146).

5.2 *Il compito assegnato, il lavoro, l'impresa eroica*

Sotto questo morfema 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. Ma basti ricordare, di nuovo, anche l'incapacità di Antonio di saper sfruttare a proprio vantaggio la sua bellezza e le sue conoscenze. 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, per i quali 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 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 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 commette uno stupro. Pericoloso, dunque, ma pur sempre coerente, pur sempre reputato normale, nel mondo brancatiano. 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.

Alle sirene degli stessi imperativi, così ammalianti, 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. 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*, *RS*, 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 degli astratti furori di Vittorini). Niente di più sbagliato, dal momento che Natàca è, riprendendo le parole di Giulio Ferroni, «una città malsana»[49] 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. Per questo motivo, gli abitanti del posto sono costretti a inventare i più ingegnosi espedienti, per scacciare via la noia, collosa e debilitante, che ristagna, 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 Roma per trascorrere un periodo a Natàca, e sono «sempre in procinto di ripartire» (*RS*, p. 187). In particolare è Rodolfo, uno spigliato

[49] G. Ferroni, *Gli anni perduti*, «L'Illuminista», num. monografico dedicato a Vitaliano Brancati, 2010, p. 248.

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.» (*RS*, p. 188)

Non ci si illuda: si tratta soltanto di un avvertimento, senza reali conseguenze. Sebbene Leonardo e i suoi amici sentano il sincero bisogno di andarsene, sebbene temano di svegliarsi vecchi a Natàca[50] 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, gli uomini nuovi invocati dal fascismo: al massimo, le loro caricature. Caricature che, come accennavamo, sentono comunque la necessità di intraprendere un progetto importante, che li faccia riscoprire vivi e partecipi di qualcosa di memorabile.

A soddisfare questa fame tipicamente giovanile e all'apparenza sana, giunge da lontano un uomo deciso a sconvolgere la piattezza della cittadina. Buscaino è il nome di questo signore

[50] 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» (*RS*, p. 183).

dal passato quasi favoloso, che si dichiara professore e millanta di aver speso molto tempo in America, dove tutto è movimento, verticalità, febbre 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 si appassionano al progetto utopico di Buscaino, si mettono subito alla ricerca degli ingenti fondi necessari, mobilitando l'intera città. Per dieci lunghi e brevissimi anni[51], 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, una volta conclusi i lavori per l'imponente 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.

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

[51] Un tempo proprio dell'epica classica, come ha notato Spera (*Vitaliano Brancati*, cit., p. 89).

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, dell'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[52].

Ciò che possiamo aggiungere alle parole di Ferroni, a cui dobbiamo molto, è soltanto un ulteriore tassello, utile a comprovare la 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, in modo complementare, 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». (*RS*, 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,

[52] Ferroni, *Gli anni perduti*, cit., p. 284.

un posto di lavoro sicuro, ecc.), più questo qualcosa sfugge loro dalle mani e dagli occhi. Questo qualcosa si perde per sempre. La brigata di "giovanotti" che sta al centro de *Gli anni perduti* 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. (*RS*, 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 nel momento decisivo, ma perché danno anche un indizio della loro inadeguatezza rispetto al modello di virilità proposto dai loro padri. Lo stralcio appena letto è 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 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' vigliacca, 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: è questa la parola chiave. Il confronto è 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 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. 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, secondo una direzione inversa da quella naturale. Ma rispetto al figlio, rintanato nella sua stanza 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 assorte 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. […]
>
> 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!» […]

«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*, *RS*, 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 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 ancora più eclatante, è quello di lasciarsi immortalare – letteralmente – tra le braccia di una donna. Non è un dato secondario che Brancati tenga a precisare che, agli occhi di Antonio, la scelta "solenne" del padre è un sonoro e definitivo schiaffo, non sappiamo quanto inconscio. Uno schiaffo: il gesto che di solito precede i duelli, ma 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 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[53], dall'altro 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 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. Eppure, a un certo punto della sua parabola artistica ed esistenziale Brancati pare dismettere una simile convinzione, o almeno pare cominciare 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 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*, *RS*, 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

[53] Tanto che Brancati arriva ad affermare che la sua «vera gioventù» inizia proprio quando egli si allontana dall'influenza proveniente dal mito fascista, definita da Brancati 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. […] Al buon senso devo la mia vera gioventù e gli estremi piaceri delle mie passeggiate» (*I piaceri (parole all'orecchio)*, *RS*, p. 1384).

