



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Persistenze della Bildung nel Novecento:
le educazioni sentimentali di Agostino,
Arturo, Emanuele e Luca*

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Sara Gurizzan
n° matr.2026470 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	5
1. Il romanzo di formazione: una questione di genere	9
1.1. Linee generali	9
1.2. Genealogie	19
1.3. Persistenze nel secondo Novecento	28
2. Il rituale iniziatico: forme arcaiche e motivi fiabeschi nel Novecento	45
2.1. La morte simbolica	47
2.2. La foresta	60
2.3. Il sonno	78
2.4. Riassumendo	83
3. Spazi e tempi	85
4. Il rapporto con la madre	99
4.1. La felicità edenica	99
4.2. La caduta dall'Eden	115
4.3. Proiezioni materne	130
5. Figure maschili: il padre e l'omosessualità	141
6. L'eroe adolescente	159
6.1. La metamorfosi del <i>puer</i>	159
6.2. Il ruolo formativo della letteratura	176
7. Conclusione	183
Bibliografia	193

Introduzione

Per Franco Moretti il *Bildungsroman* si estingue in corrispondenza della Prima guerra mondiale, ma si assiste al declino della sua parabola evolutiva già a metà Ottocento, con la pubblicazione dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert. Secondo il critico non sussistono più le premesse che ne avevano consentito l'esistenza, dal momento che viene a rompersi il delicato equilibrio strutturale di cui si costituiva. Secondo Moretti, infatti, il romanzo di formazione è «costruzione di una sintesi»¹, in cui si realizza l'armonizzazione tra due istanze oppositive quanto essenziali della società moderna: «la tensione verso l'*individualità*, che è il necessario frutto di una cultura dell'autodeterminazione» e quella «alla *normalità*, che è il portato altrettanto inevitabile del meccanismo di socializzazione»². In altre parole, continua Moretti, il fine del *Bildungsroman* è la narrazione del processo che ha condotto l'individuo alla sua formazione *in sé e per sé* facendola coincidere, senza forzature o crepe, con la sua integrazione sociale³. La causa della sua scomparsa consisterebbe dunque nel graduale processo di sbilanciamento verso il polo individuale e soggettivo, a discapito di quello sociale e collettivo, poi rafforzatosi con l'avvento della psicanalisi e del trauma che avrebbero incancrenito il ripiegamento solipsistico dell'io in una condizione statica e priva di qualsiasi dinamica evolutiva. Dunque, venendo a mancare l'equilibrio strutturale tra la componente individuale e quella sociale, secondo Moretti, il genere non ha più senso di esistere, decretandone la fine nel Novecento. La critica che gli viene mossa è di aver basato il proprio impianto teorico su due romanzi, il *Wilhelm Meister* di Goethe e *Orgoglio e Pregiudizio* di Austen, *troppo perfetti*⁴, come sostiene lo stesso Moretti, da comportare un'inevitabile difettosa aderenza al genere formativo da parte di qualsiasi altro soggetto letterario. Partendo da tale scenario, l'indagine si propone di dimostrare la persistenza delle *Bildung* anche nel Novecento, rilevando come il genere continui a sopravvivere nonostante le rivoluzioni culturali e letterarie del secolo ne abbiano alterato i presupposti e le forme. O meglio, si

¹ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, pp. 18.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ivi, pp. 82.

è tentato di mostrare come proprio il prevalere della componente soggettiva e interiore e l'introduzione dei complessi freudiani, anziché esautorare la forma, hanno dato esito ad una fenomenologia dell'evoluzione adolescenziale inedita. Al centro dell'indagine sono stati posti quattro romanzi del panorama italiano contemporaneo: *L'Isola di Arturo* e *Aracoeli* di Elsa Morante, *Agostino* e *La disubbidienza* di Alberto Moravia, esaminati attraverso un'analisi tematica che ha cercato di individuare in ciascuno di essi la nuova morfologia della formazione novecentesca. La trattazione delle opere, quindi, non è di certo esaustiva e non completa la potenziale ricchezza interpretativa che ciascuna di esse fornisce: sono stati selezionati, infatti, solo gli aspetti più rilevanti in merito alla questione proposta, sempre trattati attraverso un'ottica di confronto comparativo. Per le opere di Morante, la fonte più preziosa è stato il saggio di Giovanna Rosa *Cattedrali di Carta: Elsa Morante romanziere*, e quello di Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, in merito ad *Aracoeli*. Per i romanzi di Moravia, invece, il contributo più significativo è stato quello di Valentina Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, ausilio fondamentale in diverse occasioni.

Nel primo capitolo, ad un primo paragrafo centrato sull'inquadramento delle problematiche relative al genere, si è passati ad una breve sinossi sulla ricostruzione storica delle linee genetiche del *Bildungsroman*, per poi incentrare il discorso, nel terzo paragrafo, sulla questione della formazione letteraria nella seconda metà del Novecento, periodo in cui, secondo Moretti, il genere risulterebbe definitivamente morto, ma nel quale si collocano le opere oggetto di questo studio. Ciò che è emerso, dal confronto delle posizioni di critici successivi, è che il prevalere della componente individuale comporta innanzitutto la comparsa di un nuovo cronotopo, quello dell'intimità (individuato da Giovanna Rosa), oggetto di studio del terzo capitolo, che subentra a quelli tipici del viaggio e della socializzazione (la soglia e la strada). Ma l'erompere dell'ego adolescenziale ha causato anche una rivisitazione dei «principali motivi iniziatici del romanzo di formazione [*quali*] l'esperienza erotica, il viaggio di formazione e l'avventura sociale»⁵. Se due di questi sono di carattere inter-relazionale, la prevalenza del momento individuale ha mantenuto solo l'esperienza erotica come step iniziatico ancora valido. Per cui, risulta evidente come il nuovo panorama di formazione sia per lo più di tipo

⁵ V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, Alma Mater Studiorum-Università degli studi di Bologna, pp. 214.

individualistico-sessuale e si sviluppi all'interno di relazioni con i genitori o con figure educative ad essi simili. Ecco che, collegando la scienza freudiana ad uno sfondo parentale ed erotico, alcuni dei motivi principali del romanzo di formazione novecentesco divengono il complesso edipico con la madre, il narcisismo infantile, i turbamenti sessuali dell'io e la formazione di una corporeità sessualmente determinata.

Dalla breve ricostruzione delle linee genetiche del romanzo di formazione, si sono potute riconoscere due forme narrative paradigmatiche della letteratura: il mito e la fiaba. Queste traducono in forma letteraria dinamiche antropologiche di carattere universale, presentando un particolare legame strutturale con il *Bildungsroman*, ovvero la registrazione del rito d'iniziazione arcaico, premessa per ogni trapasso dall'infanzia al mondo adulto. Così nel secondo capitolo, è emerso come il genere formativo, passando attraverso la narrazione favolistica, sia la trasposizione letteraria dei riti di passaggio del cerimoniale arcaico-primitivo d'iniziazione. Per tale studio ci si è basati sulle opere di Mircea Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, di Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba*, e il saggio di Valentina Mascaretti, *La speranza violenta*, rivelandosi, quest'ultimo, un fondamentale supporto di mediazione per l'applicazione delle nozioni in materia antropologica e fiabesca ai romanzi in questione. L'analisi ha quindi cercato di dimostrare come nel Novecento si conservino comunque delle forme del rito d'iniziazione primitivo, avvalorando la persistenza della matrice genetica. Così, la morte simbolica (paragrafo 2.1.), l'attraversamento della foresta (paragrafo 2.2.), l'ingresso nella capannuccia iniziatica (o nella grotta) e l'elemento onirico (paragrafo 2.3.) – che costituivano il rito di passaggio arcaico e sono stati tramandati anche alla fiaba – si sono conservati in modalità differenti anche all'interno della *Bildung* novecentesca, senza uscire indenni dal filtro freudiano. Ecco, quindi, che le nuove dinamiche adolescenziali, riprese dalla disciplina psicanalitica e incentrate sul rapporto con i genitori, hanno ritrovato alla loro base proprio i motivi arcaici, fiabeschi e mitologici. Quindi il quarto capitolo, che ha indagato il rapporto con la madre, si è focalizzato sul complesso di Edipo ma rinvenendo al suo principio l'archetipo primigenio del *regressus ad uterum*: analizzando gli stadi del rapporto filiale, il primo momento si configura come un'idillica simbiosi con la donna (paragrafo 4.1.), condizione assimilabile a quella fetale; quando, in un secondo momento, tale Eden crolla a causa della freudiana visione della «scena primaria» (paragrafo 4.2.), il bambino desidera ritrovare la serenità primigenia,

che simbolicamente si traduce nel desiderio di un ritorno allo *status* intrauterino. Nei quattro romanzi analizzati, la volontà di un reintegro nelle viscere materne acquista valore edipico attraverso l'atto sessuale con un surrogato della madre (paragrafo 4.3). Dalla comparazione delle opere, è stato possibile rinvenire una certa somiglianza di fondo tra le donne iniziatrici, spesso prostitute, e tra i momenti erotici degli iniziandi. Il quinto capitolo è stato oggetto invece dell'analisi della relazione con il padre, figura genitoriale sul quale il bambino dovrebbe proiettare il proprio desiderio emulativo. Ma nei romanzi qui esaminati è emerso come la virilità paterna venga corrosa da una sessualità ambigua, collegabile all'archetipo mitologico dell'ermafrodito, che caratterizza, con gradi differenti, tutti i modelli maschili adulti: la loro androginia, data da una tendenza omosessuale o dall'unione di un istinto materno e paterno assieme, risulta un inadeguato modello «su cui conformare la propria nascente maschilità»⁶. Il sesto capitolo è incentrato invece sulla trasformazione del bambino in eroe adolescente: è stato dimostrato che il protagonista, nella prima fase di vita, riversa nella condizione del mitologico *puer divino*, le cui caratteristiche di ontologica innocenza, ignoranza e pienezza esistenziale sono state rintracciate nel saggio *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* ad opera di Kerény e Jung. Con il subentrare dell'adolescenza, e la conseguente fuoriuscita dalla condizione divina, l'io prende coscienza del proprio corpo sessuato: sono state così messe a confronto, attraverso similitudini e differenze, le corporeità dei singoli protagonisti, rintracciando la medesima disarmonia esistenziale, di cui quel corpo ne è l'estrinsecazione. Nel paragrafo 6.2. invece si è voluto riflettere brevemente sul ruolo della letteratura nella formazione del fanciullo e di come questa sia una forma di ampliamento del reale durante l'infanzia. Infine, nell'ultimo capitolo, si è riflettuto sull'effettivo raggiungimento della maturità o meno da parte dell'adolescente, constatando come i romanzi di formazione del Novecento si concludano con l'insuccesso maturativo anche laddove sembri esserci un apparente ottenimento dell'adulità (come nel caso de *La disubbidienza*). In conclusione, il lavoro si propone di dimostrare come, nonostante le consistenti trasformazioni, la *Bildung* sia una forma narrativa ancora rintracciabile nel Novecento proprio grazie alla congiunzione delle innovazioni psicanalitiche ai motivi archetipici arcaici e fiabeschi, che ne corroborano il valore formativo.

⁶ C. E. Gadda, *Agostino di Alberto Moravia*, in *Agostino*, Bompiani, Milano 2019, pp. 180.

1. Il romanzo di formazione: una questione di genere

1.1. Linee generali

Per Franco Moretti il *Bildungsroman* ideale risolve in forma sintetica la tensione tra desiderio di autorealizzazione e spinta alla socializzazione. Postula la giovinezza come momento di transizione in cui il polo dell'individualità e quello dell'integrazione entrano in conflitto, ma riescono gradualmente ad armonizzarsi grazie ad un avvicinamento reciproco, affinché il giovane possa sentirsi pienamente inserito nel mondo. O meglio, la realizzazione felice dell'individuo avviene quando la logica dell'integrazione sociale si presenta non come un'imposizione arbitraria, ma come «un'aspirazione che il singolo ha fatto propria, ciò vuol dire che la socializzazione non è più sentita come mera necessità, ma come un'opzione di valore»⁷ divenendo legittima. Solo assumendo pienamente le regole che deve rispettare, l'individuo può aspirare alla felicità, che nel *Bildungsroman* equivale alla maturità. Dunque, l'età della giovinezza, dinamica, mutevole e imprevedibile, troverebbe la sua realizzazione, coincidente con la sua fine e il suo scopo, nella maturità, momento di equilibrio armonico. Quella di Moretti è un'analisi che prende avvio dalle due forme più compiute di *Bildung*, il *Wilhelm Meister* di Goethe e *Orgoglio e Pregiudizio* di Austen, per poi proseguire attraverso le crepe e le deformazioni dell'orizzonte ideale definito. Così *Il rosso*, *La Certosa* e *Onegin* iniziano ad allontanarsene: «l'idea di formazione come sintesi di varietà e armonia; l'omogeneità di autonomia individuale e socializzazione; l'idea stessa di romanzo come forma organica unitaria – tutto questo viene adesso, e per sempre, ridotto al rango di una favola»⁸. O meglio, il romanzo di formazione non realizza la sua prima istanza nell'identificazione tra sfera pubblica e sfera privata, ma nel suo contrario: in un contrasto tra le due parti, poiché «l'interiorità acquista rilievo in quanto principio di contraddizione»⁹. In altre parole, sono personaggi che vivono di ideali irrealizzabili e contrastanti e, poiché la sintesi diviene impossibile, l'unica soluzione per uscire dalla giovinezza è la morte. Il genere

⁷ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 75.

⁸ Ivi, pp. 83.

⁹ Ivi, pp. 95.

subisce una torsione, perché il contesto storico-sociale è mutato: si è passati dalla Rivoluzione francese all'età napoleonica per poi registrare i successivi cambiamenti con l'avvento del capitalismo in Balzac. Insomma, il romanzo di formazione è un genere estremamente permeabile al corso storico, sociale e culturale degli eventi, è «forma simbolica della modernità»¹⁰ in cui «la gioventù viene scelta come concreto segno sensibile della nuova epoca [...] perché permette di accentuarne dinamismo e instabilità»¹¹. Per comprendere meglio questo passaggio, le parole di Moretti sono illuminanti:

Già con Wilhelm Meister “l'apprendistato” non è più il lento e prevedibile cammino verso il lavoro del padre, ma incerta esplorazione dello spazio sociale: e sarà poi viaggio e avventura, bohème, vagabondaggio, smarrimento, *parvenir*. Esplorazione necessaria: perché i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una *mobilità* prima sconosciuta. Esplorazione desiderata: perché quello stesso processo genera speranze inaspettate, e alimenta così un'interiorità non solo più ampia che in passato, ma soprattutto [...] perennemente insoddisfatta e irrequieta¹².

Dalla breve citazione si deducono alcuni principi fondamentali della tesi di Moretti: la gioventù viene eletta a simbolo della modernità in quanto ne incarna i caratteri principali di mutevolezza, mobilità, instabilità, dinamismo ed avventura; l'esplorazione dello spazio sociale è carattere necessario della nuova realtà, ma anche desiderato; dunque, l'aspirazione individuale si conforma alle regole del vivere sociale o per lo meno, ne asseconda la dialettica. Mobilità e interiorità sono le due parole chiave nel definire il romanzo di formazione, e i loro modi di combinarsi realizzano le diverse sfumature del genere, rispondendo alle varie forme del contesto storico.

Quando però, ad un certo punto, nel binomio società-individualità viene meno la prima componente, per Moretti il genere muore e l'opera in cui la soggettività «non intende più riversarsi all'esterno»¹³ è l'*Educazione sentimentale* di Flaubert. Frédéric Moreau vive nell'indeterminatezza, non sceglie mai perché ciò significherebbe rinunciare alle molteplici possibilità che la metropoli capitalistica può offrire. Egli vive nel mondo della «disponibilità illimitata dell'oggetto»¹⁴, ovvero nella fantasticheria, grazie al permanere

¹⁰ Ivi, pp. 5.

¹¹ Ivi, pp. 6.

¹² Ivi, pp. 4-5.

¹³ Ivi, pp. 194.

¹⁴ Ivi, pp. 195.

nella condizione di giovinezza. La gioventù con Frédéric diviene un valore in sé, anziché essere mezzo che prepara a qualcos'altro, e «l'aspirazione massima è quella di *prolungarla*»¹⁵. Per Moretti, se la gioventù diviene un'età da preservare e l'io repelle l'integrazione sociale per una chiusura in un universo individuale, il romanzo di formazione non ha più senso di esistere: con Flaubert il *Bildungsroman* viene destrutturato «da un'ipertrofia sempre più irrealistica ed attonita della personalità individuale»¹⁶ e da una discrepanza sempre più forte tra aspirazioni personali e integrazioni sociali.

Ecco, dunque una delle prime e fondamentali cause della morte del genere: la scomparsa dell'orizzonte sociale e la ritirata in quello intimo-individuale. Non solo, ad inizio Novecento le nuove scienze dell'uomo, come la psicanalisi, iniziarono a mettere fortemente in crisi l'unico polo rimasto in vigore, l'io, rappresentandolo come frammentato e mosso da pulsioni incontrollabili e perturbanti: «venuta meno la gioventù, venuta meno l'esperienza, la forza aliena dell'Es manda così in pezzi quel poco che rimaneva del romanzo di formazione: l'unità dell'Io»¹⁷. Così le scienze psicanalitiche rilevano un nuovo protagonista della formazione novecentesca, il trauma, che rompe definitivamente la forma del *Bildungsroman* in quanto

Rende discontinua la temporalità narrativa, mettendo fuori gioco la rappresentazione romanzesca dell'esperienza e inducendo spinte centrifughe verso la *short story* e la lirica. Distrugge l'unità dell'Io, esautorando il linguaggio dell'autocoscienza. Smantella gli spazi neutralizzati, generando un'angoscia semiotica dalle inevitabili conseguenze regressive. Alla fine, non resta più nulla della vecchia forma simbolica¹⁸.

Con queste parole Moretti fa riferimento ad un'opera in particolare e ad un determinato momento della letteratura europea: il *Ritratto* di Joyce e il modernismo, che svuota il plot e destruttura l'unità romanzesca. Le forme narrative ottocentesche entrano in crisi e compaiono nuovi dispositivi narrativi come il flusso di coscienza, il monologo interiore, la memoria intermittente che penetrano nei meandri della mente dell'eroe ormai scisso da nevrosi e traumi. Ma, sebbene il modernismo apra a nuovi orizzonti di cui il romanzo non farà più a meno, la storia letteraria prosegue, e se quella del *Bildungsroman* sembrava

¹⁵ Ivi, pp. 198.

¹⁶ Ivi, pp. 254.

¹⁷ Ivi, pp. 264.

¹⁸ Ivi, pp. 272.

essere una parabola ormai finita, essa riprende il suo cammino. Come sostiene Mario Domenichelli:

A noi non pare vero quanto dice Moretti, che il romanzo di formazione si esaurisca con *la belle époque*, tra il Conrad di *Youth* (1902) e il *Ritratto dell'artista* joyciano, e prima ancora, nel 1914, in esatta coincidenza con lo scoppio della prima guerra mondiale, poiché [...] il genere trova nei narratori della prima guerra mondiale, diciamo intorno alla fine degli venti, un nuovo vigore, e ancora, evidentemente, nella seconda metà del Novecento, anche se, certo, non più con le caratteristiche, e le problematiche della fine del Sette e di tutto l'Ottocento¹⁹.

A conferma di tale posizione, Clelia Martignoni individua in *Con gli occhi chiusi* di Tozzi (1919) «uno dei primi e più aspri romanzi italiani di formazione»²⁰ che, ancora pienamente in clima espressionista e modernista, apre il genere a nuove prospettive. Tozzi, infatti, è in grado di superare il frammentismo vociano tematizzando alcune coordinate della formazione espressionista, la quale «mette al centro proprio la soggettività e i meccanismi della psiche»²¹. Dunque, il romanzo di formazione nel Novecento sembra essere ancora possibile, facente leva proprio sulla componente soggettiva e traumatica, invalidando in tale modo la tesi di Moretti. Infatti, se secondo la teoria morettiana «la sfera dell'interiorità non potrà davvero costituirsi come cosmo autonomo e autosufficiente»²², per Giovanna Rosa proprio l'intimità si rivelerebbe essere il nuovo cronotopo del romanzo di formazione novecentesco. Laddove Moretti vedeva nell'eccessivo peso di tale componente la perdita del carattere specifico del genere, Rosa al contrario individua in essa «la sfera di compensazione e intensificazione del rapporto pubblico-privato»²³. Uno sviluppo che si dispiega tutto nell'intimo, sia psichico, nell'attraversamento di turbamenti e traumi, che domestico-familiare, in quanto le relazioni con i genitori delimitano il campo degli incontri e delle prove portando al mutamento dell'eroe adolescente²⁴. Pertanto, il secondo motivo di crisi del *Bildung* individuato da Moretti – il trauma e la frantumazione dell'Io – è per Rosa e Martignoni motore della nuova formazione novecentesca, ed è proprio la teoria freudiana che

¹⁹ M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in M. C. Papini et al. (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007, pp. 36.

²⁰ C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in M. C. Papini et al. (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007, pp. 67.

²¹ Ivi, pp. 65.

²² F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 199.

²³ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, in M. C. Papini et al. (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007, pp. 114.

²⁴ Ivi, pp. 113.

scandisce le tappe dell'evoluzione nel nuovo paradigma. Se per Moretti i traumi e i lapsus erano motivo di arresto della narrazione, con l'Espressionismo, e dopo Tozzi in Italia, essi diventano la matrice del racconto stesso. Martignoni individua tre punti della teoria psicanalitica che determinano i passaggi del percorso di crescita: superare il padre, gestire il rapporto con la madre e oltrepassarla per conquistare un altro oggetto amoro, fronteggiare il legame dei genitori²⁵. Insomma, le figure parentali sono il centro nevralgico dello sviluppo dell'eroe novecentesco: «il percorso formativo del protagonista avviene entro un sistema di relazioni che [...] organizza l'intero paradigma attanziale intorno alle immagini di femminilità e virilità adulte»²⁶. Si vedrà così che il complesso edipico diviene il perno delle tematiche formative, declinato di volta in volta in diverse modalità narrative.

Un'ennesima specificazione rispetto alla teoria morettiana riguarda l'arco temporale in cui si registra il processo evolutivo, dunque l'età dei protagonisti:

Il racconto può attestarsi infatti sugli snodi infantili e adolescenziali (talora con grande peso della famiglia), oppure sull'inserimento del ragazzo in società, lavoro, adultità e nelle esperienze della sua epoca (la guerra [...]). I due archetipi analizzati da Moretti seguono le vicende di giovani alle prese con le prime esperienze adulte [...]. E così accade nelle pur fallimentari evoluzioni adulte del *Rosso e il nero* e dell'*Educazione sentimentale*. Invece in alcuni testi cardinali europei del primo Novecento si ritaglia un più breve percorso di infanzia e adolescenza²⁷.

Come esposto da Martignoni, i romanzi ottocenteschi analizzati da Moretti riguardano protagonisti che si affacciano all'età adulta, prossimi al matrimonio o all'entrata nel mondo del lavoro (ad esempio Frédéric Moreau, Elisabeth Bennet, Wilhelm Meister, Julien Sorel, ec.). Possiamo immaginare che la loro età si aggiri intorno ai vent'anni, con la realtà infantile ormai lasciata alle spalle da tempo. Nel Novecento però troviamo la comparsa di protagonisti più giovani, la cui maturazione viene registrata nel trapasso tra l'infanzia e l'adolescenza e che qui si fermano, senza approdare al mondo degli adulti. Il preciso arco cronologico che compare nel Novecento propone così un problema strutturale del nuovo *Bildungsroman*, il finale, in cui il personaggio rimane sospeso in

²⁵ C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, cit., pp. 64.

²⁶ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 110.

²⁷ C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, cit., pp. 64.

una condizione non ben definita, in un limbo dal quale emerge la drammaticità dell'età della transizione, senza raggiungere l'adulità.

Dunque, stabilito che il romanzo di formazione nel Novecento ha una continuazione e uno sviluppo; che esso però muta i suoi caratteri all'insegna del nuovo cronotopo dell'intimità; che quest'ultima si declina alla luce della nuova teoria freudiana, contraddistinta quindi da processi edipici; e che l'età dell'evoluzione riguarda il passaggio dall'età infantile all'adolescenza; risulta in questo modo evidente come la tematica sessuale sia il principio e il motivo cardine della narrazione novecentesca, che a seconda dei contesti sociali, assume forme e modalità differenti. Luca Danti, nel saggio *Le migliori gioventù. I periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, analizza le diverse forme della sessualità in relazione ai concetti di centro e periferia, suddividendo in quattro tipologie narrative i romanzi e i racconti della seconda metà del Novecento. Centro e periferia non sono solo concetti geografico-spaziali, ma alludono a dimensioni socioeconomiche differenti anche rispetto alla nozione di progresso. Danti ripropone alcune definizioni, secondo diversi autori e critici, riassumibili in pochi punti generali: la periferia è un contesto di miseria e degrado sociale, economico e umano, in un rapporto di subordinazione rispetto a un centro più progredito e sviluppato; le differenze socioeconomiche tra i due luoghi hanno generato due realtà fenomenologicamente differenti, in cui cambiano i modi di vivere i rapporti interpersonali e qualsiasi campo della vita quotidiana. In particolare, la teoria di Francesco Orlando

non parla di una periferia *stricto sensu*, ma di una periferia allargata, che riassume in sé [...] altre "condizioni periferiche", le quali condividono il fatto di esistere in dipendenza da un centro, ovvero da una metropoli, un Nord, una terra sviluppata. Orlando non confonde insieme realtà eterogenee, ma sottolinea come, al di là del *milieu* caratteristico di ogni singola opera, esistano dei tratti sovraindividuali, più astratti e universali²⁸.

In questo modo, precisa Danti, le borgate romane di *Ragazzi di Vita* di Pasolini e la campagna vicentina di *Prete bello* di Parise sono accostabili come dimensioni periferiche in relazione ad un centro più progredito e sviluppato²⁹. In questi contesti, la sessualità (così come altri aspetti del vivere quotidiano) viene vissuta secondo modalità differenti,

²⁸ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, Franco Cesati editore, Firenze 2018, pp. 36.

²⁹ Ivi, pp. 32.

che Danti classifica in quattro categorie letterarie, a seconda dell'identità del personaggio e dello spazio in cui egli si muove:

tipologia «a», il protagonista è un centrale e la sua storia è ambientata in un centro; tipologia «b», il protagonista è un centrale e la sua storia è ambientata in una periferia; tipologia «c», il protagonista è un periferico e la sua storia è ambientata in una periferia; tipologia «d» il protagonista è un periferico e la sua storia è ambientata in un centro. Esiste poi una variante della tipologia «c», che indicheremo come «c¹», la quale comprende testi in cui la storia narrata è ambientata in periferia, il protagonista è un periferico, ma vive le sue prime esperienze sessuali isolato dai coetanei³⁰.

La principale differenza che distingue la periferia dal centro, dal punto di vista della formazione, è l'organizzazione in bande di strada, ovvero «gruppi giovanili di quartiere» che condividono un forte legame con il territorio, l'estrazione sociale popolare e la mitizzazione della virilità³¹, ma che scompaiono intorno alla metà del Novecento. In condizioni di maggiore povertà e marginalità il processo di crescita e scoperta del mondo da parte del soggetto viene declinato non al singolare, ma al plurale³², e così vale anche per la sessualità: gruppi di giovani periferici condividono pratiche e forme con cui vivere, sperimentare e scoprire il mondo del sesso attraverso modalità stereotipiche. *Topoi* dell'iniziazione erotica delineati da Danti sono la frequentazione del bordello (spesso fallimentare), la corporeità condivisa (attraverso l'esibizione di elementi fallici) e la masturbazione collettiva. Dunque, occorre fare una precisazione: nei romanzi di formazione novecenteschi, la socializzazione non scompare totalmente e l'universo domestico non è l'unico e il solo in cui avviene la maturazione del ragazzo. Infatti, a seconda dei contesti socioeconomici, le relazioni tra pari possono essere azzerate o ridimensionate in forme e gradi differenti ma, qualora presenti (come nelle tipologie narrative «b» e «c») vengono filtrate dalla componente sessuale e freudiana – ad esempio il confronto virile tra coetanei, attraverso pratiche di gruppo come l'esibizione di elementi fallici, è funzionale alla definizione di un'identità maschile, sessuale e di genere, e può portare all'emersione di una componente omoerotica repressa. Ecco, dunque, la differenza rispetto all'Ottocento: la socializzazione è elemento opzionale, freudianamente sessualizzato e spesso fallimentare, cosicché anche le relazioni interpersonali vengono

³⁰ Ivi, pp. 72–73.

³¹ Ivi, pp. 144.

³² Ivi, pp. 149.

sottoposte alle leggi della psiche e degli impulsi sessuali, incorporando la sfera pubblica entro il dominio dell'io.

Tenendo conto di tutte le novità esposte e delle variabili della formazione novecentesca, per confutare la teoria morettiana – secondo la quale il genere si arresterebbe alle soglie della Prima guerra mondiale – si propone, nelle pagine seguenti, l'analisi di quattro opere della seconda metà del secolo, ciascuna appartenente ad una tipologia di Danti, i cui protagonisti affrontano un percorso formativo di maturazione identitaria e sessuale, nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza. Dunque, in contrasto con quanto sostenuto da Moretti, si vuole qui sostenere la continuità del genere anche nel secondo dopoguerra, attraverso quattro opere perfettamente allineabili con le tesi di Martignoni, Rosa e Danti, per analizzare le nuove forme con cui si realizza la maturazione.

Il principale romanzo di formazione della seconda metà del secolo, che ispirerà molte altre opere, è *Agostino* (prima edizione 1944, poi ripubblicato per i tipi Bompiani nel 1945) di Alberto Moravia, appartenente alla tipologia «b»: il protagonista eponimo è un ragazzino di tredici anni di estrazione borghese in vacanza al mare in Versilia con la madre, orfano di padre. Il rapporto tra i due sembra essere idillico, fino a quando compare Renzo, un bagnante che intrattiene una relazione amorosa con la madre, rompendo l'esclusività del rapporto genitore-figlio. La storia viene narrata con focalizzazione sul protagonista il quale, a causa delle rivelazioni di una banda di ragazzini di periferia che egli inizierà a frequentare, scopre il mondo della sessualità (il complesso edipico, il fascino della sensualità femminile, il confronto con la virilità formata, la scoperta dell'*omoerotia* altrui) vista inizialmente in forme mostruose e spaventose. L'opera si conclude con il tentativo fallimentare di iniziazione sessuale da parte del ragazzo con una prostituta e, cacciato dal bordello, fa ritorno a casa con l'amara consapevolezza che «non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse»³³. *Agostino* rappresenta il prototipo di romanzo di formazione novecentesco, realizzando appieno alcune delle caratteristiche salienti della particolare declinazione del genere.

Il secondo romanzo oggetto d'analisi è *La disubbidienza* (1948), anch'esso di Alberto Moravia, pensato dall'autore in forte continuità con *Agostino*. Luca Mansi ha quindici anni e, al ritorno dalle vacanze estive con i genitori, prova un forte senso di nausea e deprivazione morale per la vita che lo circonda. Abbattuto da una forma di depressione,

³³ A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano 2019, pp. 169.

che lo porta ad allontanarsi dalle relazioni e dagli oggetti materiali dell'infanzia, Luca scoprirà la sessualità con due donne più grandi di lui: con la prima, una giovane governante, farà esperienza del primo bacio, mentre con la seconda, una infermiera più matura, avrà il suo primo rapporto sessuale che lo restituirà alla vita. L'opera viene classificata come appartenente alla tipologia «a»: un ragazzino centrale che vive e sperimenta la sessualità in un contesto altrettanto centrale. Caratteristica di tale tipologia è la solitudine del protagonista nel suo percorso di scoperta e maturazione: non vi sono particolari incontri o rapporti con i pari, con cui si può condividere l'iter maturativo e con i quali scattano forme di comparazione o proiezione identificativa. A differenza di quanto accade in *Agostino*, Luca resta isolato e separato «nel corso della sua sistematica negazione di valori per mezzo della quale egli rescinde i ponti con il reale e accentua la propria condizione di isolamento»³⁴.

La terza opera è *L'Isola di Arturo* di Elsa Morante (1957), il cui protagonista narra retrospettivamente in prima persona le memorie della propria adolescenza. La vita di Arturo, cresciuto in solitudine nell'isola di Procida, poiché orfano di madre e abbandonato dal padre (che saltuariamente ritorna dopo lunghi viaggi), verrà sconvolta dall'arrivo della nuova matrigna Nunziatella, per la quale il protagonista, dopo le prime rivalità, verrà ignobilmente attratto dalla sua femminilità. La storia, contaminata di elementi fiabeschi, narra le sconvolgenti e dolorose rivelazioni sulla scoperta della sessualità e sulla vera identità del padre Wilhelm, conducendo il ragazzo ad un percorso di maturazione che però rimane sospeso. Il finale, infatti, vede Arturo allontanarsi dall'isola per arruolarsi come soldato nella Seconda guerra mondiale assieme al balio Silvestro, ma senza essere approdato ad un'effettiva maturità. L'opera rientra all'interno della tipologia «c¹» poiché il protagonista è un periferico che si muove in un contesto di periferia, ma senza condividere l'iter evolutivo con altri coetanei: Procida assomiglia ad un'isola fantastica, quasi mitica, una bolla dentro la quale il ragazzo vive separato dal resto del mondo.

Un'altra opera oggetto d'indagine sarà *Aracoeli* (1982), anch'essa di Elsa Morante, che narra il viaggio geografico e memoriale di Emanuele, un quarantatreenne omosessuale degradato che fa uso di droghe allucinogene, nel week end dei morti del 1975, per cercare il luogo natale della madre Aracoeli, in Andalusia, morta nel 1939. Emanuele ricorda la

³⁴ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 91.

propria infanzia in modo caotico e straziante, nel tentativo di ripercorrere le tappe del rapporto con la madre, incrinatosi il giorno in cui il protagonista indossa gli occhiali e degenerato dopo la morte della neonata sorellina Carina, culminando con la ninfomania della donna che la porterà ad abbandonare la famiglia per lavorare in un bordello. La sessualità materna si manifesta al piccolo Manuelito in forme traumatiche e sconcertanti, in un crescendo di dolore e sofferenza e nella coincidenza degli eventi biografici del protagonista con quelli catastrofici della Storia contemporanea (come l'ascesa di Hitler, l'inizio della guerra in Spagna, lo scoppio della Seconda guerra mondiale). L'opera è l'ultimo romanzo della Morante, il più sofferto e problematico, nonché il meno apprezzato dalla critica. Tendenzialmente non viene ricondotta al genere del romanzo di formazione e non compare nella classificazione di Danti. Quello di Emanuele, però, è un percorso iniziatico in un contesto centrale (l'alta borghesia romana), di un personaggio che può essere definito periferico, perché figlio di una "periferica" (Aracoeli proviene da un paesino di poche centinaia di abitanti, desertico e remoto dell'Andalusia) e perché da adulto si ritrova ad essere un inetto, imbruttito ed emarginato. Infatti, nei primi quattro anni di vita, Manuele risiede nella casa di Totetaco, in cui vive in una condizione di clandestinità e separatezza dal mondo, a causa della relazione illegittima tra i genitori, che sarebbe risultata scandalosa per la reputazione del benestante ramo paterno. In tale dimora, nascosti dalla società, Manuele e Aracoeli vivono un rapporto simbiotico, di forte interdipendenza e in totale assenza della figura del padre. Quando poi la relazione genitoriale verrà resa legittima, il protagonista si trasferirà nella zona più esclusiva della città, i Quartieri Alti, dove gradualmente inizia a degenerare il rapporto edenico con la madre. Dunque, Emanuele può essere considerato appartenente alla tipologia «d», quella cioè di un periferico che si muove verso il centro, ma che non diviene centrale, perché non si è mai riconosciuto come appartenente al ceto benestante (esemplare è l'esperienza dai nonni paterni, facoltosi borghesi filomonarchici della società torinese, che provocano una grave balbuzie al bambino, segno del suo profondo disagio nel frequentare tale ambiente). Ma alcuni episodi legati alla formazione sessuale del ragazzo avvengono in contesti collettivi e periferici (il collegio, l'incontro con la prostituta ...), registrando così un successivo allontanamento dalla condizione centrale. Insomma, in *Aracoeli* non solo si complica la dialettica centro-periferia, ma – come verrà approfondito successivamente – anche l'arco temporale della formazione stessa è problematico, poiché sembra

continuare anche durante l'età anagraficamente adulta. Così per non incappare in sterili speculazioni teoriche, ci limiteremo a considerare l'opera appartenente alla tipologia «d». Sebbene molto affine alle tematiche e ai problemi narrativi sopra citati, il romanzetto breve *Ernesto* di Umberto Saba (scritto nel 1953, e pubblicato postumo solo nel 1975), non rientrerà nell'analisi qui condotta, se non marginalmente. L'opera è infatti il resoconto memoriale, filtrato da elementi d'invenzione, della giovinezza di Saba, risultando così più vicino al genere autobiografico che a quello romanzesco e trova compiutezza con la sezione poetica de *Il piccolo Berto* del *Canzoniere*. Sarà comunque bene tener presente la sua importanza nel panorama letterario italiano, soprattutto per il legame con *L'isola di Arturo* e per la vicinanza al genere della *Bildung*, considerato da Giovanna Rosa «una pseudoautobiografia, mascherata da romanzo di formazione, incline a sfociare in un *Künstlerroman*»³⁵.

Ricapitolando, in questo paragrafo si è cercato di individuare le principali linee critico-teoriche sviluppate sul *Bildungsroman*, in particolare tentando di confutare la posizione di Franco Moretti sulla presunta morte del genere, attraverso la delineazione delle caratteristiche morfologiche del nuovo paradigma. È doveroso riconoscere però l'esistenza di altre declinazioni della formazione novecentesca, che non presentano l'esclusività del cronotopo dell'intimità e che sviluppano in maniera differente la componente avventurosa e sociale.

1.2. Genealogie

Ecco che, prima di inoltrarci nell'analisi delle singole opere, è necessario tracciare brevemente la linea evolutiva del *Bildungsroman* dalle sue origini fino ai giorni nostri per analizzare le componenti genetiche del genere e le influenze subite nella storia della letteratura occidentale.

Innanzitutto, è doveroso sottolineare che i riti di iniziazione, prime forme dell'iter evolutivo-formativo, sono presenti già nelle comunità primitive per scandire i momenti di passaggio dalla condizione infantile a quella adulta del neofita. I momenti

³⁵ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 120.

dell'iniziazione sono tradizionalmente tre: esperienza erotica, viaggio e avventura sociale, scanditi a loro volta da diverse prove e celebrazioni che simboleggiano la morte spirituale e la rinascita dell'iniziando, il cui obiettivo è «il raggiungimento della maturità sessuale e l'acquisizione di un ruolo sociale all'interno della comunità»³⁶. Valentina Mascaretti afferma, basandosi su studi antropologici, che la dinamica iniziatica non ha limiti storici e geografici «ma risponde alle esigenze profonde e universali dell'essere umano»³⁷. Essa infatti penetra nella fiaba, genere letterario legato a forme di trasmissione orali e popolari e che «più di ogni altro riassume istanze psicologiche di valore universale»³⁸. Numerosi sono gli studi che dimostrano l'ascendenza del genere fiabesco alle pratiche primitive e tribali e «che le origini della fiaba siano là mi pare indubbio»³⁹ afferma Calvino. Proprio l'intrinseca caratteristica della narrativa fiabesca di svilupparsi secondo le dinamiche iniziatiche rivela la sua parentela, come diretto antecedente, al *Bildungsroman*, le cui direttrici e influssi verranno indagati nel capitolo successivo, anche per mezzo dell'indagine di Mascaretti compiuta sui testi moraviani⁴⁰. Insomma, il genere di formazione presenta, come proprio schema strutturale, il rituale iniziatico delle comunità primitive giunto alla narrativa moderna per mezzo della fiaba. Ma i primordi del *Bildungsroman* in quanto tale, secondo la ricostruzione di Domenichelli, sono ravvisabili nelle storie cavalleresche medievali in combinazione alle pratiche introspettive del pietismo e al genere delle *Confessioni*, quindi vicino alle scritture autobiografiche (primo fra tutti Sant'Agostino)⁴¹. Le narrazioni epico-cavalleresche medievali presentano percorsi formativi di casta in cui l'eroe, un *miles*, facendo esperienza dell'amore e della guerra

Deve cercare, attraverso il mestiere delle armi, l'individuazione del proprio destino, della propria identità, la conferma della propria appartenenza, secondo un *itinerarium* presente in tutto il romanzo cavalleresco, e in cui attraverso l'erranza il giovane cavaliere trova o traccia la propria strada verso l'affinamento della virtù, per giungere spesso a un matrimonio fondativo di una dinastia⁴².

³⁶ V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, cit., pp. 204.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, pp. 205.

³⁹ I. Calvino, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988, pp. 44.

⁴⁰ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Gedit, Bologna, Italy 2006; *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, cit.

⁴¹ M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., pp. 14.

⁴² Ivi, pp. 16.