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 procella tutta di schiume che si abbatteva in silenzio contro le persiane delle case, dolcemente accostate su una vita comoda, riparata, tranquilla. (*RS*, 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[54]. 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[55]. Sempre a causa di queste parole esagerate – ed è questo

[54] Su Luigi Tobaico come personaggio parodico in senso anti-dannunziano cfr. L. Danti, *I piaceri del* Piacere. *Brancati e D'Annunzio*, «Otto/Novecento», 1, 2016, pp. 172-188.

[55] Si legga quanto afferma un amico di Tobaico: «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

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 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!" (*RS*, 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 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 verificare 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*:

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!"» (*RS*, p. 1233).

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. […]

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. (*RS*, 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[56]. 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. A testimoniarlo sta la fine del romanzo, ambientata nella Catania bombardata del '43: Tobaico pensa ingenuamente che la sua casa sia stata miracolata, mentre il suo guardaroba, disperso tra

[56] Cfr. Danti, *I piaceri del* Piacere, cit., p. 184.

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 collettivo cumulo di macerie, 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, 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.)[57]. 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 brancatiane 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 opportuni. Lo abbiamo già visto: 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

[57] Cfr. Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 75.

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 e alla sua forza seduttoria – grazie alla sua salute, insomma – egli gravita con dimestichezza 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 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. 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*, *RS*, 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. (*RS*, p. 407)

È stato Spera a rilevare, tra i primi, come quella messa in atto da Brancati nella sua trilogia sia una sistematica 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 che in *Don Giovanni in Sicilia* è presente un lungo episodio interpretabile appunto come la degradazione dei miti cortesi dell'amore[58]. 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[59], 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 dell'incredibile (cioè del non credibile). 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 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!

[58] Cfr. ivi, pp. 104-105.
[59] Cfr. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, cit., p. 79.

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 finalmente terminata, e le radici della sua vita profondano 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'é accaduto?» domanda […] Panarini. […]

«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?» (*RS*, 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. È un rimosso che esonda tutto insieme, sommergendolo. Ad affastellarsi confusamente sono soprattutto immagini di morte o di sensualità, ma consolatorie: 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 regressione, così come la metafora del mare di latte tiepido) come quelle immagini. Il bacio dato da Ninetta a Giovanni sembra cancellare tutto ciò d'improvviso. Come se non bastasse, Brancati paragona tale gesto a un «colpo miracoloso di un'ala d'angelo sopra una parte malata», a testimonianza ultima dello stato di insalubrità 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 retta. Perché è nella dimensione calda e rossa della malattia quotidiana, nell'abbraccio avvolgente e regolare dell'inerzia, che egli si sente al riparo davvero.

5.5 *Il pasto inquieto*

Siamo finalmente giunti all'ultimo morfema. Abbiamo scelto di riservare una posizione di rilievo al pasto inqueto 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 nella loro casa. 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 sontuosi. 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 la lucida trasposizione di un quotidiano segnato costantemente e per intero dall'eccesso. È questo il punto, infatti. La trasgressione e la tracotanza dominano incontrastate, in casa Castorini, uomini e donne di stomaco forte e di appetiti sessuali mai esauribili.

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. Da questa prospettiva, 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 sudarselo con 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, capacità di comando, blasfemia, propensione all'insulto e alla 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 da quest'ultimo, poiché 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.

Nella baraonda eccessivamente vitale di quello che, da Sipala in poi, è stato definito a ragione un pranzo pantagruelico, quasi sadiano, 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 di Paolo il caldo. Vediamo subito in che modo Brancati presenta questo personaggio atipico:

> «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. […]
>
> 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*, *RS*, pp. 876-878)

Fin dalla sua prima comparsa, 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 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. 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 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!». (*RS*, pp. 878-879)

Non ingannino le parole appena lette: Michele solo all'apparenza può essere paragonato ai personaggi-figli (per rifarci ancora a Onofri) del Novecento, ai digiunatori seriali 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. Michele avverte in maniera lucida le contraddizioni dei suoi parenti, 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. 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 dagli 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: Michele si rifugia 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) sono 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… […]». (*RS*, pp. 899-900)

Non potrebbero esserci parole più esplicite. 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[60]. 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 degenere, l'estrema conseguenza del gallismo: è su di lui, sulla sua digestione capricciosa e sulle sue emicranie, che gravano le complicanze del «male degli uomini del sud».

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» (*RS*, p. 902).

[60] Sui modelli a cui si è rifatto Brancati per la scrittura della scena del pranzo in casa Castorini, e cioè De Roberto e Mann, cfr. le assai utili osservazioni di L. Danti, *I* Buddenbrook *nelle terre dei* Viceré. *Sul romanzo di famiglia a partire da* Paolo il caldo, in Gobbo, Muoio, Scarfone (a cura di), «*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*», cit., pp. 142-157.

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[61]. 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.

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 da lui stesso. Nemmeno Michele Castorini, l'unica creatura portatrice di una scintilla di verità, l'unico conscio dello sfacelo 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. 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» (*RS*, p. 934).

[61] 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*, Firenze, Cesati, 2018, pp. 565-573.

Indice dei nomi

A

Abignente, Elisabetta 128n
Abrugiati, Luigia 284n
Agostino d'Ippona 254
Ajello, Nello 209n, 213, 220
Alain-Fournier 110
Alfano, Giancarlo 147n
Alfieri, Vittorio 33
Alighieri, Dante 245, 247n, 272, 298
Alvaro, Corrado 131
Anatole France 281
Anselmi, Gian Mario 36n
Arbasino, Alberto 138n
Ariès, Philippe 27 e n, 28n, 48, 115n, 121n
Ascarelli, Roberta 51n, 132n
Audoin-Rouzeau, Stéphane 71n, 79n
Augieri, Carlo Alberto 14n, 53n, 70n
Austen, Jane 31
Azara, Liliosa 115n, 137n

B

Bachtin, Michail 16, 31n, 49n, 107, 126, 131 e n, 143, 193, 214, 235n
Baden-Powell, Robert 58
Baldacci, Luigi 68n, 147n, 158, 161, 162n, 170
Balducci, Marino Alberto 154n
Balzac, Honoré de 126
Bani, Luca 29n, 235n
Banti, Alberto Mario 38 e n, 39 e n, 40, 75n, 76, 101, 102, 139n
Barbero, Alessandro 75 e n
Basile, Bruno 267n
Bataille, Georges 64n, 202, 316
Bateson, Gregory 204n
Battistini, Andrea 28n, 33 e n, 34 e n, 36 e n, 64n, 65 e n
Baudelaire, Charles 122
Bavaj, Ursula 51n
Becker, Jean-Jacques 71n, 79n
Bellassai, Sandro 12n, 84n, 86n, 88 e n, 104n
Benadusi, Lorenzo 91 e n, 115 e n
Ben-Ghiat, Ruth 87 e n, 89 e n, 95n, 96 e n, 97 e n
Benjamin, Walter 60 e n, 61 e n, 62, 80, 143 e n
Benucci, Alessandro 184 e n
Benzoni, Pietro 161, 162n
Bergson, Henri 149, 281
Bernardi, Milena 32n, 107 e n
Bertelli, Luigi 44n
Bertolucci, Attilio 16
Bertoncini, Giancarlo 133 e n, 162 e n
Bettelheim, Bruno 107
Bianchi, Bruna 43 e n
Bilenchi, Romano 16, 95, 98, 99 e n, 100 e n, 301n, 305
Boccaccini, Federico 148n
Boero, Pino 118n
Bolognini, Mauro 235n
Bompiani, Valentino 223, 229
Bonaparte, Napoleone 36
Bono, Paola 51n
Bontempelli, Massimo 221, 332
Borgese, Giuseppe Antonio 16, 98 e n, 164n, 279, 283, 286, 288, 289, 337
Borghello, Giampaolo 110n, 111n
Borgna, Gianni 46n
Borruso, Francesca 47n, 115n, 136n, 141n
Bosetti, Gilbert 29n

Bottai, Giovanni 96, 98
Bourdieu, Pierre 131 e n, 139n, 176
Brancati, Corrado 299
Brancati, Rosario 284
Brancati, Vitaliano 279-350
Brogi, Daniela 16, 17n
Buckley, Jerome Hamilton 27 e n
Bufalino, Gesualdo 279
Byron, George Gordon 42n