Sono i romanzi epico-cavallereschi del ciclo bretone e carolingio i cui eroi più famosi sono Perceval, Ruggiero, Rinaldo e l'esempio dei quali verrà ripreso nel Quattro-Cinquecento italiano con l'*Innamorato*, il *Furioso* e la *Liberata*. Ecco che, anche le avventure epico-cavalleresche sono identificabili come progenitrici del romanzo di formazione, poiché il modulo epico si sviluppa in percorsi evolutivi di crescita e maturazione identitaria del personaggio, ovvero comprende le tre fasi iniziatiche di viaggio (la partenza per l'arruolamento in guerra), avventura sociale ed esperienza erotica (l'innamoramento). Ma Domenichelli individua il primo esemplare *tout court* di romanzo di formazione nel Cinquecento, con *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1525-1524) quando la letteratura cavalleresca si arricchisce di contaminazioni picaresche, nel momento di formazione e di presa di consapevolezza della classe media⁴³. La matrice picaresca rimarrà importante anche nel Settecento inglese, tracciando un percorso di mobilità sull'asse sociale in una dialettica tra aristocrazia, borghesia e proletariato. Romanzi come *Le avventure di Moll Flanders*, *Colonel Jack* e *La storia di Tom Jones, trovatello* mostrano una contro-formazione, tracciando un percorso di diseducazione, di deformazione e generando un sottogenere del tradizionale *Bildung*, il *Verbildungsroman*⁴⁴. Vediamo, dunque, che sin dai suoi esordi il genere evolutivo non si conclude con il raggiungimento della maturazione, ma presenta formazioni mancate, fallimentari e insoddisfacenti, epiloghi che nel Novecento domineranno e che Moretti imputerà come principale causa della sua fine.

Ma il momento d'oro del romanzo di formazione arriva solo nel Settecento, con la pubblicazione dei due maggiori e perfetti esemplari: *Wilhelm Meister* di Goethe e *Pride and Prejudice* di Austen, tanto che Franco Moretti ha individuato il dispiegarsi della sua parabola solo tra il 1789 e il 1845. La teoria di Moretti, infatti, ruota tutta attorno a tale principio: nel *Bildungsroman* l'io raggiunge la piena maturazione trovando un punto di equilibrio tra la spinta ad autodeterminarsi e quella ad integrarsi che, tradotto in termini socioeconomici, equivale alla conciliazione della cultura borghese di intraprendenza, dinamismo e vitalità, alla compresente volontà di affiancamento dell'aristocrazia per il dominio sociopolitico. Il romanzo di formazione è dunque strettamente legato alla nascita ed evoluzione della borghesia, poiché sboccia nell'età moderna, momento in cui l'io ha

⁴³ Ivi, pp. 18-19.

⁴⁴ Ivi, pp. 22.

la libertà di autodeterminarsi, di svincolarsi dalle leggi del controllo sociale, «in cui il singolo fuoriesce dalla famiglia, dal gruppo religioso, dalla cooperazione professionale per diventare *faber suae fortunae*»⁴⁵, ma ha anche l'esigenza di ricevere riconoscimento sociale e politico, necessitando l'assimilazione alla classe già al potere. Il *Bildung*, perciò, è per Moretti la rappresentazione romanzesca della risoluzione del conflitto di classe tra i ceti dirigenti della società settecentesca, borghesia e aristocrazia, attraverso il matrimonio e narra «di come si sarebbe potuta evitare la rivoluzione francese»⁴⁶ dal momento che «è il modo, tipicamente romanzesco, di rappresentare, personalizzandola, la ritrovata concordia entro la classe dominante»⁴⁷ (esemplare in questo senso è *Orgoglio e pregiudizio*, con le nozze tra la borghese Elizabeth e il nobile Mr. Darcy). Ecco che per Moretti la data fulcro del romanzo di formazione è il 1789, non solo perché i due massimi esemplari vengono composti proprio nei pressi di tale anno (il *Wilhelm Meister* tra il 1794 e il 1796 e *Orgoglio e pregiudizio* tra il 1796 e il 1797), ma soprattutto perché il genere nasce per l'esigenza settecentesca di una sintesi simbolica tra le due classi sociali, ponendosi come centro unificatore e risolutore delle tensioni dell'epoca. Proprio per questo, sostiene Moretti, il genere si dispiega «in Germania – dove la rivoluzione non ebbe mai alcuna possibilità di riuscita – e in Inghilterra – dove compiutasi da oltre un secolo, aveva aperto la via ad una simbiosi sociale [...]. In Francia, il modello socioculturale del *Bildungsroman* sarebbe apparso irrealista: e infatti non vi mise radici»⁴⁸, o meglio, quando comparve lo fece con modalità totalmente differenti. Ecco dunque che i suoi protagonisti sono dei giovani borghesi che vanno educati secondo dei modelli aristocratici, dimostrando il vantaggio della conciliazione sociale⁴⁹. Ma non solo, il critico vede infatti il *Bildungsroman* come «forma simbolica della modernità»⁵⁰, ovvero l'età della giovinezza incarnerebbe le caratteristiche principali della nuova realtà settecentesca di instabilità, irrequietezza, mobilità e dinamismo, perché il giovane adolescente simboleggerebbe l'umanizzazione del nuovo contesto socioeconomico. Ma il simbolo è

⁴⁵ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 76.

⁴⁶ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 72.

⁴⁷ Ivi, pp. 71.

⁴⁸ Ivi, pp. 71–72.

⁴⁹ Ivi, pp. 73.

⁵⁰ Ivi, pp. 5.

anche ciò che unisce, che pone in connessione un elemento alla rete di oggetti che lo circondano:

La costruzione simbolica [...] pone sempre il singolo momento dell'opera in "connessione" con gli altri: in tal modo esso è al tempo stesso conservato nella sua singolarità e reso significativo – "rimanda al di là di sé stesso". Ma questa, se ci si pensa, è la perfetta traduzione in sede estetica del mondo possibile evocato dal *Bildungsroman*: una totalità fitta di connessioni che permette all'individualità di rimanere tale e, insieme, acquistare senso⁵¹.

Quindi, il *Bildungsroman* si configura come momento di unificazione e sintesi armonica tra le parti sia a livello contenutistico che strutturale, traducendo in forma compositiva la connessione, che avviene nel processo di maturazione, dell'io al tutto. Il romanzo di formazione è dunque la rappresentazione romanzesca di una realizzazione simbolica dell'individuo, ovvero la capacità di esprimere sé stesso mantenendo la propria autonomia ma integrandosi in modo armonico e volontario nel contesto sociale circostante, raggiungendo l'equilibrio tra istanze personali di autorealizzazione e istanze sociali di integrazione. A questo punto è facilmente riconoscibile la teoria hegeliana per la quale il momento simbolico si costituisce come approdo finale alla realizzazione dello Spirito. Si può tentare, infatti, di utilizzare la terminologia di Hegel per identificare gli step evolutivi presenti nel romanzo di formazione: ad un iniziale stadio logico corrispondente al mondo dell'infanzia, in cui l'io non ha una concezione individuale del sé ma si percepisce in modo immediato e dipendente dalla madre, segue il momento dialettico, in cui l'individuo prende coscienza di essere altro rispetto alla figura genitoriale, in contrapposizione al mondo esterno. Questo è lo stadio adolescenziale drammatico, in cui si rompe il rapporto simbiotico con la madre, che viene intesa come altro da sé: è il momento in cui Agostino riceve lo schiaffo e incontra la banda che gli rivela una figura materna inaudita. Infine, si ha il momento sintetico, in cui l'io, pur continuando a percepirsi autonomo e indipendente, si integra pienamente nel contesto sociale, sentendosi parte di un tutto, con totale adesione alla realtà in cui è immerso.

Ricapitolando, secondo Moretti, il romanzo di formazione può reggersi in una determinata e specifica condizione sociale, delineando dei confini temporali piuttosto angusti e individuando la sua morte definitiva intorno alla Prima guerra mondiale. Ma il 1789 rischia di essere un punto di riferimento sia utile che fuorviante:

⁵¹ Ivi, pp. 69.

È utile perché identifica una faglia importante, che definisce un paradigma, che però rischia di diventare totalizzante e al quale a forza si devono adattare gli *exempla* che però spesso danno modelli di *Bildung* rovesciata, che si chiudono nello smarrimento, nel disinganno, o che con l'aristocrazia non hanno nulla a che fare⁵².

Quella di Moretti è la definizione di una particolare declinazione di *Bildung*, che risponde ad un determinato contesto storico e sociale, non la totalità delle forme di maturazione. Così le sue tesi «varranno ottimamente per *quel* singolo romanzo di formazione [Lehrjahre di Goethe], ma estrapolarle come definizione generale e onnicomprensiva di un genere sarebbe un'operazione indebitamente costrittiva che annullerebbe la varietà [...] legata a numerosi fattori contestuali»⁵³ afferma Guido Baldi, che mostra come nell'Ottocento italiano non sia presente un vero e proprio *Bildungsroman*, ma il tema della formazione di un giovane ricorre frequentemente, installandosi in romanzi che appartengono ad altri generi letterari⁵⁴. Insomma, il romanzo di formazione italiano ottocentesco «non si rinviene in forma pura ma sempre ibridato con altre forme, rispondenti a diversi interessi e ad altre leggi strutturali»⁵⁵. Sono i casi di *Pinocchio* di Collodi (appartenete al genere fiabesco), *Cuore* di De Amicis (un romanzo educativo), *I promessi sposi* di Manzoni, *Le confessioni di un italiano* di Nievo (romanzi storici) e *Tigre reale* di Verga (opera erotico-psicologica). La ricostruzione di Baldi propone una distinzione tra opere preunitarie e postunitarie: se nelle prime si scorge la proiezione delle aspirazioni della nuova nazione di educazione del futuro cittadino, nelle seconde le formazioni negative dimostrano la profonda delusione, la sfiducia e un senso di fallimento degli ideali risorgimentali. Quindi se, come sostiene Moretti, il *Bildungsroman* è «forma simbolica della modernità», allora la serie di maturazioni fallimentari sono il simbolo del modo in cui la modernità è vissuta dall'Italia dopo l'Unità⁵⁶ e ancora una volta il genere formativo si presenta come punto di convergenza delle tensioni storiche e sociopolitiche di una società. Tra le opere citate, *Pinocchio* (1880) è di estremo interesse, non solo perché confermerebbe le indagini sullo stretto rapporto tra fiaba e formazione, ma anche perché rappresenta «il *Bildungsroman* più compiuto, e perfetto, anche senza

⁵² M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., pp. 30.

⁵³ G. Baldi, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in M. C. Papini et al. (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007, pp. 39.

⁵⁴ Ivi, pp. 40.

⁵⁵ Ivi, pp. 41.

⁵⁶ Ivi, pp. 55.

matrimonio»⁵⁷. *Pinocchio* «è il più compiuto tragitto di *Bildung* borghese, ed è un libro crudelissimo, di miseria e di violenza, [...] che si conclude con il ritorno alla vita desta, senza avventura, senza troppa *joye de vivre*»⁵⁸. Il fiabesco personaggio è icona ideologica positiva della borghesia postrisorgimentale italiana che passa da una condizione di inconsapevolezza, irresponsabilità e libertà, a un'altra di consapevolezza e controllo dei propri desideri attraverso un risveglio simbolico, perché tutto quello che vive – la strada, l'avventura, la picaresca, il paese dei balocchi, la metamorfosi in asino, la morte simbolica, elementi caratteristici dell'iter formativo e della morfologia fiabesca – è confinato nell'orizzonte onirico⁵⁹. Dunque, l'esaltazione della vitalità giovanile non è più appannaggio della società contemporanea, ma viene proposta in forma fantastica e nostalgica, sintomo di un contesto sociopolitico ormai mutato. Altra opera dell'Ottocento italiano di rilevanza per il genere formativo è *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo (1857 ma pubblicato postumo nel 1867) perché è l'esemplificazione di tutte le matrici genealogiche che sono state tracciate, in quanto «il romanzo cavalleresco e picaresco scorrono nelle vene della scrittura di Nievo»⁶⁰, il protagonista raggiunge una maturità politica e un'identità dello spirito attraverso prove, viaggi e avventure senza celebrare il trionfo della borghesia, sia per la povertà di Carlino, che per il tratto aristocratico del romanzo⁶¹. Spostandoci oltralpe, l'opera che, secondo Moretti, incrinerebbe il genere preludendone la fine è *L'educazione sentimentale* di Flaubert (1884) poiché, come detto sopra, l'equilibrio a cui la maturazione tendeva si sbilancia a favore della componente individuale e personale, compromettendo quella sociale. Tale dinamica, a cui il *Bildungsroman* va in contro, è inevitabile e si protrarrà in modo evidente nel Novecento con la chiusura nell'universo individuale e la formazione fallimentare, ma è bene sottolineare che l'insuccesso maturativo non è una novità del romanzo flaubertiano, bensì un epilogo che frequentemente il romanzo ha incontrato: «in realtà si tratta di una possibile variante già presente nel periodo romantico. [...] il problema in questo tipo di *Verbildung*, di negazione del processo formativo, è che la gioventù con tutto il suo fascino e la sua passione si fissa sulla pagina e non può essere superata»⁶².

⁵⁷ M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., pp. 31.

⁵⁸ Ivi, pp. 32.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ivi, pp. 33.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ivi, pp. 31.

Nella storia del genere sono diversi gli esempi di diseducazione, riscontrabili soprattutto nel filone picaresco inglese, di sviluppo in contesti bassi e degradati: la differenza è che per la prima volta il fallimento avviene tra gli strati più alti della società francese, nella facoltosa borghesia parigina.

Subentrano, a questo punto, nel primo Novecento, anche le nuove scienze della psiche che, attraverso la scoperta del trauma e delle dinamiche freudiane, frantumano l'iter evolutivo rendendolo problematico e drammatico. Ma occorre precisare che il mutamento di prospettiva del *Bildungsroman*, ovvero da un io ottocentesco il cui rapporto con la realtà era di armonico inserimento, ad un io novecentesco il cui ritiro nel proprio cosmo mentale compromette le forme di socializzazione organica, è influenzato anche dalle trasformazioni a cui il romanzo va incontro, nel passaggio dal realismo al modernismo. Quest'ultimo vede la chiusura del personaggio nel proprio universo personale, la messa in secondo piano della realtà storica circostante e la penetrazione nella mente scissa e frantumata dell'eroe novecentesco, inabile ad agire perché logorato dall'eccessiva speculazione, resa attraverso meccanismi narrativi come il flusso di coscienza e il discorso indiretto. È evidente, dunque che il modernismo metta in serio pericolo le linee e i principi che fino ad ora hanno caratterizzato il *Bildungsroman* e la maturazione del personaggio muti considerevolmente rispetto al passato: il viaggio e l'avventura vengono ridimensionati a causa di una profonda introspezione nella psiche dell'eroe, l'avventura sociale risente di una maggiore difficoltà relazionale del giovane, sempre più inetto alla vita, il plot viene disgregato da un eccesso riflessivo e l'esperienza erotica si fa spesso traumatica e angosciante perché intaccata dalla scienza freudiana. Il genere subisce una forte *impasse*, come sostiene Moretti, che ne individua, nel *Ritratto* di Joyce, il triste e fallimentare epilogo, corroso dal trauma che compromette l'unità dell'io, la continuità narrativa e un inserimento positivo nella realtà circostante. Ma l'estraneità di Dedalus, il porsi in limine, gli occhiali, il non vedere, il vedere il proprio mondo interiore, l'essere messi da parte sono le condizioni della ricerca. È una *Bildung* di estraniamento e di esilio, uno smarrimento che si troverà frequentemente nel romanzo di formazione del XX sec.⁶³, poiché è questo che si incontra nel Novecento, non la scomparsa del genere, ma la sua trasformazione, spesso il suo rovesciamento in *Verbildung*, per rispondere a problematiche differenti da quelle del Sette e Ottocento. Cosicché, diversamente da

⁶³ Ivi, pp. 35.

quello che sostiene Franco Moretti, il genere non muore «con *la belle époque*, tra il Conrad di *Youth* (1902) e il *Ritratto dell'artista* joyciano, e prima ancora, nel 1914, in esatta coincidenza con lo scoppio della prima guerra mondiale»⁶⁴, ma continua la propria parabola con romanzi dalla forte componente erotico-sessuale, a discapito di quella interazionale, e una maturazione spesso incompiuta o malriuscita. In pieno clima avanguardista, in particolare con l'Espressionismo, la soggettività e i meccanismi della psiche divengono il centro della nuova formazione giovanile. Il momento chiave per il genere in Italia è *Con gli occhi chiusi* di Tozzi (la composizione risale al 1914), che sviluppa le linee dell'evoluzione traumatica espressionista all'interno della corrente modernista, superando il frammentismo vociano di Boine, Rebora e Jahier (i quali toccano i temi della formazione ma non approdano alla prosa). L'opera recupera dall'Espressionismo «una concezione traumatica del rapporto erotico, del conflitto con il Padre e della triangolazione edipica, muovendosi tra pulsioni indotte dal terrore della castrazione»⁶⁵, incapacità sociali e amorose e sentimenti di esclusione, in un travagliato e sofferente percorso di crescita⁶⁶. In campo europeo, invece, è importante segnalare *I turbamenti del giovane Törless* di Musil (1904), una delle opere di formazione più rilevanti dell'indirizzo modernista. Già nel titolo si comprende l'importanza del trauma, causato soprattutto dalle sconcertanti scoperte di pratiche sadomasochistiche ed omosessuali che avvengono tra i compagni di collegio del protagonista e dai fallimentari tentativi di iniziazione sessuale con una prostituta. La continuità con le tematiche espressioniste è evidente, tanto che Clelia Martignoni annovera Musil (insieme a Kafka, Rilke e Mann) tra le fila del movimento avanguardista, ma è altrettanto importante l'esempio che l'opera costituirà negli anni successivi. Dunque, nel modernismo è possibile riconoscere la continuazione del romanzo di formazione che, come detto precedentemente, vede l'incrinarsi della componente sociale e l'accentuarsi della sfera intima con maturazioni fallimentari e inconcludenti. E così le narrazioni della Grande guerra come quelle di Hemingway, Remarque e Céline propongono itinerari formativi che non conducono all'affermazione di un'identità ma sono una dichiarazione di non

⁶⁴ Ivi, pp. 36.

⁶⁵ C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, cit., pp. 66.

⁶⁶ Ivi, pp. 67.

appartenenza a una collettività, e dunque una perdita identitaria⁶⁷, come se l'ondata distruttrice e violenta del conflitto avesse portato allo smarrimento dell'io. In *A Farewell to Arms* (1929) la costruzione del sé del tenente Henry «si risolverà con la sua diserzione, con il suo smarrirsi nel caos della sconfitta di Caporetto [...] in un universo privo di senso, in cui l'esperienza finale non è che il disinganno»⁶⁸.

È a questo punto che, secondo Moretti, il romanzo di formazione cessa definitivamente di esistere per «il racconto di un collasso antropologico»⁶⁹ che vede il giovane spersonalizzato e membro indistinto della massa.

1.3. Persistenze nel secondo Novecento

Riprendendo le linee genetiche tracciate qui in forma cronologica è necessario considerare l'analisi di Michail Bachtin⁷⁰ che riassume le fondamenta storiche del *Bildungsroman* in quattro forme romanzesche – il *romanzo di peregrinazioni*, il *romanzo di prove*, il *romanzo biografico* e il *romanzo di educazione* – macrocategorie che racchiudono tutti i generi sopra individuati. La classificazione di Bachtin permette così di sintetizzare e di ordinare, con una sorta di diagramma a raggera, i diversi apporti visti sopra in ordine cronologico. Senza entrare nel dettaglio delle diverse tipologie romanzesche, ci limiteremo a riconoscere il romanzo picaresco come appartenente al primo genere; al secondo, il *romanzo di prove*, fanno parte il romanzo greco, le vite dei santi, il romanzo cavalleresco e quello barocco, i cui eroi sono idealizzati come paladini già perfetti e le prove, che mutano per il contenuto ideologico e morale, non li cambiano; al terzo, il *romanzo biografico*, nasce con il genere delle confessioni, e presenta un maggior realismo con una temporalità e un personaggio quotidiani; mentre l'ultima forma, quella del *romanzo di educazione*, identificabile nell'*Emilio* di Rousseau, differisce da quello di *formazione* perché ha una forte valenza pedagogica, e illustra gli step di un'istruzione ideale. Dunque, il romanzo di formazione nasce per il contributo di

⁶⁷ M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, cit., pp. 17.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 260.

⁷⁰ M. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, G. Einaudi, Torino 1988, pp. da 195.

queste quattro tipologie romanzesche (che al loro interno contengono altre variazioni narrative), oltre ai contributi del genere mitico e fiabesco, figurazione di una trasposizione narrativa di archetipi antropologici.

Dopo la lunga carrellata che sintetizza l'evoluzione del genere e ne raffigura i mutamenti lungo il corso storico, vediamo ora quali delle componenti sopra individuate sussistono ancora nella seconda metà del Novecento, cercando di individuare la persistenza delle matrici genetiche in epoca contemporanea, permettendo così di contestualizzare i romanzi di formazione oggetto della nostra analisi. La panoramica del paragrafo precedente si è arrestata con il primo conflitto mondiale, che secondo Moretti mette definitivamente un punto all'evoluzione del romanzo formativo. Ma gli anni Venti e Trenta vedono il recupero di una narrazione più compatta e il superamento del frammento, senza dimenticare la lezione modernista. Si avvia così una dialettica che vede interagire con gradi differenti realismo e modernismo: i dispositivi narrativi come il flusso di coscienza e il monologo interiore, che ritraggono i moti interni della psiche, il trauma e la sessualità compromessa non vengono abbandonati, ma si integrano alle forme della narrativa realista, di maggiore apertura nei confronti della realtà contemporanea. Non c'è più dunque l'esasperazione della frantumazione del plot e la chiusura nella dimensione interiore, ma le dinamiche traumatiche e psicologiche dei personaggi accompagnano una ritrovata socializzazione e uno spirito d'avventura. È in questo contesto che nasce la narrativa della Seconda guerra mondiale, il neorealismo. Le diverse peripezie belliche, l'arruolamento in battaglia, traducibile in forma di viaggio iniziatico, e le occasionali esperienze amorose del soldato-partigiano riaccendono le antiche forme evolutive: «il *romance* etico resistenziale ha del resto un modello (italiano) preciso e facilmente individuabile nelle *Confessioni di un italiano*»⁷¹ di Ippolito Nievo. L'esperienza partigiana, infatti, fu un momento di effettiva formazione, sia per l'io storico che per quello letterario:

Un momento di libera avventura, nel quale l'individuo riscopre il senso di una socialità perduta, attraverso il comune impegno per abbattere la società corrotta del regime e (soprattutto) per costruire una nuova società. Il *romance* diventa così il momento decisivo per la formazione dell'individuo, e come tale va accettato pienamente, e non vissuto con il senso di trasgressione tipico della parentesi romanzesca di gran parte dei *Bildungsromanen* ottocenteschi⁷².

⁷¹ O. Innocenti, *La narrativa italiana del secondo dopoguerra e la sfida del «romance»*. Su *Calvino e Gianni Pintor*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 37 (2008), pp. 107.

⁷² Ivi, pp. 106.

E in merito alla raccolta di racconti *L'entrata in guerra*, Calvino scrive che «questo libro tratta insieme d'un trapasso d'adolescenza in gioventù e d'un trapasso di pace in guerra: come già per moltissimi, per il protagonista del libro "entrata nella vita" e "entrata in guerra" coincidono»⁷³. Il secondo conflitto armato è di fatto di natura diversa rispetto al primo: se nella guerra del '14-'18 la scioccante esperienza di morte e devastazione sconvolge l'io che si esprime a singhiozzo a causa di una identità frantumata, nel '39-'45 la guerra nazionale, sociale e civile, ravvivando uno spirito di appartenenza ed evocando idee riformistiche di ricostruzione, ripristina forme di espressione legate a culti orali e collettivi. Sempre Calvino scrive, nella Prefazione del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947) che ad animare la sua penna fu una generale smania di raccontare, un estremo bisogno di esprimersi:

L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare [...]. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare [...]. Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale.⁷⁴

Parafrasando le parole dell'autore, il neorealismo nasce come forma di espressione orale e collettiva, come urgenza comunicativa di un popolo intero che aveva vissuto episodi e avventure irregolari, drammatiche e avventurose, vicino quindi ai più antichi generi orali della narrazione: l'epica e la fiaba. Questa spinta collettiva alla narrazione, posta come motivo genetico della propria opera romanzesca, conferma la vicinanza del *Bildung* resistenziale alla favola e all'epos, rilevando come il nesso armi-amore-avventura-formazione sia una costante che riaffiora anche nel XX secolo. Dunque, la matrice genetica fiabesca ed epica del genere, messa in evidenza precedentemente, è ancora ravvisabile nel Novecento proprio tra le maggiori opere neorealiste: *Il Sentiero dei nidi di ragno* e *Una questione privata* (1963) di Fenoglio. Pin, il protagonista dell'opera calviniana, è un ragazzino di dieci anni, orfano dei genitori, che vive con la sorella prostituta in un povero quartiere della periferia ligure e che prende parte al conflitto entrando in una banda partigiana. Egli vive la guerra in modo ludico e avventuriero, ponendovi uno sguardo straniante e concependo la lotta come una immensa vicenda

⁷³ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, A. Mondadori, Milano 1991, pp. 1316.

⁷⁴ Idem, *Presentazione*, in in *Il sentiero dei nidi di ragno*, A. Mondadori, Milano 19956. ed. Oscar Mondadori, pp. VI–VII.

piratesca con armi belliche come strumenti di gioco. «Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito»⁷⁵ scrive Calvino, del quale utilizza in modo libero e disinvolto «elementi e stilemi propri»⁷⁶ e riconoscendo anche l'intuito del critico nell'aver individuato un omaggio alle *Confessioni* di Nievo, non a caso un romanzo di formazione. L'opera trae nutrimento «dalla fertile dialettica tra romanzo (neo)realista e fiaba, che si esplica all'interno del percorso formativo di un giovanissimo e solitario eroe periferico»⁷⁷, esattamente come *L'Isola di Arturo* di Elsa Morante, opere classificate da Danti appartenenti alla categoria «c¹». Pin, come Arturo, cresce in un contesto periferico, sviluppandosi in solitudine e lontano dai coetanei, elemento che permette di riconoscere nell'opera anche il filone picaresco, altrettanto influente nella storia del genere formativo. Siamo però nel secondo dopoguerra e la parentesi modernista non viene dimenticata: la sessualità, componente novecentesca dell'iniziazione amorosa, sebbene venga vista in modo straniante, rendendo il coito incomprensibile e buffo, risulta essere l'unica chiave di accesso alla dimensione adulta, dalla quale il protagonista rimane sempre escluso⁷⁸, ma viene vissuta solo in modo *voyeuristico* e freudianamente edipico, ad esempio sbirciando l'amplesso della sorella dalla serratura della porta. «Privo di radici e alla ricerca di un senso, Pin è il protagonista di un romanzo di formazione *sui generis*»⁷⁹ poiché non perviene ad un'effettiva conoscenza e consapevolezza del mondo che lo circonda: la sessualità rimane per lui qualcosa di incomprensibile all'interno di un periodo traumatico, nel quale è nato e vissuto, senza soluzione di continuità⁸⁰. Il mondo dei grandi, regolato dal sesso e dalla violenza, ipostatizzate nella guerra e cardini del genere epico, vengono trasfigurati agli occhi del bambino in una dimensione favolistica e infantile.

Il secondo grande romanzo neorealista è *Una questione privata* di Beppe Fenoglio che, come le altre opere resistenziali (*Il partigiano Jonny*, *Gli inizi del partigiano Raoul* in *I ventitré giorni della città di Alba*), coniuga l'elemento bellico con quello amoroso, avventuroso e formativo. Si tratta di una *Bildung* dalla forte matrice epica, costruita «con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come

⁷⁵ Ivi, pp. XVII.

⁷⁶ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 205.

⁷⁷ Ivi, pp. 207.

⁷⁸ Ivi, pp. 203.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ivi, pp. 205.

l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza»⁸¹. In essa è presente la devianza amorosa rispetto al dovere bellico, la *quête*, il motivo dell'erranza, ma anche la guerra nella sua realtà storica più concreta: Milton è un Orlando novecentesco, che mette alla prova sé stesso facendo esperienza del mondo attraverso l'inseguimento dell'amico Giorgio in nome dell'amore per Fulvia. L'elemento epico è dunque evidente ma, come tutta la narrativa resistenziale fenogliana, non vi è la volontà di erigere un discorso celebrativo ed eroico della lotta partigiana, semmai il contrario. Milton, infatti, intraprende un'audace missione non per ideali sociali, civili e patriottici, ma in nome di un interesse e una pulsione privata e passionale, il suo amore per Fulvia, le cui conseguenze risulteranno essere drammatiche (la cattura e il successivo accidentale omicidio di un sottoufficiale fascista provocherà, per rappresaglia, l'uccisione di due giovani innocenti ragazzi), pagando il prezzo che la "questione privata" comporta. «La lotta partigiana si innesta su una struggente e disperata storia d'amore» creando «un epos esistenziale e resistenziale»⁸², senza volontà retoriche ed elogiative, ma tratteggiando un'epica degradata, perché la missione dell'eroe diviene eticamente irresponsabile. La domanda, a questo punto è se Milton riesca a giungere ad un'effettiva maturazione dopo le numerose imprese: «Sono sempre lo stesso Fulvia. Ho fatto tanto, ho camminato tanto ... sono scappato e ho inseguito. Mi sono sentito vivo come mai e mi son visto morto. Ho riso e ho pianto. Ho ucciso un uomo, a caldo. Ne ho visti uccidere, a freddo, moltissimi. Ma io sono sempre lo stesso»⁸³. In queste poche righe, Milton enumera le diverse esperienze che rispondono ai canoni del romanzo di formazione (l'elemento bellico e amoroso, la morte simbolica, il viaggio, l'avventura) ma afferma anche di non essere cambiato, che niente è mutato. Il protagonista non approda ad un di più di conoscenza, non raggiunge una consapevolezza identitaria e sociale maggiore. Il finale è per di più aperto e problematico, chiudendosi con l'immagine di Milton che fugge tra gli spari dei fascisti. La probabile morte del personaggio rivela le drammatiche conseguenze di un'erranza amorosa eticamente immorale, di un errore pagato con la stessa vita, decretando l'impossibilità di redenzione e concludendo un percorso iniziatico che non approda ad alcuna maturazione. Dunque, l'opera vede il dispiego incompiuto di un iter

⁸¹ I. Calvino, *Presentazione*, cit., pp. XXIII.

⁸² G. Pampaloni, *Registro cronistico e registro fantastico*, in R. Bigazzi (dir.), in *Fenoglio: personaggi e narratori*, Salerno, Roma 1983, pp. 142.

⁸³ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Einaudi, Torino 2014, pp. 8.

evolutivo-formativo di stampo epico, tra amore e guerra, ma il finale e la realizzazione dell'opera stessa presentano caratteristiche tipiche della narrativa novecentesca modernista (come l'elemento proustiano della memoria intermittente e di una temporalità frammentaria, ma anche un amore freudianamente complesso, con l'emersione di rimozioni e pulsioni omosessuali). Delineiamo brevemente l'altra grande opera resistenziale di Fenoglio, *Il partigiano Jonny* (pubblicata postuma nel 1968), in cui è riscontrabile ancora una volta il modulo epico di un viaggio intrapreso per «trovare un rapporto tra “casa” e “Paese”, colmando il divario tra l'individuo e la storia»⁸⁴ ma che si risolverà con il senso di esilio ed esclusione del protagonista, sperimentando «l'estraneità al mondo che sta nascendo»⁸⁵. È dunque un viaggio iniziatico intrapreso per coniugare le due componenti morettiane, quella individuale e personale (fatta dei propri ideali) a quella di integrazione sociale, civile e nazionale ma il cui esito è fallimentare in un contesto di caos, desolazione e violenza. Il *Bildungsroman* del secondo conflitto mondiale presenta quindi ancora le matrici genetiche del genere (come l'epica, la fiaba e la picaresca) ma allo stesso tempo risponde alle domande della propria epoca attraverso dispositivi narrativi modernisti e maturazioni problematiche e incompiute. L'esigenza settecentesca di unione delle due componenti morettiane, nel Novecento, è irrisolvibile: tutti e tre i protagonisti delle opere neorealiste qui trattate non riescono a comprendere il reale che li circonda. Jonny vede i propri ideali cadere, sviluppando un sentimento di perdita e desolazione; l'errore passionale di Milton non lo porta ad alcuna crescita individuale risultandogli fatale e irredimibile; Pin non perviene ad un'effettiva consapevolezza del mondo perché mistificato da uno sguardo fiabesco e infantile. Ma, il panorama neoralista ospita altri percorsi formativi in contesti di guerra, senza ottenere risultati soddisfacenti. Sempre Calvino scrive nel saggio *Il midollo del leone*:

La narrativa italiana contemporanea è nata dunque sotto il segno di un'integrazione mancata [...]. I tentativi di *Bildungsroman* politico, le storie dei noviziati cospirativi o partigiani d'un protagonista lirico-intellettuale a contatto col proletariato, che s'affollano nei primi anni dopo la Liberazione, sembrarono la più naturale via per testimoniare sulla Resistenza, ma non riuscirono a rappresentare con accento di verità né il travaglio interiore dei protagonisti né quello epico e collettivo del popolo⁸⁶.

⁸⁴ R. Bigazzi, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Salerno, Roma 1983, pp. 108.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 111.

⁸⁶ I. Calvino, *Il midollo del Leone*, in M. Barenghi (dir.), in *Saggi: 1945-1985*, A. Mondadori, Milano 1995, pp. 12.

Con ciò Calvino dichiara il fallimento della narrativa italiana neorealista nel rappresentare le esperienze belliche senza un'impronta ideologica troppo ingombrante: si pensi all'opera *L'Agnese va a morire* (1949) di Renata Viganò, in cui la scrittrice-intellettuale ritrae la protagonista in forme celebrativo-sacrificali, nella registrazione di un percorso di presa di consapevolezza della povera ignorante contadina attraverso la maturazione di ideali socialisti, patriottici e democratici sviluppati prendendo parte alle eroiche avventure partigiane. Una poetica di partito, zdanovista, in cui lo scrittore aderisce a una politica ideologica di sinistra per promuovere, attraverso il romanzo tradizionale e un eroe positivo, ideali di progresso, in conflitto con la società borghese⁸⁷. Queste furono la maggior parte delle *Bildung* che presero vita sotto la spinta neorealista, che però non furono in grado di restituire una reale formazione personale e collettiva.

È in questa ripresa del genere di formazione e nell'equilibrio prebellico di realismo e modernismo che si colloca *Agostino*, steso nel '42, uscito nel '44 e poi ripubblicato in una seconda edizione nel '45 per la casa editrice Bompiani. L'opera è il romanzo cardine della formazione novecentesca, facendo da capofila alle opere successive, dal quale parte tutta la classificazione di Danti. Il romanzo breve, o racconto lungo, coniuga la dottrina marxista e freudiana perché il protagonista scopre l'esistenza delle classi sociali (quindi l'appartenenza al mondo della borghesia) e della sessualità (nelle sue diverse sfumature) con effetto traumatico e sconvolgente. Agostino vive così un'integrazione mancata e problematica (filone costante nel Novecento che disattende ancora una volta il polo sociale morettiano) e una sessualità freudiana, edipica, *voyeuristica*, con la scoperta dell'*omoerotia* altrui e della formazione del corpo adulto maschile e femminile. Nel testo prevale la dinamica psicologica e traumatica su quella avventuriera ed esperienziale, riprendendo le linee dello sviluppo modernista ed espressionista. Evidenti sono infatti le influenze delle opere del primo Novecento: considerevole è la ripresa dell'opera tozziana e diversi sono i punti di contatti con *Törless* e con *Infanzia di un capo* di Sartre (1939), opere da cui vengono attinti diversi aspetti della sessualità traumatica. Il protagonista, alla fine del romanzo, non sembra però aver raggiunto effettivamente l'età adulta, ma le esperienze compiute lo hanno gettato in uno stadio di forte incertezza identitaria. L'opera *La disubbidienza* sembra infatti proporsi come sua diretta prosecuzione, poiché il protagonista Luca ha all'incirca la stessa età di Agostino e l'esordio del romanzo riporta

⁸⁷ R. Luperini et al., *Storia della letteratura italiana contemporanea*, G.B. Palumbo, Italia 2012, pp. 145.

il suo rientro in città dalle vacanze estive. Insomma, sebbene non vi sia una precisa corrispondenza tra le due narrazioni, la vicenda di Luca sembra aprirsi proprio laddove quella di Agostino finisce, e sembra proporsi come sua evoluzione, completando le tappe del percorso iniziatico intrapreso dal suo antecedente. Nel capitolo successivo, grazie ad alcune strutture antropologico-fiabesche, sarà possibile distinguere le differenze tra il viaggio iniziatico di Agostino e quello di Luca. Se il primo lascia il protagonista in una dimensione di sospensione e di incerta condizione esistenziale, segno di una maturità e una armonia non ancora ristabilita, il secondo permette al ragazzo di vivere una seconda volta, di rinascere, consentendogli di trovare «finalmente un modo nuovo e tutto suo di guardare alla realtà, fatto di simpatia e di paziente attesa»⁸⁸. Insieme a Girolamo – il personaggio di *Inverno di malato*, racconto d’iniziazione del ’30 che completa la triade e avrebbe dovuto realizzare la silloge *Romanzi e novelle sull’adolescenza*, segno del forte interesse dell’autore per il genere formativo – tutti i personaggi si trovano nella condizione esistenziale liminare, nel cronotopo bachtiniano della *soglia*. Secondo Elisabetta Mondello

Nei tre testi il tema dell’essere “tra” viene declinato con le modalità più tipiche riferite all’ “età del malessere” e del transito: è la zona indefinita e oscura della sessualità alla quale l’adolescente ambisce accedere pienamente; è il distacco dal materno e dai fantasmi incestuosi; è il territorio difficile di un’identità maschile socialmente riconosciuta, ancora negata per i tre personaggi in crescita; è la conquista di un corpo robusto, capace di un rapporto paritario con un altro o con il gruppo. Ma è anche una frontiera da superare per uscire dalla condizione adolescenziale. I tre ragazzi, infatti, tentano di varcare la soglia⁸⁹.

Se con *l’Educazione sentimentale* «la gioventù aspira solo a essere sé stessa, e dunque a conservarsi»⁹⁰, in *Agostino* il giovane auspica al superamento dello stadio adolescenziale, perché fonte di traumatiche e sconcertanti rivelazioni, ma non riesce ad oltrepassarlo permanendo in uno stadio di incerta identità. Forse l’unico personaggio che ci riesce è Luca, in quanto il tentativo di iniziazione sessuale non fallisce, ponendosi in un nuovo rapporto con le cose e con il mondo, sebbene le opinioni della critica su una effettiva maturità raggiunta siano varie. Dunque, la continuità narrativa tra Agostino e Luca avvalorata e corrobora la mancata formazione del primo, per vedere il suo dispiego e la sua

⁸⁸ A. Moravia, *La disubbidienza*, Bompiani, Milano 2009, pp. 109.

⁸⁹ E. Mondello, *Metamorfosi letterarie: il corpo degli adolescenti*, in «Esperienze letterarie», (2017), pp. 27.

⁹⁰ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 198.

conclusione nelle vicende del secondo, quando effettivamente l'atto sessuale ha luogo. L'età adolescenziale, però, protagonista e oggetto della narrazione formativa, anziché divenire motivo di dinamismo e vitalità delle potenzialità dell'io, diviene momento di transizione problematico e frustrante per l'inaccessibilità ad un'identità indefinita, accentuando il distacco traumatico dalla dimensione simbiotica con il materno. L'influsso di *Agostino* sulla letteratura italiana fu notevole: Gadda nel '45 ne scrisse un'illuminante recensione, per poi affrontare il tema della formazione nella *Cognizione del dolore* con l'importante presenza del motivo edipico; *La confessione* di Mario Soldati (1955) riprende il plot moraviano ma vi inserisce l'elemento dell'educazione gesuitica⁹¹; mentre Giorgio Bassani con *Dietro la porta* (1964) racconta l'inadeguatezza del protagonista bloccato in una condizione di stabilità, a cui il titolo allude⁹².

Arriviamo a questo punto al 1957, anno di pubblicazione di due testi che si impongono per autonomia e anomalia: *L'isola di Arturo* di Elsa Morante e *Il barone rampante* di Calvino: «entrambi inseguono in fondo un'estraneità all'epoca»⁹³, l'una evoca il fascino arcaico di mito, epos e poesia attraverso la descrizione del mondo selvaggio, isolato e naturale di Arturo; l'altro abbandona la contemporaneità per creare una realtà fantastica e allegorica in cui Cosimo affronta tutte le tappe della formazione per giungere alla costruzione della propria identità attraverso l'allontanamento. Il distanziamento dalla realtà contemporanea comporta, in entrambe le opere, l'introduzione del fantastico, del mitico e del fiabesco, confermando ancora una volta il loro legame con il genere di formazione. Si noti come *L'isola di Arturo* sia costruito in una buona parte delle matrici genetiche del genere, per poi disattenderle tutte e risolversi come un *Bildungsroman* interrotto. La narrazione presenta una ambientazione fiabesca poiché «in Arturo vi è qualcosa di mitico, nel suo riferirsi al mondo circostante in modo magico e avventuroso, e nell'attribuire significati irrazionali e favolosi ai grandi e piccoli misteri dell'esistenza umana»⁹⁴. Anche Debenedetti afferma che nel romanzo morantiano sono ben visibili i motivi fiabeschi, poiché «la mano da cui è uscita *L'isola di Arturo* è ancora la stessa che ha scritto *Menzogna e Sortilegio*. E quel romanzo attingeva le sue linfe proprio dalla fiaba:

⁹¹ C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, cit., pp. 77.

⁹² Ivi, pp. 79.

⁹³ Ivi, pp. 86.

⁹⁴ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2016, pp. 120.

cioè tra lo stato intermedio tra il mito e il racconto diretto»⁹⁵. Se nel capitolo successivo verranno analizzate più nel dettaglio le modalità con cui l'autrice rimodula il modello fiabesco, meno complesse sono invece le forme di deformazione del modello epico: quella di Arturo è un'«epica mancata»⁹⁶, dal momento che i riferimenti ai due poemi omerici, secondo Serkowska e Król, sono diversi ma anche disattesi. Il contesto bellico, riferibile al modello iliaco, viene bandito e volutamente taciuto dall'autrice come dimostrano i manoscritti autografi delle prime redazioni dell'opera. Graziella Bernabò evidenzia come i mutamenti tra i diversi stadi redazionali riguardano proprio l'esordio del romanzo, con l'eliminazione dell'iniziale condizione di prigionia del protagonista che ripensa alla vita sull'isola prima del suo arruolamento come volontario nella Seconda guerra mondiale. Arturo adulto quindi sarebbe stato un giovane soldato la cui esperienza bellica avrebbe potuto completare l'iter formativo, ma Morante sceglie volontariamente di omettere tutto ciò, perché «il campo di battaglia non è più un'occasione in cui mettere alla prova il proprio valore»⁹⁷. Insomma, la precisa scelta morantiana di eliminare non solo ogni riferimento ad una temporalità realistica ma anche l'esito bellico successivo trasgredisce il modello epico iliaco a cui ogni *Bildung* rinvia. Anche il modello odisseo non trova una precisa corrispondenza, non solo perché i mitici viaggi del padre si rivelano essere una chiara parodia, identificando W.G. come un Odisseo degradato, ma anche perché l'eroe non compie un vero e proprio viaggio, dal momento che la narrazione non vede «incontri clamorosi o prove di coraggio indomito: il percorso di maturazione di Arturo avviene tutto entro la dimensione sentimentale dell'interiorità, là dove si definiscono i limiti della coscienza individuale»⁹⁸. Proprio per la mancanza di uno spostamento nello spazio anche il modello epico-cavalleresco viene disatteso, sebbene il richiamo attraverso il diminutivo dialettale del nome di Arturo, Artù, sia un chiaro riferimento al ciclo bretone. Lo schema narrativo del romanzo di prove, dunque, ritorna per l'acronia in cui il romanzo si colloca, ma viene tradito dalla staticità dell'eroe nella dimensione isolana. Infine, l'altro genere ravvisabile nella struttura del romanzo è quello autobiografico-memoriale, anch'esso parte del patrimonio genetico del *Bildungsroman*

⁹⁵ G. Debenedetti, *Saggi critici: terza serie; introduzione di Mario Lavagetto*, Marsilio, Venezia 1994, pp. 51.

⁹⁶ H. Serkowska - K. Król, *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere? Un'ipotesi per l'isola di Arturo*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020), pp. 142.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, Il saggiautore, Milano 1995, pp. 145.

secondo Bachtin e indicato dalla stessa Morante nel sottotitolo *Memorie di un fanciullo*. Proprio l'influsso del genere memoriale congelerebbe, secondo Giovanna Rosa, la tensione energetica del *Bildungsroman*, poiché il «flusso retrospettivo implicito nella rievocazione memoriale»⁹⁹ negherebbe la storia, sia quella dei fatti esterni all'isoletta, che il fluire diacronico degli eventi narrati. Per Rosa «le leggi retroattive del genere indicato nel sottotitolo prevalgono sul paradigma strutturale del romanzo di formazione»¹⁰⁰ e le prove iniziatiche enumerate nel testo vengono invalidate dall'assenza di dinamicità del personaggio, dalla sua permanenza sull'isola. La rievocazione memoriale, anziché corroborare il genere, lo corrode, depauperandolo di dinamismo e mobilità, poiché si propone di recuperare «un passato limpidamente attualizzato, non la ricostruzione positiva di un percorso iniziatico»¹⁰¹. A fronte di ciò, la critica ha parlato di un *Bildungsroman* interrotto poiché la maturità del protagonista viene «annunciata o auspicata, ma subito dopo impedita, metodicamente ostacolata»¹⁰², perché Morante, partendo dagli schemi strutturali dei generi di partenza, riesce a tradirli e stravolgerli, rovesciandone l'esito. Ma tutto ciò induce a considerare l'opera, anziché un anti-*Bildung*, un romanzo di formazione evidentemente novecentesco¹⁰³. Più che maturazione, sarebbe opportuno parlare «di trasformazione, perché il cambiamento è privo di quel *telos* invece presente in un *Bildungsroman* classico fortemente articolato com'è *l'Isola di Arturo*; poi perché il percorso è segnato dalla perdita definitiva delle illusioni»¹⁰⁴. La formazione novecentesca, infatti, più che portare alla maturazione, conduce il giovane alla consapevolezza che non esistono Certezze Assolute o paradigmi etici, morali, sociali e identitari a cui conformare il proprio io. *L'Isola di Arturo* esemplifica l'esito della nuova formazione contemporanea che non ha un paradigma univoco a cui adeguarsi, perché i riferimenti culturali si sono trasformati e complicati:

⁹⁹ Ivi, pp. 150.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 154.

¹⁰¹ Ivi, pp. 153.

¹⁰² H. Serkowska - K. Kròl, *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere? Un'ipotesi per l'isola di Arturo*, cit., pp. 145.

¹⁰³ E. Martinez Garrido, *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo: un romanzo di «formazione» attraverso gli scherzi tragici del tempo*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020), pp. 73.

¹⁰⁴ H. Serkowska - K. Kròl, *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere? Un'ipotesi per l'isola di Arturo*, cit., pp. 140.

Il *Bildungsroman* presuppone un sistema assiologico certo, universalmente riconosciuto cui il protagonista deve conformarsi una volta superate le prove e acquistata la maturità responsabile [...]. Ad Arturo, fuori dell'isola, il suo autore non può né sa additare alcunché: la nebbia che avvolge la partenza da Procida è metafora del buio che offusca i valori sociali e culturali della civiltà italiana degli anni cinquanta¹⁰⁵

La maturità, infatti, non è solo una meta anagrafica, ma un modello civile e sociale a cui il giovane deve aspirare e l'educazione è il processo che porta l'adolescente ad omologarsi agli standard etici, ideologici, economici e valoriali reputati validi e istituzionalizzati. Se tale modello perde il valore che la società gli ha sempre riconosciuto, perché quest'ultima muta o si trasforma, esso si corrompe o si perverte e aderirvi risulta alienante e deformante. L'individuo, che nel Novecento subisce una perdita di identità e la cui formazione fallisce, non riesce più a trovare quello standard educativo confacente né all'autorealizzazione della propria persona né all'inserimento nella società circostante. Anche *Agostino* ne è un esempio perché il bambino non riesce a trovare nella propria classe di appartenenza l'autenticità che invece rinviene tra gli emarginati, ma il cui legame è problematico e violento. Così il personaggio o perviene ad una desolante constatazione di inadeguatezza, oppure rifiuta volontariamente i canoni a cui doversi conformare, compiendo scelte estreme e fantastiche (come Cosimo Piovasco di Rondò la cui crescita riuscita avviene sugli alberi, lontano dal mondo circostante). Se il classico *Bildung* morettiano conclude la formazione con il matrimonio e l'approdo alla maturità, ovvero se il ragazzo riesce a raggiungere l'obiettivo di una formazione che risponda pienamente agli ideali posti in auge dalla società, è perché da una parte la collettività è riuscita a fissarli, a riconoscerli e a istituzionalizzarli come tali, dall'altra perché il romanzo presenta una forma chiusa, determinando un messaggio preciso, delineato da un procedimento a parabola. «La struttura chiusa è legata a una determinata concezione del mondo e alla possibilità che lo scrittore ancora avverte di comunicare un messaggio univoco»¹⁰⁶. Il romanzo tradizionale per ancora tutto l'Ottocento indica un'unica e salda verità alla quale il ragazzo deve tendere attraverso un percorso educativo. Nel Novecento invece si verifica la caduta delle certezze tradizionali e il romanzo assume una forma aperta e inconclusa. In mancanza di un principio veridico, che diviene problematico e relativo, anche l'educazione perde la propria bussola e l'io annaspa in un'età della quale

¹⁰⁵ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 154.

¹⁰⁶ R. Luperini et al., *Storia della letteratura italiana contemporanea*, cit., pp. 50.

non riconosce né i limiti né gli obiettivi e nella quale precipita dopo traumatiche rivelazioni che lo allontanano dall'età infantile. Il Novecento così perde le proprie certezze epistemologiche, l'io non trova uno standard etico, sociale e ideale a cui aspirare, richiudendosi nella propria psiche, l'unico polo rimasto accessibile, ma irto e impervio da attraversare dopo le scoperte freudiane. Le formazioni mancate sono dunque l'unica risposta ad un tale contesto di perdita e smarrimento. In termini hegeliani, le conclusioni a cui approdano le *Bildung* novecentesche si arrestano allo stadio dialettico, non riuscendo a raggiungere il momento sintetico finale.

Infine, l'ultimo romanzo morantiano conferma tale prospettiva, o addirittura la rinforza. *Aracoeli*, infatti, registra il disperato tentativo di un tardivo percorso iniziatico all'età di quarantatré anni, perché bruscamente interrotto nell'infanzia: «quel tetro agosto della mia “villeggiatura” – che preparava il mio passaggio all'età della ragione – è stato il punto scelto per la tua morte [*di Aracoeli*]. La tua morte tempestiva, nell'amputarmi di te, ha sbarrato la mia crescita»¹⁰⁷. Giovanna Rosa afferma che *Aracoeli* è la palinodia di tutti i precedenti romanzi morantiani¹⁰⁸, attraverso una serie di connessioni intertestuali e la ripresa di motivi cari all'autrice «ma capovolgendone, con compiacimento autopersecutorio, la lucente ironia o il fulgore limpido in orrore vertiginoso»¹⁰⁹. Se già Morante aveva rimodulato le forme del *Bildungsroman* classico nell'*Isola*, in *Aracoeli* non solo le stravolge, ma le deride attraverso l'umiliante e parodico percorso iniziatico di Manuele. Sempre Giovanna Rosa individua due tipologie narrative alla base del romanzo: «il racconto di viaggio, in una *Bildung* all'inverso, e il *Familienroman* modellato sul paradigma centripeto delle relazioni parentali»¹¹⁰. Per cui la presunta progressione lineare della formazione incontra quella circolare del romanzo di famiglia risolvendosi nella struttura archetipica della «discesa alle madri per la riscoperta del sé»¹¹¹, che meglio verrà indagata nel capitolo successivo. Quindi, il tema del viaggio (non solo spaziale ma pluridimensionale) è uno dei motivi principali, perfettamente in linea con il genere formativo. Tale schema narrativo ha sicuramente come proprio modello letterario il mito: Franco Serpa annovera tra le fonti dell'opera l'*Odissea* e l'*Eneide*, entrambi itinerari che

¹⁰⁷ E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino 2015, pp. 337.

¹⁰⁸ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 293.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 294.

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 309.

¹¹¹ *Ibidem*.

vedono l'eroe scendere nell'oltretomba per un rivelatorio incontro con il genitore: «dunque il viaggio di Manuele, almeno all'inizio o almeno in apparenza, ha uno scopo, è una vera *quête*: non solo viaggio alla ricerca della madre, cioè dell'origine, ma viaggio per attingere una conoscenza, per arrivare a una qualche verità intorno alla propria sorte»¹¹². Ma l'eroico *nostos* classico qui scade in una figura emarginata e degradata e la «nobiltà morale e spesso religiosa della *quête* [...] si può in fin dei conti interpretare come l'esito parodico di una eletta rappresentazione dell'aspirazione alla conoscenza»¹¹³. Insomma, il genere mitico fa parte delle radici genetiche del romanzo, ma Morante lo riprende in chiave parodica, per delineare un umiliante percorso d'iniziazione dell'io. Anche il genere memoriale-autobiografico qui viene deteriorato perché, se per Arturo i ricordi sono collocati in una dimensione lontana e mitica, racchiudendo «la totalità spazio-temporale di un percorso iniziatico che rifiuta l'approdo al presente»¹¹⁴, per Emanuele il contatto con l'oggi è il modo di affermare la mancata formazione e la condizione degradata in cui riversa. Il presente è lo sfondo su cui si stagliano i ricordi frastagliati e caotici dell'infanzia, «denunciando l'impotenza a vivere del personaggio»¹¹⁵ che non può far altro che ridursi a spettatore estraniato dalla propria vita. Tutto ciò è sintomatico del «rifiuto della maturità» denunciato da Franco Fortini in uno scritto del 1984 *Il controllo dell'oblio*¹¹⁶ in cui riconduce la nuova condizione giovanile, di immaturità perenne, al motivo della perdita della memoria volontaria e pubblica, in favore di quella involontaria e privata. Poiché la riflessione è contemporanea alla creazione del romanzo morantiano, si ritiene che non sia del tutto inopportuno mettere in collegamento tale posizione con i risvolti formativi di Emanuele (a suggerirne la contiguità è anche Graziella Bernabò¹¹⁷): lungi dall'attribuire un influsso diretto, la vicenda morantiana riflette una condizione di prolungata immaturità alla luce di una rievocazione memoriale spontanea, intermittente, proustianamente disordinata. Non solo, la vicinanza del personaggio a Pier Paolo Pasolini, notata da Fortini stesso («mi pare che per più attimi si

¹¹² C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003, pp. 27.

¹¹³ Ivi, pp. 32.

¹¹⁴ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 297.

¹¹⁵ Ivi, pp. 304.

¹¹⁶ F. Fortini, *Il controllo dell'oblio*, in *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985, prima edizione, pp. 131-137.

¹¹⁷ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 252.

intraveda la vicenda, anche biografica, di Pasolini»¹¹⁸) avvalora ancora di più la vicinanza tra la teoria fortiniana e il personaggio morantiano: in un altro saggio, infatti, l'autore toscano riflette sul «rifiuto della maturità» del poeta di Casarsa¹¹⁹. Insomma, anche con quest'ultima *Bildung* caricaturale degli anni Ottanta, il romanzo di formazione ripropone, attraverso gli insuccessi maturativi, le distorsioni storico-sociali e culturali della propria epoca.

In conclusione, le tappe dello sviluppo, gli schemi e le forme narrative risentono di strutture morfologiche dei più antichi generi letterari, ma il loro esito patisce le nuove esigenze della realtà circostante. Per completare il panorama formativo del secondo Novecento, si ricordano alcuni percorsi evolutivi, di area neorealista del dopoguerra, che non assolutizzano il cronotopo dell'intimità individuato da Giovanna Rosa. Sono *Verbildung* collettive ed emarginate come *Ragazzi di vita* (1955) di Pasolini, che rappresenta la gioventù nelle borgate romane e appartiene alla categoria «c» di Danti, alla quale fanno parte anche altre opere più o meno contemporanee (come *Prete Bello* di Parise del '54, *Libera nos a Malo* di Meneghello del '63, *Paolo il Caldo* di Brancati del '55, *Il villino di Viani* per citarne alcune) accomunate in particolare da due *topoi* della sessualità periferica: la corporeità condivisa, che si traduce in forme di masturbazione collettiva, e la frequentazione del bordello (meglio se in gruppo) spesso fallimentare. Lo sviluppo della componente erotico-sessuale è molto presente, anche per il contesto socioeconomico in cui le storie sono ambientate, che vede l'inibizione dei tabù e la condivisione di pratiche grottesche e di funzioni fisiologiche all'interno della banda di giovani adolescenti. In questo modo la scoperta del sesso è sempre condivisa e comunitaria all'interno del gruppo. La dinamica sociale è quindi molto presente, ma si riduce in rituali e leggi gerarchiche interne all'organizzazione della brigata perché, rispetto al mondo esterno, l'istituzione giovanile risulta essere emarginata, periferica, mal integrata.

La ricostruzione cronologica proposta non è ovviamente esaustiva e completa, ma cerca di registrare le tappe più salienti e di nominare le opere più rilevanti, pur sapendo i limiti che una tale sintesi comporta. Altri due campi che sono stati tralasciati, infatti, sono quello della formazione femminile e del racconto: entrambi richiederebbero una trattazione a sé

¹¹⁸ F. Fortini, *Aracoeli*, in in *Nuovi saggi italiani 2*, Garzanti, Milano 1987 prima edizione, pp. 241.

¹¹⁹ Idem, *Pasolini o il rifiuto della maturità*, in in *Nuovi saggi italiani 2*, Garzanti, Milano 1987 prima edizione, pp. 208–216.

stante, per la presenza di peculiarità e problematiche specifiche. Per il primo nodo si rimanda al saggio *Il romanzo del divenire: un Bildungsroman delle donne?*¹²⁰ a cura di Paola Bono e Laura Fortini, anche se Clelia Martignoni nota la scarsa incidenza delle donne nel genere, almeno fino agli anni Cinquanta¹²¹. Per la seconda questione il tema della formazione, o meglio dell'iniziazione, è stato affrontato da Valentina Mascaretti in *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, specificamente alle opere dell'autore romano, ma riuscendo ad ampliare il campo a tutta la narrativa breve. Brevemente, nel racconto non si può a rigore parlare di formazione, ma di iniziazione, poiché «la scelta di un tempo limitato e parziale a cui sono nella maggior parte dei casi indotti gli scrittori di racconti è senza dubbio più conforme infatti alla rappresentazione istantanea dell'iniziazione che non a quella di un processo formativo lungo e tortuoso»¹²². Nel racconto, lo scrittore è costretto a scegliere un particolare e significativo momento e l'eccezionalità dell'iniziazione nel percorso formativo risulta il più adatto. La narrativa breve per il *Bildungsroman* si limita agli step iniziali del percorso senza arrivare al momento dell'adulità in quanto «solo di rado c'è lo spazio sufficiente per affrontare la questione del rapporto tra giovinezza e maturità, a meno che non si proietti la maturità in una dimensione extratestuale»¹²³. Questo è uno dei motivi principali per cui nei primi del Novecento domina la forma del racconto per trattare la crescita del personaggio. In narrazioni dove prevalgono traumi e nuclei le forme più adatte sono le *short story*, «ma proprio perciò inadatte a seguire l'evoluzione “di un'intera esistenza”»¹²⁴.

Di fatto, la nuova concezione del testo, che determina nei primi due decenni del secolo scorso il passaggio dal *Bildungsroman* alla *Bildungsnovelle*, si riflette su una nuova concezione della *formazione*, che si contrae sino ad assumere la fisionomia della mera *iniziazione*¹²⁵.

La presenza di racconti di iniziazione non è marginale nella nostra narrativa – anche per la secolare tendenza della letteratura italiana a preferire il racconto breve a quello lungo

¹²⁰ P. Bono - L. Fortini, *Il romanzo del divenire: un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Pavona 2007.

¹²¹ C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, cit., pp. 92.

¹²² V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, cit., pp. 206.

¹²³ Ivi, pp. 212.

¹²⁴ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 263.

¹²⁵ V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, cit., pp. 220.

– ma ad animare questa produzione è stata anche la legittimità del genere ad interrompere l'iter maturativo, senza dover necessariamente trovare un approdo risolutivo e felice, dunque, nella maggiore liceità di far fallire la formazione, fenomeno tipico del modernismo. Sebbene dunque, la presenza del racconto d'iniziazione sia indiscutibilmente rilevante, sia in Italia che all'estero, soprattutto durante la parentesi modernista, e risponda in modo efficace alle esigenze narrative della formazione novecentesca, si è deciso di tralasciare tale declinazione del genere, perché i modelli narrativi scelti appartengono alla narrazione lunga (eccezion fatta per *Agostino*, opera che anche la critica è incerta se catalogare come romanzo breve o racconto lungo).

2. Il rituale iniziatico: forme arcaiche e motivi fiabeschi nel Novecento

Nel capitolo precedente si è visto come il romanzo di formazione sia frutto del contributo di più generi letterari, evolutisi in risposta a determinate esigenze storico-sociali, e che con il mutare di queste le componenti genetiche si siano riadattate. Fiaba, mito, epica, picaresca sono le matrici che hanno fatto da base al *Bildungsroman* formatosi nell'età moderna, che con i secoli ha rimodulato gli schemi dei generi di partenza, poiché la prospettiva qui adottata è quella neo-darwiniana di Moretti e Mascaretti: «non riteniamo infatti che un genere possa fallire e morire del tutto, bensì che venga attualizzato, riscritto, reinterpretato e che continui a vivere entro forme più giovani»¹²⁶. Tra le varie radici genetiche si è scelto di considerare quella fiabesca, per analizzare come i suoi schemi narrativi siano ancora rintracciabili nel Novecento, partendo dalla classificazione di Propp nell'opera *Le radici storiche dei racconti di fate*.

Il motivo che lega il romanzo di formazione alla fiaba classica è *l'iniziazione*, elemento fondamentale del *Bildungsroman*, definito come un rito puberale di origine arcaica che nelle comunità primitive permetteva al giovane di raggiungere la maturità sessuale e ottenere un ruolo sociale¹²⁷, attuando così il passaggio dall'età infantile a quella adulta. «Con esso il giovinetto veniva introdotto nella comunità della tribù, ne diveniva membro effettivo e acquistava il diritto di contrarre il matrimonio»¹²⁸. La fiaba è infatti il genere che registra maggiormente riti, dinamiche e forme di vita arcaiche, di cui lo stesso Propp afferma la sua mirabile capacità di conservare «le tracce non solo di rappresentazioni della morte ma anche di un rito un tempo largamente diffuso, vale a dire il rito di iniziazione dei giovani al sopraggiungere della pubertà»¹²⁹. Se dunque l'iniziazione è un rito arcaico rintracciabile nel genere fiabesco, è però discutibile che essa possa risiedere anche nel moderno romanzo di formazione: per Franco Moretti infatti l'iniziazione non è compatibile con le forme di socializzazione moderna¹³⁰ poiché, differenziando i concetti

¹²⁶ Eadem, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 35.

¹²⁷ Ivi, pp. 60.

¹²⁸ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, pp. 89.

¹²⁹ Ivi, pp. 85–86.

¹³⁰ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 48.

di prova e rito, egli sostiene che la prima è un evento quotidiano che il singolo carica di significato, è un episodio non rilevante in sé, ma che diviene tale grazie ad un'«interiorità dispensatrice di senso»¹³¹; il rituale iniziatico invece possiede un carattere intrinsecamente eccezionale che spezza la vita del personaggio, azzerà il tempo e dilegua l'identità, per poi, una volta terminato, permettere all'eroe di riemergere in maniera differente, in contrasto con la banalità del suo *common hero*; insomma, l'iniziazione per Moretti include la sfera della morte e della rinascita, inconciliabili con l'ordinarietà del romanzo di formazione. Per Mascaretti invece l'iniziazione è proprio la chiave di volta dell'esperienza formativa, soprattutto di quella novecentesca¹³². Questa, dichiara Mascaretti grazie al supporto delle ricerche di Bruno Bettelheim e Mircea Eliade, ha un valore universale «non ha limiti storici e geografici ma risponde alle esigenze profonde e universali dell'essere umano»¹³³, riscontrabile anche nella società moderna. Inoltre, all'interno del romanzo i riti di iniziazione si moltiplicano e, affianco alle prove ordinarie di Moretti, ve ne sono alcune di straordinarie «enfattizzate da una esplicita rete di simboli iniziatici trasformati in motivi letterari»¹³⁴. Dunque, se si considera la tesi di Mascaretti della presenza, e inevitabilità, dell'iniziazione nei romanzi di formazione, allora risulterà evidente il legame profondo e necessario tra il *Bildungsroman* e la fiaba, e di conseguenza a forme di socializzazione primitive. La sfida di questo capitolo sarà quindi quella di rintracciare le forme dell'iniziazione fiabesca nei romanzi novecenteschi per dimostrare in questo modo ancora una volta l'effettiva sopravvivenza del *Bildung* in pieno Novecento; permettendo così anche di avvalorare il legame genetico tra i due generi, rivelando la natura ancestrale e quasi antropologica della narrazione formativa. Prima di procedere con l'analisi è doveroso però fare una premessa: i riferimenti al genere della fiaba sono ovviamente molti, ma qui si è scelto di indagare solo quelli che permettono un collegamento più o meno diretto con le forme dell'iniziazione sessuale, principio cardinale nella formazione novecentesca; poiché non vi sarebbe il modo di indagare con sufficiente perizia i restanti (come il ruolo ricoperto dai singoli personaggi o la presenza di eventuali oggetti magici).

¹³¹ Ivi, pp. 50.

¹³² V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 61.

¹³³ Ivi, pp. 59.

¹³⁴ Ivi, pp. 61.

2.1. La morte simbolica

In tutte le comunità primitive il rituale iniziatico si configura necessariamente come una morte simbolica e temporanea, attraverso la quale il neofita deve abbandonare la condizione precedente per assurgere ad una dimensione nuova e più autentica: tale è il principio di fondo del saggio dell'antropologo Mircea Eliade, secondo il quale «la maggior parte delle prove iniziatiche implica, in modo più o meno trasparente, una morte rituale seguita da una resurrezione o da una nuova nascita»¹³⁵. Poiché la fiaba è la forma narrativa tra le più autentiche nella trasposizione di strutture primigenie, in particolar modo dei riti puberali, essa è anche strettamente connessa alla raffigurazione del lutto, tanto che «l'inizio del racconto di fate ci si presenta come nato sulla base delle rappresentazioni della morte»¹³⁶. Leggendo lo studio di Propp, sembrerebbe che la maggior parte delle fiabe sia una registrazione di rituali iniziatici primitivi e di modalità di simbolici decessi ad essi connessi, resi attraverso raffigurazioni archetipiche: in questo modo è possibile leggere anche il viaggio iniziatico dell'eroe come una discesa infernale, poiché «la morte assumeva forme di spostamento nello spazio»¹³⁷. Se dunque la fiaba è una delle matrici genetiche del romanzo di formazione, e a sua volta in essa è presente l'elemento iniziatico, allora in tutti gli iter formativi si riscontrerebbe una morte simbolica del protagonista che poi va incontro a una rinascita coincidente con l'avvenuta maturità. Ma tale presupposto contrasta con la tesi di Moretti sopracitata, per cui morte e resurrezione sarebbero inconciliabili con l'ordinarietà del *common hero* moderno, che invece cresce e si sviluppa grazie ad episodi quotidiani caricati di senso. In questo paragrafo si cercherà di dimostrare come sia presente anche nei romanzi novecenteschi un retaggio di morti simboliche che permettano l'attuazione del rituale iniziatico necessario alla formazione dell'adolescente, e quindi come la morfologia fiabesca agisca ancora all'interno del genere formativo. Occorre così specificare quale forma assuma il rituale nelle comunità arcaiche primitive e nella fiaba, per poterlo analizzare nei percorsi formativi contemporanei, conducendo una lettura anche antropologica di questi.

¹³⁵ M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Morcelliana, Brescia 1974, pp. 12.

¹³⁶ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 85.

¹³⁷ Ivi, pp. 150.

Innanzitutto, è bene specificare che l'iniziazione possedeva nelle comunità arcaiche un valore funebre poiché doveva simboleggiare «la fine dell'infanzia, dell'ignoranza e della condizione profana»¹³⁸ per entrare nella società adulta, nella quale l'adepto veniva addestrato alle conoscenze pratiche e religiose attraverso un tirocinio. La rinascita che il rito sanciva permetteva la partecipazione a una dimensione di vita più autentica, sacra, la consapevolezza di appartenere ad una realtà trascendentale, mirando all'abbandono della condizione infantile, attraverso modalità spesso dolorose, paurose e terrificanti. Spesso la simbologia iniziatica vede il giovane essere inghiottito dalle fauci di un Mostro e soggiornare per qualche giorno nel suo ventre, il cui corrispettivo simbolico è una capanna o una grotta iniziatica, nella quale egli viene abbandonato: «l'ingresso del neofito nella capanna equivale alla penetrazione nel ventre del mostro»¹³⁹, dichiara Eliade. Ma questa casupola rappresenta, oltre alla pancia della creatura divoratrice, anche il grembo materno: in questo modo la morte dell'adepto riproduce una regressione alla dimensione intrauterina. Questo sarà il punto più importante per l'analisi qui condotta, poiché i diversi romanzi, grazie alla novecentesca scienza psicanalitica, enfatizzano il motivo del «*regressus ad uterum*»¹⁴⁰ collegandolo all'iniziazione sessuale. Se infatti la formazione erotica è cardinale nel percorso adolescenziale del Novecento, il ripristino della condizione fetale, a cui gli iniziati mirano, assume connotati perturbanti, creando un cortocircuito tra la figura materna e quella dell'amante, entrambe necessarie all'iter formativo. Procedendo nell'analisi, si cercherà di mettere in luce tale connessione, proponendo una lettura antropologica dei romanzi attraverso schemi tipici fiabeschi. La prima morte iniziatica oggetto d'analisi è quella di Emanuele che, sebbene risulti essere la più complessa, perché l'opera registra una difficoltà interpretativa maggiore, è anche quella che rappresenta in modo più esplicito il rituale iniziatico di regresso ad una condizione embrionale. L'opera però non è considerata dalla critica come un vero e proprio romanzo di formazione; o meglio, Cesare Garboli definisce il romanzo morantiano una «cerimonia d'iniziazione»¹⁴¹ e difatti il tema della morte è dominante, secondo Concetta d'Angeli. Oltre ai diversi lutti che si susseguono quasi in una sorta di climax (prima quello dello zio Manuel, poi quello della sorellina Carina e infine quello

¹³⁸ M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, cit., pp. 12.

¹³⁹ Ivi, pp. 60.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 88.

¹⁴¹ C. Garboli, *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995, pp. 198.

di Aracoeli stessa, dopo una lunga e degenerante malattia del corpo e della mente); il romanzo è la narrazione di una triplice catastrofe: «la prima è di ordine privato, sensoriale e memoriale; la seconda di ordine collettivo, storico e antropologico; la terza, infine, di tipo stellare, tellurico, cosmico»¹⁴². Le tre catastrofi si compenetrano una nell'altra attraverso metafore e comparazioni rese dallo stile vertiginoso della Morante. Sintetizzando i momenti dell'infanzia di Manuele è possibile distinguere una fase prenatale, comune a tutti i protagonisti del *Bildung* novecentesco, in cui il personaggio vive in perfetta simbiosi materna, non differenziando sé stesso dal corpo e dalla mente della donna. È il periodo in cui i due, in perfetta solitudine e segretezza, soggiornano al quartiere di Totetaco in una dimensione di dipendenza reciproca e di fusione anche corporale. Poi la caduta personale, tragica e traumatica del piccolo quando inforca per la prima volta gli occhiali da vista che gli deturparono la bellezza infantile, interrompendo il rapporto simbiotico e viscerale con la madre che si aggravò con la sua degenerante patologia. L'abbassamento grottesco di Aracoeli, con un comportamento sempre più ferino, aggressivo e lascivo, spudorato e incontrollabile per la ninfomania che la pervade, diviene metafora di una realtà che ha smarrito ogni significato¹⁴³, parallela all'avanzare del caos bellico in Occidente. Da quel momento il degrado di Emanuele è inarrestabile, culminando nell'età adulta con umiliazioni, emarginazione sociale, abusi e dipendenze affettive. Il tentativo del protagonista è allora quello di recuperare la primigenia felicità infantile attraverso una ritrovata fusione con il materno grazie al viaggio memoriale e geografico in Andalusia: l'obiettivo è quello di rinascere, ma per farlo occorre prima incorrere in una morte iniziatica, mai avvenuta a tutti gli effetti durante la propria adolescenza, segnata solo dal traumatico rifiuto che lo ha fatto precipitare dall'Eden materno, ma non gli ha permesso di morire simbolicamente, permanendo in un limbo esistenziale:

Io, Manuel, resto chiuso qua nel Lager: dove ogni atto è una degradazione, e qualsiasi libertà si sconta con la frusta. [...] Ma di là c'è l'orrore supremo della morte, che li rende *[i figli, carichi di una corrente letale]*, per i più, intoccabili. E dunque si rimane dentro il carcere senza uscita, murati fra due orrori: la sopravvivenza e la morte, l'una e l'altra impossibili¹⁴⁴.

¹⁴² E. Zinato, *Letteratura come storiografia? mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 180.

¹⁴³ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 264.

¹⁴⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 196.

Manuele si è sempre collocato in questo spazio angusto e drammatico tra la vita e la morte: egli non ha mai veramente vissuto perché la condizione del vivere, secondo il rituale, è concessa solo dopo una morte iniziatica e una rinascita simbolica. Come scrive Mircea Eliade «la morte iniziatica rende possibile la *tabula rasa* su cui si inscriveranno le rivelazioni successive, destinate a formare un uomo nuovo. [...] Questa vita nuova è concepita come la vera esistenza umana, perché aperta ai valori dello spirito»¹⁴⁵. Insomma, è necessario prima morire per accedere ad un vivere autentico, che nella cultura ancestrale, significava aderire ad un'esistenza spirituale. Secondo il pensiero antico, la migliore rinascita (ovvero una resurrezione che permetta di partecipare al sacro) è possibile se mutuata dalla cosmogonia: «la ripetizione simbolica della creazione implica una riattualizzazione dell'evento primordiale, e quindi la presenza degli dèi e delle loro energie creatrici»¹⁴⁶ e «non c'è garanzia migliore per la riuscita di una creazione qualsiasi (un villaggio, una casa, un figlio) che quella di copiarla dalla creazione per eccellenza, la cosmogonia»¹⁴⁷. Una delle modalità di morte dell'iniziando nelle società primitive è, come accennato sopra, quella dell'entrata del neofito all'interno di una capanna teromorfica, simboleggiante il ventre di un mostro. Ma l'edificio rappresenta,

Oltre al ventre del mostro divoratore, il ventre materno. La morte del neofito significa una regressione allo stato embrionale. Questa regressione non è di ordine puramente fisiologico, ma è in senso profondo cosmologica. Non è la ripetizione della gestazione materna e della nascita carnale, ma un ritorno provvisorio al mondo virtuale, precosmico¹⁴⁸.

In linea con tale presupposto è possibile allora comprendere come le tre catastrofi siano implicate vicendevolmente, poiché, la terza apocalisse, che viene invocata nel testo dai deliri del protagonista attraverso metafore stellari, celesti e cosmiche, intesse le prime due e permette di interpretare il viaggio memoriale e geografico di Emanuele come il tentativo di una morte iniziatica dalle dimensioni universali per una rinascita autentica e spirituale. In altre parole, la ricerca di Emanuele di Aracoeli, che si realizza attraverso i ricordi di infanzia e la scoperta del paese andaluso, esprime lo sforzo e la volontà di un ritorno alla dimensione intrauterina; e poiché «i simboli della morte iniziatica e della rinascita sono

¹⁴⁵ M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, cit., pp. 13.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 12.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 61.

complementari»¹⁴⁹, l'invocazione di una catastrofe cosmica permetterebbe un autentico recupero del rapporto fusionale con la donna.

Ma tu, mamita, aiutami. Come fanno le gatte coi loro piccoli nati male, tu rimangiami. Accogli la mia deformità nella tua voragine pietosa¹⁵⁰.

Vivere significa: l'esperienza della separazione: e io devo averlo imparato fino da quel 4 novembre, col primo gesto delle mie mani, che fu di annaspare in cerca di lei. Da allora in realtà io non ho mai smesso di cercarla, e fino ad allora la mia scelta era questa: rientrare in lei. Rannicchiarmi dentro di lei, nell'unica mia tana¹⁵¹.

La supplica di Emanuele di essere riassorbito nel ventre materno, di regredire ad uno stadio embrionale si fa disperata e perturbante. Nel saggio di Eliade si legge che il neofito, dopo essere ridiventato simbolicamente feto, può vivere secondo un ordine diverso «o ottenere la liberazione (buddhismo)»¹⁵². Il riferimento alla religione buddhista non è improprio, dal momento che le filosofie orientali rientrano tra le frequentazioni e le passioni dell'autrice, legittimando in questo modo «a parlare per il protagonista di una ricerca del Nirvana»¹⁵³. Dunque, la distruzione cosmica anelata da Emanuele gli permetterebbe il ritorno alla «Grande Madre ctonica»¹⁵⁴, in un'immersione panica e una fusione osmotica attraverso il corpo materno. Secondo questa prospettiva il romanzo è decifrabile come un viaggio iniziatico tragico e parodico allo stesso tempo, per la ricerca di una estrema iniziazione, negata nell'infanzia, che cerca disperatamente di concludersi alla veneranda età di quarantatré anni. L'exasperato rituale puberale che egli tenta di attuare è la parodia del genere formativo e di un bambino che si è sempre rifiutato di maturare. Secondo Giovanna Rosa, *Aracoeli* è la palinodia delle precedenti opere morantiane: in questo modo il racconto di Emanuele «delinea le tappe del viaggio iniziatico compiuto da Arturo adulto che, abbandonata l'isola, ha perso la solarità narcisistica del fanciullo divino»¹⁵⁵.

Per l'appunto, l'*Isola di Arturo* sembra essere, tra i romanzi morantiani, la composizione più limpida e felice, ma l'autrice, dietro a una trama apparentemente in linea con gli archetipi fiabeschi, complica lo schema iniziatico. La simbolica morte di Arturo, infatti,

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 127.

¹⁵¹ Ivi, pp. 20.

¹⁵² M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, cit., pp. 88.

¹⁵³ E. Zinato, *Letteratura come storiografia? mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 188.

¹⁵⁴ M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, cit., pp. 91.

¹⁵⁵ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 293.

sembrerebbe essere fin troppo evidente nell'episodio in cui il protagonista oltrepassa le famose «Colonne d'Ercole». Preso da un forte moto di gelosia perché infastidito dall'indifferenza di Nunziatella dopo la nascita del figlio Carmine, Arturo decide di fingere un suicidio ingoiando una dose eccessiva di sonnifero, trovato nel cassetto del padre. L'intento del ragazzo è di morire «per finta» per gettare la matrigna in uno stato di preoccupazione e ritornare ad avere le attenzioni sperate. Insomma, apparentemente sembrerebbe un gesto egoista, capriccioso e narcisistico, ma a guardare meglio la scena ricorda un *topos* fiabesco. Arturo, infatti, dopo aver ingerito la potente dose di veleno, perde i sensi e cade in un sonno profondo per circa diciotto ore, quando al risveglio sente la voce di Nunziata che, disperata, piange accanto al suo letto. Ma in uno stato ancora di semi-incoscienza, egli realizza che la ragione suprema della sua esistenza «era: di baciare costei!»¹⁵⁶. Insomma, dopo essere caduto in un sonno profondo, l'eroe si risveglia cercando il bacio dell'innamorata, alludendo all'epilogo della Bella Addormentata o di Biancaneve, due tra le più tradizionali fiabe occidentali. L'episodio fiabesco infatti si rifarebbe al rituale arcaico per il quale la ragazza, una volta uscita dalla «casa per uomini» – edificio in cui il giovane neofito viveva insieme alla comunità maschile alla fine del proprio percorso iniziatico – avrebbe dovuto essere sottoposta al rito della morte simbolica prima di contrarre il matrimonio: «Infatti, il momento in cui lasciava la casa per andare sposa era appunto quello che provocava la necessità dell'iniziazione, cioè della morte e della resurrezione»¹⁵⁷. Esattamente come per Arturo, uno dei modi per provocare la morte temporanea era l'avvelenamento e la modalità tipica di risveglio nel racconto di fate è il bacio dell'amante, preludio del matrimonio che effettivamente veniva praticato nella comunità arcaica dopo l'uscita dalla casa: sembra così che la Morante abbia effettivamente replicato l'archetipo fiabesco, che si rifà ai riti primitivi. Secondo Giovanna Rosa «è qui il vero punto di svolta dell'intreccio: in questo episodio, per dirla con Lotman, il personaggio passa il limite da un campo semantico all'altro»¹⁵⁸. Le «colonne d'Ercole» che Arturo oltrepassa segnano il passaggio dall'ingenuità infantile alla coscienza: dopo l'episodio, infatti, egli diviene consapevole del proprio sentimento verso Nunziatella, cresce e muta fisicamente la propria corporatura, così come cambia il

¹⁵⁶ E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 2014, pp. 248.

¹⁵⁷ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 202.

¹⁵⁸ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 147.

rapporto con la matrigna, per la quale non è più possibile la confidenza fraterna, ma innesca il meccanismo di prevaricazione maschile mutuato dal comportamento paterno. Se l'episodio segna il vero mutamento del ragazzo, costituendo un punto di svolta nella narrazione, «le tappe conclusive del progressivo avviarsi alla maturità dovrebbero tradursi in comportamenti adeguati: invece, il racconto pare procedere con andamento schizofrenico»¹⁵⁹. Arturo non avanza il proprio cammino verso la maturità in modo lineare perché, nel momento in cui dovrebbe accedere al mondo degli adulti, il racconto si arresta. Nel saggio di Giovanna Rosa, *Cattedrali di Carta*, il capitolo dedicato al romanzo procidano si intitola *L'isola dell'iniziazione impossibile*: la prospettiva della studiosa è chiara, quella di Arturo è una *Bildung* interrotta, perché nonostante la traversata delle colonne d'Ercole, l'eroe si rifiuta «di accettare le forme della conoscenza germinata»¹⁶⁰, dal momento che, rimanendo all'interno dell'acronia dell'isola, il ragazzo rigetta la Storia e la realtà effettiva, vanificando il senso di «svolte, incontri, “prove” iniziatiche»¹⁶¹. Ritornando all'episodio dell'inscenato suicidio e tralasciando il fatto che «ci troviamo dinanzi a una tendenza a forme specificamente femminili della morte temporanea»¹⁶², l'evidente differenza dalla fiaba tradizionale è il bacio mancato che Arturo non riesce a dare alla ragazza. Simbolicamente quindi è possibile inferire che il risveglio effettivo non sia avvenuto, che il ragazzo non abbia avuto davvero modo di ritornare in vita dallo stato di incoscienza in cui era precipitato. Ma, analizzando meglio, notiamo che in realtà egli non è mai a tutti gli effetti «morto» e a dichiararlo è Morante stessa. Nella poesia incipitaria, infatti, gli occhi di Arturo vengono definiti «dormienti», il ragazzo giace in un sonno che viene difeso da «giovinetti amici», ma soprattutto «l'insegna paurosa [della morte] non varcherà mai la soglia / di quella isoletta celeste»¹⁶³. Non si tratta della morte in generale, poiché Procida vive il lutto della madre del protagonista e della cagna Immacolatella, ma di quella specifica di Arturo. Egli non muore e, come scrive Mircea Eliade, la rinascita a un altro modo d'esistenza è «inaccessibile a coloro che non hanno affrontato le prove iniziatiche, che non hanno conosciuto la morte»¹⁶⁴. Sebbene, come sostiene Rosa, le colonne d'Ercole rappresentino la chiave di volta nella presa di

¹⁵⁹ Ivi, pp. 148.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 149.