C

Cabanel, Patrick 71n
Calabrese, Omar 28n, 62 e n, 64n, 72n
Campailla, Sergio 62n
Campana, Andrea 23
Campofreda, Olga 43n
Camus, Albert 220
Canetti, Elias 121n
Cantatore, Lorenzo 47n, 112n, 115n, 136n, 141 e n
Canzaniello, Emanuele 128n
Capuana, Luigi 44n, 279
Capone, Alfredo 118n
Carducci, Giosue 232
Caron, Jean-Claude 33n
Casini, Simone 97 e n, 98n, 221n, 226n, 229n, 231 e n, 236n, 251n
Castellana, Riccardo 147n, 148n, 154 e n, 157n, 164 e n, 204n
Castelli, Franco 49n
Castoldi, Alberto 108, 109n, 112, 113 e n
Casula, Carlo Felice 136n
Cataluccio, Francesco 22n
Catania, Lorenzo 281n
Caterina da Siena 157
Cavalletti, Andrea 21n
Cecchi, Emilio 323 e n
Cecchinato, Eva 41 e n, 44n
Čechov, Anton Pavolvič 51
Celati, Gianni 178 e n
Ceserani, Remo 114n, 129n, 136n, 144n
Chiarini, Luigi 300 e n, 301, 302
Chemotti, Saveria 17n, 86n
Ciccone, Stefano 86n, 114, 141n
Cirese, Alberto Mario 118n
Cohen, Margaret 145 e n, 235n
Collodi, Carlo 44n
Comisso, Giovanni 16, 72n
Compayré, Gabriel 50, 149, 150
Consolo, Vincenzo 279
Corazzini, Sergio 16
Corbin, Alain 121n
Corradini, Enrico 66, 67
Cortellessa, Andrea 63 e n
Covato, Carmela 47n, 112n, 115n, 118n, 136n
Cudini, Piero 229n
Curi, Fausto 115n, 215 e n, 222n

D

Daniele, Antonio Rosario 23, 209n
D'Annunzio, Gabriele 16, 71, 72, 82, 91, 108, 122, 124, 127, 138n, 140, 157, 284 e n, 285, 288, 289, 325, 337, 339
Danti, Luca 51, 52n, 114n, 116 e n, 119, 132 e n, 137 e n, 227, 231n, 232n, 235n, 246n, 249n, 251n, 254 e n, 294n, 323n, 326n, 337n, 339 e n, 349n
Darwin, Charles 111, 149
David, Michel 212n, 245 e n, 254
De Amicis, Edmondo 44n
Debenedetti, Giacomo 147n, 152 e n, 153n, 158 e n, 162n, 204, 206 e n, 207, 244, 249
De Bernardi, Alberto 27n, 56, 57n
De Biasio, Anna 86n
de Cristofaro, Francesco 147n
De Donato, Gigliola 291n
Dego, Giuliano 231n
Deidier, Roberto 29n
Deledda, Grazia 22 e n
Della Costa, Francesco 215n, 229 e n, 246n
dell'Agnese, Elena 86n
De Maria, Luciano 65n
de Martino, Ernesto 215 e n, 216, 246n
De Nicolò, Marco 28n, 44n, 65n, 89n
De Roberto, Federico 279, 311, 349 e n
de Sade, Donatien-Alphonse-François 207
de Seta, Ilaria 121n, 148n, 157n, 204n
Dibie, Pascal 122n
Digby, Kenelm Henry 75n
Di Paolo, Paolo 72n
di Rosa, Francesco 60n
Di Veroli, Laura 74n
Dogliani, Patrizia 25n, 41n, 42 e n, 59
Dolfi, Anna 61n
Domenichelli, Mario 29n, 58 e n, 63n, 114n, 129n, 136n, 140, 144n
Dondero, Marco 110 e n, 280n, 292n, 300n, 350n

Doninelli, Luca 111n
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 30n, 51, 126, 157, 197
Dotti, Marco 111n
Duby, Georges 28n, 121n
Duménil, Anne 79n

E

Eliot, George 30n
Elkann, Alain 210n, 212n, 220 e n, 222, 223 e n
Esposito, Roberto 36n, 217n, 219, 261