¹⁶¹ Ivi, pp. 151.

¹⁶² V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 205.

¹⁶³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. Dedicata.

¹⁶⁴ M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, cit., pp. 13.

coscienza del ragazzo, esse non lo conducono a una dimensione funebre che permette all'iniziando di maturare, perché la sua permanenza nel mondo incantato dell'isola inficia la struttura stessa del *Bildungsroman* dal momento che non c'è spostamento, non c'è abbandono dei luoghi dell'infanzia ed «è proprio il rifiuto di accettare il dinamismo interno dell'intreccio a rendere squilibrato il racconto»¹⁶⁵. Insomma, Arturo non risorge perché non muore e non può morire perché non riesce ad abbandonare lo stato di primitività edenica in cui ha sempre vissuto, di profonda immersione nella dimensione tellurica dell'isola. L'universo procidano è infatti «metafora manifesta del grembo materno»¹⁶⁶, contenitore che lo protegge e ne difende l'unità psichica. La permanenza nell'isola allude ad una condizione intrauterina mai realmente abbandonata che, proprio per tale motivo, non permette di regredire ad uno stato funebre. Un ulteriore motivo di tale incapacità è l'ossessiva paura della morte del protagonista, talmente odiosa che: «il sospetto d'inoltrarmi sia pure soltanto sulla sua ombra distesa mi inorridiva»¹⁶⁷, ammettendo egli stesso che «questo bel paesaggio infantile non si addiceva alla severità dei morti»¹⁶⁸. Il timore è troppo forte perché «la morte altro non è che il termine ultimo della crescita [...]. Arturo non cambia, perché non vuole crescere, non vuole perdere la grazia futile che sempre accompagna l'adolescenza»¹⁶⁹. Dunque, l'episodio delle colonne d'Ercole non assume autenticamente il valore simbolico d'iniziazione, perché al risveglio Arturo non aprirà gli occhi, ma lo farà solo alla fine del romanzo, dopo l'arrivo di Silvestro e la presa di coscienza della guerra mondiale in atto, quando Morante stessa citerà la fiaba della principessa addormentata:

E adesso, all'udire le notizie mondiali che mi dava Silvestro, mi pareva d'aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola: in un cortile d'erba selvagge e ragnatele, fra civette e gufi, con uno spillone fatato confitto in fronte!¹⁷⁰

Solo nel momento in cui Arturo accetta la realtà storica circostante e si accorge della condizione di atopia e acronia in cui ha sempre vissuto, gli è permesso il vero risveglio,

¹⁶⁵ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 150.

¹⁶⁶ Ivi, pp. 138.

¹⁶⁷ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 244.

¹⁶⁸ Ivi, pp. 245.

¹⁶⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 151.

¹⁷⁰ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 367.

intraprendendo così un viaggio formativo che corrisponde all'abbandono dell'isola, ma che al lettore non è concesso di conoscere, perché a questo punto il romanzo si arresta. Passando alle narrazioni moraviane, l'opera in cui è più evidente l'esperienza della morte è *La disubbidienza*: il percorso di Luca può essere sintetizzato in una fase discensionale, che possiamo chiamare catabasi, e una fase ascensionale, di ritorno alla vita, l'anabasi. A sua volta il momento mortifero e quello vitale sono scanditi da alcuni riti iniziatici che permettono l'alternarsi di Eros e Thanatos nella turbolenta adolescenza del protagonista. Il processo di autodistruzione di Luca è scindibile in due stadi: quello della disubbidienza in cui emerge in modo vulcanico una forza distruttrice di violenta rabbia, e quello della deprivazione, caratterizzata da un moto di inerzia che lo porta a spogliarsi gradualmente dei propri averi. Se nel tradizionale romanzo di formazione è «l'istinto di vita a determinare la tipica mobilità dell'eroe»¹⁷¹, ne *La disubbidienza* è paradossalmente l'istinto di morte che fa da motore della narrazione e determina la dinamicità del personaggio¹⁷². Ma il momento funebre per eccellenza nell'opera è la malattia, esito estremo del lungo processo di spoliatura a cui il protagonista si sottopone. Solo apparentemente la degenza di Luca è sinonimo di inerzia, di abbandono fisico e spirituale, perché la severità del malessere assume il valore di simbolico trapasso, necessario alla sua rinascita. «Il deflagrare della malattia del corpo si presenta come l'evento risolutivo di tutte le tensioni che percorrono in precedenza il romanzo»¹⁷³, elemento preparatorio necessario alla risurrezione e quindi alla formazione di Luca. Il racconto dell'infermità è infatti intessuto di particolari simbolici simili ai riti iniziatici delle comunità arcaiche, configurandosi a tutti gli effetti come una morte simbolica¹⁷⁴ in cui sono presenti l'elemento del buio (metafora della condizione prenatale), del delirio, della cecità, della mostruosità, e della penetrazione nella "grotta".

Analizzando nel dettaglio la formazione di Luca come cammino discensionale verso il progressivo annullamento – quindi tutti i rituali che il ragazzo compie per giungere al vero momento funebre del ricovero – è possibile notare che sin dall'esordio sia presente

¹⁷¹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 275.

¹⁷² Ivi, pp. 276.

¹⁷³ Ivi, pp. 288.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 290–291.

«un desiderio di morte più o meno nascosto»¹⁷⁵, attraverso un profondo sentimento di disarmonia con la realtà circostante:

Luca, in quel tempo, era soggetto a rabbie improvvise e furiose durante le quali il suo corpo, già così stremato, pareva bruciare le poche forze che gli restavano in parossismi di rivolta e di odio. Soprattutto la muta e inerte resistenza agli oggetti o meglio la propria incapacità a servirsene senza fatica e senza danno, aveva il potere di gettarlo in queste rabbie devastatrici¹⁷⁶.

L'ostilità nei confronti degli oggetti manifesta l'inizio del sentimento di non appartenenza, di alienazione alla realtà circostante. La crisi del personaggio deriva per l'appunto dalla consapevolezza della propria condizione alienata che lo contraddistingue come personaggio intellettuale, ovvero come colui che è «caratterizzato da un sentimento di estraneità a sé stesso [...] portavoce del conflitto tra esistenza ed essere, tra esperienza quotidiana dell'individuo e ciò che lo trascende, tra comportamenti autentici e inautentici»¹⁷⁷. È la definizione dell'inetto novecentesco e modernista, antitesi per eccellenza della formazione secondo Moretti. Ma Luca Mansi, invece che immobilizzarsi nella logorante riflessione che lo statuto di intellettuale primonovecentesco richiede, si muove, e sebbene il suo dinamismo sia annichilente in un graduale procedere verso una morte simbolica, comunque lo vediamo in azione, un'azione di ribellione e rivolta verso la realtà che permette di intraprendere l'iter maturativo: «e pensò che era bello agire, sia pure per distruggere la propria vita»¹⁷⁸.

Il rapporto conflittuale con gli oggetti, tale da provocargli feroci scatti d'ira che sfociano in «un pianto violento in cui pareva sfogarsi tutto un antico dolore»¹⁷⁹, viene portato alle estreme conseguenze nell'episodio della scossa elettrica che gli procura una bruciatura alle dita e gli lascia una cicatrice a forma di piccola saetta. L'espressione *antico dolore* è particolarmente indicativa perché avvicina l'episodio alla pratica tribale della prova del fuoco, rituale a cui l'iniziando era soggetto: «è noto che nei riti d'iniziazione i neofiti erano sottoposti nei modi più vari all'azione del fuoco»¹⁸⁰, nella quale essi si bruciavano, si arrostitavano o si cuocevano. Il rito celebra una simbolica discesa all'inferno ed è emblematico il fatto che tale episodio sia collocato nelle primissime pagine del romanzo,

¹⁷⁵ Ivi, pp. 276.

¹⁷⁶ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 7–8.

¹⁷⁷ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 249.

¹⁷⁸ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 40.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 8.

¹⁸⁰ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 158.

suggerendo l'avvio della catabasi sin dall'esordio del libro. Inoltre, la cicatrice che gli compare è un «segno di avvenuta iniziazione»¹⁸¹, alludendo alla pratica tribale del *dito tagliato*, indizio distintivo della morte, da mostrare nel momento in cui l'eroe intraprende il viaggio effettivo nella foresta. Diverse sono poi le ritualità che Luca mette in atto come forma di spoliazione identitaria e rinuncia alla vita in una violenza che dall'esterno viene rivolta verso di sé: la privazione dei propri beni e proprietà, la rinuncia allo studio, il digiuno, il rifiuto al gioco e al divertimento ricordano i divieti compiuti dal neofito arcaico simboleggianti la morte o la regressione alla primissima infanzia: «tutte queste interdizioni – privazioni di cibo, mutismo, vita nelle tenebre, non vedere o vedere solo ai propri piedi – costituiscono anche degli esercizi ascetici. [...] Il neofito viene preparato alle responsabilità della vita adulta e insieme svegliato progressivamente alla vita dello spirito»¹⁸². Insomma, l'iniziando ha bisogno di privarsi di tutto ciò che apparteneva alla vecchia vita per poter risorgere in una condizione ontologicamente nuova dopo l'esperienza di morte.

Tutte le rinunce, le prove fisiche e le esperienze dolorose che Luca impone hanno come unico scopo la morte, ma una lettura antropologica de *La disubbidienza* permette di mostrare come solo apparentemente “all'iniziazione rituale alla vita” Luca opponga “una rituale iniziazione alla morte”. In verità infatti dolore e “morte” [...] sono qui veicolo di rinascita¹⁸³.

La morte simbolica è funzionale alla resurrezione e la lunga degenza prepara Luca al rituale che lo farà rivivere in una condizione spiritualmente nuova. L'elemento che permette la rinascita del ragazzo è la sessualità, prima con la giovane governante, poi con l'infermiera curante: già infatti durante il lungo processo discensionale, Luca aveva provato un risveglio dei sensi grazie al bacio della giovane governante, ma la morte di quest'ultima e l'ostinata volontà del protagonista di autoinfliggersi la privazione di qualsiasi forma di vitalità lo avevano assopito nel simbolico torpore mortale:

Tutti sullo stesso piano, sua madre, suo padre, il professore, la governante, a tirarlo nella vita, a imporgli la vita, a comprometterlo con la vita. [...] L'irritava soprattutto che la fame dei sensi umiliasse in maniera così facile il suo desiderio di liberazione e di morte¹⁸⁴

¹⁸¹ Ivi, pp. 148.

¹⁸² M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, cit., pp. 35.

¹⁸³ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 292.

¹⁸⁴ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 59.

Luca non era ancora pronto a quel primo avvicinamento all'eros tanto che nella descrizione del contatto carnale con la ragazza emerge il disgusto e la repulsione per la visceralità del bacio e la vitalità del suo carattere, in contrasto con la pulsione di morte che lo pervade. Ma dopo il lungo iter regressivo e la malattia mortale, a Luca sembra che «l'animo era mutato e ora avrebbe accettato ciò che allora gli era sembrato di dover rifiutare»¹⁸⁵, ovvero il contatto sessuale. L'infermiera è infatti colei che permette il risveglio dei sensi e immette il principio vivificatore attraverso due riti di iniziazione alla vita: quello del bagno lustrale e l'atto sessuale vero e proprio¹⁸⁶. Il bagno è un rito battesimale, una purificazione dal male che conserva una certa sacralità, una redenzione dalla rabbia e dal contrasto dell'io con il mondo. Anche la nudità è un aspetto rituale, perché assimila l'adepto alla condizione fetale, pronto a questo punto a tutti gli effetti per la vera e propria prova iniziatica resurrettiva: l'incontro con l'eros.

Ricordò che al momento dell'amplesso egli aveva provato il desiderio forte di entrare tutto intero nel ventre della donna e rannicchiarsi in quelle tenebre calde e ricche con tutto il corpo, come vi si era rannicchiato prima di nascere. Ma ora capiva che quelle viscere altro non erano che le viscere stesse della vita, da lui sinora ripudiate e che la donna, imperiosamente, gli aveva fatto accettare. Sì, concluse, la vita doveva proprio essere questo; non il cielo, la terra, il mare, gli uomini e le loro sistemazioni, bensì una caverna buia e stillante di carne materna e amorosa in cui egli entrava fiducioso, sicuro che vi sarebbe stato protetto come era stato protetto da sua madre finché ella l'aveva portato in seno. La vita era essere sprofondati in questa carne e sentirne l'oscurità, il risucchio e lo spasimo come cose benefiche e vitali¹⁸⁷.

Sembra fin troppo evidente la descrizione del rito del *regressus ad uterum* che Luca sperimenta durante l'atto sessuale: l'azione della penetrazione allude all'entrata in una «misteriosa caverna dedicata a un rito»¹⁸⁸ speculare all'iniziazione tribale dell'ingresso nella capanna iniziatica. Se nelle comunità arcaiche la capanna simboleggia «il ventre del mostro divoratore, dove il neofito è masticato e digerito»¹⁸⁹ ma anche il grembo materno che nutre, in cui, regredendo a una condizione embrionale, rinasce a una nuova realtà; nel romanzo novecentesco la simbologia iniziatica dell'edificio viene accostata direttamente a quella uterina della donna-amante. Così la penetrazione sessuale, come l'entrata nella caverna misteriosa, esprime simbolicamente il desiderio edipico di un regresso all'utero materno e di un ritorno alla condizione fetale, innescando un cortocircuito perturbante tra

¹⁸⁵ Ivi, pp. 98.

¹⁸⁶ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 297.

¹⁸⁷ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 112.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 108.

¹⁸⁹ M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, cit., pp. 61.

la figura della donna e quella della genitrice, oltre che all'allusione al motivo incestuoso, tanto da definire l'infermiera una «seconda e più vera madre»¹⁹⁰. A questo punto è ben visibile come il rituale iniziatico del *regressus ad uterum* nel Novecento, grazie alla scienza freudiana, venga enfatizzato ed esaltato nei percorsi formativi adolescenziali, complicando e ampliando il quadro iniziatico. Il motivo regressivo assume, infatti, espliciti connotati erotici comportando così una sessualizzazione del rituale e conseguentemente della morte che avviene nel momento dell'amplesso. «Ventre, capanna e caverna sono caricati perciò nel romanzo della medesima valenza simbolica che hanno nel codice dell'iniziazione tribale, ossia quella di morte (ingresso) e di rinascita (uscita)»¹⁹¹. I riscontri nel romanzo della pratica tribale sono evidenti e puntuali, al punto da indurre al sospetto «che ne *La disubbidienza* la ripresa di precise dinamiche iniziatico-tribali sia tutt'altro che casuale»¹⁹². Nel seguente frammento si legge infatti che:

L'infermiera l'aveva fatto nascere una seconda volta, dopo che era morto nel suo desiderio di morte. Ma capiva che questa seconda nascita non avrebbe mai potuto aver luogo se prima egli non avesse desiderato così sinceramente e assolutamente di morire¹⁹³

Sembra quasi che Moravia stia parafrasando i principi teorici del rituale iniziatico tribale, secondo il quale, per l'appunto, «la morte simbolica è indispensabile all'«inizio» della vita spirituale»¹⁹⁴, per permettere all'individuo di assurgere ad una condizione esistenziale superiore, panica e armonica nei confronti del tutto: la rinascita pone l'individuo in modo completamente nuovo rispetto al mondo. Luca infatti, dopo la partenza dell'infermiera, provò un «grato sentimento d'iniziazione definitiva, non soltanto all'amore fisico ma anche a quello più generale verso le cose. Gli pareva di aver trovato finalmente un modo nuovo e tutto suo di guardare alla realtà, fatto di simpatia e paziente attesa»¹⁹⁵. L'iniziazione ha quindi avuto successo, Luca è riuscito, dopo la rinascita tellurica dentro le viscere della donna-madre, a ripristinare un rapporto organico e armonico con la natura e gli oggetti circostanti, iniziali motivi di ira e frustrazione.

L'altra opera moraviana, *Agostino*, si presta bene ad una lettura iniziatico-fiabesca configurandosi come «un serrato susseguirsi di prove e riti di iniziazione, in tutto simili

¹⁹⁰ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 109.

¹⁹¹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 300.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 109.

¹⁹⁴ M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, cit., pp. 14.

¹⁹⁵ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 109.

a quelle a cui è chiamato il giovane delle società preletterarie»¹⁹⁶. La banda di giovani monelli è speculare alla comunità iniziatica maschile, che educa il ragazzo e lo introduce alla conoscenza della sessualità, mentre il Saro configurerebbe come «una sorta di “stregone”, di capo carismatico, di sacerdote dell’iniziazione»¹⁹⁷, del tutto simile alla maga fiabesca, ovvero alla «custode del regno lontano [...], un essere legato al mondo degli animali e al mondo dei morti»¹⁹⁸. Il bagnino infatti assume agli occhi del bambino connotati mostruosi e animaleschi, vive ai margini di una lunga e vasta distesa sabbiosa e per la sua omosessualità può essere accostato al carattere femminile e materno della maga, che pur senza avere figli è «fornita di tutti i contrassegni della maternità»¹⁹⁹. Il Saro, infatti, è l’adulto di riferimento, una sorta di protettore perverso e immorale, ma che conserva un alone materno verso i piccoli.

Le prove iniziatiche a cui Agostino viene sottoposto sono molteplici e ben analizzate nel saggio di Mascaretti²⁰⁰, tutte concernenti il motivo del dolore, della forza e della paura, in linea con i rituali iniziatici primitivi: dall’iniziale prova del fuoco attuata dalla bruciatura del mozzicone di sigaretta spento sulla mano da Berto; al violento rito del bagno lustrale per mano di Tortima che lo immerge in acqua con violenza; fino alla prova di forza contro Homs che Agostino fallisce perdendo a braccio di ferro. Anche la nudità, a cui egli con pudore si rassegna al Rio, è considerabile un ulteriore rito di pubertà, mentre la prova del fumo è tipica dei gruppi adolescenziali contemporanei. Insomma, l’intera opera è interpretabile in chiave antropologico-fiabesca, ma dopo i diversi riti, a differenza de *La disubbidienza*, non c’è la rinascita ad una nuova vita, la riappacificazione armonica e fusionale con il mondo esterno e Agostino permane in una zona liminare e frustrante.

2.2. La foresta

Nelle fiabe classiche l’eroe o l’eroina capitano immancabilmente in una foresta, elemento costante anche dei riti puberali, tanto che «il nesso tra rito dell’iniziazione e la foresta è

¹⁹⁶ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 224.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 114.

¹⁹⁹ Ivi, pp. 120.

²⁰⁰ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 230–233.

così saldo e costante che è esatto anche in senso inverso: ogni arrivo dell'eroe nella foresta solleva la questione del legame di quel dato soggetto col ciclo dei fenomeni dell'iniziazione»²⁰¹. Ciò non contrasta con quanto detto sopra, ovvero con il legame tra rito d'iniziazione e morte, perché il bosco è la strada che conduce all'altro mondo, tanto che «la foresta del racconto di fate riflette da un lato la reminiscenza della foresta come luogo dove si celebrava il rito, e dall'altro come ingresso al regno dei morti»²⁰². Se dunque, boscaglia e rito puberale sono strettamente connessi al mondo primitivo così come a quello fiabesco, essi lo devono essere anche nel romanzo di formazione, ovvero nel *Bildungsroman* potremmo trovare il bosco come il luogo in cui il protagonista ad un certo punto si avventura.

Ne *La disubbidienza*, il bosco è il luogo in cui Luca compie uno dei gesti più emblematici di tutto il romanzo: il seppellimento del denaro dei genitori, dopo la scioccante scoperta di questo nascosto dietro le mura della loro camera da letto. L'azione compiuta allude potentemente, sebbene con valore opposto, alla fiaba di Pinocchio, quando il burattino di legno sotterra gli zecchini d'oro dietro consiglio dal Gatto e dalla Volpe. I rimandi tra i due romanzi sono molti ed evidenti tanto che «pare proprio che lo scrittore, non si sa con quanta consapevolezza, abbia voluto, rovesciandone gli schemi ma anche sviluppandone le ambiguità implicite, far riferimento a quello che si può considerare il romanzo di formazione italiano per eccellenza»²⁰³: in tutta la narrazione, infatti, si rilevano punti di contatto con l'opera che più di tutte rappresenta il perfetto incontro tra fiaba e romanzo di formazione. Se nel libro collodiano l'azione rappresentava l'illusione di poter moltiplicare il denaro, dall'altra il protagonista spera di liberarsi dal simbolo per eccellenza dello *status* borghese della propria famiglia. Pinocchio, infatti, dopo aver sotterrato le monete, si avvia con i due malintenzionati attraverso il bosco per il Paese Acchiappacitrulli in cui incontra una realtà surreale, facilmente riconducibile al regno d'oltretomba, simboleggiante «un mondo della potenza e dell'attaccamento ai beni mondani»²⁰⁴. Il Paese funge da lezione “sociologica” al burattino il quale, dopo aver subito la condanna, prende autocoscienza del proprio gesto. In Luca invece si inverte il

²⁰¹ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 91.

²⁰² Ivi, pp. 93.

²⁰³ P. Montefoschi, *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza*, in M. C. Papini et al. (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007, pp. 391–392.

²⁰⁴ A. Grassi, *Pinocchio nell'ottica mitologico-archetipica della psicologia analitica di C.G. Jung*, in *C'era una volta un pezzo di legno*, Emme Edizioni, Milano 1981, pp. 81.

rapporto tra seppellimento del denaro e consapevolezza del suo valore, al punto da provare

Una tristezza funebre e ammaliata e capiva che, dopo tutto, non era stato un gioco. Lui non era il corsaro sanguinario e insensibile, alla fine di una vita di avventure e di libertà; quel piazzale non era il litorale deserto di una terra selvatica; infine nessuno avrebbe mai scoperto con gioia il suo povero tesoro di biglietti stracciati e di monete d'argento. La mediocrità di se stesso, del luogo e del tesoro gli parve ad un tratto la prova migliore della serietà strenua di quanto andava facendo e dell'impossibilità di illudersi attribuendogli il valore di un gioco²⁰⁵.

La terribile consapevolezza del gesto che egli compie lo allontana non solo dall'ingenuità del povero burattino di legno, ma anche dall'innocenza del piccolo Pin, nella scena in cui nasconde la pistola scavando «una nicchia nella parete erbosa dove sono i nidi di ragno» per poi «coprire tutto con terriccio ed erba»²⁰⁶. Al contrario di Luca, per Pin nascondere la pistola è un gioco, perché l'arma stessa è un oggetto ludico, che mostra tutta l'ingenuità del bambino:

La pistola rimane a Pin e Pin non la darà a nessuno che l'ha. Solo farà capire che è dotato di una forza terribile e tutti lo obbediranno. Chi ha una pistola vera dovrebbe fare dei giochi meravigliosi, dei giochi che nessun ragazzo ha fatto mai [...]. Pure adesso Pin andrà lontano da tutti e giocherà tutto solo con la sua pistola, farà giochi che nessun altro conosce e nessun altro potrà mai sapere²⁰⁷.

Ancora una volta l'opera moraviana è accostabile ad una narrazione dal sapore fortemente fiabesco, ma se ne distanzia per la tragicità con cui la scena viene narrata, lontana dall'atmosfera leggera di Calvino. E infatti, all'innocenza del picaro Pin, che non perviene ad un'effettiva consapevolezza del mondo che lo circonda, si oppone la lucida tragicità di Luca, che nel proprio percorso di discesa infernale acquista coscienza del valore delle cose. Sempre in merito alla medesima scena, Paola Montefoschi rileva un'altra corrispondenza tra Luca e il burattino di legno, ovvero le proiezioni suicide dei due eroi²⁰⁸. Entrambi i protagonisti, infatti, fantasticano la figura del proprio cadavere nel mezzo della foresta: Luca si identifica con il ragazzo ucciso che da piccolo immaginava fosse stato sepolto esattamente in quel parco, Pinocchio ha la visione del proprio corpo impiccato alla Quercia, per mano del Gatto e della Volpe.

²⁰⁵ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 41.

²⁰⁶ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, A. Mondadori, Milano 1995, pp. 23.

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 21.

²⁰⁸ P. Montefoschi, *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza*, cit., pp. 391.

Egli avrebbe sotterrato il denaro nel luogo stesso dove un tempo aveva pensato che avesse giaciuto l'assassinato; e seppellendovi il denaro, in certo senso vi avrebbe sepolto anche se stesso. [...] Tutto ad un tratto gli tornò il senso crudele e patetico di esservi stato sepolto lui, assassinato senza pietà²⁰⁹.

L'idea di morte connessa all'ambiente boschivo è tipica dei rituali iniziatici e della narrazione fiabesca e la proiezione del proprio corpo sepolto sottoterra simboleggia l'ennesima allusione al movimento discensionale di catabasi morale di Luca, figurazione della morte spirituale a cui il ragazzo sta progressivamente andando incontro attraverso la spoliatura dei propri averi e il rifiuto della propria identità. Insomma, il bosco «è l'ennesimo strumento della drammatizzazione della morte iniziatica»²¹⁰ e nel capitolo successivo si leggerà che «dopo quel giorno, parve a Luca di cadere in fondo a un torpore mortale»²¹¹, come se quel gesto avesse determinato irreversibilmente il declino verso la malattia. Le avventure di Luca nella foresta sono però due: la seconda volta, egli vi è spinto quasi dall'inerzia, sviando il proposito di recarsi a casa della governante e, una volta dentro, ripensa nuovamente al proprio decesso prima sottoforma di carcassa data in pasto ai leoni, poi come inerme fanciulla vergine esposta alle fameliche voglie delle bestie. Con quest'ultima immagine si concretizza la natura sacrificale della propria uccisione, esplicitata dallo stesso Moravia: «suggerendogli una nuova immagine della propria morte, ne chiariva e riconfermava il significato: come di un sacrificio rituale, sacro, necessario, inevitabile»²¹². Mircea Eliade sostiene che il rituale d'iniziazione arcaico avesse un forte valore sacro, perché permetteva all'iniziando, una volta concluso il percorso, di ricongiungersi con gli Esseri divini e di ottenere una conoscenza in materia religiosa, per assurgere ad una dimensione spirituale. Con tale immagine, l'ingresso di Luca nel bosco assume a tutti gli effetti un valore rituale, e la foresta funge da catalizzatore della catabasi morale oltre che da luogo «simbolico della propria pulsione autodistruttiva e dunque della propria morte simbolica»²¹³. Ma la tentazione di riesumare il denaro, sepolto la volta precedente, è forte:

Egli pensò al denaro e pensò con ripugnanza estrema all'eventualità di andare avaramente a disseppezzarlo, rimetterlo in tasca e comprarci dolci o sigarette. Ma il medesimo tradimento verso sé stesso l'avrebbe compiuto recandosi dalla donna. Ella l'aspettava in casa sua, come

²⁰⁹ Ivi, pp. 39–40.

²¹⁰ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 310.

²¹¹ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 43.

²¹² Ivi, pp. 63.

²¹³ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 310.

l'aspettavano a tavola i genitori e a scuola i compagni e i professori. Tutti cospiravano a favorire la sua debolezza. Che altro da fare onestamente se non rifiutarsi?²¹⁴

Il passo citato mette bene in evidenza che il denaro, la fame, la scuola e la governante rappresentano per Luca delle prove (come tale è anche l'attraversamento del bosco) e il loro superamento è permesso proprio dalla resistenza quasi stoica al loro fascino, alla rinuncia in modo ascetico e totale che porta all'abnegazione della propria identità, discendendo ad una morte simbolica. A questo punto risulta evidente il masochismo di Luca, frequente nelle opere moraviane, ma che «in ciascun romanzo di formazione acquista un preciso significato»²¹⁵. La pulsione annientatrice del protagonista è funzionale all'attuazione della propria morte simbolica, causata da un moto di ribellione che in un primo momento si esercita in forma violenta e aggressiva verso l'esterno, poi viene interiorizzata ponendo sé stesso come oggetto del proprio moto distruttivo, attraverso l'espiazione e l'annichilimento. Diversa funzione invece in *Agostino*, la cui tendenza alla violenza personale ha un valore pedagogico²¹⁶, ovvero l'accettazione del dolore avviene in nome della necessaria esperienza della diversità per pervenire alla conoscenza. Da qui l'ideologia moraviana, secondo la quale è necessario fare esperienza della violenza per poter vivere autenticamente²¹⁷. Basti pensare a Michele Ardengo che permane nella miseria e nella mediocrità borghese proprio perché incapace di sparare a Merumeci. Passiamo così all'altra opera di Moravia, anch'essa contenente l'elemento della foresta ma nella sua declinazione "marittima", ovvero di pineta, attraversata dal bambino per recarsi al villino insieme al Tortima: «La pineta dell'ultimo capitolo di *Agostino* è infatti una sorta di "selva oscura" in quanto, oltre ad essere un cronotopo sul piano dell'intreccio, rappresenta iconicamente il turbamento esistenziale e sensoriale di *Agostino*»²¹⁸. Anche in questo caso la boscaglia conduce ad un altrove perché, percorsa la strada che la fiancheggia, porta al quartiere povero dove abita il Tortima che rappresenta un'effettiva alterità dal punto di vista sociale ed economico, realtà scoperta dal bambino proprio durante il percorso iniziatico intrapreso.

²¹⁴ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 61.

²¹⁵ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 232.

²¹⁶ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1977, pp. 68.

²¹⁷ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 232.

²¹⁸ Ivi, pp. 217.

L'attività preferita dai ragazzi all'interno della radura è la caccia e la raccolta di funghi: «Un giorno di quella fine d'estate, i ragazzi della banda e Agostino si recarono in pineta per cacciare uccelli e ricercare funghi. Era questa, tra tutte le prodezze e le imprese della banda, quella che Agostino preferiva»²¹⁹. L'attività non è solo una pratica ludico ricreativa, ma allude all'apprendistato di carattere sacro-rituale a cui il giovane della società primitiva veniva sottoposto per la sua mascolinizzazione. Come scrive Propp, il ragazzo «faceva il tirocinio di cacciatore e di membro della comunità, il tirocinio delle danze e dei canti e imparava tutto ciò che era considerato indispensabile alla vita»²²⁰. Gli educatori del giovane apprendista sono i monelli della banda del Saro, definita da Gadda «una associazione primitiva e brutalmente acerba ed esclusivamente maschile»²²¹, che svolge il ruolo di comunità iniziatica somministrando al ragazzo una serie di prove e riti d'iniziazione. Proprio durante una di queste spedizioni nel fitto della pineta, Agostino nota un villino nel mezzo della radura: è il bordello, al quale si recherà senza successo con l'amico Tortima, per avviare la propria iniziazione sessuale. L'edificio è facilmente riconducibile alla «casa per uomini» fiabesca: «il racconto di fate ha conservato tracce straordinariamente nitide dell'istituto delle case per uomini. Uscendo di casa, l'eroe scorge spesso dinanzi a sé in una radura o nel bosco un edificio di un genere particolare, che di solito è chiamato semplicemente “casa”»²²². Sempre Propp specifica che l'accesso alla componente femminile era vietato, ma al suo interno le donne erano sempre presenti con il ruolo di mogli, con cui vivevano in concubinage. Era insomma un istituto ben identificabile e riconosciuto all'interno della società, al quale il ragazzo poteva accedere solo dopo essersi sottoposto alle numerose prove iniziatiche, in conclusione del percorso formativo e prima di inserirsi a tutti gli effetti nella comunità adulta, vivendoci per un periodo di tempo indeterminato. Nel racconto di fate, il primordiale istituto viene rappresentato con le seguenti caratteristiche:

a) la casa sorge in un punto remoto della foresta; b) essa si distingue per la sua grandezza; c) è circondata da un recinto (talora con teschi); d) è costruita su colonne; e) ci si entra da una scala portatile, oppure da una colonna; f) l'ingresso e le altre aperture sono coperti e chiusi; g) essa consta di alcuni locali²²³.

²¹⁹ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 143.

²²⁰ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 90.

²²¹ C. E. Gadda, *Agostino di Alberto Moravia*, cit., pp. 181.

²²² V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 181.

²²³ Ivi, pp. 185.

L'edificio, per la funzione sociale che ricopriva in epoca arcaica, risulta la struttura più simile alla moderna casa chiusa, *topos* dell'iniziazione sessuale novecentesca e ottocentesca. Inoltre, il bordello è la declinazione del motivo della «doppia scelta erotica», ovvero la «distinzione tra amore ed esperienza sessuale»²²⁴ che rimanda alla pratica tribale del doppio matrimonio: il primo contratto nella «gran casa», il secondo regolare, stipulato una volta tornati nella comunità²²⁵. La rispondenza tra ritualità primitiva e forme d'iniziazione moderna è molto forte, in particolar modo presso i periferici: negli strati socio-economicamente più emarginati infatti, l'iniziazione sessuale avviene spesso al bordello e in gruppo, come evidenzia Luca Danti. Anche in *Agostino* il tentativo di esordio sessuale si attua nella casa di tolleranza, la cui frequentazione avviene in compagnia di amici «periferici», sebbene il protagonista non lo sia; per di più, sono numerose le somiglianze tra il villino del romanzo moraviano e la casa di Propp:

Era un villino molto simile agli altri. Forse più grande, con tre piani e un tetto spiovente di scaglie d'ardesia. La facciata di un grigio affumato e triste aveva persiane bianche, tutte serrate, gli alberi del folto giardino la nascondevano quasi per intero. Il giardino non pareva grande, l'edera ricopriva il muro di cinta, attraverso il cancello si vedeva un breve viale tra due file di cespugli e, sotto una vecchia pensilina, una porta dai battenti chiusi²²⁶

Dal confronto emerge che la casa di *Agostino*, oltre che essere immersa nella foresta/pineta presenta, come la casa delle fiabe, dimensioni maggiori rispetto alla norma; è circondata da un muro di cinta e da un cancello, traduzione del recinto fiabesco; la colonna che conduce all'ingresso è mutuabile nel breve viale tra file di cespugli; e entrambi gli edifici mostrano le aperture (porte e finestre) tutte serrate. L'aderenza al modello fiabesco risponde a un motivo letterario ben codificato, ovvero quello di un bordello «descritto dal punto di vista dell'adolescente» e che, per questo, può sembrare «una casa, o un albergo qualunque»²²⁷. Simile, ma molto meno dettagliata, è anche la descrizione della casa di tolleranza di Musil in *Törless*:

L'altra sponda era coperta da alberi fitti e poiché la strada piegava ad angolo retto e costeggiava il fiume, il bosco aveva l'aspetto minaccioso di una parete nera e impenetrabile. Solo dopo attente

²²⁴ V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, cit., pp. 215.

²²⁵ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 209.

²²⁶ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 145–146.

²²⁷ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 219.

ricerche si scopriva un viottolo nascosto che vi si addentrava. [...] Gli alberi si diradarono, e pochi passi più in là essi sbucarono in una radura, che aveva nel mezzo un massiccio edificio quadrato di due piani. Era l'antica casetta dei bagni. In tempi andati serviva come stabilimento termale agli abitanti della piccola città e ai contadini della regione, ma da anni era fuori uso. Solo al pianterreno c'era un'osteria malfamata²²⁸.

Con minore minuzia descrittiva, per cui non ne conosciamo l'aspetto esterno, anche il bordello della prostituta Božena appare un edificio ormai disabitato, con le imposte chiuse, scambiato per una qualunque osteria degradata e nascosto nel fitto della vegetazione. I richiami a *Törless* non sono sicuramente casuali, data l'influenza dell'opera musiliana su quella moraviana (come rilevato da Martignoni): in entrambe le opere il punto di vista è sempre quello del ragazzo che, inesperto al sesso, si avvicina alla grande casa avvolta da un alone di mistero, alludendo «evidentemente al mistero sacro dell'iniziazione sessuale che in essa dovrebbe compiersi»²²⁹. Dovrebbe, sottolinea Mascaretti, perché sia per Agostino che per Törless tale esperienza non si compie poiché, entrambi gli eroi sovrappongono la figura della madre a quella della meretrice. In Propp si legge che l'accesso alla casa «era vietato, pena la morte, alle donne e ai non iniziati»²³⁰. A differenza di quanto già detto per l'elemento femminile, il divieto ai bambini è categorico e, per l'analisi qui condotta, rivelatorio: Agostino non può accedere alla casa di tolleranza perché evidentemente non ha ancora concluso il proprio percorso iniziatico. Diversamente da Törless, il cui fallimento con Božena è causato dal disagio del ragazzo stesso, per Agostino l'insuccesso è determinato dal divieto di accesso alla dimora da parte di due avventori che lo respingono indietro, per cui il protagonista non riesce fisicamente a vacare la soglia del villino, «limite per antonomasia tra innocenza puerile e maturità sessuale»²³¹. Ecco che i due romanzi di formazione risolvono l'archetipo fiabesco iniziatico della casa per uomini e della doppia scelta erotica, di matrice primitivo-antropologica, in chiave squisitamente novecentesca attraverso l'introduzione del motivo edipico. Così il prototipo della formazione sessuale, che in epoca moderna si traduce nel bordello, nel Novecento si complica grazie alla scienza freudiana e al nuovo cronotopo dell'interiorità. Non solo, nei due romanzi l'avvicinamento alla casa, come nota Mascaretti, è accompagnato da un'aura di sacralità (l'avventura avviene di notte, nel

²²⁸ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, G. Einaudi, Torino 1967, pp. 37–38.

²²⁹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 219.

²³⁰ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 182.

²³¹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 220.

«silenzio perfetto» e in un buio denso), che contrassegna tutte le manifestazioni rituali arcaiche che avvengono all'interno della foresta. Il valore sacro attribuito ai riti iniziatici, ricordiamolo ancora una volta, si collega alla simbologia funebre della prova: è quindi evidente che i personaggi, che si addentrano nel folto del bosco e che scorgono il fatidico edificio, procedono verso un cammino di morte, la cui rinascita non può avvenire, poiché l'accesso alla casa è fallimentare. Infatti, in *Agostino* la tensione ad una regressione intrauterina emerge solo a livello potenziale, nel momento dell'ammirazione *voyeuristica* della prostituta dalla finestra, il cui sguardo del protagonista si concentra in particolare sulla veste della donna che ricade sul grembo e sui seni, permettendo proustianamente e freudianamente di collegare l'immagine del suo corpo a quello della madre:

Ella indossava una ampia veste di velo azzurrino che rammentò ad Agostino le camicie materne. La veste, trasparente, giungeva fino ai piedi; in quel velo, le membra della donna viste come in un'acqua marina, si disegnavano pallide e lunghe, quasi fluttuanti in curve indolenti intorno la macchia scura del grembo²³².

La veste veicola e focalizza lo sguardo del ragazzo sul ventre della donna che, con la metafora acquatica (simbolicamente riferibile al liquido amniotico), si fa correlativo oggettivo del legame tra attrazione sessuale e involuzione embrionale, mettendo in cortocircuito la corporeità della cortigiana con quella della madre. La percezione di un nesso tra il grembo della meretrice e quello materno permette ancora una volta di collegare il motivo del *regressus ad uterum* all'iniziazione sessuale. Al contrario di Luca però, Agostino non esperisce la rinascita attraverso la pratica concreta, ma le sue pulsioni regressive permangono solo in uno stadio immaginativo.

Spesso, precisa Propp, nella fiaba la «casa per uomini» viene confusa con la «capannuccia iniziatica»²³³, piccola costruzione dove il ragazzo veniva abbandonato e dalla quale prende avvio il percorso iniziatico, posta anch'essa nel mezzo del bosco: «la capannuccia, o la casupola, è una caratteristica costante del rito, al pari della foresta. Questa capannuccia si trova nel folto della foresta, in un punto deserto e segreto»²³⁴. Dal punto di vista antropologico-tribale gli edifici sono cronologicamente, funzionalmente e morfologicamente distinti: la capannuccia ospita l'iniziando agli esordi del suo iter, è di dimensioni ridotte e spesso è costruita dal ragazzo, mentre la casa per uomini è un edificio

²³² A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 166.

²³³ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 185.

²³⁴ Ivi, pp. 100.

istituzionalizzato dalla tribù, in cui il giovane vive nella comunità maschile alla fine del suo apprendistato ed è di dimensioni maggiori; ma «il racconto di fate ha trasferito nella foresta la casa per uomini, che generalmente si svolge nel villaggio o nelle adiacenze di esso, e non la distingue dalla capannuccia»²³⁵. In *Agostino* invece le due costruzioni sembrano essere differenziate in modo più ortodosso, permettendo al protagonista di incontrarle e farvi esperienza in due momenti ben distinti del romanzo, sebbene la prima, la capannuccia, non si trovi nel mezzo del bosco, ma in un punto remoto della spiaggia, ai margini degli stabilimenti balneari, separata dal resto della riva da lunghe distese vuote di sabbia:

Sulla spiaggia in quel punto non c'erano che poche cabine, cinque o sei in tutto, sparse l'una a gran distanza dall'altra. Erano cabine povere, di legno grezzo, tra l'una e l'altra si scorgeva la spiaggia e il mare egualmente deserti. [...] Un arco dall'insegna dipinta di azzurro portava la scritta *Bagno Amerigo Vespucci*. Una bassa baracca verde affondata nella sabbia indicava la dimora del bagnino. Dopo questo bagno Vespucci, il litorale, sprovvisto così di cabine sulla spiaggia come di case sulla strada, continuava a perdita d'occhio, in una solitudine di sabbia battuta dal vento, tra lo scintillio azzurro del mare e il verde polveroso della pineta²³⁶.