F

Fasano, Pino 114n, 129n, 136n, 144n
Fedi, Roberto 322n
Fellini, Federico 200
Fenoglio, Beppe 100
Fernandez, Dominique 212n, 215, 216 e n
Ferretti, Gian Carlo 327n
Ferroni, Giulio 14 e n, 280n, 329 e n, 331, 332 e n
Fincardi, Marco 43 e n
Fiorentino, Francesco 51n
Fiorentino, Francesco 106n
Fioretti, Daniele 15n, 29n, 117n, 128n
Fisher, Mark 22 e n
Flaubert, Gustave 51, 114, 128
Fofi, Goffredo 42n
Fontanella, Luigi 176n
Fortini, Laura 51n
Foscolo, Ugo 37
Foucault, Michel 12, 38, 59, 76n, 115 e n, 121 e n, 123 e n, 136
Fox, Robin 115n
Franchini, Antonio 74n
Frassica, Pietro 110n
Freschi, Marino 51n
Freud, Sigmund 32, 47, 80, 122, 123, 158, 161, 212 e n, 316
Fucini, Renato 133

G

Gadda, Carlo Emilio 227, 231 e n, 246 e n, 250 e n, 251, 254n
Gallian, Marcello 90
Gallini, Clara 215n
Gannì, Enrico 60n
Garibaldi, Giuseppe 42, 339
Gazzola Stacchini, Vanna 283n, 290, 291n, 342 e n
Geddes da Filicaia, Costanza 350n
Gennari, Mario 30n
Gentile, Emilio 18, 19 e n, 46n, 47n, 63, 81 e n, 90, 91 e n, 93 e n
Gentile, Giovanni 281
Getrevi, Paolo 160n
Ghelli, Francesco 50 e n, 51n, 54n, 223 e n, 239 e n, 243n, 274 e n, 277n
Ghelli, Samuel 164n, 182n
Gialloreto, Andrea 90n, 302 e n
Gigante, Claudio 12n
Giglioli, Daniele 20n, 144 e n, 200
Gigliucci, Roberto 90 e n, 302 e n
Gillis, Robert 27 e n, 48
Giolitti, Giovanni 69
Girard, René 111n, 164
Girouard, Mark 75
Giuliotti, Domenico 148
Giunta, Fabio 23
Ginzburg, Carlo 49n
Gobbo, Filippo 128n, 349n
Goethe, Johann Wolfgang 31, 36
Goffman, Erving 59
Gogol', Nikolaj Vasil'evič 132
Gombrowicz, Witold 22n
Gouchan, Yannick 29n
Gozzano, Guido 68, 69 e n
Grandelis, Alessandra 221n

H

Hall, Stanley 48, 49, 50, 150
Harrison, Robert Pogue 101n
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 32
Hesse, Herman 110

I

Ibsen, Henrik 281
Innocenti, Orsetta 121n
Interlandi, Telesio 290 e n, 299
Invernizio, Carolina 44n
Isnenghi, Mario 42n, 70 e n, 71 e n

J

James, Henry 121n, 223
James, William 50, 148
Janet, Pierre 149
Jesi, Furio 20n, 21n, 93 e n, 143 e n
Jossa, Stefano 73n
Joyce, James 114, 210n
Jung, Carl Gustav 107
Jünger, Ernst 78

K

Kafka, Franz 129, 272, 273
Keats, John 27, 42n
Keniston, Kenneth 42n
Kerényi, Károly 19 e n, 20 e n, 93, 107
Kiernan, Victor 75n, 140n
Klossowski, Pierre 207 e n
Kozma, Janice 22 e n

L

Lacan, Jacques 312
La Capria, Raffaele 138n
Lafont, Hubert 114, 115n, 117n, 118, 249n
La Rovere, Luca 87 e n, 88n, 89n, 91n
Lazzarin, Stefano 108 e n, 126 e n, 138, 201 e n
Leghissa, Giovanni 19 e n, 34n
Le Goff, Jacques 18n, 49n
Leopardi, Giacomo 33, 68, 279, 281, 346, 349, 350n
Levi, Giovanni 20n, 26n, 33n, 83n
Lévi-Strauss, Claude 49n
Lipperini, Loredana 42n
Lombroso, Cesare 46n, 48, 149
Longanesi, Leo 282
Luperini, Romano 15, 52n, 53n, 104, 128n, 131n, 132, 147n, 148n, 149 e n, 150, 151, 152n, 155n, 156 e n, 160n, 163 e n, 164 e n, 168n, 172, 174, 175, 176 e n, 211
Luti, Giorgio 95n, 130n, 148n
Luzzatto, Sergio 19, 20n, 35 e n, 41 e n, 43n, 44 e n
Lyttelton, Adrian 39n

M

Macchia, Giovanni 315
Machiavelli, Niccolò 36n
Magris, Claudio 235n
Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 13n, 14n
Manera, Enrico 19 e n, 34n
Mangoni, Luisa 95n, 96n
Manica, Raffaele 229 e n
Mann, Thomas 110, 200, 238, 349n
Manzoni, Alessandro 33
Maraini, Dacia 223, 226n
Marazzini, Claudio 26n
Marchi, Marco 130n, 147n, 148n, 149
Marchi, Valerio 48, 49 e n, 59
Marcuse, Herbert 30n
Marinetti, Filippo Tommaso 16, 65n
Martignoni, Clelia 15 e n, 61n
Martini, Martina 148n
Mascaretti, Valentina 52n, 104, 107, 115 e n, 212n, 213n, 222 e n, 224 e n, 225, 226 e n, 228 e n, 229n, 230, 233n, 236n, 237, 240, 241, 244, 247, 249, 262n, 264n, 266 e n, 274, 275n, 314
Masenga, Ilaria 86 e n, 225
Masini, Alessia 43n
Mattarucco, Giada 162n
Matteotti, Giacomo 301
Maxia, Sandro 153n
Mazza, Donatella 118n
Mazzacurati, Giancarlo 37n
Mazzini, Giuseppe 39, 41
Mazzoni, Guido 29n, 30n
Melosi, Laura 148n, 350n
Merlin, Lina 137
Michelstaedter, Carlo 61 e n, 62 e n, 63
Mitterauer, Michael 26 e n
Molfino, Francesca 51 e n
Mondello, Elisabetta 15 e n, 51n, 52 e n, 225 e n, 229 e n
Montale, Eugenio 147n
Montefoschi, Paola 128n, 246n, 272 e n
Morante, Elsa 16
Moravia, Alberto 209-278
Moretti, Franco 14 e n, 21, 31 e n, 32 e n, 33 e n, 51, 52, 79n, 103, 104, 106 e n, 107, 120n, 124, 129, 145n
Moretti, Giampiero 19n
Morra di Lavriano, Umberto 220
Mosse, George Lachmann 13 e n, 14n, 18, 19, 38, 39, 47 e n, 48n, 54, 63, 64 e n, 74n, 78 e n, 83 e n, 84 e n, 86, 102, 246
Mosso, Angelo 149
Mughini, Giampiero 290n
Muoio, Ilaria 128n, 349n
Musatti, Cesare 212n
Musil, Robert 114, 131, 222n, 245n
Mussolini, Benito 88, 89, 92, 93, 95, 282, 285, 287, 291, 294, 305, 331

N

Neubauer, John 49 e n, 50, 53, 110n, 121
Nicoletti, Giuseppe 68n
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 60
Nievo, Ippolito 30n
Nordau, Max 46 e n, 56

O

Onofri, Massimo 230 e n, 272 e n, 279 e n, 345, 347
Orlando, Francesco 29n, 105, 227, 280n