La diversità dell'ambiente rispetto al proprio Bagno è evidente, non solo per la differenza economico-sociale che contraddistingue le due zone di spiaggia, ma anche perché l'atmosfera allude ad un oltretomba lontano, come se Agostino avesse oltrepassato la soglia dell'aldilà, ben rimarcata dalla scritta all'ingresso dello stabilimento. La spiaggia in questo caso sostituisce la foresta fiabesca come luogo in cui perdersi e allontanarsi dalla madre per intraprendere il percorso iniziatico. O meglio, leggendo con attenzione, la distesa sabbiosa si staglia nel mezzo tra quella marina e la pineta, luoghi tipici dell'attraversamento iniziatico e che nel romanzo stesso condurranno il protagonista ad un effettivo oltretomba simbolico: è possibile affermare allora che la spiaggia diviene qui il terzo luogo per la formazione del giovane e assolve alla stessa funzione della foresta nella narrativa tradizionale. A conferma di ciò, attraversata la lunga distesa sabbiosa, Agostino arriva alla casa del Saro, luogo di ritrovo della banda, descritta con le caratteristiche della capannuccia fiabesca nel folto del bosco:

La baracca come appariva non aveva che una sola stanza; e gli piacque per la sua piccolezza come una casa di fiaba. Il soffitto era basso, di travi imbiancate, le pareti di assi grezze. Due finestre minuscole ma complete, con davanzale, piccoli vetri quadrati, sportelli, tendine e persino qualche vaso di fiori, diffondevano una luce bassa e smorzata. Un angolo era occupato dal letto, ben

²³⁵ Ivi, pp. 187.

²³⁶ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 73–74.

rincalzato, con un guanciale bianco di bucato e una coperta rossa, in un altro c'era un tavolo rotondo e tre seggiole. Sopra il piano di marmo di un cassettoni si vedevano due di quelle bottiglie che contengono piccoli velieri o navi a vapore. Le pareti erano tutte coperte di vele agganciate a chiodi, di remi appaiati e di altri attrezzi marittimi²³⁷.

Se dunque, la spiaggia può essere assunta come cronotopo novecentesco della selva, la baracca del Saro, dispersa e isolata nel mezzo della rena, sembra proprio essere l'equivalente della fiabesca casupola iniziatica, tanto che il protagonista stesso la paragona alla casa delle fiabe. L'accesso non è, però, stato semplice: spesso, infatti, la capanna delimita una linea di demarcazione che l'eroe non può varcare «prima d'essere sottoposto a un interrogatorio e a una prova che stabilirà se può proseguire»²³⁸; egli, per l'appunto, ha dovuto barattare il pacchetto di sigarette della madre con Berto (che poi verrà offerto a tutta la banda) per poter essere ammesso all'esclusività della "Tana" ed entrare nel gruppo di monelli. Lo scambio dell'oggetto può fungere da parola magica pronunciata dall'eroe per aprire le porte della capanna, permettendogli così di avviare il proprio percorso formativo. Come accennato sopra, l'accesso alla casetta conduce ad un oltretomba simbolico che nella fiaba è iconicamente segnato dalla zoomorfia dell'edificio: «oltre la sua ubicazione nella foresta, rileviamo in essa alcuni tratti tipici: essa assume spesso l'aspetto d'un animale, e più spesso ancora, soltanto la porta ha l'aspetto di un animale»²³⁹, perché l'entrata dell'eroe simboleggia il suo inghiottimento. Nell'essere divorato dalle fauci della casa-animale egli simbolicamente muore e accede a una dimensione ultraterrena, dando avvio al suo percorso iniziatico. In *Agostino*, però, il tugurio del Saro non presenta affatto tale animalizzazione, che piuttosto compare nella descrizione dei personaggi. In mancanza di una rappresentazione zoomorfica, l'entrata del protagonista non può essere interpretata come un suo inghiottimento; in altre parole, l'ingresso nella casa del Saro non è un ritiro intrauterino e non permette la conseguente rinascita del giovane. Come visto poco sopra, il motivo del *regressus ad uterum* si presenta solo in forma immaginativa e tensionale nella scena voyeuristica fuori dal bordello, non come esperienza effettiva. Motivo per cui Agostino rimane sospeso in una sorta di limbo, in una zona vaga e indeterminata sia sul piano anagrafico («Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse»²⁴⁰) sia su quello

²³⁷ Ivi, pp. 79–80.

²³⁸ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 95.

²³⁹ Ivi, pp. 100.

²⁴⁰ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 169.

simbolico. In ogni caso, la baracca del Saro presenta la stessa duplicità delle case delle fiabe, come nota Mascaretti: «anche questo luogo risulta dunque ingannevole alla vista dell'eroe: sembra un approdo salvifico mentre è stato devastato dalla morte»²⁴¹. È interessante notare la duplicità estetica della casetta, che all'esterno rivela tutto il degrado dell'ambiente socioeconomico con cui Agostino entra in contatto, mentre all'interno è minuziosamente ed elegantemente arredata, mostrandosi in apparenza un ambiente attraente e confortevole, per poi rivelarsi infido e pericoloso: il decoro formale interno contrasta con la licenziosità della morale del bagnino e delle attività pedofile che vi si svolgono. Dunque, il pericolo che si cela è di carattere erotico-sessuale, ma il protagonista è stato in grado di evitarlo, salvandosi dal tentativo di violenza, mantenendo intatta la sua verginità.

Secondo Propp, nel racconto di fate l'eroe compie due tappe nel proprio viaggio di formazione: la prima dalla casa paterna alla capannuccia, la seconda «va dalla capannuccia nel bosco al reame lontano»²⁴². Mascaretti evidenzia che le due sequenze sono perfettamente replicate anche in Agostino: la prima è segnata dal passaggio dal Bagno Speranza a quello Vespucci, quindi alla casa del Saro, la seconda dall'attraversamento del mare verso il Rio. In questo transito si possono riconoscere due elementi tipici della letteratura: il mare come «tradizionale variante del *cronotopo* della strada»²⁴³ e il traghetto, ovvero la barca del Saro, iconico mezzo delle fiabe: «il traghetto nell'altro regno è l'asse del racconto di fate ed è anche il suo centro»²⁴⁴. Il viaggio a bordo dell'imbarcazione guidata dal traghettatore conduce, come è facilmente intuibile anche dalle raffigurazioni dantesche e classiche, all'oltretomba: «l'essenziale è che tutti i tipi di traghetto rivelano una unica provenienza: derivano, cioè, dalla rappresentazione del viaggio del morto nell'altro mondo, e alcuni riflettono abbastanza esattamente anche i riti sepolcrali»²⁴⁵. Quello verso il Rio, infatti, si configura nell'immaginazione di Agostino come un viaggio in una dimensione lontana e abbandonata, distante dalla realtà quotidiana e borghese. Ancora una volta all'interno del fiabesco spostamento si presenta il nesso sesso-morte, poiché durante il viaggio in barca il Saro mette in atto il proposito di abusare

²⁴¹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 211.

²⁴² V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 76.

²⁴³ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 212.

²⁴⁴ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 321.

²⁴⁵ Ivi, pp. 322.

del ragazzino e al Rio hanno luogo le *performance* esibizionistiche dei corpi nudi dei ribelli, oggetto dello sguardo *voyeuristico* del piccolo protagonista. In entrambi i casi però il ragazzo si ritira, rimane in disparte ed evita il contatto con una scena potentemente erogena. La barca infatti ritorna indietro, questa volta colma di ragazzini, mentre il protagonista si rende «oscuramente conto di essere entrato, con quella funesta giornata, in un'età di difficoltà e di miserie, ma non riusciva ad immaginare quando ne sarebbe uscito»²⁴⁶: il ritorno dal regno dei morti non rappresenta una rinascita, perché ancora una volta egli sfiora la morte, non la esperisce effettivamente, dal momento che la sessualità viene vissuta solo passivamente.

Nell'*Isola di Arturo*, invece, non sembrano essere presenti foreste nelle quali il personaggio si inoltra per intraprendere il proprio percorso iniziatico, perché, come detto precedentemente, la permanenza di Arturo all'interno di Procida inficia la struttura dinamica e spaziale che il *Bildungsroman* necessita, dando luogo ad un iter maturativo contraddittorio e schizofrenico, senza subire la morte iniziatica, indispensabile per rinascere in un nuovo stadio evolutivo. Tutta l'isola è un paradiso naturale, in cui «non c'è la normale progressione cronologica»²⁴⁷ ma il tempo è sospeso in una dimensione mitico-fiabesca, acronica, naturale, scandito dall'alternarsi delle stagioni, all'interno della quale il protagonista si fonde, libero di muoversi nella condizione intrauterina che l'isola rappresenta. Arturo vive insomma in perfetta fusione armonica con l'universo isolano e in «uno stato di primitività edenica in quanto non patisce in sé alcuna forma di scissione»²⁴⁸, prima fra tutte la morte. Ma il culminare delle sconcertanti scoperte (l'omosessualità paterna e peggio ancora l'identità parodica del genitore, l'impossibile quanto scandaloso amore per Nunziatella e l'iniziazione sessuale con un'altra donna) lo indurranno al punto di dover accettare la scissione tra io e mondo, di sottomettersi alla morte iniziatica. E così, anche un romanzo dalla progressione «schizofrenica» come questo, finisce per presentare i *topoi* dell'iniziazione arcaica: la grotta e il traghetto. Il giorno del suo sedicesimo compleanno (il 5 dicembre), dopo la delusione per la partenza del padre, trasformatosi in parodia, e dopo la confessione alla matrigna del suo amore, finita in una violenta colluttazione, Arturo scappa e si rifugia in una grotta sulla riva del

²⁴⁶ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 127.

²⁴⁷ H. Serkowska - K. Kròl, *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere? Un'ipotesi per l'isola di Arturo*, cit., pp. 143.

²⁴⁸ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 137.

mare che gli isolani usavano come ripostiglio per gli attrezzi delle imbarcazioni. Arturo si barriera al suo interno e privo di forze dal digiuno prolungato, si addormenta, non provando più alcuna emozione. Scontata è la simbologia della capannuccia iniziatica, che il protagonista ancora una volta non incontra dopo aver attraversato la foresta, ma nel mezzo della spiaggia, confermando l'ambientazione marina come nuovo cronotopo della formazione novecentesca. La grotta procidana non ha connotazioni animalesche, bensì realistiche, ma le condizioni in cui versa Arturo richiamano quelle del neofita delle comunità primitive: a digiuno, spogliato di qualunque cosa, che cede al sonno. Proprio l'azione del dormire all'interno della grotta assume ancora una volta il valore iniziatico di morte, secondo quanto si legge in Propp: «l'addormentarsi nella capannuccia della strega comporta la morte immediata»²⁴⁹. Mascaretti afferma che «il sonno ha una valenza iniziatica», poiché «*dormire*, per il neofita e per l'eroe adolescente, vuol dire *morire*, morire alla vecchia vita»²⁵⁰. Insomma, il breve soggiorno e nascondiglio di Arturo dentro la caverna gli vale da promotore funebre di una sequenza iniziatica a ritroso, scombinando l'ordine di apparizione degli elementi simbolici tradizionali, giungendo solo alla fine al vero rituale iniziatico della morte, perché l'isoletta «non conosce le contaminazioni del dolore umano»²⁵¹. Quando, infatti, il procedere degli eventi lo induce ad una “morte” inevitabile, lì il romanzo si arresta «e la pagina sfiora il pericolo più grave, l'intorbidimento»²⁵². Dopo il rito della caverna, infatti, Arturo entra in contatto con La Storia, con la realtà bellica circostante grazie all'incontro con il balio Silvestro, ed è costretto a svegliarsi, ad interrompere il legame viscerale con l'isola, ad uscire dalla condizione prenatale in cui ha sempre vissuto perché, nonostante i riti iniziatici, si è sempre rifiutato di morire, e dunque di maturare. L'unica soluzione che gli rimane è partire, allontanarsi dall'isola materna, attraversando il mare uterino a bordo del piroscampo, corrispettivo del traghetto infernale e fiabesco. Partire da Procida significa finalmente morire, accettare la separazione dal piccolo cosmo celeste e, soprattutto, rendersi conto di entrare in conflitto con la realtà circostante, di non vivere più in forma

²⁴⁹ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 129.

²⁵⁰ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 234.

²⁵¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 153.

²⁵² *Ibidem*.

simbiotica con quel «piccolo punto della terra, [*che*] fu tutto»²⁵³, prendere coscienza del mancato accordo dell'io col mondo.

Riassumiamo brevemente il percorso esistenziale di Arturo: la sua permanenza nell'isola lo protegge dalla dolorosa realtà circostante grazie a un rapporto simbiotico, partecipando appieno al ritmo ciclico degli eventi naturali, nutrito dalle illusioni della bolla che lo ospita. Fino al momento in cui Arturo non fugge dall'isola, egli si trova a vivere in una condizione dormiente, tozzianamente «con gli occhi chiusi». È possibile infatti traslare le parole che Luigi Reina usa per definire lo stato di Pietro ad Arturo: «la sua vicenda appare vissuta in una condizione psicologica di cecità e di sogno [...]. Aprire gli occhi per Pietro significava proprio prendere consapevolezza di sé e del mondo, risvegliarsi alla coscienza»²⁵⁴. Gli occhi chiusi sono il correlativo oggettivo di un'esistenza non autosufficiente, ma ancora legata al cordone ombelicale materno, di un io brancolante nel buio intrauterino. Poi il distacco: iniziano le prime lacerazioni del rapporto favoloso e viscerale con l'isola grazie all'arrivo di Nunziatella, alla nascita di Carmine, a nuovi sentimenti come la gelosia, l'amore, per finire con la tragedia delle sconcertanti rivelazioni sul padre, che porteranno alla caduta dell'aura genitoriale. Sebbene tutto ciò dimostri un nuovo stadio evolutivo dell'eroe, egli non ha ancora aperto gli occhi, non è ancora riuscito effettivamente a morire per poi risorgere, perché la permanenza nell'isola narratologicamente glielo impedisce. Deve quindi prima morire attraverso il rituale archetipico della grotta o capannuccia, per poi necessariamente partire per abbandonare definitivamente la condizione prenatale.

Un altro elemento fiabesco presente all'interno della foresta, come visto sopra, è la «casa per uomini», che nel Novecento si traduce nel bordello. Ancora una volta Morante scombina le carte in tavola, ristrutturando l'archetipo fiabesco. L'edificio che può alludere a tale istituzione sembra essere proprio la dimora del ragazzo che richiama nel nome stesso la struttura maschile: la Casa dei guaglioni. Ex-convento abbandonato, la casa era immersa nella natura dell'isola, invasa da animali e vegetazione, il cui ingresso era vietato alle donne, perché condannata da una maledizione che aveva ucciso la madre dello stesso protagonista. L'abitazione era infatti luogo di incontro di compagnie di uomini al tempo in cui vi viveva l'Amalfitano, che si ritrovavano in feste e conviti.

²⁵³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. Dedicata.

²⁵⁴ L. Reina, *Invito alla lettura di Federico Tozzi*, Mursia, Milano 1986, pp. 49.

Davanti a una simile descrizione, soprattutto dopo la rivelazione dell'omosessualità paterna, la casa appare al lettore come un covo di prostituzione maschile, e il rapporto tra l'Amalfitano e Wilhelm appare di natura omoerotica. Tutto ciò avvicina la Casa dei guaglioni alla casa per uomini fiabesca, alludendo così ad un importante stravolgimento della narrazione favolistica: l'eroe non vi accede alla fine del proprio percorso iniziatico, ma vi nasce al suo interno, permanendovi fino ai sedici anni; o meglio l'iniziazione qui risulta possibile solo grazie all'allontanamento dalla casa e non alla sua entrata.

Giungiamo infine al bosco in cui penetra Emanuele, sebbene la simbologia iniziatica sia meno evidente. La foresta in cui il secondo eroe moraviano accede è il palcoscenico della sua grottesca e fallimentare iniziazione alla guerra, per arruolarsi nelle bande partigiane. Egli vi giunge dopo essere scappato dal convitto dando avvio alla tipica fuga romanzesca delle fiabe e delle storie d'avventura, conscio di inoltrarsi in un destino di morte:

Mi pareva che, a camminare e camminare fino a sfiatarmi, e raggiunte quelle nebbie e inoltrandomi fra i vapori, e sparendo alla vista dentro il loro vuoto: là c'era la sorpresa fantastica della morte²⁵⁵.

A confermare la vicinanza al modello favolistico è innanzitutto l'anafora iniziale, che ricorda il «cammina cammina» dell'eroe fiabesco che si avventura nel bosco; poi l'atmosfera spettrale del paesaggio, resa dai vapori, dalle nebbie e dal vuoto che creano un ambiente inospitale e mortifero; infine, la consapevolezza (e la volontà) dell'io di raggiungere la morte, per poter essere iniziato al mondo della guerra. Ma per Manuelito il trapasso non è né simbolico né vagheggiato nell'immaginazione (come per Luca), bensì fortemente voluto, reale, concreto: l'io ha un forte desiderio suicida, per emulazione dello zio materno. Quello che incontrerà però è solo una grande farsa, una commedia di cui egli stesso sarà protagonista e vittima, perché i presunti partigiani sono invece due omosessuali dediti alla prostituzione che si faranno beffe di lui. Insomma, l'episodio è una *parodia*, parola chiave per l'ultima opera morantiana, concetto che per D'Angeli si collocherebbe proprio «nei territori della non-vita o della sopravvivenza, cioè in prossimità o anche all'interno dei territori dominati dalla morte»²⁵⁶, dal momento che «interviene a mediare una precisa idea di relazione fra vita e morte»²⁵⁷, confermando in

²⁵⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 169.

²⁵⁶ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 34.

²⁵⁷ Ibidem.

questo modo il valore funebre e iniziatico che il viaggio nella foresta assume per Manuele. A rafforzare il forte carattere mortifero dell'episodio parodico con i presunti partigiani è il manoscritto del 1977 in cui Morante accosta la scenetta tragicomica a considerazioni sulla morte e il suicidio «come se si trattasse dello stesso movimento di pensiero»²⁵⁸. E per l'appunto, il giovane sfortunato incombe nel pericolo di una finta condanna e una buffonesca esecuzione capitale che assumono toni grotteschi e ridicoli. Insomma, l'avanzata nel bosco del protagonista è indubbiamente legata al tentativo di un rituale iniziatico-fiabesco che, però, l'autrice riveste di una patina tragicomica: come in tutte le fiabe, l'eroe incontra nella foresta un'insidia rappresentata dalla duplicità degli pseudo-partigiani che, come il Saro, sembrano eroici, per poi rivelarsi due omosessuali degradati e truffatori; l'accesso alla presunta "base" viene anticipato da un interrogatorio e dall'esplicita richiesta della parola d'ordine, come nelle tradizionali fiabe: «per entrare nella capannuccia l'eroe deve conoscere la parola [...] basti ricordare, ad esempio, la fiaba di Ali-Babà e dei quaranta malandrini»²⁵⁹; poi la privazione della vista, tipica degli iniziati arcaici, a causa della benda intorno agli occhi, gettando il protagonista in uno stato di cecità assoluta; e infine la descrizione del covo in cui viene condotto, costituito, come la capannuccia fiabesca, dall'assenza di aperture («distinsi malamente un locale semivuoto – sorta di baracca senza finestre»²⁶⁰) e dalla presenza di carcasse di animali che vengono scambiati per «brandelli umani». Persino Emanuele è convito del valore iniziatico dell'episodio, di cui ne riconosce le prove e le ritualità: «queste (mi suggeriva il mio sentimento d'infatuazione) certo erano tutte prove d'onore, necessarie all'iniziazione del guerrigliero»²⁶¹. Ma la rappresentazione di un potenziale rituale iniziatico si capovolge in una ridicola messinscena, una buffoneria in cui l'adepto ne esce goffamente deriso, mostrando quanto l'opera assuma l'archetipo fiabesco non solo per stravolgerlo, ma anche per schernirlo. Se già *l'Isola di Arturo* aveva deformato il paradigma fiabesco, *Aracoeli* porta alle estreme conseguenze il processo, dal momento che l'opera «è una parodia dei romanzi morantiani vecchia maniera»²⁶².

²⁵⁸ Ivi, pp. 37.

²⁵⁹ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 99.

²⁶⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 189.

²⁶¹ Ivi, pp. 179.

²⁶² C. Garboli, *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*, cit., pp. 199.

Infine, un'ulteriore raffigurazione dell'archetipo fiabesco della casa per uomini è la *Quinta*, casa di tolleranza in cui Aracoeli si rifugia ormai totalmente abbruttita dalla degenerante ninfomania. A suggerire tale interpretazione, oltre alla descrizione che rispecchia i canoni fiabeschi di Propp e che assomiglia al villino moraviano e musiliano analizzati sopra, è anche l'affermazione di Cesare Garboli, che definisce il viaggio della donna verso le case di piacere come di una rivelazione del sacro, «una prova che solo l'innocenza può accollarsi, secondo uno schema fiabesco»²⁶³.

La *quinta*, del resto, appariva nascosta, in parte, da un alto recinto di muro e di ferro, donde pendevano annosi rampicanti: così che a me, sul momento, fu dato solo mirarne la torretta superiore con una bifora, contornata di affreschi decorativi. Una o due chiome di palmizi al di sopra del recinto. E, di là dal cancello di ferro battuto (a volute e motivi floreali, con qualche fregio tinto d'oro) una porta gialla in cima a una scaletta sinuosa, fra cascate di glicine. [...] la famosa *quinta*, già fin d'ora promessa al mito, si trasformò in una fantasmagoria²⁶⁴.

La descrizione del «villino», come lo chiama Morante stessa, presenta molte delle caratteristiche della casa proppiana, come il cancello che circonda l'edificio, la folta vegetazione che lo nasconde, la scala esterna e le finestre con persiane tutte chiuse. Non è invece immersa nella boscaglia, anche se il protagonista la raggiunge la seconda volta in solitaria, attuando una vera e propria fuga. Più volte Emanuele descrive la casa come avvolta da una impercettibile sacralità e magia, come se al suo interno venisse praticato un rituale sacrificale e stregato, la cui vittima era proprio la madre, ma dalla quale egli ne rimane inevitabilmente escluso. Proprio in prossimità dell'edificio che coniuga l'elemento materno a quello sessuale, si moltiplicano le visioni cosmiche e apocalittiche:

L'incantesimo che, a distanza, me la rappresentava adesso remota e irraggiungibile nei suoi brulicanti fulgori – come una galassia in fuga per gli universi – me ne aumentava in vicinanza il prestigio sacrale e grave di terrori indecifrabili²⁶⁵.

Il bordello è il luogo che, condensando la maternità alla sessualità, amplifica la catastrofe privata e la intesse a quella cosmica, concentrando in sé i motivi iniziatici per eccellenza: per questo la sua immagine assume il valore ancestrale della sacralità e quello magico della fiaba. Se infatti tutto il romanzo raffigura il tentativo di un ritorno all'utero materno, motivo che nel Novecento viene fortemente sessualizzato, il bordello diviene elemento

²⁶³ Ivi, pp. 198.

²⁶⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 299.

²⁶⁵ Ivi, pp. 324.

simbolicamente potente di tale tensione, che concentra in sé il principio di una drammatica sacralità cosmica. Ad avvalorare la valenza sacra che la casa di piacere assume agli occhi del protagonista è l'episodio dell'entrata in chiesa di Aracoeli, di poche pagine precedenti, le cui preghiere alludono al rituale sacrificale che andrà a compiere e di cui lei stessa ne è la vittima.

2.3 Il sonno

«Anche il sonno ha valenza iniziatica in quanto “particella di morte”»²⁶⁶, scrive Mascaretti, tanto che nella fiaba di Propp vige il divieto di non addormentarsi all'interno della capannuccia, pena la morte immediata²⁶⁷. Fatta eccezione per Agostino, tutti i protagonisti dei romanzi di formazione qui analizzati prima o poi si addormentano, dando luogo a immagini oniriche che riprendono archetipi fiabeschi contaminati da assunti freudiani. Per Valentina Mascaretti «ogni volta che un eroe adolescente si abbandona al sonno è perché si è verificato un progresso nella sua formazione e tutte le tensioni hanno trovato una soluzione, seppur momentanea»²⁶⁸. In *Agostino* il lettore sembra quasi indotto a pensare che tutto il percorso esperienziale del protagonista avvenga in un giorno solo per l'assenza di cesure oniriche, tanto che l'unico momento in cui si assiste al riposo dell'eroe è alla fine, con la battuta conclusiva sulla presa di consapevolezza della propria condizione. Ciò conferma ancora una volta lo statuto del ragazzo che, privo di interruzioni nel proprio percorso formativo, non ha la possibilità di porre fine ad almeno una tappa della propria evoluzione, in uno *continuum* sfiancante senza sosta. L'assenza di sonno, che non concede una pausa formativa, esclude che il ragazzo sia giunto al culmine del proprio iter, avvalorando la tesi di una sua mancata formazione finale e di una sospensione limbica.

Ma per gli altri personaggi il momento del sonno assume un'importanza chiave, in particolare nella declinazione del delirio, che dà forma ad immagini perturbanti. Ne *La*

²⁶⁶ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 234.

²⁶⁷ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 199.

²⁶⁸ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 235.

disubbidienza durante la degenza di Luca in sanatorio, si materializzano una serie di immagini allucinogene interpretabili in chiave simbolico iniziatico-fiabesca, che per Mascaretti è «da intendere come forma di “interdizione” visiva, strettamente connessa alla condizione prenatale di buio e cecità»²⁶⁹. Tra le figure animalesche che compaiono al giovane delirante c'è anche quella del serpente:

Un enorme lucertolone catafratto, prendeva a muoversi rapidamente, qua e là, correndo sulla parete. Sentiva che volesse scendere sul pavimento e avventarsi contro Luca [...]. Sottoli e graziosi lunghi serpenti neri emergevano intanto dall'acqua dondolando le teste schiacciate [...]. L'uccello piombava in basso, afferrava con la punta del becco uno dei serpenti e lo tirava via dall'acqua, levandosi poi subito al volo. Il serpente si torceva per l'aria simile ad un nastro svolazzante, mentre l'uccello lo menava di qua e di là²⁷⁰.

L'immagine dell'animale che si avvicina al letto del malato può alludere al *topos* del serpente-inghiottitore dei racconti di fate. L'origine di tale motivo fiabesco è speculare a quello della capannuccia, con l'inghiottimento dell'eroe nel ventre mostruoso che permette la morte e la conseguenziale rinascita. Il serpente divoratore è dunque il parallelo della capanna iniziatica che riduce l'io alla condizione fetale alla quale, come è stato analizzato sopra, Luca perviene nel momento della penetrazione sessuale. Le allucinazioni costituiscono dunque il momento preparatorio al regresso embrionale che si verificherà dopo qualche pagina. Non è un caso che tra le forme mostruose che prendono vita nella piccola cameretta, Luca veda che «sull'altra parete il ventre femminile si squarciava all'ombelico e fuori dallo squarcio si affacciava un ginocchio come di qualcuno che stesse chiuso nel ventre e si dibattesse per uscirne e non ci riuscisse»²⁷¹. L'immagine sembra alludere alla trasposizione dell'io nella dimensione embrionale, all'inghiottimento nel grembo mostruoso della stanza che, per l'animalizzazione delle sue componenti e il richiamo alla divorazione, sostituisce esemplarmente la capanna iniziatica fiabesca. Inoltre, all'interno della camera avviene l'iniziazione sessuale del ragazzo con l'infermiera e, considerando che la fiaba spesso non distingue tra capanna iniziatica e grande casa per uomini, è possibile inferire che simbolicamente il sanatorio ricopra entrambi i ruoli. Dopo l'episodio del bagno rituale Luca si abbandona al sonno una seconda volta, mentre attende l'arrivo dell'infermiera per il primo rapporto erotico. Diversamente dal delirio delle pagine precedenti, l'immagine dell'albero che compare a

²⁶⁹ Ivi, pp. 291.

²⁷⁰ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 88.

²⁷¹ Ivi, pp. 89.

non è un miraggio allucinogeno, ma una proiezione onirica dal forte valore simbolico. Innanzitutto, l'identificazione arborea e la finale riconversione in carne umana ricordano la metamorfosi del burattino di legno in "bambino vero" della fiaba collodiana: «ad un tratto non era più albero, bensì un uomo, ritto in piedi, le braccia levate verso il sole»²⁷². Ma soprattutto, l'immedesimazione in «forma di albero senza foglie, nero, fradicio di pioggia, intirizzito»²⁷³ è manifestazione della nuova «tensione panica»²⁷⁴ del protagonista, di un diverso modo di porsi verso la realtà e segno di una proiezione fusionale e armonica con il mondo. Ciò è un forte indizio dell'imminente rinascita che ha luogo dopo poche pagine poiché, nello stesso modo dei rituali arcaici, l'espansione osmotica del suo essere permette di accedere ad uno stadio trascendentale e sacro. In Propp si legge infatti che l'albero svolge una funzione intermediaria, di connessione con i tre mondi (sotterraneo, terrestre e celeste)²⁷⁵ e spesso tale simbologia allude ad un movimento ascensionale per il raggiungimento di una dimensione cosmica e sacra²⁷⁶. Il sogno per Luca è sintomo di una ritrovata "fame" del mondo, come se le metamorfiche ramificazioni manifestassero un desiderio di apertura per una nuova fioritura: «a lui pareva che dalle radici sprofondate nella terra venisse su per il tronco un'onda di fame gioiosa; la quale, traboccando dall'involucro della corteccia, scoppiava per i rami in mille gemme verdi e brillanti»²⁷⁷. Anche i sogni di Arturo hanno una forte valenza simbolica: Giovanna Rosa interpreta in chiave iniziatica le due visioni oniriche avute durante la notte in camera con la matrigna:

Mi pareva di nuotare in una grotta profonda, ombrosa. Mi tuffavo per impadronirmi di un bell'alberello di corallo che avevo scorto sul fondo; e, allo strappo, con orrore vedevo l'acqua tingersi tutta di sangue²⁷⁸.

Per Rosa l'immagine «condensa simbolicamente la nostalgia regressiva del grembo materno e insieme il desiderio virile di possesso»²⁷⁹. Seguendo l'analisi fin qui condotta, risulta evidente la simbologia dell'immagine della grotta, luogo iniziatico arcaico e fiabesco per eccellenza che a sua volta esprime figurativamente lo stato embrionale,

²⁷² Ivi, pp. 106.

²⁷³ Ivi, pp. 105.

²⁷⁴ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 296.

²⁷⁵ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 337.

²⁷⁶ M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, cit., pp. 36.

²⁷⁷ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 106.

²⁷⁸ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 154.

²⁷⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 144.

suggerito dagli aggettivi «profonda» e «ombrosa». Anche l'immagine dell'acqua è facilmente riconducibile al liquido amniotico nel quale il feto è immerso: il sogno è quindi ricollegabile alla tensione involutiva del ragazzo nel momento dell'iniziazione, che nel Novecento rinvia direttamente al motivo erotico-sessuale. Il sangue che sgorga, infatti, può ricordare il momento del parto, ma anche la deflorazione femminile, combinando in questo modo l'introiezione sessuale a quella regressiva-embrionale. L'episodio si colloca dopo la partenza di Wilhelm Gerace da Procida a pochi giorni di distanza dal matrimonio con Nunziatella e alla conseguente richiesta della matrigna di dormire in camera con il ragazzo per paura della solitudine. Ma la sera precedente, Arturo aveva colto il grido «tenero, stranamente feroce e puerile»²⁸⁰ della ragazza nel momento dell'atto sessuale della prima notte di nozze: l'urlo, secondo Giovanna Rosa, è la sirena rivelatoria della sconvolgente scoperta della natura femminile della ragazza, manifestazione dell'esistenza della differenza sessuale intercorrente tra lui e Nunz., prima forma di frattura dell'unità panica in cui Arturo era avvolto nell'isola. Ma è anche raffigurazione della rivelazione di un'iniziale attrazione sessuale, condensando il desiderio erotico di penetrazione attraverso il procedimento psichico della sostituzione maritale. Il sogno, quindi, è un accumulatore delle tensioni rivelatorie di carattere sessuale concentratesi in poche ore, sintomo di un percorso iniziatico che ha preso avvio e che si traduce in immagini arcaico-fiabesche. La seconda visione onirica conferma tale interpretazione «reduplicando l'ansia di congiungimento erotico»²⁸¹ e declinando la scoperta della sessualità femminile nell'immagine del seno della donna, figura ambivalente della manifestazione del desiderio sessuale e del nutrimento materno. «Solo ora può prendere avvio il viaggio iniziatico»²⁸², ovvero nel momento in cui ad Arturo risulta evidente la frattura tra sé e Nunz. e la conseguente comparsa di un'attrazione genitale, coincidente per l'appunto con l'apparizione della caverna iniziatica.

Per quanto riguarda *Aracoeli*, invece, sono molto frequenti i sogni di Emanuele, spesso confusi con manifestazioni deliranti provocati dall'assunzione di droghe allucinogene. Un esempio di visione estatica avviene dopo la «comica impresa "partigiana"»²⁸³, analizzata sopra. Emanuele, scappato dai due beffardi omosessuali, ritorna al Convitto e,

²⁸⁰ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 130.

²⁸¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 144.

²⁸² Ivi, pp. 145.

²⁸³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 193.

febricitante, assiste ad una serie di allucinazioni che confermano il valore formativo dell'esperienza, per la funzione evolutiva del sonno secondo Mascaretti. O meglio, poiché *Aracoeli* è una parodia di un percorso iniziatico, l'episodio assume piuttosto un significato dis-educativo. Infatti, se l'iniziazione conduce ad una dimensione funebre, nel sogno stesso viene ribadita l'estraneità dalla morte:

La morte era stata una cosa antica della preistoria. Ormai non si muore più. I vivi, eternamente vivi, da una parte; e i morti, senza ritorni, da un'altra parte. Impossibile ogni comunione²⁸⁴.

Il frammento, parafrasato, esprime l'impossibilità di qualsiasi trapasso iniziatico. L'insuccesso del rituale puberale è ribadito dal fatto che il mondo dei morti per il protagonista coincide con la zona delle figure eroiche, perché eroico è lo zio defunto Manuel. Entrando nella banda partigiana, Emanuele avrebbe potuto assomigliare allo zio e iniziare un iter maturativo sotto le armi, data l'inevitabile consequenzialità di arruolamento e formazione sostenuta da Calvino. Non solo tutto l'episodio è un'enorme burla, ma Emanuele, anziché dimostrarsi una coraggiosa e valorosa recluta, ha peccato di vigliaccheria, lasciandosi addosso e immobilizzandosi dalla paura, vanificando il suo accesso all'Olimpo dell'aldilà.

Altri episodi onirici simbolicamente interessanti sono gli incubi di Emanuele durante il soggiorno dai nonni paterni, nei quali appare la Donna-cammello, figura che ha introdotto *Aracoeli* nel mondo della prostituzione, in forme mostruose.

Ma, in ogni caso, ormai l'affascinante Signora della latteria mi si presentava come una maschera losca e malaugurata, che forzava *Aracoeli* al proprio servaggio, segregandola e rubandola a me. [...] Stavolta, la Signora aveva preso la vera figura di un cammello; e trascinava per le sabbie mia madre, che le pendeva dal dorso, con la testa rovesciata all'indietro²⁸⁵.

La figura animalesca della donna, che veicola il turbamento di Emanuele, è facilmente identificabile con il ruolo del serpente-rapitore delle fiabe, elencato da Propp²⁸⁶. Il mostro sequestratore dei racconti di fate spesso rapisce le donne, può assumere aspetti diversi, tutti relativi ad esseri diabolici e maligni, e si configura come il custode del regno lontano. Tutti questi aspetti sono ravvisabili nella Donna-cammello che nell'incubo del protagonista sequestra la madre e nella realtà la confina nella casa di tolleranza, alla cui

²⁸⁴ Ivi, pp. 192.

²⁸⁵ Ivi, pp. 339.

²⁸⁶ V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 346.

visione egli la trasfigura in «un regno di altra natura, di materia lievitante e falotica»²⁸⁷. Concetta D'Angeli spiega il simbolismo del cammello con l'ausilio della tradizione biblica ed ebraica, nota all'autrice, secondo la quale l'animale viene associato a Lilith, demone femminile, che spesso assume la forma di serpente poiché «nella tradizione talmudica viene riconosciuta una stretta analogia tra il serpente e il cammello»²⁸⁸. Ma la funzione del sogno è quella di interrompere la comprensione e la realizzazione razionale della prostituzione della madre, segreto di cui l'io si sentiva depositario (permanendo comunque come un enigma), per raffigurarlo in forme simboliche e oniriche: «solo oggi, a 43 anni, io sono arrivato a conoscere che quel mio sonno era per interdirmi il segreto vietato di Aracoeli»²⁸⁹. È evidente quindi, che il sonno e le conseguenti visioni oniriche rafforzano l'impossibilità iniziatica del ragazzo, attraverso figure fiabesche e simbologie arcaico-primitive.

Per concludere, il sogno assume nella letteratura novecentesca di formazione un ruolo chiave nelle dinamiche maturative, avvalorandosi come tappa dell'iter formativo, inglobando figure fiabesche che ne veicolano il valore iniziatico.

2.4. Riassumendo

In conclusione, è possibile affermare che il permanere della morfologia fiabesca nel percorso iniziatico dell'eroe novecentesco, seppur complicato e rivisitato per certi aspetti, avvalora la tesi della sussistenza del romanzo di formazione, analizzando da un diverso punto di vista la problematicità del genere. Come si è potuto notare, la letteratura di formazione riprende i motivi fiabeschi e arcaici dell'iniziazione coniugandoli in forma contemporanea. L'analisi della morte simbolica ha permesso di tradurre in chiave iniziatica le vicende dei singoli eroi novecenteschi, mostrando come il loro percorso sia effettivamente il tentativo di una maturazione che si serve di archetipi fiabeschi e ritualità arcaiche. Dall'indagine è emersa la notevole importanza del motivo del *regressus ad*

²⁸⁷ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 322.

²⁸⁸ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 57.

²⁸⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 337.

uterum che si declina nei singoli romanzi in modo differente: nell'*Isola* in forma onirica, in *Agostino* viene sublimato attraverso lo sguardo *voyeuristico* del piccolo, ne *La disubbidienza* si realizza nell'effettivo amplesso con l'infermiera, mentre in *Aracoeli* è soggiacente a tutta la trama romanzesca. Tutti i protagonisti mirano ad un assorbimento embrionale e regressivo che collide con la pulsione sessuale, provocando un perturbante contatto tra la figura della madre e quella dell'amante e avvicinando il principio genitale a quello di morte-rinascita. Questo è il principale elemento di contiguità tra lo schema archetipico arcaico-fiabesco e l'influsso delle teorie freudiane, che hanno investito di un valore psicanalitico i motivi rituali. La simbologia intrauterina, iterata e avvalorata anche dall'elemento onirico e dagli edifici iniziatico-fiabeschi, permette di comprendere da un diverso punto di vista i fallimenti maturativi dei diversi eroi, corroborando la lettura iniziatica del loro percorso. I topici ingressi, come quello nella capannuccia e nella casa per uomini, hanno supportato l'idea di un rituale funebre simboleggiante l'avvio di un percorso di crescita; così come le cesure oniriche hanno rinforzato il valore iniziatico e la conseguente tensione (spesso sessuale) accumulata dal protagonista attraverso immagini dall'origine fiabesca ma dal valore freudiano. Secondo tale interpretazione, l'unico personaggio che riemerge dalla morte temporanea e rituale, perché ha esperito il regresso embrionale attraverso l'amplesso, è Luca: per tutti gli altri protagonisti, invece, il motivo del *regressus ad uterum* è solo una proiezione *voyeuristica* (Agostino), una tensione disperata e tardiva (Emanuele), o una aspirazione onirica e impossibile nella realtà (Arturo).

3. Spazi e tempi

Nel capitolo precedente abbiamo analizzato la persistenza della morfologia fiabesca all'interno del romanzo di formazione novecentesco, mettendo in evidenza le costanti e le variabili. Così, se il percorso evolutivo del giovane protagonista è riconducibile alla favola iniziatica degli eroi proppiani, ciò comporta anche un suo movimento nello spazio, ovvero un allontanamento dal nucleo familiare iniziale per intraprendere il rituale iter formativo. Propp, infatti, afferma che nella favola ci sono due tipi di eroi: il *cercatore*, ovvero colui che si mette in viaggio alla ricerca della fanciulla scomparsa, e la *vittima*, chi cioè è stato rapito o scacciato e «*la favola ne segue le peregrinazioni*»²⁹⁰. Ciò che comunque accomuna le due figure è la sua partenza da casa: se la separazione del primo «ha come fine la ricerca, la seconda dà inizio a una peregrinazione senza questo scopo durante la quale attendono l'eroe le più varie avventure»²⁹¹. Anche Valentina Mascaretti afferma che «la qualità necessaria, sebbene non sufficiente, di un personaggio in formazione è la mobilità»²⁹² poiché l'eroe ha il dovere di oltrepassare un confine. Oltre alla fiaba, le altre matrici genetiche del genere formativo (la picaresca, il romanzo cavalleresco, l'epica) prevedono uno spostamento nello spazio, senza il quale il personaggio non potrebbe essere sottoposto alle diverse prove. Lo spostamento è quindi funzionale alla struttura narratologica del genere e la sua scomparsa comprometterebbe la sua sopravvivenza. In particolare, il modello simbolico-spaziale che caratterizza il movimento del protagonista è formato dalla coppia chiuso-aperto: «il “chiuso” coincide con la dimora della famiglia di provenienza, con il villaggio e la provincia, mentre l'“aperto” con il mondo esterno a cui anche la città appartiene»²⁹³. Casa, soglia, strada sono, in ordine cronologico e narratologico, i tre cronotopi per eccellenza del *Bildungsroman* che sintetizzano bene la dialettica interno-esterno. È utile a questo punto specificare il concetto di cronotopo, concettualizzato da Michail Bachtin in *Estetica e*

²⁹⁰ V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966, pp. 42.