P

Paino, Marina 316 e n
Pampaloni, Geno 210n, 212 e n, 213, 225n, 278 e n, 323, 324
Palagi, Emma 148
Palazzeschi, Aldo 65n
Palumbo, Matteo 157n, 173n, 176n, 202 e n
Panetta, Maria 23
Papa, Catia 29n, 45 e n, 57 e n, 58n, 59n, 69n
Papadia, Elena 44n, 67 e n
Papini, Giovanni 61 e n, 62 e n, 63, 68 e n, 332
Papini, Maria Carla 15n, 29n, 117n, 128n
Paris, Renzo 98 e n
Parise, Goffredo 124, 132
Parisi, Luciano 22n, 211n, 224 e n, 225 e n, 245n, 284 e n, 288 e n, 289
Pascoli, Giovanni 322
Pasetti, Lucia 114 e n, 136 e n, 137n
Pasolini, Pier Paolo 16, 101n
Passerini, Luisa 83n, 88 e n, 94 e n, 99, 100 e n
Patriarca, Silvana 39n
Pavese, Cesare 16
Pavolini, Lorenzo 130n, 251n
Pedriali, Federica 12 e n, 20, 80 e n
Pedullà, Gabriele 125n, 325 e n
Pellini, Pierluigi 142 e n, 205n
Penna, Sandro 16
Perfetti, Francesco 65n
Perrella, Silvio 232n
Perrone, Domenica 125n, 302, 311, 314 e n, 319
Perrot, Michelle 120 e n
Peterson, Thomas 228 e n, 247 e n, 254 e n, 274n
Petroni, Franco 147n, 158 e n, 183 e n, 204n, 205n
Piazzesi, Gianfranco 90
Pieri, Piero 149n, 206 e n
Pirandello, Luigi 16, 70, 148, 157, 277, 279, 281, 349
Poe, Edgar Allan 157, 230
Polacco, Marina 50n, 121n, 128n, 129n
Ponti, Paola 65n
Preti, Luigi 101n
Prezzolini, Giuseppe 70, 332
Propp, Vladimir Jakovlevič 101, 106, 107, 108, 118 e n
Proust, Marcel 121n, 306
Pustianaz, Marco 64n

Q

Quaglino, Margherita 162n
Quarantotti Gambini, Pier Antonio 16

R

Raimondi, Ezio 267n
Remarque, Erich Maria 11n, 14, 77 e n, 78
Riall, Lucy 39n, 42n
Ribot, Théodule-Armand 149
Riccardi, Carla 162n
Rimanelli, Giose 176n
Rimbaud, Arthur 21n
Rocchi, Fabio Massimo 121n
Rochat, Giorgio 71n
Romano, Lalla 16, 69n
Rosselli, Carlo 98
Rosselli, Nello 98
Rossi, Aldo 148 e n
Rousseau, Jean-Jacques 28, 29 e n, 47, 121n
Ruspini, Elisabetta 86n

S

Saba, Umberto 16, 86, 232n
Sacchettini, Rodolfo 61n
Salaris, Claudia 72n
Salvati, Mariuccia 125n, 127 e n
Sanguineti, Edoardo 69n, 212n, 216 e n, 217 e n, 218, 232, 238 e n, 239 e n, 244, 245, 259, 261 e n, 273
Sarfatti, Margherita 225
Sartre, Jean-Paul 21, 220, 245 e n
Savage, Jon 45, 46n, 48n, 49 e n
Savinio, Alberto 246
Scaffai, Niccolò 129n
Scarfone, Gloria 128n, 349n
Schmitt, Jean-Claude 20n, 26n, 33n, 49n, 83n
Schweppenhäuser, Hermann 60n
Scianatico, Giovanna 70n
Sciascia, Leonardo 279, 280 e n, 290n, 310 e n, 311 e n, 314, 315 e n, 323 e n, 324

Scurati, Antonio 22
Sebastiani, Alberto 259n, 269n
Sedita, Giovanni 281n
Segre, Cesare 105, 106n
Sereni, Vittorio 16
Serna, Francesco 64n
Serra, Francesca 221n
Serra, Renato 73, 74 e n
Sgavicchia, Siriana 160, 161n
Shelley, Percy Bysshe 42n
Siciliano, Enzo 212n, 221 e n, 245n
Sipala, Paolo 283 e n, 286 e n, 345
Sipione, Marialuigia 195 e n, 198n, 202 e n
Slataper, Scipio 16, 134, 135 e n, 184
Soldati, Mario 16, 131
Sontag, Susan 221
Sorcinelli, Paolo 27n
Sorel, George 67, 93
Spackman, Barbara 64n, 87 e n, 101n, 102, 108 e n, 122, 140 e n, 151, 274
Spencer, Herbert 48
Spila, Cristiano 129n
Spinazzola, Vittorio 44n, 117 e n, 264n
Spagnoletti, Giacinto 284n
Spera, Francesco 281 e n, 308n, 310n, 311, 331n, 340 e n, 341, 342
Spignoli, Teresa 15n, 29n, 117n, 128n
Stendhal 126
Stoppa, Francesco 22n
Strappini, Lucia 259 e n, 261n, 265n, 266 e n, 268, 269n, 270 e n
Stuparich, Giani 16, 135n
Svevo, Italo 14, 16, 37, 70, 108, 110, 111, 124, 125, 126, 139, 148, 155, 197, 201, 222 e n, 293, 297

T

Tamiozzo Goldman, Silvana 162n
Testori, Giovanni 227
Tiedemann, Rolf 60n
Tolstoj, Lev Nicolaevič 30n, 114n, 223
Tomasello, Dario 65n
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 279, 280n
Tondelli, Pier Vittorio 43n
Tornitore, Tonino 251 e n
Tortora, Massimiliano 147 e n, 161n, 173n, 204n
Tozzi, Federigo 147-207
Tozzi, Glauco 147n
Turchetta, Gianni 264 e n, 270n
Turi, Nicola 61n
Turner, Victor 118

V

Vaccaro, Salvo 123n
Vanden Berghe, Dirk 61n
Van Gennep, Arnold 49n, 107, 108, 118n
Van Straten, Giorgio 99n
Vanwelkenhuyzen, Nadine 26n, 36n, 61n, 124n
Varni, Angelo 27n, 28n
Veneziani, Marcello 61n
Ventrone, Angelo 55 e n, 56n, 79n, 90n
Venturini, Monica 350n
Venuti, Roberto 51n
Verga, Giovanni 157, 279
Verhulst, Sabine 26n, 36n, 61n, 124 e n
Viani, Rolando 114
Vico, Giambattista 33
Villa, Luisa 64n
Vincenzetti, Lucia 301 e n, 303 e n, 305, 312n
Vitale, Serena 14n
Vittorini, Elio 16, 90n, 95, 301, 302, 305, 329
Volponi, Paolo 86, 111
Von Franz, Marie-Louise 315n

W

Walser, Robert 131
Wanrooij, Bruno 89n
Wilde, Oscar 64
Wohl, Robert 80, 81n, 96n
Wood, Sharon 213 e n, 214 e n, 221, 222n, 246n, 275 e n
Wu Ming (5) 49n

Z

Zatti, Sergio 29 e n, 30, 107 e n, 108
Zinato, Emanuele 17 e n, 111 e n, 249 e n, 250, 252
Žižek, Slavoj 101n
Zunino, Pier Giorgio 92n

Primavera d'incertezza

Mito e malattia della giovinezza in Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Brancati

Il libro ripercorre le tappe di una vecchia storia: quella della giovinezza intesa come costrutto culturale.
Nel Settecento si è cristallizzata una precisa immagine del giovane maschio, assurto a simbolo di palingenesi. Tale immagine è stata strumentalizzata da coloro che reclamavano un posto di spicco nella sfera pubblica. Incarnare la giovinezza voleva dire essere in possesso del diritto di diventare protagonisti della Storia. Movimenti politici e artistici si sono contesi questo primato, contribuendo alla formazione di un mito capace, con la sua forza seduttoria, di mobilitare intere generazioni. Un mito che affonda dunque le sue radici nell'Europa del XVIII secolo e che transita, con riemersioni cicliche, per il romanticismo risorgimentale, per il nazionalismo e per le avanguardie, raggiungendo il suo apice nella "primavera di bellezza" del fascismo.
Vi sono però degli autori novecenteschi che hanno intercettato e reso manifesto il contraltare di questo mito, come Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Brancati. Attraverso la critica tematica, l'antropologia, gli studi culturali e di genere, il libro cerca di dimostrare come nella narrativa di questi tre scrittori la giovinezza assuma i tratti, foschi, di una malattia. Come lì emerga la parte in ombra che il mito nasconde nel suo centro, il suo più profondo rimosso storico.

Luca Chiurchiù è dottore di ricerca in *Studi linguistici, filologici e letterari* presso l'Università di Macerata. È autore della monografia *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»* (DeriveApprodi, 2017) e di alcuni studi su Lalla Romano, Silvio D'Arzo e altri autori del Novecento italiano.

In copertina: *Cadere*, illustrazione di Noemi Tiofilo © 2021

eum edizioni università di macerata

€ 16,00

ISBN 978-88-6056-716-1