²⁹¹ Ivi, pp. 45.

²⁹² V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 73.

²⁹³ Ivi, pp. 74.

romanzo. Il cronotopo è il centro organizzativo dei principali eventi dell'intreccio, in esso prende forma la dimensione temporale e acquista temporalità quella spaziale, gli eventi si concretizzano in un preciso luogo e in un determinato tempo. Insomma, il cronotopo è una «particolare condensazione e concentrazione dei connotati di tempo [...] in determinate parti di spazio»²⁹⁴. Se la strada è per eccellenza il cronotopo dell'incontro, perché permette la socializzazione, la soglia è quello «della *crisi* e della *svolta* di una vita»²⁹⁵, detonatore dell'intreccio narrativo poiché da qui prende avvio il viaggio di formazione. Ma la dimensione spaziale acquista un nuovo valore a seconda del tempo e dell'epoca in cui si colloca: la città ottocentesca era il luogo dell'incontro e permetteva all'eroe di sottoporsi al rito dell'iniziazione sociale e sessuale²⁹⁶; nel Novecento invece perde la funzione pedagogico-formativa e l'incontro istruttivo e rivelatore che essa poteva generare si trasforma in esperienza priva di senso, vacua e vana. La metropoli diviene lo spazio prolifico di una riflessione logorante che destruttura il plot e rende abulico l'intreccio, depauperandolo di dinamismo e avventura. Nel Novecento, infatti, lo spostamento del protagonista, il suo viaggio di formazione, viene notevolmente ridimensionato, tanto che Giovanna Rosa parla del sopra citato cronotopo dell'intimità. Secondo la studiosa, infatti, a fronte della scomparsa della dialettica tra dimensione privata e quella pubblica, per una netta prevalenza della prima sulla seconda, la nuova dimensione spazio-temporale che emerge è l'universo domestico come «spazio elettivo della crescita»²⁹⁷, fonte di crucci e turbamenti. L'ipertrofia di un io che si ripiega su sé stesso e la cui dimensione interiore, luogo delle perturbanti dinamiche freudiane, diviene centrale all'interno della narrazione, isterilisce le forme sociali che, se non scompaiono, risultano fallimentari.

In questo capitolo cercheremo di sciogliere l'apparente contraddizione tra l'intrinseca necessità del genere di avere uno schema narrativo dinamico e il ripiegamento solipsistico del protagonista nel suo universo mentale, attraverso l'individuazione delle caratteristiche del nuovo cronotopo dell'intimità di Giovanna Rosa. L'esame delle declinazioni di spazio e tempo nei quattro romanzi cercherà di mettere in luce come il Novecento risolve la dialettica interno-esterno, aperto-chiuso alla luce delle tesi qui proposte.

²⁹⁴ M. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2013, pp. 397.

²⁹⁵ Ivi, pp. 395.

²⁹⁶ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 73.

²⁹⁷ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 114.

Il primo romanzo che permette di focalizzare meglio il problema è *L'isola di Arturo* perché «in una narrazione d'impianto realistico s'innestano [...] le "spinte verticali" del fiabesco che dilatano il tempo del racconto e ampliano lo spazio della narratività»²⁹⁸. Lo sguardo meravigliato del bambino Arturo permette di «dilatare lo spazio oggettivo delle cose che slittano nei territori della fiaba»²⁹⁹. Secondo Lucia Faienza, la dimensione spazio-temporale del romanzo permette di coniugare il solipsismo del protagonista alla morfologia fiabesca, ponendosi come elemento rivelatorio del processo di maturazione dell'io, poiché instaura la dialettica tra limite ed infinito. In altre parole, attraverso la preponderanza della componente realistica che ridimensiona il reale, rispetto a quella immaginifico-meravigliosa che lo trasfigura e lo amplifica, è possibile cogliere il progressivo raggiungimento della maturità del ragazzo. Dunque, sebbene Arturo non compia un vero e proprio viaggio di formazione, non spostandosi dai luoghi natii per tutto il romanzo, la struttura spaziale è comunque rivelatoria del suo cammino evolutivo e la dialettica interno-esterno, tipica del genere, viene arricchita da quella limite-infinito che mostra la presa di coscienza del giovane, declinando il cronotopo dell'intimità postulato da Rosa. Insomma, nel romanzo si verificherebbe il graduale prevalere del *logos* sul *mithos* attraverso il ridimensionamento degli spazi e dei tempi che subiscono una revisione realistico-concreta.

Innanzitutto, è doveroso sottolineare come la stessa isola di Procida si configuri come autentico cronotopo per tutta la narrazione³⁰⁰, perché essa racchiude una commistione osmotica di spazio e tempo³⁰¹, come dichiarato da Morante stessa nella poesia dedicataria: «quella che tu credevi un piccolo punto sulla terra, fu tutto»³⁰². La totalità di spazio e tempo, tipica di una dimensione mitica e favolosa, allude allo spazio sacro da cui prendono avvio i processi iniziatici³⁰³. All'interno di tale unitarietà, Morante attua il delicato gioco combinatorio di realismo e favola che coinvolge ogni aspetto dell'isola e che assume connotati mitico-favolosi, senza però rinunciare alla minuzia dei particolari,

²⁹⁸ L. Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020), pp. 84.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 130.

³⁰¹ Eadem, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 116.

³⁰² E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. Dedicata.

³⁰³ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 130.

tanto che «la precisione realistica [...] si congiunge a un sottile senso di magia»³⁰⁴. La struttura spaziale è quindi strettamente legata ai processi mitopoietici e metaforici, ovvero alla composizione stilistica del romanzo, come nel seguente esempio:

Sul lato di ponente che guarda il mare, la mia casa è in vista del castello; ma a una distanza di parecchie centinaia di metri in linea d'aria, al di là di numerosi piccoli golfi da cui, la notte, si staccano le barche dei pescatori con le lampare accese. La lontananza non lascia distinguere le inferriate delle finestruole, né il via-vai dei secondini intorno alle mura; così che, soprattutto l'inverno, quando l'aria è brumosa e le nubi in cammino gli passano davanti, il penitenziario potrebbe sembrare un maniero abbandonato, come se ne trovano in tante città antiche. Una rovina fantastica, abitata solo dai serpi, dai gufi e dalle rondini³⁰⁵.

All'iniziale rappresentazione realistica di uno sguardo esterno e di una visione aerea del paesaggio procidano, subentra il filtro immaginifico-fantastico laddove la vista si fa più offuscata e la conoscenza meno nitida. La proiezione fiabesca permette un'estensione della realtà nel momento in cui le conoscenze del ragazzo si annebbiano, alimentando il processo di proliferazione immaginifica del reale e del suo ampliamento infinito, sintomo della mentalità infantile del protagonista. Persino la stessa isoletta è caratterizzata dalla duplicità limite-infinito, costituendosi essa stessa come detonatore della dialettica: come la siepe leopardiana (metafora che riprende Faienza da Garroni³⁰⁶) Procida è un limite alle esperienze e al viaggio del ragazzo, illudendolo della totalità della sua realtà e ponendosi come referente unico e assoluto, motivo per cui tutto ciò che si staglia al di là di essa assume i connotati fantastico-fiabeschi: «Arturo non può mettere a fuoco chiaramente gli oggetti che sono al di là del suo perimetro, ma questi sfumano nel vago della fantasia, trasmutandosi di volta in volta in immagini di grandezza, di gloria, di lontananza»³⁰⁷. Il frammento che segue mostra come la reclusione nell'isola procidana funga da innesco al processo creativo-immaginifico di fronte a due elementi naturali emblematici per vastità, il cielo e il mare, la cui estensione assume nella fantasia del protagonista dimensioni infinite:

Era umiliante vedere il cielo e pensare: là ci sono tanti altri paesaggi, altre iridi di colori, forse tanti altri mari di chi sa quali colori, altre foreste più grandi che ai Tropici, altre forme di animali ferocissime e allegre [...] e io non posso arrivare là! Allora i miei occhi e i miei pensieri lasciavano il cielo con dispetto, riandando a posarsi sul mare [...] era grande e fantastico, e possedeva territori

³⁰⁴ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 137.

³⁰⁵ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 15.

³⁰⁶ L. Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, cit., pp. 88.

³⁰⁷ Ivi, pp. 89.

che non si potevano contare, diversi l'uno dall'altro, come centomila pianeti! Presto, ormai, per me, incomincerebbe finalmente l'età desiderata in cui non sarei più un ragazzino, ma un uomo; e lui, il mare, simile a un compagno che finora aveva sempre giocato assieme a me e s'era fatto grande assieme a me, mi porterebbe via con lui a conoscere gli oceani, e tutte le altre terre, e tutta la vita!³⁰⁸

L'elemento acquatico, simbolicamente riconducibile al liquido amniotico in cui vive il feto, è, nell'immaginario di Arturo, rassicurante perché ad esso familiare, legatovi da un rapporto quasi viscerale. Ma è anche il limite che divide la realtà isolana dal resto del mondo e separa il protagonista dalle cose sconosciute, costituendosi così come fonte di proiezioni fantastiche. È possibile, già a questo punto del racconto, individuare lo spazio marittimo come soglia di trapasso verso l'età matura, ma a questa altezza, l'infantilità del bambino lo trasfigura a mezzo di avventura e meravigliosa scoperta, non come via di simbolico trapasso. È dunque evidente come, per buona parte del romanzo, Arturo non varchi alcuna soglia, ma permanga all'interno dell'universo protettivo isolano che amplia attraverso un processo di trasfigurazione fantastica dell'ignoto. La totalità dell'isola, oltre che nel fantastico, si risolve anche nella dialettica interno-esterno in una continua compenetrazione degli ambienti che allude «all'antitesi costitutiva dell'io, incerto tra desiderio di regressione nel grembo materno e l'aspirazione dolorosa alla separatezza»³⁰⁹. La forte continuità tra aperto e chiuso (ben evidente nella descrizione della Casa dei Guaglioni), illustra la commistione degli spazi che, al contrario del classico *Bildungsroman* in cui erano nettamente distinti e i cui ingressi erano soglie cronotopiche e tappe del percorso iniziatico, qui mostrano l'incapacità del personaggio di separarsi dalla dimensione uterina, simboleggiata dall'isola stessa. Arturo, immerso in modo panico nella natura procidana e osmoticamente implicato in essa, non attraversa soglie di formazione, perché si pone in continuità con l'ambiente circostante:

A volte mi assopivo un poco sulla panca. E in quel sopore delicato, le minime impressioni sulla realtà mi si trasformavano in immaginazioni simili a frammenti d'una fiaba, che pareva volessero blandirmi infantilmente. [...] Dalla porta finestra, l'aria della notte si posava sul mio corpo scuro, come se qualcuno m'infilasse una camiciola di lino, fresca, pulita ... il firmamento notturno era un'immensa tenda istoriata, distesa su di me ... Anzi, no, era un albero immenso, fra le sue ramificazioni le stelle stormivano come foglie ... e fra quei rami c'era un unico nido, il mio, io m'addormentavo dentro questo nido ... Là sotto di me, intanto, m'aspettava sempre il mare, anch'esso mio ... Se assaggiavo la pelle del mio braccio con la lingua, sentivo il sapore del sale³¹⁰.

³⁰⁸ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 180.

³⁰⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 133.

³¹⁰ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 179.

Il frammento mostra sia la continua dialettica di interno-esterno attraverso la compenetrazione degli spazi, che costituiscono un *continuum* tra l'io e la natura; sia l'immissione del meraviglioso che estende la realtà nel rapporto tra limite ed infinito. Anche il sistema temporale allude ad una totalità indistinta che sfocia nell'acronia, affinché il ricordo della vita nell'isola felice assuma le sembianze di un'atmosfera leggendaria e remota. Giovanna Rosa analizza anche il sistema dei tempi verbali, osservando che la mescolanza di questi provoca la dissoluzione della diacronia lineare della trama per risolversi nella «circolarità acronica del mito»³¹¹. La temporalità è scandita per lo più dal ciclo delle stagioni, confermando la completa fusione del ragazzo nell'universo isolano, ed anch'essa, come la dimensione spaziale, sviluppa la dialettica tra realismo-favola e limite-infinito. Ma quando il giovane protagonista viene a conoscenza di traumatiche rivelazioni, secondo Lucia Faienza, queste manifestano la loro drammaticità attraverso la scoperta del limite e l'indebolimento del mitopoietico ampliamento del reale. L'arrivo di Nunziata e la figura di Tonino Stella ridimensionano gli spazi e il tempo³¹²: la prima delimita le zone nella Casa dei Guaglioni e pone un limite al narcisismo dell'io, il secondo, rivelando la natura parodica del padre, riduce lo scopo e la lunghezza dei suoi viaggi. Così quello che agli occhi del figlio appariva un mitico eroe che solca rotte infinite, si degrada a misero omosessuale inetto che ritorna sempre sulle stesse mete appena al di là del mare procidano. I riferimenti spaziali di Arturo vengono sconvolti e la dimensione acronica dell'isola subisce una forte scossa con la scoperta della condanna di Stella. Il breve periodo di reclusione di quest'ultimo, infatti, introduce nell'isola una temporalità più concreta e quotidiana sfatando il mito del penitenziario procidano destinato agli ergastolani, quindi demistificando la mitica visione di un carcere dalla detenzione illimitata³¹³. Infine, «la presa di coscienza da parte di Arturo, dell'impossibilità dell'isola di soddisfare il suo desiderio di vita e di godimento, è indicativo di un riproporzionamento dell'isola rispetto al mondo: a tutti gli effetti è l'inizio del rito di passaggio da fanciullo a uomo»³¹⁴. Quando alla fine Arturo abbandona Procida, egli prende coscienza della rottura del rapporto osmotico con essa, e realizza che

³¹¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 133.

³¹² L. Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, cit., pp. 87-88.

³¹³ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 138.

³¹⁴ L. Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, cit., pp. 86.

la propria esistenza proseguirà con un ritmo differente rispetto a quello dell'isola, una temporalità e un fluire non più ciclico e sincronico:

Ed era un'orrida gelosia che mi amareggiava, questa: di pensare all'isola di nuovo infuocata dall'estate, senza di me! La rena sarà di nuovo calda, i colori si riaccenderanno nelle grotte, i migratori, di ritorno dall'Africa, ripasseranno il cielo ... E in simile festa adorata, nessuno: neppure un qualsiasi passero, o una minima formica, o un infimo pesciolino di mare, si lagnerà di questa ingiustizia: che l'estate sia tornata sull'isola senza Arturo!³¹⁵

E la relazione di interno-esterno assume un valore più netto con l'entrata di Arturo nella grotta, effettiva soglia di passaggio verso la maturità e avvio del percorso iniziatico. Così, se nel classico romanzo di formazione era l'io a doversi muovere nello spazio per intraprendere il viaggio formativo, qui è lo spazio che si ridimensiona all'eroe documentandone la crescita. Dunque, le omologie delle coordinate spazio-temporali tra chiuso e aperto, fantastico e realistico, leggendario e naturale, limite e infinito reggono e supportano l'iter maturativo del protagonista, registrandone, attraverso il dispiegarsi della loro dialettica, la crescita. Ovvero è «l'intero sistema delle coordinate spazio-temporali a possedere le valenze multiple della storicità iniziatica: e ciò è possibile grazie all'osmosi che [...] la scrittura crea fra i due universi, tale per cui Procida è la stagione dell'adolescenza»³¹⁶, di un universo a metà tra il *logos* e il *mithos*.

Passiamo all'altro romanzo morantiano: *Aracoeli*, il cui protagonista compie un duplice viaggio: il primo è uno spostamento effettivo verso l'Andalusia, la cui registrazione in presa diretta avviene nel *weekend* dei morti del 1975; l'altro, collocabile sul piano temporale, è un viaggio interiore e proustiano, di recupero dei propri ricordi infantili e del rapporto con la madre. Entrambe le coordinate spazio-temporali sono quindi coinvolte nella descrizione delle tappe di un percorso verso il recupero del materno e verso la regressione allo stato embrionale, che realizzi il desiderio di annichilimento dell'io.

Innanzitutto, «Manuele è il primo e l'unico personaggio morantiano che davvero parte e che di questo viaggio ci illustra le tappe faticose»³¹⁷. A differenza di Arturo, il cui racconto è un ricordo infinitamente lontano della propria vita di fanciullo, privo di qualsiasi riferimento alla condizione presente per mitizzare e astrarre l'isola felice della propria infanzia; la presa diretta di Manuele da una parte assolve alla funzione strutturale di

³¹⁵ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 375.

³¹⁶ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 133.

³¹⁷ Ivi, pp. 298.

cornice per i diversi episodi memoriali, dall'altra descrive l'orrore della contemporaneità, per la prima volta nella storia compositiva di Elsa Morante. Ed è proprio a causa della registrazione di quest'ultima che la narrazione «del cammino per arrivare in Spagna sostituisce e cancella ogni traccia del processo creativo che alimenta l'affabulazione romanzesca»³¹⁸. Se infatti nell'*Isola di Arturo* il ricordo mitico promuoveva la componente fantastica e favolistica di ampliamento del reale, in *Aracoeli* la contingenza con la modernità la inaridisce, ma lo spazio viene comunque dilatato sia dalla profondità di un tempo memoriale, che da una terza dimensione, quella corporale. Manuele spesso annulla i dispositivi della vista (ovvero si toglie gli occhiali) per poter conoscere il mondo attraverso recettori occulti del proprio corpo con cui “sente” lo spazio circostante e grazie ai quali riesce a ricostruire la storia della propria infanzia. «Le antenne del corpo, a dispetto degli occhiali, sono gli strumenti di questa ricerca *à rebours*. Emanuele si toglie e si rimette di continuo gli occhiali non solo per guardare o per cancellare ciò che ha intorno, ma anche per accedere alla realtà percepita corporalmente, nella sua enigmatica pienezza»³¹⁹. Questi “organi di senso occulti” permettono non solo la resurrezione della memoria, ma sono «ben più profondi e tellurici di quello della vista corretta dagli occhiali»³²⁰. Infatti, lo spazio nel romanzo «è sempre duplice: alla miserabile realtà edile e antropologica della modernizzazione, che rende ogni provincia urbana d'Europa identica ai sobborghi di Linate, si affianca, come una spalancata voragine di verità, uno spazio cosmogonico, disposto senza soluzione di continuo fra fibre corporali e ammassi celesti»³²¹. Il viaggio in corriera che conduce Manuele nel mezzo della Sierra è particolarmente esemplare in questo senso: durante la traversata dell'uniforme e arido panorama si alterna alla voce del monologante Altoparlante, «Dio del pianeta industriale»³²², simbolo del degrado e della massificazione del progresso moderno, la vista deformata e allucinante del paesaggio che gli si offre dal finestrino una volta toltosi gli occhiali. La volta celeste diviene teatro di uno spettacolo cosmico e catastrofico, in cui si alternano immagini apocalittiche deformate dalla percezione dell'io, scatenate spesso da riflessioni e ricordi memoriali.

³¹⁸ Ivi, pp. 298–299.

³¹⁹ E. Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 20 (2013), pp. 40.

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Ivi, pp. 42.

³²² E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 149.

Sul principio del viaggio [...] io con atto quasi involontario m'ero tolto gli occhiali. E nel seguito, per un lungo tratto ho dimenticato di servirmene, immemore perfino della mia deficienza visiva: tale è l'ipnotica monotonia del territorio, che accompagna il nostro cammino; di una continuità senza mutamento né orizzonte, finché alla mia passiva contemplazione il paesaggio pare fermo, nella corsa della corriera. Di sopra, esso mi presenta un cielo che non somiglia a una volta d'aria, ma a una crosta di ceneri giallicce, forse depositate da astri in decomposizione già spenti da millenni. E sotto a questo cielo, si stende una regione desertica e rovinosa di macigni, che mi si fa credere, a certi segni esterni, una qualche necropoli fossile di tempi preumani³²³.

Dunque, la dimensione spaziale (il viaggio effettivo verso l'Andalusia) e quella temporale (il rinvio memoriale alla propria infanzia) si fondono nella dimensione corporale del protagonista, assecondando, anche qui, lo schema generale del percorso (anti)formativo dell'eroe, poiché la loro condensazione permette di precisare il suo moto regressivo per il recupero di un rapporto viscerale e uterino con la madre.

Il primo e il più evidente modello letterario che richiama il viaggio di Manuele verso le viscere materne e verso una dimensione ultraterrena è, secondo Concetta d'Angeli, quello di Orfeo: «il viaggio mitico determina una profonda alterazione delle connotazioni temporali umane, sostituisce al tempo lineare della ragione un tempo inaudito, capace di tornare su sé stesso, il tempo ciclico della sacralità e della rimozione»³²⁴. Ma anche dal punto di vista spaziale la mitica discesa verso gli inferi trasporta in un luogo altro, che «in *Aracoeli* non ha uno statuto fisico definito, ma si colloca in una spazialità metafisica»³²⁵, evocata dalla sfera della corporalità che apre voragini celesti e ctonie. Così, secondo il modello orfico, la temporalità acquista una dimensione altra, ciclica e scomposta a causa dell'affastellamento dei ricordi memoriali che si succedono in modo caotico e il cui montaggio disarticolato inficia e compromette il dinamismo reale del protagonista che si muove nello spazio, svelando l'intima staticità del racconto. Lo scacco di Manuele sta, infatti, «nell'annullare nel movimento reale verso la Spagna ogni percorso di sincero autodisvelamento»³²⁶. Dunque, anche per quest'opera il cronotopo dell'intimità si configura come unione delle coordinate spazio-temporali, sebbene vengano ulteriormente complicate dalla componente percettivo-corporale del protagonista, il quale, mai come in questo romanzo, attua un vero e proprio *itinerarium mentis*.

³²³ Ivi, pp. 150.

³²⁴ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 26.

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 309.

Anche se la complessità dello schema inficia la cronotopia della soglia come limite formativo, è interessante notare una stretta correlazione tra *Aracoeli* e *Agostino* per la comune scena dell'esclusione dal bordello. Se per Agostino la casa di piacere è il luogo in cui cerca di smacchiarsi dell'infamia della fanciullezza, per approdare al mondo degli adulti attraverso l'iniziazione sessuale, per Manuele la *Quinta* è il luogo che ha rapito la madre, in preda ai furori dell'eros, preludio della morte che seguirà poco dopo. Nelle ripetute fughe da casa per vedere la donna, Manuele tenta più volte di accedere alla casa di piacere ma fallisce sempre, preso dal terrore di un rifiuto o dell'incontro della mortifera figura della Donna-cammello. Confrontiamo, dunque, i due frammenti che vedono i protagonisti approssimarsi al villino e che mostrano una forte rispondenza tra di loro.

Io non osai lasciare il riparo del muretto, permettendomi a fatica di sogguardare, di là dietro, le magnificenze irreali di quella magione vaneggiante. E bastò appena l'urto di due persiane che si aprivano lungo la fila delle finestre (tutte chiuse) per farmi sussultare di angoscia. Temevo infatti che da quella finestra spalancata si affacciasse Aracoeli; e di venirme scoperto e cacciato via con urlo, come in quel terribile giorno che destandosi essa mi aveva sorpreso alla sua mammella. In fretta scivolai dietro l'angolo, rannicchiandomi all'ombra del muretto laterale [...]. Ora dalle stanze interne della Quinta mi giunse agli orecchi, come già la prima volta, una voce richiamante: "Cielina! Cielina!" Ma questa di oggi – ne fui persuaso – non era un'allucinazione acustica³²⁷.

Come aveva pensato era una finestra al pianterreno, spalancata. Il davanzale non era alto, pian piano, tenendosi all'angolo dove aveva minore probabilità di essere veduto, egli si accostò e spinse dentro gli sguardi [...]. Ella indossava un'ampia veste di velo azzurrino che rammentò ad Agostino le camicie materne. La veste, trasparente, giungeva fino ai piedi; in quel velo, le membra della donna viste come in un'acqua marina, si disegnavano pallide e lunghe, quasi fluttuanti in curve indolenti intorno alla macchia scura del grembo [...] ci fu come il rumore di qualcuno che si alzasse; Agostino impaurito si ritirò dalla finestra³²⁸.

Il confronto tra le due scene permette di rilevare il fallimentare accesso al bordello e la sua ineludibile esclusione come cronotopo novecentesco di una soglia mai varcata. La separazione dalla madre e il mancato accesso all'esperienza sessuale si configurano come momenti fallimentari che non permettono all'io di ottenere il successo formativo sperato, decretando, nel caso di Manuele, un'irreversibile e traumatica stagnazione alla condizione puerile, mai superata. Alcuni elementi, che accomunano le due scene e ampliano il valore del limite all'ingresso, riguardano il campo del cortocircuito edipico tra la madre e la prostituta: anche se il confronto tra la figura materna e la meretrice verrà analizzata nel capitolo seguente, è doveroso sottolineare qui l'importanza della barriera d'accesso alla

³²⁷ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 323.

³²⁸ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 166–167.

casa di tolleranza, perché «la soglia del bordello, limite per antonomasia tra innocenza puerile e maturità sessuale, una volta varcata muterebbe davvero il *figlio in giovane*; eppure essa rimane insuperata»³²⁹. Così il cronotopo per eccellenza della formazione dell'adolescente viene investito dai complessi freudiani, avvalorando la tesi dell'intimità come cronotopo novecentesco intensificatore dei turbamenti dell'io e compensatore della dinamica sociale. Ulteriore elemento che accomuna i due eroi è la tensione *voyeuristica* che spinge loro a sbirciare dalla finestra del villino. Precisando che questi non sono gli unici punti nei due romanzi in cui si incontra il piacere dei protagonisti di osservare scene erogone, il *voyeurismo* denuncia «l'impotenza a vivere del personaggio»³³⁰. Ovvero, la tendenza del *voyeur* esalta la sostanziale inerzia dell'io, che in un caso non può far altro che rivedere alcuni spezzoni della propria vita (Manuele)³³¹, nell'altro si limita ad osservare con un profondo senso di esclusione le dinamiche sociali e sessuali. Così, anche se l'eroe si muove effettivamente nello spazio, il novecentesco cronotopo dell'intimità amplia la dimensione interiore e rivela l'effettiva staticità del protagonista.

Una dettagliata analisi degli spazi in *Agostino* è condotta da Valentina Mascaretti³³², che individua 5 zone strategicamente rilevanti per il suo percorso formativo: la casa della madre, la soglia, la pineta, il postribolo e la strada. Agostino è forse l'unico dei quattro personaggi qui analizzati che percorre il tradizionale spostamento e attraversamento dei luoghi formativi, allontanandosi volontariamente dalla famiglia e incontrando l'altro sociale. Per quanto riguarda la pineta, il bordello, e in modo parziale anche la soglia, il discorso è già stato affrontato. In particolare, quest'ultima si riscontrerebbe non solo come zona di accesso al villino, ma anche come frontiera varcata nella traversata della spiaggia tra il Bagno Speranza e il Bagno Vespucci. Lo spazio liminare che il protagonista attraverserebbe dopo il distacco dal materno avviene nel mezzo della distesa sabbiosa versiliese, quando vede che tra le poche e povere cabine di legno grezzo «si scorgeva la spiaggia e il mare egualmente deserti»³³³. Per Agostino «il primo *spostamento in formazione* non inizia dall'attraversamento della soglia, ma dal progressivo, graduale, e tuttavia decisivo, allontanamento dal Bagno Speranza»³³⁴. L'approdo a quest'altra

³²⁹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 220.

³³⁰ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 304.

³³¹ Ibidem.

³³² V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 214–220.

³³³ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 73.

³³⁴ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 216.

dimensione, che sembra alludere ad una discensione agli inferi e che avvia l'eroe alla sua avventura sociale, sessuale e conoscitiva, permette di individuare la spiaggia come nuovo cronotopo della formazione novecentesca, in sostituzione a quello tradizionale della strada, luogo di incontro e di esperienza. In *Agostino*, infatti «“tornano” a dominare l'esterno, l'*anticampo*, la luce del sole»³³⁵ mentre l'interno è lo scenario che esalta i turbamenti del fanciullo perché luogo in cui si dispiega la femminilità materna. Ancora una volta la dialettica tra interno ed esterno asseconda il processo di alfabetizzazione alla vita poiché gli spazi aperti, come la spiaggia, il Rio e la pineta, rivelano al ragazzo sconcertanti scoperte, mentre l'universo domestico è il campo di prova in cui verifica ciò che gli è stato riferito attraverso l'osservazione del corpo materno. La relazione dinamica tra dentro e fuori quindi conduce il giovane alla presa di consapevolezza del mondo e la faticosa ricerca identitaria avviene «nel raffronto problematico, inquieto e conturbante con le figure parentali»³³⁶. Dal punto di vista temporale, invece, è interessante il commento di Gadda che rileva l'unità-tempo in cui si svolge il racconto, una bufera emotiva che «si accumula e deflagra nel giro di un giorno»³³⁷, come se, aggiunge Mascaretti, i tre mesi che si frappongono la mattina del primo giorno e la sera dell'ultimo «costituissero un'unica macro-giornata»³³⁸. *Agostino* presenta la *Bildung* più tradizionale di quelle qui esposte, offrendo la tipica dialettica tra spazi chiusi e aperti che accompagna il cammino dell'eroe e mantiene in modo riconoscibile le zone soglia, sebbene rimodulate e riviste alla luce delle nuove forme contemporanee.

Discorso differente per Luca, il cui percorso di maturazione non presenta una dialettica rilevante tra interno ed esterno e il protagonista non intraprende significativi viaggi, anche se «c'è solo uno spostamento che, pur svolgendosi nell'ambito del “noto”, raggiunge un risultato “formativo”»³³⁹, quello cioè nella foresta per seppellire il denaro, di cui abbiamo già parlato sopra. Un'interessante osservazione di Mascaretti, che permette di distinguere lo spazio novecentesco da quello ottocentesco, riguarda l'iniziale viaggio di Luca al ritorno dalle vacanze con i genitori verso la città natale:

³³⁵ Ivi, pp. 215.

³³⁶ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 107.

³³⁷ C. E. Gadda, *Agostino di Alberto Moravia*, cit., pp. 178.

³³⁸ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 222.

³³⁹ Ivi, pp. 309.

Il viaggio in treno che apre il romanzo si configura come antitesi del *viaggio di formazione*, in primo luogo perché non è compiuto in solitudine o con un amico, ma con i genitori; in secondo luogo perché è diretto verso una meta non agognata ma temuta. Inoltre esso non è un viaggio di conoscenza (dell'esterno), [...], ma orientato verso l'interno cioè verso il già noto³⁴⁰

La città in Moravia, sempre nell'analisi di Mascaretti, perde il valore pedagogico che possedeva nell'Ottocento, per divenire novecentescamente luogo di perdita e di caos³⁴¹. Luca quindi al contrario di Agostino non affronta dei veri e propri spostamenti poiché la sua discesa agli inferi è prettamente morale, ovvero una «degenerazione interiore fino alla *descensio ad inferos morbi* dell'annullamento di sé»³⁴². Perciò il cammino evolutivo che egli compie non è in senso orizzontale, spostandosi cioè da un luogo all'altro come Agostino, ma piuttosto in senso verticale, confermato dall'epilogo del romanzo che lo vede dirigersi in treno verso la montagna, compiendo anche fisicamente un'ascensione rivitalizzante. Quest'ultimo per Mascaretti è più simile all'ottocentesco *viaggio di formazione*, perché come per Törless, si chiude con l'abbandono del luogo della crisi³⁴³. L'evasione dall'ambiente traumatico è una costante nei romanzi oggetto d'analisi: Arturo alla fine decide di abbandonare l'isoletta celeste per arruolarsi in guerra, partendo con il piroscafo; Luca dopo la rinascita grazie all'amplesso con l'infermiera lascia il sanatorio; la fuga di Agostino è solo desiderata con la richiesta alla madre di partire il giorno seguente, anche se un allontanamento più o meno prossimo è certo, dal momento che la storia è ambientata nel luogo di villeggiatura estiva della Versilia; il tragitto di Emanuele è più complesso, e si potrebbe quasi affermare che tutto il racconto è un tentativo di fuga, viaggiando verso Almendral per ritrovare la madre. Le chiusure dei singoli romanzi, però, lasciano interrotto il viaggio conclusivo dei protagonisti, non permettendo di conoscere il raggiungimento della meta finale, ovvero lasciano l'eroe sospeso sul limite dell'ultima soglia. Approfondendo successivamente la natura e la funzione che la conclusione acquista nel Novecento, è importante rilevare, per il momento, come il cronotopo per eccellenza del *Bildungsroman* venga posto come culmine finale della parabola evolutiva, e non come innesco narrativo dell'intreccio, caricandosi in questo modo di un valore strutturale e semantico che ne chiarisce, in modo analettico, la narrazione³⁴⁴. La soglia,

³⁴⁰ Ivi, pp. 308.

³⁴¹ Ivi, pp. 73.

³⁴² Ivi, pp. 308.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 116.

sebbene non venga oltrepassata dai protagonisti, «non fa implodere il *Bildungsroman* [ma] ne arricchisce la varietà morfologica, adeguandola, nel rispetto dell'evoluzione funzionale dei generi, alle dinamiche della letteratura novecentesca e alle domande inedite dell'orizzonte d'attesa contemporaneo»³⁴⁵. La posizione liminare della soglia nel testo, secondo Rosa, anziché sconfessarne il valore strutturale e formativo, lo rafforza, per la funzione strategica che acquista.

Per riassumere, è possibile vedere come i relativi percorsi maturativi mostrino una sostanziale staticità, poiché gli eroi o non si spostano dal luogo natio (Arturo), o gli spostamenti che compiono, se non per alcune eccezioni, non sono rilevanti (Luca), oppure, anche se vi è un importante movimento nello spazio, la natura del racconto si dimostra statica e il personaggio effettivamente inerte (i *voyeur* Agostino ed Emanuele). Ma, nonostante ciò, le coordinate spazio-temporali permettono di accompagnare il percorso maturativo dell'io, grazie ad una deformazione interiore del protagonista: in Morante, spazio e tempo si dilatano grazie alla componente immaginifico-fantastica o corporale, approfondendo e arricchendo la canonica dialettica interno-esterno. Discorso diverso, invece, per Moravia poiché, sebbene il percorso di Agostino sia più tradizionale, rispettando gli strutturali spostamenti ottocenteschi, comunque i tipici cronotopi vengono stravolti e filtrati dai complessi interiori e freudiani dell'io; mentre per Luca, la catabasi morale colloca il movimento sul piano interiore e psichico anziché fisico. Tutto ciò conferma il cronotopo dell'intimità postulato da Giovanna Rosa come nuova sfera di formazione novecentesca, senza per questo invalidare la persistenza del genere.

³⁴⁵ Ivi, pp. 108.

4. Il rapporto con la madre

Secondo il cronotopo novecentesco dell'intimità di Giovanna Rosa, «l'universo domestico diventa lo spazio elettivo della crescita perché il ragazzo, nello scontro con le figure e controfigure genitoriali, avvia e compie il percorso che lo conduce dall'ignoranza all'acquisizione amara della coscienza di sé»³⁴⁶. Il mutamento del rapporto con la madre e il padre è dunque cardinale nella formazione dell'adolescente e, grazie ai processi edipici e freudiani, organizza l'intero paradigma attanziale sostituendo la dinamica sociale e pubblica che nel nuovo secolo viene a mancare. In questo capitolo, l'analisi approfondirà la figura materna e l'evoluzione della relazione con il protagonista, che nel Novecento acquista un ruolo di rilievo, evidenziando degli stadi relazionali comuni a tutti e quattro gli eroi: dall'iniziale fusione simbiotica con la genitrice che permette una condizione di edenica felicità, alla distruzione del rapporto a causa dell'emergere della componente femminile e seducente della donna, fino alla sua esplicita sessualità, che sarà causa di traumi e turbamenti interiori oltre ad una conseguente demitizzazione e degradazione fisica e morale. In questo modo, anche permanendo all'interno della dimensione privata, l'io va incontro a difficoltà dal carattere perturbante, perdendo la funzione protettiva e difensiva che il nucleo familiare poteva avere.

4.1. La felicità edenica

Il romanzo in cui è maggiormente presente la dimensione dell'idillio infantile nel rapporto con la madre è senza dubbio *Aracoeli*: il periodo aureo della fanciullezza del protagonista è ambientato durante la permanenza a Totetaco (storpiatura del toponimo Monte Sacro), quando madre e figlio vivevano nascosti e isolati, poiché il rapporto tra i genitori non era ancora stato ufficializzato. La residenza a Totetaco acquista nella memoria (e nei trip

³⁴⁶ Ivi, pp. 114.

psichedelici) di Manuele dimensioni e forme fantastiche: la natura circostante viene trasfigurata dai ricordi allucinati dell'io in forme enormi, variopinte e subendo metamorfiche trasformazioni, simbolo di un «periodo magico in cui il neonato permane ancora nell'illusione»³⁴⁷ del perdurare della condizione fetale. I ricordi assumono un sapore dolce e nostalgico perché afferiscono ad una dimensione totalmente separata dal presente³⁴⁸: come per Arturo, il periodo della felicità primigenia non ha più alcuna relazione con l'oggi, motivo per cui nella fantasia del ragazzo diviene immagine di un idillio perfetto. La segregazione di madre e figlio permette l'esclusività del loro rapporto, circoscrivendo una sorta di «firmamento prenatale»³⁴⁹, una vera e propria persistenza nella condizione uterina in cui i due sembrano implicarsi vicendevolmente:

L'esistenza di Aracoeli a Totetaco si nutrive, come quella di un albero, di due sostanze vitali: una linfa montante che le sue radici bevono dalla terra, e una tensione verso l'energia solare luminosa. La prima era la mia presenza; e l'altra, era l'attesa di mio padre³⁵⁰.

La simbiosi coinvolge entrambi e si alimenta della mancanza paterna, della cui figura il protagonista sembra ignorare l'esistenza: «io non avevo nessun padre»³⁵¹. Totetaco è un «Eden dell'infanzia che ospita il rapporto incantato di Manuele con la madre»³⁵², all'interno del quale non ci sono distinzioni tra maschile-femminile, umano-divino, finito-infinito, privo di qualunque riferimento discreto e dicotomico: «Per me fra l'unità e i suoi multipli non esistevano confini precisi, così come ancora l'io non si distingueva chiaramente dal tu e dall'altro, né i sessi uno dall'altro»³⁵³. Difatti, la categoria della totalità è la cifra dominante nella dimensione incantata di Totetaco. L'interezza del reale allude ad una condizione di perfezione, di pienezza e compiutezza che permette una primitiva felicità, poiché non vi è mancanza e separazione. Ed è a tale dimensione che Manuele tenderà per tutta la vita di ricongiungersi, come affermato da Guido Paduano: «*Aracoeli* in particolare porta i segni di una più forte e sofferta credenza nella totalità, che si manifesta attraverso la contemplazione della interrotta e violata simbiosi tra madre e

³⁴⁷ Eadem, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 328.

³⁴⁸ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 48.

³⁴⁹ Ivi, pp. 328.

³⁵⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 140.

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 240.

³⁵³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 138.

figlio»³⁵⁴. Con ciò si comprende meglio come il cammino discensionale del *regressus ad uterum* di Manuele, ovvero il tentativo di morte attraverso il reintegro intrauterino, si trasponga, grazie al sapiente intarsio metaforico morantiano, anche a livello cosmico e tellurico, poiché la dimensione totalizzante prenatale allude anche al caos primigenio. Quella a Totetaco era insomma una forma di esistenza prenatale, secondo quanto affermato da Manuele stesso: «Vivere significa: l'esperienza della separazione»³⁵⁵. Emanuele a Monte Sacro, infatti, non conosce solo la differenza tra i sessi, ma anche la spiritualità del cattolicesimo spiccio e pagano si fonde con la dimensione umana e carnale, investendo persino Aracoeli stessa. Il suo estremo pudore la rende agli occhi del figlio una divinità: «la nostra intimità si mischiava, da parte mia, di miti reverenziali»³⁵⁶, le cui forme femminili non potevano essere svelate al figlio nemmeno nel momento dell'allattamento:

A me, le sue nudità di donna rimanevano sempre nascoste; perfino, essa badava, nell'allattarmi, a non troppo denudarsi le mammelle [...]. Sulle forme del suo corpo, difatti, regnava una specie di comandamento rigoroso: esse dovevano tenersi coperte³⁵⁷.

Proprio in merito all'allattamento Emanuele conserva il suo primo ricordo (forse apocrifo), la cui rievocazione riveste Aracoeli di un'aura sacra ma al contempo di grazioso pudore:

Ci si vede, seduta su una poltroncina di peluche giallo-oro (a me già nota e familiare) una donna con al petto un lattante. Essa appoggia al letto un piede nudo, e in terra, sul tappeto francese, c'è una babbuccia rovesciata. Non distinguo bene il suo vestito (una vestaglietta lunga, di colore fucsia?) ma riconosco il suo modo di scostarsene l'allacciatura del petto, badando a sporgerne appena la punta della mammella, con un pudore addirittura comico: di una che si vergogni perfino davanti al suo proprio cucciolo. Siamo, difatti, soli noi due nella camera; e sono io quel lattante dalla testolina nera che ogni tanto leva gli occhi verso di lei³⁵⁸.

Innanzitutto, il primo ricordo di Manuele restituisce l'immagine di una dolce maternità fondando il mito della simbiosi amorosa grazie allo sguardo della donna che esalta e legittima il narcisismo infantile³⁵⁹. È a questo quadretto d'amore che il protagonista anela

³⁵⁴ G. Paduano, *La svolta nella produzione di Elsa Morante: domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su «Aracoeli»)*, in «Studi Novecenteschi», 21 (1994), pp. 318.

³⁵⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 20.

³⁵⁶ *Ivi*, pp. 139.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Ivi*, pp. 12–13.

³⁵⁹ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 63.

tornare, ma è altrettanto interessante che la rievocazione puerile sia mediata da uno specchio che evidentemente assume valore simbolico: non solo “specchio” è la traduzione della città natale di Aracoeli, Almeria, ma esso racchiude l’iconografica rappresentazione memoriale entro i limiti di una cornice, rinserrando la dolcezza materna all’interno di confini ben definiti, come a raccogliere e custodire il bene che pochi anni dopo si disperderà nella pazzia erotica. La dolcezza e la felicità primigenia dell’infanzia viene protetta e tutelata in una dimensione altra, lontana e mitica rispetto al presente, come inattuabile. Ma la cornice che contiene l’immagine dell’allattamento è anche un quadro, e la descrizione assume un valore ecfrastico, entrando a far parte del sistema dell’arte sacra³⁶⁰: il soggetto ricorda le tante Madonne col Bambino sacralizzando Aracoeli e divinizzandone la maternità. Ciò conferma ancora una volta il valore sacro che la donna assume nei confronti del figlio, innalzandola al rango di una dea, qui cattolica. In particolar modo *La Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e una santa* del Bellini rivela «un senso aurorale e fresco del materno [...] e che rappresenta la sola, benché precaria e illusoria, salvezza in un mondo stravolto»³⁶¹. Ma il quadro a cui è più opportuno fare riferimento è *La Tempesta* del Giorgione, poiché tra le carte preparatorie del romanzo, Elsa Morante se lo annota come riferimento per tutta l’opera. Graziella Bernabò ne intuisce l’affinità proprio con la scena in questione, per l’estrema somiglianza della posizione della puerpera del dipinto con quella descritta per *Aracoeli*. Così il soldato in basso a sinistra ricorda il fratello Manuel, suggeritoci dall’autrice stessa, per la raffigurazione di una maternità dal «significato archetipico e personale»³⁶² che conferisce «freschezza e naturalità immemore e atemporale» al rapporto simbiotico di Totetaco³⁶³. Le nudità della giovane andalusa rappresentano per il piccolo un divieto da non infrangere, la sua svestizione ricorda il rito di una dea, la cui proibizione amplifica e divinizza la devozione alla donna. I tratti con cui viene dipinta Aracoeli nella prima parte del romanzo sono infatti «la permanence de l’enfance, la référence mariale et le statut royal»³⁶⁴ ovvero *ragazza, Vergine e regina*. Il rispetto per la sua sacralità emerge anche dal seguente frammento:

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 266.

³⁶² Ivi, pp. 263.

³⁶³ Ivi, pp. 264.

³⁶⁴ A. Morini, *Désir et répulsion : Aracæli ou le miroir paradoxal*, in «Cahiers d’études italiennes», (2006), pp. 154.

Essa mai si spogliava alla mia presenza. “Vòltati” mi diceva, se doveva sfilarsi una camicetta o una sottana. E la sera, in camera nostra, sull’atto di svestirsi, spegneva le lampade. Per me il segreto del suo corpo era quasi un sacramento, che le decorava un titolo regale; e io ne avevo tale deferenza che a quel suo ordine: “Vòltati!” non soltanto mi voltavo prontamente, ma serravo fortemente le palpebre³⁶⁵.

La scena della “svestizione” ricorda molto da vicino quella di *Agostino*, in cui anche l’omonimo protagonista non ardisce a sbirciare il corpo nudo della madre nelle primissime pagine del romanzo, quando i due si avventurano in solitarie gite al largo su un pattino e la donna si distende al sole ammonendogli di non voltarsi e di continuare a remare:

Lei si sarebbe tolto il reggipetto e abbassato il costume sul ventre, in modo da esporre tutto il corpo alla luce solare. Agostino remava e si sentiva fiero di questa incombenza come di un rito a cui gli fosse concesso di partecipare. E non soltanto non gli veniva in mente di voltarsi, ma sentiva quel corpo, là dietro di lui, nudo al sole, come avvolto di un mistero cui doveva la massima venerazione³⁶⁶.

Sebbene l’atteggiamento delle due donne sia differente, l’una pudica e remissiva a qualsiasi sguardo, l’altra esibizionista nell’esposizione delle proprie nudità al sole, è possibile adattare l’analisi di Angelo Favaro sulla madre di Agostino ad Aracoeli, che descrive la relazione madre-figlio vissuta sotto un’olimpica serenità, in cui la donna appare una divinità³⁶⁷ (marina in un caso, mariana nell’altro). E, per entrambi i protagonisti, «è l’intimità fra i due a concedergli la sicurezza del possesso»³⁶⁸. Dal diverso atteggiamento delle due donne nei confronti del proprio corpo, se ne può dedurre anche quello nei confronti della sessualità, trapelata dallo sguardo del protagonista bambino: la corporeità della donna moraviana «affascina e cattura, incanta Agostino, il suo desiderio è corporeo, reale, concreto, alimentato dalla madre stessa»³⁶⁹; la spagnola zingarella invece riserba un contegno tale da indurre a pensare ad una sua paradossale castità, incarnando una maternità «mitica nella sua onnipotenza partenogenetica»³⁷⁰, tale da rendere estrema e grottesca la svolta che subirà nel ’39.

³⁶⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 139.

³⁶⁶ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 50.

³⁶⁷ A. Favaro, *Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno: il personaggio della madre nell’opera narrativa di Alberto Moravia*, in «Sinestesia: rivista di studi sulle letterature e le arti europee», (2012), pp. 55.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 328.

Ritornando alla comparazione tra le due scene, l'idolatria del corpo materno è legata alla simbiosi dell'io con la donna, simbolizzazione dello stadio prenatale. In *Agostino* la dimensione edenica è ambientata nella calma del mare, quando all'inizio del romanzo i due prendono il largo a bordo di un patino. La tranquillità marina che fa da sfondo all'idillio infantile è il «correlativo oggettivo dell'iniziale condizione di stasi»³⁷¹ e l'armonia della triangolazione tra donna-figlio-natura permette la loro fusione "panica". Mascaretti fa notare, attraverso lo studio di Kerényj³⁷², come l'acqua possieda «un'intrinseca allusività all'utero»³⁷³ e quindi come il rapporto simbiotico con la donna simboleggi, ancora una volta, una protratta permanenza nel grembo materno³⁷⁴. A questo punto è possibile affermare, a fronte del legame tra i due romanzi, che l'iniziale condizione edenica rappresenti la persistenza dell'io in una dimensione intrauterina attraverso la simbiosi con la donna e l'armonia con la natura circostante: una condizione di totalità che permette la permanenza in uno stadio di incoscienza, asessualità e quindi di felicità. L'osmosi panica con la natura è facilmente individuabile nell'*Isola di Arturo*, romanzo in cui l'elemento naturale ha una forte componente "materna". Il piccolo Gerace è orfano da sempre della genitrice e all'inizio del romanzo è proprio l'isola a svolgere la funzione parentale. Il triplice rapporto madre-figlio-natura, osservato in *Agostino* e alluso anche in *Aracoeli*, per Arturo si riduce a due soli elementi, ma sembra comunque compensare la mancanza del terzo attraverso la venerazione della figura paterna e l'innocenza della cagna Immacolatella. Inoltre, la perfetta sincronia con il ritmo ciclico del piccolo cosmo celeste, di cui Arturo si percepisce parte integrante, permette di intendere Procida come metafora del grembo natale³⁷⁵. Il rapporto simbiotico fusionale con la madre viene assolto, in mancanza di quest'ultima, dalla spazialità isolana. Secondo Marco Antonio Bazzocchi, «nell'isola è trasposto simbolicamente il corpo materno»³⁷⁶ grazie alla capacità di Morante di creare un grande corpo simbolico in cui esterno-interno,

³⁷¹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 161.

³⁷² K. Kerényi - C. G. Jung, *Il fanciullo divino*, in in *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972, pp. 80-81.

³⁷³ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 161.

³⁷⁴ Ivi, pp. 162.

³⁷⁵ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 138.

³⁷⁶ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, B. Mondadori, Milano 2005, pp. 135.

creatura-mondo vibrano in modo sintonico³⁷⁷. Il frammento seguente è illuminante in questo senso:

Poiché mia madre era sotterrata in quel punto, quasi mi pareva che la sua fantastica persona stesse prigioniera là, nell'aria celeste dell'isola, come una canaria nella sua gabbia d'oro. Forse per questo, appena, andando in barca, io m'allontanavo un poco sul mare, subito mi prendeva un'amarezza di solitudine, che mi faceva tornare indietro. Era lei che mi richiamava, come le sirene³⁷⁸.

Se in Emanuele e Agostino alla simbiosi con la madre si accompagnava un sentimento di assoluta venerazione, per Arturo il surrogato materno in questo caso è il padre, che riveste di una profonda stima e un'assoluta venerazione: «La mia infanzia è come un paese felice, del quale lui è l'assoluto regnante»³⁷⁹. La fiera filiale, nota Mascaretti, è un motivo che viene anticipato in *Agostino* e che viene consacrato poi da Morante³⁸⁰:

Agostino provava un sentimento di fiera ogni volta che si imbarcava con lei per una di quelle gite mattutine. Gli pareva che tutti i bagnanti della spiaggia li osservassero ammirando sua madre e invidiando lui; convinto di avere addosso tutti gli sguardi gli sembrava [...] di essere avvolto da un'aria teatrale ed esemplare come se invece che sopra una spiaggia, si fosse trovato con la madre sopra una ribalta, sotto gli occhi attenti di centinaia di spettatori³⁸¹.

Nei brevi intervalli che trascorrevano a Procida, io lo seguivo come un cane. Dovevamo essere una bella coppia, per chi ci incontrava! Lui che avanzava risoluto, come una vela nel vento, con la sua bionda testa forestiera, le labbra gonfie e gli occhi duri, senza guardare nessuno in faccia. E io che gli tenevo dietro, girando fieramente a destra e a sinistra i miei occhi mori, come a dire: "Procidani, passa mio padre!"³⁸²

Entrambe le descrizioni ritraggono il sentimento di possesso nutrito dai figli nei confronti delle proprie figure parentali, il cui procedere in mezzo agli estranei alimenta il narcisismo del piccolo e la venerazione per il genitore. Anche ne *L'isola* il padre è l'artefice e il fomentatore del sentimento di devozione di Arturo per la sua figura, attraverso l'alternanza tra concessione e ritrosia dell'uomo: «Era sempre taciturno, sbrigativo, ombroso, e mi concedeva a malapena qualche occhiata. Ma era già un grande privilegio, per me, che la mia compagnia fosse la sola da lui tollerata nell'isola»³⁸³.

³⁷⁷ Ivi, pp. 134.

³⁷⁸ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 53.

³⁷⁹ Ivi, pp. 28.

³⁸⁰ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 163.

³⁸¹ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 47-48.

³⁸² E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 28-29.

³⁸³ Ivi, pp. 29.

Secondo Luca Danti la distanza, anche fisica e geografica per i numerosi viaggi, «è determinante nel processo di mitizzazione del padre: è il suo essere fisicamente “irraggiungibile” a renderlo “fiabesco”»³⁸⁴. Insomma, anche su Wilhelm Gerace, come per Aracoeli e l’anonima madre di Agostino, il figlio proietta il proprio amorevole ossequio, venerandolo e rispettandolo come sacro. La passione per la figura paterna è un segnale della sessualità ambigua di Arturo³⁸⁵, anche alla luce dell’omosessualità del tedesco, una vaga attrazione indice forse dell’*omoerotia* repressa che molti personaggi in formazione novecenteschi sembrerebbero mostrare, ma della cui natura verrà trattato nel seguente capitolo.

È possibile così delineare le caratteristiche principali della prima fase del rapporto con il genitore, ovvero della dimensione edenica dell’infante: la prima è uno stato di soddisfacente pienezza attraverso il rapporto fusionale con la madre, che si risolve nell’armonica e triadica relazione panica tra donna-figlio-natura e che simbolicamente allude al prolungamento nello stadio intrauterino; la seconda è la venerazione del genitore, oggetto di culto del piccolo che rivendica il privilegio del possesso attraverso la concessione esclusiva dell’adulto. Quella appena analizzata è la fase pre-edipica, distinta da quella adolescenziale del vero e proprio complesso di Edipo, o meglio, specifica Mascaretti, «bisognerebbe tuttavia parlare di fase “egoistica” e di fase “erotica”»³⁸⁶. Passando ad un’analisi psicanalitica, la figura genitoriale è il più grande «oggetto d’amore» del fanciullo in questa fase e le relative «pulsioni erotiche verso di lei si trovano ancora ad uno stato di latenza»³⁸⁷. Sebbene fisiologicamente il bambino sia ancora un essere asessuato, Angelo Favaro riconosce che in *Agostino* «la simbiosi madre-figlio è vissuta dal ragazzino come simbiosi uomo-donna»³⁸⁸ e ancora: «la corporeità della donna affascina e cattura, incanta Agostino, il suo desiderio è corporeo, reale, concreto»³⁸⁹. L’adozione dello schema edipico potrebbe risultare parzialmente fuorviante nell’analisi delle opere morantiane perché, sebbene l’autrice conosca la dottrina psicanalitica, non si

³⁸⁴ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 209.

³⁸⁵ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 137.

³⁸⁶ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 168.

³⁸⁷ Ivi, pp. 164.

³⁸⁸ A. Favaro, *Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno: il personaggio della madre nell’opera narrativa di Alberto Moravia*, cit., pp. 55.

³⁸⁹ Ibidem.

trattiene dal criticarla e deriderla, come nota Graziella Bernabò³⁹⁰ nel seguente passo in cui Emanuele immagina un allucinogeno processo d'accusa relativo al suo soggiorno a Totetaco:

I. «Ma quella culla, poi, non fu mai usata. Io volevo dormire con Aracoeli. E lei con me»
X.Y.Z. (*Uno dell'Uditorio*) «Direi che il caso rientra nel comune schema edipico»
D. «Riscarsare nei soliti schemi d'obbligo mi sembra, qui, fuori luogo. Il nostro caso non si adatta a nessuno schema prefisso»
X.Y.Z. «E allora, come definirlo?»
D. «Eterno amore»³⁹¹

È certo che comunque il corpo dell'adulto è oggetto d'attenzione, e di attrazione, da parte degli immaturi protagonisti, poiché il genitore sembra essere moralmente e spiritualmente distante dal figlio, in particolare le madri di Agostino e Luca si dimostrano «assenti fisicamente e psicologicamente»³⁹². In ogni caso, la rievocazione del corpo di Aracoeli da parte di Emanuele fa emergere un certo piacere carnale che denota un complesso edipico piuttosto evidente, sebbene nei confronti del padre non vi sia alcuna apparente rivalità. Nonostante la dichiarata omosessualità del protagonista, la rievocazione dell'iconicità corporale materna manifesta un certo piacere *voyeuristico*, che non si sottrae a descrizioni particolareggiate, forse anche indotte dall'immaginazione visionaria di Manuele allucinato da droghe psichedeliche: «io rivedo la mammella di lei, snudata e bianca. Con le sue venine azzurre e intorno al capezzolo un piccolo alone di colore arancio-rosa. È di forma tonda, non troppo grossa ma turgida; e spesso io, con le minuscole mie mani che scalpitano, la ricerco nel succhiarla»³⁹³. La descrizione del seno della donna rivela il perturbante desiderio di un ritorno al nutrimento neonatale che verrà poi sublimato, qualche pagina dopo, nell'azione della *fellatio* con uomini che si prostituiscono. Nonostante la fascinazione del piccolo nei confronti della propria madre, la sua corporeità presenta sempre qualche tratto d'imperfezione tale da concentrare l'attenzione sul corpo in quanto tale, più che sulla sua bellezza: il corpo femminile in Moravia può essere desiderabile, ma non è mai bello, tanto da metterne in luce gli aspetti disarmonici,

³⁹⁰ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 258.

³⁹¹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 134.

³⁹² A. Fàvaro, *Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno: il personaggio della madre nell'opera narrativa di Alberto Moravia*, cit., pp. 51.

³⁹³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 13.

abnormi, deformati³⁹⁴. Ma, secondo Fausto Curi, le disarmonie fisiche della donna moraviana hanno spesso un valore erotico-sessuale³⁹⁵ e a quanto pare anche in quella morantiana. Infatti, se le brutture verranno enfatizzate con la caduta delle illusioni attingendo alla sfera del grottesco, i difetti corporei emergono sin da subito, come appare dalle descrizioni iniziali di Aracoeli e Nunziata:

A battere con insistenza speciale sulla mia memoria – gridandomi una unicità irripetibile – sono certe irregolarità e difetti di quel volto: una piccola cicatrice di bruciatura sul mento, i denti troppo piccoli e piuttosto radi; il labbro inferiore che sporge di sotto al superiore [...] Così pure, del suo corpo di allora, mi si rifanno vive per prime, con un affetto irrimediabile, certe sproporzioni, o bruttezze, o goffaggini da me allora non percepite³⁹⁶.

Questa napoletana, nei suoi abiti informi, consunti, non appariva molto diversa dalle solite pescatore e popolane di Procida. E m'era bastato, subito, un primo sguardo, per vedere che era brutta, non meno di tutte le altre donne³⁹⁷.

La prima descrizione afferisce alla zingarella andalusa il cui volto viene ricordato da Emanuele di una bellezza ineguagliabile, ma sono proprio l'enumerazione dei difetti a «regalare alla figura di Aracoeli l'icasticità indimenticabile di un corpo “quasi virgineo”»³⁹⁸; la seconda invece riguarda la popolana Nunziatella, sposa di Wilhelm e matrigna di Arturo che, «infagottata» da uno «scialle che le avvolgeva la testa»³⁹⁹, compare sull'isola stravolgendo le certezze del piccolo procidano. Entrambe le donne si presentano come «femminelle analfabete» che celebrano il rito di una maternità primitiva e gloriosa⁴⁰⁰. Accomunate da una bellezza non canonica e trasandata, dalla giovane età, dalla dedizione al marito e da una profonda fede cattolica, contaminata di saggezza popolare e superstizione, le due donne presentano i tratti di una maternità fedele e devota al figlio, che acquista i toni della «magnificenza»⁴⁰¹. Diverse dalle madri moraviane per una sensualità e una femminilità nascosta e sacrificata, le due popolane esemplificano bene la concezione della maternità morantiana, ricondotta «a uno stadio di naturalità

³⁹⁴ F. Curi, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, in «Poetiche. Rivista di letteratura», 10 (2008), pp. 34.

³⁹⁵ Ivi, pp. 37.

³⁹⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 14.

³⁹⁷ Eadem, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 75.

³⁹⁸ F. Pilato, *La voce delle creature nella narrazione di Elsa Morante*, in «Strumenti critici», (2013), pp. 142.

³⁹⁹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 75.

⁴⁰⁰ F. Pilato, *La voce delle creature nella narrazione di Elsa Morante*, cit., pp. 141.

⁴⁰¹ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 131.

animale»⁴⁰². La creaturalità zoomorfa trova nella sfera del materno la sua dimensione privilegiata, dispiegando metafore bestiali che veicolano l'immagine di esseri primitivi e innocenti. «Nunziata è ritratta via via con le parole più delicate e ammirate e la sua grazia imperfetta e splendente è assai frequentemente paragonata ad altre creature animali (scoiattoli, capre, galletti, conigli selvatici, ecc.) o alla condizione della prima infanzia»⁴⁰³. Mai come nella figura di Nunz. si realizza la continuità quasi ontologica tra dimensione umana e quella animale⁴⁰⁴, che la particolare conformazione isolana permette. La sua positività svolge un ruolo chiave nella formazione del protagonista e, grazie alla propria forza celestiale, raffigura il ruolo di Grande Madre, permanendo nella memoria del *puer* Arturo come una presenza sacra ed eterna⁴⁰⁵. L'accostamento della matrigna napoletana alla cagna Immacolatella durante le doglie del parto non solo inverte l'immagine creaturale e innocente della puerpera, ma consolida il ruolo materno che entrambe le genitrici rivestono per Arturo.

In cerca di soccorso, ebbi, a quel suo gesto, un ricordo repentino: la povera Immacolatella, che, durante il travaglio dell'agonia, ogni tanto faceva l'atto di lacerarsi il corpo coi denti ... Erano passati ormai quasi due anni, da quel giorno amaro che Immacolatella era stata sotterrata⁴⁰⁶.

Nunziata, Immacolatella e la defunta madre biologica vengono ritratte come indifese gestanti, vittime di un parto che le avrebbe condotte alla morte. Il terrore per la perdita di Nunziata provoca una deformazione del paesaggio circostante, rompendo, per l'attimo di quel terrore, l'armonia simbiotica con il procedere naturale. Per la prima volta Arturo percepisce il creato ostile e indifferente, non partecipa ai propri moti interiori, ma proprio nel momento in cui le doglie del parto fanno temere il peggio al piccolo Gerace, egli comprende l'affetto per la povera napoletana e la regalità che il ruolo materno le conferisce:

Là, durante tutto quest'ultimo anno, ogni notte, custoditi sotto le palpebre come due gemme preziose in uno scrigno, avevano dormito due occhi neri di regina, che sapevano dire la confidenza, e l'adorazione, e l'onore di servirmi e di essermi parente. Ma adesso, io rivedevo

⁴⁰² G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 329.

⁴⁰³ F. Pilato, *La voce delle creature nella narrazione di Elsa Morante*, cit., pp. 139.

⁴⁰⁴ L. Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, cit., pp. 83.

⁴⁰⁵ E. Martinez Garrido, *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo: un romanzo di «formazione» attraverso gli scherzi tragici del tempo*, cit., pp. 79.

⁴⁰⁶ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 193.

l'angoscia che m'era apparsa poco prima in quegli occhioni: così severa, troppo sterminata per la loro ignoranza. E mi ridissi con orrore: Ah, certo è la morte! È la morte!⁴⁰⁷

Maternità è per Arturo, infatti, sinonimo di lutto⁴⁰⁸, ma se la ragazza e la cagna vengono accomunate dal medesimo ruolo materno, un elemento costitutivo si frappone tra le due: la morte per parto che «cancella ogni colpa e peccato, trattenendo il corpo femminile nel regno dell'«ignoranza eterna»»⁴⁰⁹. Nunz. invece, sconfessa l'apparente inevitabile implicazione sconvolgendo l'universo arturiano, poiché si propone come l'unico personaggio, che pur mantenendo l'originaria purezza, sintetizza «eros e amore materno, realtà e mito»⁴¹⁰. Nunziata è capace di stravolgere, inconsapevolmente, la realtà mitica di Arturo, infrangendone l'ordine panico. Per Morante, dunque, maternità e sessualità si respingono inevitabilmente, tanto che «il desiderio procreativo non può dispiegarsi in serenità d'affetti all'interno di un nucleo familiare istituzionalizzato; la natura biopsichica della femmina racchiude la maledizione dell'ardore erotico, non sublimabile nell'oblatività dell'istinto materno»⁴¹¹. Così anche in *Aracoeli*, dove la premurosa e affettuosa madre deve mostrarsi paradossalmente vergine, pudica e casta: quando poi la degenerante perversione della giovane andalusa prende il sopravvento, quando l'istinto erotico prevarrà su quello materno, la metamorfosi di Aracoeli in figura bestiale, ferina e crudele sconfesserà la premurosità e le cure materne nei confronti del figlio. La contraddizione che si rivela in *Aracoeli* riguarda, infatti, la coesistenza della componente erotica con quella materna:

L'eros, incapace di sublimarsi compiutamente nella generosità dell'istinto materno, si capovolge nell'ardore ferale dell'aggressività seduttiva. In tutti i romanzi precedenti, la passività animalesca delle figure femminili, oblativamente atteggiata, occultava l'energia distruttiva delle pulsioni sessuali; in *Aracoeli* la ricomposizione in un unico personaggio della duplicità madre-femmina porta alla deflagrazione degli istinti primari⁴¹².

La figuratività animale riguardante il corpo di Aracoeli durante la disfatta ninfomane, da creaturale, celestiale e innocente, muterà in immagini bestiali, demoniache, e dalla feroce aggressività. I paragoni animali che animano tutta la scrittura morantiana, qui anziché

⁴⁰⁷ Ivi, pp. 196.

⁴⁰⁸ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 139.

⁴⁰⁹ Ivi, pp. 142.

⁴¹⁰ Ibidem.

⁴¹¹ Ivi, pp. 329.

⁴¹² Ivi, pp. 324–325.

veicolare pietà e tenerezza mostrano l'orrore dell'io per una sessualità esibita e spinta. Se l'universo paesaggistico di Arturo viene sconvolto a causa delle femminilità di Nunz, in esso vi permane comunque un meraviglioso idillio naturale; lo scenario dell'ultimo romanzo invece acquista l'inquietudine di una distruzione celestiale e di un cataclisma inevitabile, poiché riflette la deflagrazione della «sede primigenia della vitalità creaturale: il corpo femminile»⁴¹³.

Un altro passaggio si rivela esemplare nella configurazione della maternità nelle opere morantiane, ma che sorprendentemente non riguarda una figura femminile: si tratta, in *Aracoeli*, dell'episodio del piccolo Pennati. Durante l'adolescenza, nel Convitto cattolico, una notte si appressa a Manuele nel dormitorio un bimbo balzubiente e impaurito per la lontananza della madre, con cui era solito dormire. Il piccolo gli chiede, fra le lacrime, di giacere con lui nel letto per ritrovare l'affetto materno di cui per la prima volta ne veniva privato:

Qua mi usurpò, lentamente, una suggestione inverosimile: come se davvero io fossi sua madre. Sentivo fra la gola e il petto, la lanugine della sua testa tonda e l'esiguo solletico dei suoi cigli inumiditi. Il suo fiatino e i miei respiri scaldavano insieme la nostra cuccia, e il mio petto, attraverso la camicia, toccava il suo torace di passero, coi battiti fiduciosi del suo cuore. Io da quel corpo pigmeo [...] ricevevo un senso d'ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità. *Maternità*, non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. Però la nostra appartenenza alla specie umana non era necessaria. Piuttosto, io mi ero trasformato in una animalessa (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall'orrore della società umana⁴¹⁴.

La dominante figuralità animale con cui viene descritta l'intimità tra i due, anche attraverso l'uso di diminutivi («fiatino») e di delicate immagini atte a restituire il tepore del loro abbraccio, riprende la metafora del nido e del calore covato dalla mamma-chioccia, espresso poi qualche pagina dopo con la descrizione del medesimo gesto tra Emanuele e Aracoeli nel periodo aureo di Totetaco:

La notte, io dormivo annidato fra le sue braccia, godendo le sue morbidezze e i suoi tepori come un pulcino gode le piume della cova. E la diversità delle sue membra accosto alle mie, si dava al mio senso beato come un atto sostanziale della maternità⁴¹⁵.

In particolare, l'uso dell'animalità femminile inconsueta (pecora, mucca, rondine, cagna) manifesta l'evidente ripresa della maternità sabiana nella poesia *A mia moglie*, il cui poeta

⁴¹³ Ivi, pp. 325.

⁴¹⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 107.

⁴¹⁵ Ivi, pp. 139.

è anche autore del romanzetto autobiografico, *Ernesto*, da cui Morante ha dichiaratamente preso spunto per il suo *Arturo*. «Accogliendo, proteggendo e scaldando nel letto quel bambino, Emanuele diventa maschio materno»⁴¹⁶, e per una notte il disperato bisogno di una reintegrazione regressiva intrauterina si acquieta, divenendo lui stesso custode di un confortante rifugio che rinvia, anche grazie all'evidente parallelismo, ad un fugace ritorno alla sua Totetaco. Anche in un romanzo dove l'innocenza materna viene inesorabilmente negata dall'implosione di un eros degenerante, è possibile ritrovare la serenità primitiva di un'intimità da sempre ricercata.

Si sarà notato che dall'analisi del momento aureo della coppia madre-figlio non si è trattato di Luca de *La disubbidienza*. Il romanzo infatti comincia quando il percorso del protagonista verso l'età adulta è già iniziato e il dissidio io-mondo si palesa sin dalla prima pagina: «Luca, in quel tempo, era soggetto a rabbie improvvise e furiose»⁴¹⁷. Per tale motivo, egli è l'unico eroe di cui non è ritratta la fase idillico-fusionale con la madre, di cui non è presente alcuna Totetaco. Sebbene non registrato in presa diretta, il rapporto edenico infantile si presenta nella memoria e nelle riflessioni del protagonista, contrapposto all'attuale repulsione:

C'era stata un'età in cui aveva provato per i genitori un senso di reverenza quasi religiosa, parendogli che essi fossero perfetti e traessero da questa perfezione un'autorità amabile e indiscutibile. Questa perfezione, come rammentava, gli era apparsa allora fondata sopra una bontà quasi incredibile e, appunto perché incredibile, commovente in sommo grado. [...] era stata per lui, questa bontà, in quegli anni, ciò che pensava dovesse essere il sole per l'erba e i fiori dei campi: un'onda di luce perenne e forse indifferente, ma infinitamente generosa seppure cieca, che fluiva su tutti i suoi atti, anche i minimi, su tutti i momenti della sua vita, anche i più fuggevoli e li riscaldava e li vivificava⁴¹⁸.

Il frammento registra i due motivi sopra individuati del momento edenico con la madre (e in questo caso anche con il padre): la venerazione incondizionata dei genitori e il legame fusionale, da cui dipende ogni atto della vita del piccolo, nobilitava i due al rango di divinità, i cui volti non assumevano sembianze chiare e nitide, ma erano dispensatori di una «bontà accecante e benefica»⁴¹⁹. L'osmosi parentale con il piccolo è evidente e il campo metaforico arboreo e naturale allude all'armonia panica che tale coppia contraeva

⁴¹⁶ E. Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele: una controstoria corporale*, in S. Chemotti (dir.), in *La questione maschile archetipi, transizioni, metamorfosi*, Il poligrafo, Padova 2015, pp. 361.

⁴¹⁷ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 7.

⁴¹⁸ Ivi, pp. 22.

⁴¹⁹ Ivi, pp. 23.

con la natura, riproponendo la triangolarità felice già vista in Agostino, Arturo ed Emanuele. A confermare la sintonia infantile è poi il brusco e negativo rovesciamento del sentimento provato, che degrada le figure parentali al rango di tutte le altre cose, divenendo essi stessi oggetto e causa dei moti di rabbia prima e di privazione poi: «La sola cosa di cui fosse sicuro era che, adesso, di questa perfezione e della venerazione che le aveva votato, più nulla restava»⁴²⁰. Dunque, nonostante il momento edenico e paradisiaco iniziale non faccia parte della *fabula*, è in ogni caso presente e ravvisabile nelle memorie e nelle riflessioni del ragazzo e, rilevandone le medesime caratteristiche, è comunque accostabile alle esperienze sopraesposte. Il mutamento di relazione del piccolo con i genitori inizia a comprometersi già in uno dei primi episodi del romanzo, quando Luca è costretto a consumare il pranzo al sacco tra i posti dei passeggeri, anziché nel vagone ristorante. La rabbia che in quei giorni aveva iniziato a maturare verso le cose ora si riversava anche verso i genitori, provocandogli un moto di ira implosiva che eromperà vomitando sulla locomotiva: «il fatto più importante non era tanto mangiare nel ristorante o nello scompartimento, quanto sentire i suoi genitori fatti della stessa materia ostile e ribelle che avvertiva nelle altre cose»⁴²¹. Valentina Mascaretti nota che da quell'episodio lo sguardo sulla madre e il padre si farà più «realistico» avvertendoli ostili «e altro da sé»⁴²²:

Come se la rabbia, quale una luce violenta e sgradevole, ne avesse scolpito i tratti in una maniera nuova, gli sembrò di osservare i caratteri per la prima volta: bionda e magra sua madre, con un viso angoloso cui il naso grande e la bocca stretta davano un'aria di autorità e di saggezza; biondo anche suo padre, ma molle e rotondo, con tratti sfuggenti e bonari⁴²³.

Non c'è più nulla della bellezza divina e sensuale della madre di Agostino, di quella celestiale di Aracoeli o di quella ingenua e popolana di Nunziatella: la madre di Luca qui smette di essere per il ragazzo (ma per il lettore non lo è mai stata) la figura sacra ed esemplare della sua infanzia. La donna appare per tutto il romanzo distante, ignara e disattenta alle turbe esistenziali del figlio, non comprendendone il dissidio. Secondo Favaro, infatti, «le dinamiche relazionali madre-figlio fin dal principio sono fondate sulla

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ Ivi, pp. 11.

⁴²² V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 264.

⁴²³ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 11.

dolorosa solitudine del ragazzo e sull'incomprensione della madre»⁴²⁴, situazione speculare in *Agostino*, per cui «le madri dell'uno e dell'altro sono assenti fisicamente e psicologicamente»⁴²⁵. Il rapporto madre-figlio si sviluppa in modo meno approfondito nei romanzi moraviani rispetto a quelli morantiani, o meglio il personaggio materno è particolarmente centrale nei secondi, grazie a una loro caratterizzazione fisica e psicologica che le rende quasi le protagoniste dell'opera (in un caso *Aracoeli* è il titolo stesso del libro, nell'altro si è arrivati a parlare di una *Bildung* al femminile). Delle personalità delle madri di Agostino e Luca non sappiamo quasi nulla, poiché il percorso di crescita del ragazzo avviene o grazie al confronto con l'altro sociale, o attraverso una catabasi interiore; e non sarà un caso che le madri moraviane siano giovani donne borghesi, mentre quelle morantiane povere e innocenti popolane: ciò bene si concilia con la critica che ciascuno dei due ex-coniugi muove in modo aspro nei confronti della borghesia. Insomma, il ceto borghese, nell'ideologia di entrambi, contrasta con un concetto di maternità dolce e premurosa, innocente e paradossalmente casto, tanto che proprio la spontaneità e la bellezza di Aracoeli verranno contaminate dal rigore e dalla disciplina del benestante marito, provocandone il degenerante delirio. Interessante è infatti l'accostamento della maternità di Nunziata e Aracoeli all'arte raffigurativa sacra e cattolica – Nunz. viene considerata la Madonna del Bellini⁴²⁶ e la posa di Aracoeli allo specchio rassomiglia alle tante Madonne col Bambino – mentre per Luca il motivo pittorico della maternità si fa simbolo del sacrilego atto materno, ovvero la Madonna del Raffaello sotto la quale Luca era solito inginocchiarsi per pregare, costretto dalla madre, nasconde, nella camera matrimoniale, la cassaforte in cui i genitori riponevano il denaro. La scena, sbirciata dal protagonista una sera per puro caso, funge da «scena primaria», dall'alto valore simbolico, narrativo ed evolutivo.

La rottura dell'Eden infantile è già avvenuta nell'esordio del romanzo, ma la visione della blasfemia compiuta dai genitori, che rivela la doppiezza e la falsità di questi asserviti al denaro, causa la loro definitiva “perdita dell'aureola” e il crollo delle certezze di Luca:

⁴²⁴ A. Fàvaro, *Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno: il personaggio della madre nell'opera narrativa di Alberto Moravia*, cit., pp. 64.

⁴²⁵ Ivi, pp. 51.

⁴²⁶ F. Cartoni, *Tra passioni, attrazioni, rifiuti: Arturo adolescente come figura letteraria*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 18 (2020), pp. 35; E. Martinez Garrido, *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo: un romanzo di «formazione» attraverso gli scherzi tragici del tempo*, cit., pp. 80.

Li vedeva bene e chiaramente, insomma, in una spietata luce di normalità [...]. Ma appunto, perché li vedeva così bene, gli pareva che fossero stati degradati a un rango inferiore. Con questa loro degradazione ad oggetti insignificanti, era scomparso dalla sua vita il calore che la riscaldava. Non se ne rendeva conto con assoluta chiarezza, ma intuiva oscuramente che la sua rivolta contro il mondo doveva essere cominciata proprio quando quel calore si era affievolito⁴²⁷.

Mascaretti nota l'affinità con *Agostino*, tanto da affermare che «in Moravia la crescita dell'individuo debba di necessità passare attraverso le “forche caudine” del *doppio sguardo*, e sembra pure che il nuovo sguardo che disegna i contorni delle figure adulte non possa che essere crudele, spietato»⁴²⁸. Noi ci spingiamo oltre, affermando che la caduta dell'Eden materno e la sua relativa degradazione morale e fisica coinvolga anche i romanzi morantiani, ponendosi come motivo evolutivo chiave del romanzo di formazione del Novecento.

4.2. La caduta dall'Eden

Elena Fumi rileva il rovescio della medaglia del soggiorno nell'Eden fatato di innocenza: l'idillio prostra il giovane ad una condizione di umiliante adorazione del genitore che rappresenta per il piccolo l'assoluto, attraverso un rapporto dai perturbanti toni sadomasochisti⁴²⁹. Quando poi le illusioni dell'età adulta provocano la caduta della divinità materna (o paterna nel caso di Arturo), il protagonista tenterà di ristabilire quel rapporto, che nel caso di Manuele si rivelerà una deprimente ricerca verso l'annullamento. La formazione dell'adolescente procede inevitabilmente con il distacco dall'Eden materno e la rottura del rapporto simbiotico, come è già stato accennato per *La disubbidienza* dove il momento conflittuale con i genitori compare sin da subito nel romanzo. Nel momento in cui l'io si separa dall'osmotica relazione con la donna può avvenire il *viaggio di formazione* che, come analizzato sopra, si svilupperà nei territori della psiche e della sessualità, prediligendo la dimensione interiore e sessuale a quella sociale e relazionale. La motivazione della demitizzazione genitoriale è, dunque, di tipo

⁴²⁷ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 23.

⁴²⁸ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 268.

⁴²⁹ E. Fumi, *Rileggendo Elsa Morante: costanti e varianti*, in «Critica letteraria», (2005), pp. 574–575.

erotico-sessuale, ovvero assistendo a quella che in psicanalisi viene definita «scena primaria», tendenzialmente resa con la scoperta dell'amplesso tra i genitori. Nei romanzi presi in esame però lo schema psicanalitico tradizionale viene rivisitato e declinato in manifestazioni della sessualità genitoriale differente. Nel presente capitolo il focus verterà sulla sessualità materna, poiché la donna è la figura con cui avviene l'osmotica dipendenza del piccolo, caratterizzandosi come la principale responsabile della rottura dell'Eden.

Inizieremo l'esame del mutamento di percezione materno prendendo *Agostino* come punto di riferimento, poiché tra tutte le opere è quella che funge da paradigma esemplificativo nella comprensione della sessualità del giovane. È possibile riassumere l'evoluzione del rapporto madre-figlio nelle seguenti tappe, importanti anche per cogliere la formazione stessa del personaggio: «iniziale serenità e simbiosi tra i due; intrusione di un estraneo e rottura della simbiosi; presa di coscienza della femminilità della madre; fallimentare tentativo da parte di Agostino di liberarsi dai “nuovi oscuri sentimenti” suscitati dalla madre»⁴³⁰. Se la prima fase è stata analizzata nel precedente paragrafo, la seconda si caratterizza per la comparsa dell'elemento disturbante, il giovane bagnante Renzo, con il quale la donna inizierà una frequentazione che intralcerà l'armonia infantile del piccolo e che porterà alla trasformazione da madre-dea a madre-donna. Renzo funge da detonatore della scoperta della femminilità materna⁴³¹ che comporta una trasfigurazione nell'aspetto e nel carattere della donna:

Agostino aveva sempre visto sua madre ad un modo, ossia dignitosa, serena, discreta. Fu assai stupito osservando, durante la gita, il cambiamento intervenuto non soltanto nei suoi modi e nei suoi discorsi, ma anche, si sarebbe detto, nella sua persona; quasi che, addirittura, ella non fosse più stata la donna di un tempo⁴³².

L'aspetto regale, divino e di indubitabile perfezione della madre inizia qui a degenerare, proprio in corrispondenza della comparsa del giovane amante che turba l'idillio iniziale. Già in questa fase Agostino si scontra in modo violento con la prorompente corporeità materna⁴³³, di cui ne percepisce, ma senza comprenderne chiaramente, l'intrinseca potenza erotica e vitale:

⁴³⁰ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 160.

⁴³¹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 166.

⁴³² A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 54.

⁴³³ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 166.

Agostino ebbe per un momento contro la guancia il ventre della madre che gli parve vasto quanto il cielo e curiosamente pulsante come per una vita che non le appartenesse o comunque sfuggisse al suo controllo⁴³⁴.

Il frammento è di estremo interesse, non solo perché mostra un ambiguo sentimento nei confronti della donna, la cui corporeità acquista i tratti torbidi della carnalità, provando un senso di ripugnanza ma anche di inspiegabile attrazione; ma anche perché per la prima volta Agostino percepisce il corpo materno come “altro da sé” e la focalizzazione avviene esattamente sul suo grembo. La rottura del rapporto simbiotico sta per l'appunto nel percepire il ventre della donna come “dotato di vita propria”, sintomo di una irreversibile esclusione da esso: questo è il momento in cui il protagonista realizza la fine della condizione fetale e prova un nascosto desiderio di reintegro in essa: il motivo del *regressus ad uterum* compare quindi qui per la prima volta e trova coesistenza con la dimensione erotica. Anche secondo Fernandez la scena è segno di un ritorno «al soggiorno che il bambino fa nel ventre della madre»⁴³⁵. L'incrinamento del rapporto all'interno del nucleo familiare culmina poi definitivamente con lo schiaffo che la donna sferza al piccolo, provocando il suo allontanamento che darà luogo al *viaggio di formazione*, portandolo così all'incontro con l'alterità (sociale e sessuale). Se la comparsa dell'amante Renzo gli aveva permesso di scoprire la femminilità della donna, le rivelazioni della banda del Sarò lo introducono alla conoscenza dell'eros materno⁴³⁶. Il percorso di Agostino è dunque un graduale avvicinamento alla sconcertante rivelazione sulla genitalità della madre che porta il piccolo alla caduta delle illusioni infantili e alla sua rivalutazione. Il «desiderio di spiare e sorvegliare sua madre con il preciso proposito di distruggere l'aura di dignità e di rispetto che l'aveva sin' allora avvolta ai suoi occhi»⁴³⁷ lo spinge a sbirciarla mentre si spoglia nella camera da letto, per verificare le nuove scoperte apprese dai monelli. La scena viene osservata dal ragazzo attraverso uno specchio, che riflette tutta la sensualità e la corporeità materna, ma ne veicola anche il terrore e un inquietante senso di minaccia:

Le ascelle si spalancavano all'aria come due fauci di serpenti; e come lingue nere e sottili ne sporgevano i lunghi peli molli che parevano avidi di stendersi senza più la costrizione pesante e

⁴³⁴ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 57–58.

⁴³⁵ D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici Editore, Milano 1960, pp. 84.

⁴³⁶ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 168.

⁴³⁷ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 96.

sudata del braccio. Tutto il corpo grande e splendido sembrava, sotto gli occhi trasognati di Agostino, vacillare e palpitare nella penombra della camera e come per una lievitazione della nudità fenduta e dilatata dei fianchi così le gambe come il torso e la testa ora invece ingigantirsi affusolandosi e stirandosi verso l'alto, toccando con un'estremità il pavimento e con l'altra il soffitto⁴³⁸.

Osservando la madre allo specchio, Agostino vive «per la prima volta l'incontro con il perturbante, con il corpo della madre, che viene descritto minuziosamente in tutta la sua materialità»⁴³⁹. Uno sguardo fortemente realistico – per la descrizione di dettagli corporei grotteschi e bassi (come la peluria delle ascelle) che trasfigurano carnalmente la madre, il cui *status* di divinità si abbassa a quella di essere «nient'altro che una donna»⁴⁴⁰ – convive con quello espressionistico di una sua deformazione allucinata (come l'ingigantimento delle dimensioni), che trasmette l'inquietudine generata dall'*erotia*. Ancora una volta «le immagini zoomorfiche sono impiegate per veicolare il turbamento sensuale e sessuale»⁴⁴¹ e, secondo Pullini, Moravia forza la realtà per ottenere l'effetto di una sessualità soffocante e urgente⁴⁴². L'espressionismo moraviano, infatti, modella un realismo che fin quasi «fuoriesce dai suoi confini di naturalezza, non per diventare astratto ma, all'inverso, una concentrazione di verità fino alla deformazione»⁴⁴³. L'imbestialimento della donna segna il definitivo tracollo dell'idillio infantile poiché in Moravia funge a «distaccare definitivamente l'immagine del corpo femminile dall'idea della bellezza e contemporaneamente rendere quel corpo più carnalmente sensuale»⁴⁴⁴. La scena, dal forte valore *voyeuristico*, permette al piccolo di verificare le scoperte appena apprese, per questo la critica parla di «voyeurismo conoscitivo»⁴⁴⁵, di un atteggiamento, cioè, di curiosa osservazione del reale per soddisfare la propria sete di conoscenza, particolarmente identificativa dei personaggi moraviani in formazione. Secondo Krysinski, lo sguardo *voyeuristico* obiettivizza il sesso facendolo uscire dal mitologico⁴⁴⁶.

⁴³⁸ Ivi, pp. 99.

⁴³⁹ I. Masenga, *Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere*, in «Quaderni di donne e ricerca», (2009), pp. 36.

⁴⁴⁰ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 100.

⁴⁴¹ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 85.

⁴⁴² G. Pullini, *Alberto Moravia: la personalità, la parola e lo stile*, in *Parabole del romanzo italiano: '800-'900*, Genesi, Torino 1997, pp. 150.

⁴⁴³ Ivi, pp. 148.

⁴⁴⁴ F. Curi, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, cit., pp. 38.

⁴⁴⁵ W. Krysinski, *Osservazioni sull'erotismo e sul sesso in Alberto Moravia*, in E. Lauretta (dir.), in *Narratori italiani del Novecento*, Palumbo, Palermo 1996, pp. 262.

⁴⁴⁶ Ibidem.

L'atteggiamento di Agostino, infatti, è atto proprio a demitizzare la figura materna per conoscerne tutta la carnalità emanata dal suo corpo. Ma l'osservazione della maternità allo specchio ricorda l'episodio sopracitato del personaggio Emanuele, in cui rivede l'immagine di un'amorevole Aracoeli intenta ad allattarlo. Analogo mezzo di visione, lo specchio rappresenta però due funzioni opposte: se in *Aracoeli* permette di recuperare il passato, divenendo un forte tramite con la propria infanzia e ritraendo una maternità dolce, premurosa e sacra⁴⁴⁷, in *Agostino* ne demitizza l'immagine, riflettendone la carnalità, la sessualità del corpo e veicolando una maternità spaventosa. Se in un caso è strumento di incanto e regressione nei meandri della memoria, nell'altro è un dispositivo formativo, che permette all'io di accedere ad un grado di consapevolezza maggiore, al limite della deformazione espressionistica. Il mezzo visivo che in Morante adempie a quest'ultima funzione, invece, sono gli occhiali, che egli toglie e rimette in continuazione. Al contrario della specchiera della memoria, gli occhiali «riflettono solo il presente e il reale: due dimensioni verso le quali il giudizio di Manuele è sempre negativo e la sua reazione emotiva è sempre il rifiuto»⁴⁴⁸. Le lenti sono infatti il motivo scatenante della prima catastrofe personale: quando per la prima volta il piccolo li inforca dall'ottico, egli avverte lo spietato giudizio materno di una inevitabile bruttezza, non riuscendo a trovare in Aracoeli il sostegno all'infantile narcisismo.

«Non gli stanno bene», la udii protestare, rivolta all'impiegato che, tutto cerimonioso e soddisfatto, mi aveva appena sistemato gli occhiali sul naso. Nella sua protesta, impigliata fra la timidezza e la passione, fiata un'autentica, furente ferocia; e qua, d'un tratto, una percezione strana mi avvertì che non l'occhialaio soltanto era oggetto della sua rabbia; ma anch'io! Fu un avvertimento strano e sensazionale, che mi vibrò nei nervi quasi me lo trasmettesse un'antenna di là da un'artide diaccia⁴⁴⁹.

Questo è l'annuncio della cacciata dall'Eden, della fine della felicità simbiotica, «il primo rifiuto di sua madre Aracoeli»⁴⁵⁰ che comprometterà il rapporto tra i due degenerando poi con la ninfomania della donna. Indossare gli occhiali significa scoprire l'orrore del mondo: le lenti demistificano la realtà, rivelandone la sua intrinseca miseria, e rompono l'incantesimo in cui il bimbo giaceva insieme alla madre, ponendo fine alla simbiosi amorosa. Ma, se gli occhiali ancorano Manuele al presente, «l'antenna», che trasmette al

⁴⁴⁷ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 63.

⁴⁴⁸ Ivi, pp. 64.

⁴⁴⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 203.

⁴⁵⁰ E. Zinato, *Letteratura come storiografia? mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 180.

protagonista strani e sensazionali avvertimenti, permette all'io di comprendere le cose attraverso la corporalità. Così il gesto di togliersi e rimettersi gli occhiali in continuazione è funzionale a guardare e cancellare il mondo che gli sta intorno e percepirlo corporalmente, «non per opporre e per comparare ma per sovrapporre, in cortocircuito, le due visioni, per contaminare eroicamente l'irrealtà con la realtà»⁴⁵¹. Manuele con la fine dell'Eden accede ad una conoscenza corporale del reale: il corpo con la sua capacità percettiva recupera una dimensione tellurica e cosmica insieme, aprendo una voragine che schiude all'io un senso originario e prefigura la catastrofe materna. Questa capacità, infatti, permette non solo di ampliare la spazialità, dischiudendo una dimensione archetipica e cosmogonica nel mezzo del degrado urbano e moderno; ma gli consente di percepire quella sorta di morbo primigenio che si scatena nel corpo della madre e ne comprometterà non solo la sua salute ma anche il rapporto con il figlio:

In verità, di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca (lo sprofondo della terra ai nostri piedi, e sopra e intorno il precipizio dei mari e dei cieli) nessuna è tanto cupa, e per noi stessi inconoscibile, quanto il nostro proprio corpo. Lo si definì un sepolcro, che ci portiamo appresso; ma la tenebra del nostro corpo è più astrusa per noi delle tombe. In quei giorni, nel piccolo corpo di Aracoeli avanzava un'invasione smisurata di cui nessun orecchio poteva avvertire il fragore⁴⁵².

Grazie al sapiente intarsio metaforico adoperato da Morante, la dimensione cosmica e universale si intreccia a quella corporale, infondendo alla fisicità e alla materialità della seconda un principio ancestrale e metafisico, che bene si sposa con l'ideologia autoriale: è «la duplicità antitetica del corpo, quella tra materialità e metafisica, a manifestare contemporaneamente le relazioni soprannaturali da una parte e le casualità biologiche o psichiche dall'altra»⁴⁵³. Così la malattia psicofisica di Aracoeli, la ninfomania causata da un probabile tumore al cervello, diviene sintomo di un'ancestrale vitalità che eromperà nell'ardore erotico. Per comprendere dunque come evolve il rapporto tra Manuele e Aracoeli è necessario approfondire la concezione della corporalità morantiana, poiché essa è la chiave dello sviluppo del romanzo stesso e fulcro della poetica autoriale. Le parole di Franco Fortini sono particolarmente illuminanti per cogliere il concetto di corporalità di Morante:

⁴⁵¹ Idem, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, cit., pp. 40.

⁴⁵² E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 272.

⁴⁵³ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 43.

Diciamo che Ueseppe della *Storia* è vittima pasquale ma *anche* epilettico, Aracoeli *anche* invasa da un male clinico, Emanuele drogato e nevrotico, alcolizzato il padre; ma che questo schema “ottocentesco” è qui sempre più travolto da un vento di assoluto⁴⁵⁴.

Il corpo martoriato nella sua concretezza e materialità diviene principio di un motivo archetipico che risiede al suo interno e che dischiude l’ingresso a una dimensione sovranaturale. Così le allucinazioni che vive Manuele, grazie alle droghe e ai disturbi psicotici, gli permettono di accedere ad una dimensione altra per intraprendere un viaggio regressivo nell’utero materno; allo stesso modo il tumore al cervello di cui Aracoeli è affetta è l’estrinsecazione fisica e biologica di un «ritorno alle ragioni del corpo, rifiuto dell’intellettualità e dei motivi civilizzanti, recupero del mondo magico e irrazionale, accettazione completa della sessualità e delle passioni»⁴⁵⁵. Così, tornando al motivo degli occhiali, togliendoli e rimettendoli, essi permettono l’alternanza tra visione precisa, ovvero di chiara ed effettiva perdita della madre, e visione sfocata, di percezione di una profondità tellurica e originaria⁴⁵⁶. Per chiarire come la dimensione corporea, di Manuele e di Aracoeli, si leghi inevitabilmente al motivo sessuale, causa dei traumi formativi del protagonista, risulterà illuminante prendere in esame l’episodio dell’incontro con l’uomo-gatto che riassume ed esemplifica il percorso qui esposto. L’uomo, che nei ricordi di Manuele viene trasfigurato in forme animalesche, è una delle tante figure che intrattengono quei fugaci rapporti con la madre che caratterizzano la famosa ridda nell’estate del ’39. L’incontro avvenne un giorno in cui i due, soli per gli impegni ufficiali del padre, si recarono al mare per fare il primo bagno della stagione. L’esplosione erotica che di lì a poco travolgerà la donna prende forma nella sua carne, materializzandosi in un «profondo solco falcato» che le divide la schiena

A cui sembrano convergere serpeggiando le vibrazioni del suo corpo intero, come per un flusso elettrico. Dall’ondeggiare dell’anca allo snodo dei ginocchi fino a certe torsioni del busto e del collo: tutti questi movimenti nuovi e barbari nei quali essa pare invincibilmente esibirsi, hanno in quel solco, si direbbe, il centro sensibile. E nel momento che un giovane in semplici calzoncini da bagno appare alle nostre spalle da dietro gli arbusti, lei, prima che con gli occhi, sembra vederlo attraverso quel solco; e là per primo avvertirne la presenza, con un brivido visibile⁴⁵⁷.

La scena somiglia all’avvicinamento tra la madre di Agostino e il bagnante Renzo: la stessa ambientazione marina ospita la civetteria della donna, inedita agli occhi del

⁴⁵⁴ F. Fortini, *Aracoeli*, cit., pp. 245.

⁴⁵⁵ C. D’Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 60.

⁴⁵⁶ E. Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, cit., pp. 40.

⁴⁵⁷ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 283.

piccolo. Qui però Morante concentra la tensione sessuale di Aracoeli in un punto fisico preciso, materializzandola e conferendole consistenza carnale, dal quale percepisce corporalmente, ovvero fisicamente e sensibilmente, la realtà circostante. Ma, così facendo, l'impulso sessuale assume valore archetipico, sintomo di un sentire autentico e spia di un recupero della «condizione selvaggia originaria»⁴⁵⁸ che l'aggettivo *barbaro* testimonia. Il frammento esemplifica la citazione fortiniana per cui il corpo si fa sintesi di una intrinseca dualità tra una dimensione sensibile e una assoluta. E così quando l'eccitamento erotico pervade Aracoeli, «il solco nel mezzo della sua schiena è corso da un piccolo spasmo, che si trasmette a ogni cellula del suo corpo»⁴⁵⁹. Dopo i *flirt*, giocando e fluttuando con sinuosi movimenti tra le acque, i due si approssimano a uno scoglio dove avviene l'amplesso, osservato dal bambino dalla riva:

Allarga le gambe e poi le rinserra fra piccoli sussulti, a occhi chiusi, e di nuovo le allarga, e l'uomo-gatto s'appressa allo scoglio e ci si aggrappa a mezzo, affacciandosi col volto fra le gambe slargate di lei. A questo punto io, senza darmene motivo, mi sono tolto gli occhiali. E di nuovo davanti a me il firmamento marino inghiotte ogni figura nelle sue trombe di luce. Non vedo più Aracoeli e l'uomo-gatto; ma per effetto delle onde e dei riverberi altre coppie sparse mi balenano e si spengono come bolle sul campo liquido smisurato. Alcune sono rossefuoco, altre nere: simili a sagome fuggenti in un incendio, o a fuochi fatui in una necropoli meridiana⁴⁶⁰

Il togliersi gli occhiali equivale a un «moto di regressione tipicamente freudiano»⁴⁶¹: la visione della scena del coito materno turba il piccolo e infrange la Totetaco infantile, ormai compromessa da diverso tempo, per cui il non-vedere gli permette di rifiutare la scena perturbante davanti ai suoi occhi. Giovanna Rosa, afferma infatti che il gesto ripetitivo di levarsi le lenti non è dettato da un disinteresse verso l'immagine, ma al contrario da una sua iperdeterminazione dolorosa⁴⁶². Ancora una volta gli occhiali si riconfermano essere lo strumento che riduce l'incertezza scopica, ma per questo avvalorano la distruzione «della sua sapienza felice, edenica e originaria»⁴⁶³. E così, quando la vista gli si fa sfocata e confusa, le antenne percettive si attivano e il piccolo avverte corporalmente lo spazio davanti a sé che si spalanca in una voragine cosmica. L'orrore intuito dall'iniziale *voyeurismo* ora si materializza in immagini apocalittiche,

⁴⁵⁸ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 60.

⁴⁵⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 284.

⁴⁶⁰ Ivi, pp. 284–285.

⁴⁶¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 304.

⁴⁶² Ivi, pp. 305.

⁴⁶³ E. Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, cit., pp. 39.

intrecciando la catastrofe privata con quella universale, laddove la maternità incontra la sessualità. La visione dell'amplesso ribadisce la scomparsa della dolce *mamita* della specchiera e attiva la capacità di cogliere corporalmente una dimensione ancestrale del reale, per cui la percezione di una distruzione della materia prima riconferma il grande desiderio di Manuele di un ritorno fusionale e panico alla «Grande Madre ctonica», attraverso il risucchio in quel corpo che viene violato davanti a sé. Se auspicare al ritorno tellurico significa morire, non sarà un caso che Manuele “vede” stendersi tra le acque del mare una «necropoli meridiana», che inghiotte i due corpi. Quando Aracoeli ricompare davanti al figlio, che nel frattempo per il rifiuto si era rigettato nella sabbia, la sua immagine subisce una deformante trasfigurazione all'insegna del grottesco:

Le sue gambe, dalle cosce ingrassate, d'un tratto qua senza i tacchi mi si mostrarono troppo corte, e di una sproporzione goffa sotto i fianchi appesantiti. Lei si sforza di correre, con un passo sghembo e concitato, quasi la minacciasse uno squalo. I capelli fradici le spiovono sulla faccia come spaghi neri; e la bocca le trema, rappresa da uno sgomento tragico⁴⁶⁴.

Come in *Agostino*, il ritorno della donna dal figlio dopo il corteggiamento (e in questo caso l'atto sessuale vero e proprio) è segnato dalla «demolizione sistematica del mito della bellezza materna»⁴⁶⁵, impietosa e accanita. L'eleganza e la regalità della donna, prima accostata al culto mariano, si trasformano in goffaggine e deformazione fisica, già con la morte della sorellina Carina. La degradazione di Aracoeli è un processo che coinvolge tutta la seconda parte del romanzo, quando le forme del brutto e del patologico si impossesseranno di lei. La sua degenerazione fisica e morale, ancora una volta, si materializza nel corpo, questa volta ferino e violento, di una bestia: l'erotomania che si impadronisce di Aracoeli, vittima sacrificale, si incarna in una strana presenza animalesca, che in casa

Se ne accusava l'odore, come un fiato dolciastro e fermentante. E un oscuro allarme quasi ne suggeriva la sagoma, sinuosa, rintanata negli angoli a spiarci, o vagante col suo passo inquieto e molle fra i nostri piedi. Sembrava addirittura di avvistare la sua pelle maculata, e il suo muso vorace che si affacciava di sotto i mobili. E io, sebbene inetto a percepirla [...] ne avvertivo la specie indistinta, quale un'intrusione ferina, innamorata, che magicamente [...] si incorporava di Aracoeli⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 285.

⁴⁶⁵ E. Zinato, *Letteratura come storiografia? mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 181.

⁴⁶⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 274.

Il frammento è forse l'esempio più chiaro della percezione corporale di Manuele, della sua conoscenza fisica e metafisica delle cose. La zoomorfia, per la prima volta in Morante, non assume i caratteri dell'innocenza e della pietà, ma si fa veicolo perturbante della morte e dell'inquietante sessualità⁴⁶⁷: così come avviene per l'uomo-gatto e la Donna-cammello, la patologia degenerativa di Aracoeli assume connotati teromorfici, messaggeri del connubio tra sesso e morte. La donna, grottescamente e bestialmente ritratta, subisce un'impetosa metamorfosi che ne distrugge i connotati divini per ritrarla in una fatiscente dimensione che sprigiona un istinto primigenio, del tutto sconveniente ai precetti del vivere sociale. La rivelazione ed esibizione della sua sessualità corrompe la dolce maternità di Totetaco e il desiderio di una reintegrazione fagocitante – che nell'età adulta assumerà le forme di una tentazione al suicidio – si fa sempre più vivo al piccolo Emanuele. Così una mattina, rincasando da scuola, Manuele vede la madre dormire nel letto con il seno scoperto. La regressiva tentazione di suggerne il latte si fa forte al punto da attaccarsi al suo petto:

Non esitai: badando a non destarla, rampai vicino a lei sul letto, attaccando al suo capezzolo le mie labbra ingorde. [...] sentii delle minime gocce di latte, succhiate dalla mia voglia, montare dai loro canali tiepidi e bagnarmi il palato. Fu, credo, un'illusione della mia sete a mandarmele [...] Ma un sapore tenero se ne instillò nei miei sensi, a lusingarli che la mia delizia era condivisa [...] Totetaco risuscitava!⁴⁶⁸

L'aggressività con cui Aracoeli caccia il piccolo Manuele attaccato al proprio seno rivela l'inconciliabilità tra maternità ed eros: ormai prostrata alla bestia patologica che le pervade il corpo e la psiche, Aracoeli smette di essere l'amorevole madre accogliente per il piccolo Manuelito. Secondo l'articolo di Cacciaglia, inoltre, il protagonista sperimenta il «seno buono» e quello «cattivo» della madre, teorizzato da Melanie Klein, ovvero vive la subitanea e cruenta opposizione tra il desiderio di un ritorno all'idillica Totetaco e la brutale cognizione del reale attraverso il rifiuto materno, fasi del dissidio kleiano⁴⁶⁹. Secondo la psicanalista, inoltre, il bambino ben oltre lo svezzamento presenta alcune fantasie sadico-orali e il «desiderio di succhiare e di svuotare, diretto in un primo tempo verso il seno materno, si estende ben presto all'interno del corpo della madre»⁴⁷⁰. Così la

⁴⁶⁷ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 55.

⁴⁶⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 243.

⁴⁶⁹ N. Cacciaglia, *L'esperienza materna nella narrativa di Elsa Morante*, in A. Neiger (dir.), in *Maternità trasgressiva e letteratura*, Liguori, Napoli 1993, pp. 151.

⁴⁷⁰ M. Klein, *La psicanalisi dei bambini*, G. Martinelli, Firenze 1970, pp. 182.

scena appena descritta si traduce in spia del desiderio reintegrativo che il piccolo inizia a maturare, proprio in corrispondenza del progressivo pervertimento dell'eros di Aracoeli. Anche nell'*Isola di Arturo*, il piccolo Gerace vede crollare l'universo idilliaco che lo aveva cresciuto nella separatezza della condizione isolana. Se, come dimostrato sopra, l'isola attua una funzione materna, la caduta dal Giardino edenico provoca inevitabilmente una ridefinizione demistificatoria della natura procidana. Infatti, dopo le traumatiche rivelazioni, l'isola andrà incontro ad un ridimensionamento delle dinamiche spaziali, risultando così al protagonista troppo piccola e inducendolo ad allontanarsene. Secondo Monica Zanardo, infatti, ogni declinazione del Paradiso Terrestre nelle opere morantiane si lega fortemente ad immagini di prigionia e reclusione: non solo l'isola, dalla cui realtà l'io è simbioticamente implicato, confina il ragazzo ad un universo mitico e immaginifico, ostacolandogli la conoscenza di ciò che si estende oltre; ma anche il Penitenziario, che ospiterà il luciferino Tonino Stella, farà implodere il suo Eden dal cuore stesso del Giardino⁴⁷¹. Una delle motivazioni della caduta della condizione di primitiva felicità è la trasformazione del rapporto con la matrigna Nunziata. Come sostiene Giovanna Rosa, diversamente da quanto si potrebbe immaginare, l'evento che incrina l'universo edenico del fanciullo non è l'arrivo della donna, bensì l'urlo puerile e feroce sentito durante la prima notte di nozze⁴⁷². Lo sbarco della popolana, infatti, pone le basi per lo scompiglio dell'ordine naturale dell'isola, ma le Certezze di Arturo rimangono solide e la potenza dell'immaginazione fanciullesca mantiene la propria capacità di ampliamento del reale:

Stavo a sentire, perciò, con un'aria quasi compunta, tutte quelle napoletanerie, che altri dovevano averle dato a intendere e che lei mi raccontava in perfetta credulità, gesticolando con le sue manucce ... Allorché d'un tratto una ilarità fantastica prese a solleticarmi la gola; e ruppi in una tale risata che addirittura, dal gran ridere, mi buttai giù lungo disteso, con la pancia contro il pavimento⁴⁷³.

Arturo si prende gioco dell'universo popolano di Nunziata, mantenendo solide le proprie convinzioni: la ragazza pone al piccolo Gerace un punto di vista altro, sebbene comunque ristretto al solo spazio napoletano, che però Arturo accoglie con compiaciuta superiorità, consapevole, nel proprio narcisismo infantile, che la realtà si estendeva ben oltre quella

⁴⁷¹ M. Zanardo, «*Liberi dall'Eden*». *Motivi edenici e immagini di prigionia nell'opera di Elsa Morante*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020), pp. 163.

⁴⁷² G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 121.

⁴⁷³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 102.

descritta dalla nuova arrivata. La sicumera permette all'io di porsi sullo stesso piano dell'interlocutrice (poco prima infatti la ragazza confida di avere solo due anni in più del figliastro) e lo sguardo del ragazzo la investe di innocenza e puerilità, come l'espressione «manucce» rivela. Giovanna Rosa rileva che fino a questo punto Arturo non coglie fra sé e la ragazza alcuna differenza, perché «a corrodere irreparabilmente l'universo di felicità e d'innocenza è quindi non l'arrivo di Nunz., ma la scoperta della sessualità femminile su cui si schiude il secondo capitolo»⁴⁷⁴. Il grido, che il piccolo sente provenire dalla camera matrimoniale, funge da «scena primaria» e scombina irreparabilmente sia il rapporto con la giovane napoletana sia quello con l'isola, perché la totalità e unitarietà del suo mitico universo viene negata con la comparsa dell'alterità sessuale. La scoperta della genitalità femminile «infrange la felicità edenica derivata dall'unità indistinta dell'essere»⁴⁷⁵, perché impone una sconvolgente scissione dell'io con l'altro. La rivelazione del femminile comporta anche l'emersione della fantasia erotica del giovane che si plasma proprio sul corpo oggetto delle rivelazioni conturbanti. Se, fino al giorno prima, Arturo considerava la matrigna inferiore per ignoranza e ingenuità, ora subisce una degenerante trasfigurazione, andando incontro al medesimo processo di metamorfica bruttezza delle altre madri fin qui analizzate:

I suoi ricci in disordine, che ieri parevano una ghirlanda favolosa, oggi le davano invece un'apparenza scomposta e plebea; e la loro nerezza, a contrasto con il pallore del viso le aggiungeva un che di fosco. Un pallore pesante, pieno di mollezza, aveva scacciato dalle sue guance il colore candido di ieri; e sotto gli occhi, le sue orbite, che ieri per la loro delicatezza intatta m'avevano fatto pensare ai petali d'un fiore, erano segnate da un alone scuro, guastate. [...] il suo sguardo, ch'io ricordavo così bello, si lasciava intravedere, velato, animalesco, e vile⁴⁷⁶.

L'aggettivo «animalesco» rimanda all'urlo «stranamente feroce»⁴⁷⁷ della sera prima: anche in questo caso, la bestialità contrassegna l'inquietudine sessuale che l'iniziando intuisce e addossa al corpo materno. La trasformazione di Nunziatella si oppone alla staticità del piccolo Arturo che poco prima del perturbante grido aveva dichiarato di rimanere sempre lo stesso: «solo io, Arturo, mi ritrovavo ancora come prima, un ragazzino di quattordici anni; e dovevo aspettare ancora molte stagioni, avanti di essere

⁴⁷⁴ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 145.

⁴⁷⁵ Ivi, pp. 143.

⁴⁷⁶ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 133–134.

⁴⁷⁷ Ivi, pp. 130.

un uomo»⁴⁷⁸, una dichiarazione che ricorda l'amara sentenza finale di Agostino, premonizione di un tempo ricco di tormenti che il piccolo dovrà affrontare perché impossibilitato a raggiungere l'età adulta, ma consapevole di essere entrato nel limbo della propria adolescenza. Insomma, «Arturo avverte di essere rimasto solo al di qua della soglia»⁴⁷⁹ e Nunziatella non può più essere l'amica e confidente di prima.

La scoperta della sessualità della donna viola anche l'armonica compenetrazione panica con la natura isolana, frantumando definitivamente la triangolazione del rapporto donna-figlio-natura caratteristico dell'Eden infantile. Per la prima volta Arturo sperimenta un senso di solitudine e di esclusione all'interno di quello stesso regno mitico che fino ad allora lo aveva pienamente appagato. Se il rapporto fusionale, in mancanza della figura materna, era costituito dal nesso natura-padre-figlio, proiettando su Wilhelm il desiderio di un narcisistico possesso, ora che la relazione è stata compromessa anche la figura paterna subisce un ridimensionamento. Luca Danti sostiene infatti che, come in *Menzogna e Sortilegio*, «l'amplesso della coppia parentale è vissuto dai due giovanissimi testimoni come un atto di violenza»⁴⁸⁰ di cui l'offensore, in questo caso, è il padre che, possedendo Nunziatella, impedisce al figlio di realizzare i propri impulsi con la donna. Le due proiezioni oniriche, avute dal ragazzo la notte in cui la matrigna si rifugia a dormire nella sua camera dopo la partenza del marito, sono particolarmente rivelatrici degli istinti inconsci di Arturo. Così il sogno che lo vede avvicinarsi alla donna per aprirle la camicia e scoprirle il seno è declinazione del riconoscimento della sessualità femminile unito all'ansia di congiungimento erotico⁴⁸¹; mentre la fantasia onirica, in cui egli si addentra nel fondo di una caverna per strappare un alberello di corallo, condensa il motivo regressivo intrauterino a quello dell'unione carnale⁴⁸² attraverso il meccanismo psichico di spostamento della figura paterna. Quindi, anche nell'*Isola* di Morante, la scoperta della sessualità materna fa precipitare il piccolo dal Giardino dell'Eden dell'infanzia, abbandonando la condizione fetale e auspicandone un ritorno, proiettando sulla donna il proprio incestuoso sentimento di compenetrazione intrauterina. La novità morantiana, rispetto al tradizionale schema rituale, è che Nunziata non è la genitrice biologica di

⁴⁷⁸ Ivi, pp. 129.

⁴⁷⁹ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 213.

⁴⁸⁰ Ivi, pp. 212.

⁴⁸¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 144.

⁴⁸² Ibidem.

Arturo e più la relazione tra i due si approfondisce, più la donna assume un ruolo materno: «d'un tratto, io credetti di riconoscere in lei delle strane somiglianze con mia madre [...] E adesso, alla vista della matrigna, quel piccolo ritratto con la sua pietà consueta mi si presentava di continuo alla mente»⁴⁸³. Così la gelosia per le attenzioni al fratellastro Carmine induce Arturo ad inscenare il suicidio che, per Giovanna Rosa, è il vero spartiacque tra l'infanzia e l'adolescenza: al suo risveglio la lampante consapevolezza di «baciare costei!»⁴⁸⁴ spinge Arturo all'ardito contatto con la matrigna: «All'improvviso la strinsi, baciandola in bocca»⁴⁸⁵. Quello di Arturo sembra però un complesso di Edipo talmente elementare da far dubitare della sua credibilità⁴⁸⁶. Anche secondo Luca Danti l'amore per Nunziata non è autentico: la veridicità del sentimento sarebbe condizionata infatti dalle fantasie libresche del piccolo Gerace nutrite da anni e anni di letture. Specularmente ad Agostino, il cui desiderio erotico plasmato sul corpo materno non è effettivo, ma spinto dalla volontà di uniformazione alla banda che rappresenta il proprio modello di conformazione identitaria, anche Arturo utilizza un canone di riferimento a cui aderire. Se per il protagonista moraviano l'alterità sociale è il mezzo conoscitivo della sessualità, per quello morantiano, a causa della marginalizzazione ed esclusione periferica, l'unico tramite di conoscenza dell'eros (e non solo) è la letteratura. Arturo «una volta presa coscienza del suo desiderio per Nunziata, riversa su di esso le sue letture e con queste lo riveste»⁴⁸⁷. Così quello provato per la matrigna non è un autentico desiderio erotico, ma il tentativo, come per Agostino, di esercitare le nuove conoscenze sessuali su un corpo femminile e, poiché i due sembrano isolati in un universo maschile, l'unica femminilità a loro disponibile è quella materna. Si tratta quindi di un «complesso di Edipo inautentico»⁴⁸⁸ e a testimoniare lo è lo stesso Arturo quando cerca di giustificare il bacio rubato alla ragazza:

Nei miei sentimenti verso di lei, io non avvertivo niente di proibito. E nemmeno nel mio bacio! Io, nel baciarla, avevo ubbidito a un impulso di allegrezza e gloria, spensierato e senza rimorso.

⁴⁸³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 176.

⁴⁸⁴ Ivi, pp. 248.

⁴⁸⁵ Ivi, pp. 257.

⁴⁸⁶ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 133.

⁴⁸⁷ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 214.

⁴⁸⁸ Ivi, pp. 215.

Fra le mie Certezza Assolute, non ce n'era una che dicesse: *È un delitto baciare gli amici e i parenti*⁴⁸⁹.

Arturo non ha dubbi sulla propria condotta morale perché il complesso di Edipo è una ricostruzione a posteriori⁴⁹⁰, ricavando il sentimento dalle letture e dalla figura paterna, gli unici due modelli avuti durante l'infanzia. Riprendendo Brugnolo, Luca Danti sostiene che la fantasia su Nunziata proviene dal tentativo di modellare il proprio desiderio su quello del padre che, in quanto rivale, il figlio non cerca di emulare, bensì di sostituire nella relazione con la matrigna⁴⁹¹:

Fra quante donne esistevano al mondo, se ce n'era una più di tutte impossibile per me, vietata al mio amore da una proibizione suprema, quest'una era N.: la mia matrigna, la sposa di Wilhelm Gerace!⁴⁹²

Solo nel caso di Luca la perdita dell'aura genitoriale non avviene per una scoperta sessuale, ma economico-morale. Nel paragrafo precedente è stato accennato che la «scena primaria» del giovane corrisponde alla scoperta della cassaforte dietro il quadro di arte sacra cui era solito da piccolo inginocchiarsi e pregare. Un atto di blasfemia e tradimento che determina la caduta delle certezze del protagonista tantoché l'alleanza e l'intimità dei genitori nel compiere l'azione, di nascosto, in pigiama e in camera da letto conferisce alla scena un forte valore sessuale. Sicuramente coerente con la critica dell'autore all'inautenticità del ceto borghese, l'oggetto del quadro ha forse anche il preciso scopo di dissacrare e demistificare il valore della maternità. Così la madre di Luca mostra la doppiezza e la falsità di cui si caratterizzano la maggior parte delle figure materne nei romanzi moraviani. Le madri di Agostino e Luca «sono testimoni ignare della crisi che i loro figli stanno attraversando nelle loro vite difficili [...] Un deficit d'affetto e di comprensione che viene percepito come tradimento senza riscatto»⁴⁹³. Tradimento che il bambino cercherà di colmare nell'intimità con altre figure, che nel calore e nella sensualità ricorderanno il ruolo genitoriale.

⁴⁸⁹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 263.

⁴⁹⁰ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 216.

⁴⁹¹ Ivi, pp. 217.

⁴⁹² E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 283.

⁴⁹³ A. Fàvaro, *Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno: il personaggio della madre nell'opera narrativa di Alberto Moravia*, cit., pp. 51.

Riassumendo, è possibile affermare che la demitizzazione del genitore avviene per una motivazione sessuale: l'io scopre l'aspetto procreativo della figura materna che la trasfigura brutalmente e grottescamente. La donna perde in questo modo l'aura sacrale agli occhi del figlio e il rapporto simbiotico tra l'io, la donna e la natura si infrange percependo la dissonanza con la realtà circostante.

4.3. Proiezioni materne

Secondo Elena Fumi, la perdita dell'eden infantile, nei romanzi morantiani, porta l'adulto a tentare di rivivere il rapporto simbiotico, cercando di ricostruire «un'unità che il momento della separazione ha infranto irrimediabilmente»⁴⁹⁴. Per questo motivo, continua la studiosa, tutti gli incontri intimi cercano di ripetere il paradigma materno, «da quello di Arturo con il balio Silvestro, a quello di Useppe con Davide Segre, a quelli di Manuele con l'attendente Daniele e con il giovane amico Pennati»⁴⁹⁵. Partendo da tale assunto, l'analisi si proporrà di procedere oltre, cercando di analizzare come la figura materna venga ricercata in individui connotati sessualmente, quindi spesso prostitute, o verso i quali il giovane proietta la propria libidine, non solo nelle opere di Morante ma anche in quelle di Moravia. Saranno quindi oggetto d'indagine nel seguente paragrafo i turbamenti sessuali del protagonista, che mettono in un cortocircuito indicibile la figura dell'amante con quella della madre. Il tema trova la sua perfetta personificazione nella persona della prostituta, dal momento che «è necessario che la donna sia esperta, ricca di un tesoro ancestrale accessibile attraverso il sesso»⁴⁹⁶, ma al contempo distante dalla partecipazione affettiva dell'io. Il suo corpo è insomma un mero mezzo esperienziale attraverso il quale poter ritrovare un senso primitivo dell'esistenza. Già Fernandez affermava che in Moravia le iniziatrici dei protagonisti sono, «agli occhi dei loro amanti, rivestite di un'autorità che non vien loro soltanto dalla loro età [...] ma anche in funzione simbolicamente materna»⁴⁹⁷: il critico osserva che l'autore romano ha sempre evitato il

⁴⁹⁴ E. Fumi, *Rileggendo Elsa Morante: costanti e varianti*, cit., pp. 575.

⁴⁹⁵ Ibidem.

⁴⁹⁶ D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, cit., pp. 86.

⁴⁹⁷ Ivi, pp. 84.

tipo di amore classico della coppia giovane, poiché «in amore, l'uomo avrebbe bisogno di inabissarsi in un universo materno senza fondo»⁴⁹⁸. L'atto sessuale con una donna matura permette al ragazzo di ritrovare il calore materno e al contempo di sublimare il desiderio di introdursi, attraverso la penetrazione nell'utero, nel suo ventre. Insomma, si tratta ancora una volta del motivo primitivo del *regressus ad uterum*, che nessuno scrittore quanto Moravia è stato «tanto profondamente affascinato o, meglio, tanto organicamente legato»⁴⁹⁹. L'opera in cui l'autore offre la più chiara e diretta rappresentazione è *La disubbidienza* che, come visto sopra, riporta la rinascita di Luca attraverso la penetrazione nella misteriosa caverna uterina dell'anziana infermiera. Prima però il protagonista dà il suo primo bacio alla governante, donna anch'essa più grande di lui, ma giovane e vivace nei modi. La donna viene descritta con «spalle strette» e «grossa testa» che sono un vero e proprio *leitmotiv* in Moravia, funzionali a creare un corpo femminile paradigmatico, per cui se ne illuminano subito le imperfezioni⁵⁰⁰. Come accennato sopra, le disarmonie fisiche non provocano ribrezzo, quanto semmai attrazione sessuale. Anche qui Moravia procede ad una animalizzazione dei tratti, funzionale a rendere l'inquietudine sessuale: «Luca non poté fare a meno di notare la rotondità provocante dei fianchi alzati in aria nell'animalesco atteggiamento»⁵⁰¹ e le «mammelle della donna pendevano, proprio come quelle di una bestia»⁵⁰². Ma se il suo corpo suscita una fioca attrazione, la zoomorfia del bacio, e della lingua in particolare, ne veicola il disgusto, presentandosi viscido, umido e rugoso come il «corpo di una grossa lumaca»⁵⁰³. Il focus sull'animalità del bacio è funzionale a veicolare la ferinità della tata, appiglio alla vita che cerca di salvare Luca sprigionando la propria forza vitale⁵⁰⁴, che egli però repelle. Il primo incontro del protagonista con il sesso è insomma fonte di turbamento, ma si mantiene comunque superficiale: la proiezione della figura della madre è debole e posta in opposizione alla disposizione al gioco della governante; mentre la donna si caratterizza dalla compresenza e coesistenza di un'essenza materna ad una fanciullesca, non sufficiente però a permette

⁴⁹⁸ Ivi, pp. 85.

⁴⁹⁹ F. Curi, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, cit., pp. 55.

⁵⁰⁰ Ivi, pp. 36–37.

⁵⁰¹ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 49.

⁵⁰² Ibidem.

⁵⁰³ Ivi, pp. 57.

⁵⁰⁴ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 92.

il risveglio del motivo intrauterino, compito che spetterà alla più anziana infermiera, dotata di una bellezza sfiorita. La sua fisicità poco attraente permette di intendere il desiderio sessuale di Luca non dettato da motivi estetici, ma sintomo di una vivificazione interiore, di una rinascita consequenziale alla morte spirituale. Non solo la maturità dell'infermiera permette un più facile accostamento all'immagine materna, tanto da essere definita «una seconda e più vera madre»⁵⁰⁵, ma la sua maternità non ha nulla di spirituale, poiché «la creatura che giace accanto a Luca è una “deità” ctonia, viene dalle profondità della terra, come una nuova Persefone, reca fecondità»⁵⁰⁶. La sua peculiarità è la compresenza di una decadenza corporea ad un «viso di adolescente»⁵⁰⁷ che la avvicina alla puerilità della governante. Ma la contrapposizione con quest'ultima è evidente, non solo per la “riuscita felice” dell'esperienza erotica, ma anche per il contesto e l'attitudine opposta dei due episodi: se nel primo l'avvicinamento all'eros era avvenuto nel mezzo di un gioco, con una donna dai modi e dalla disposizione infantile, nel secondo invece l'atto sessuale si caratterizza di un profondo senso rituale e l'infermiera assume i toni della maestosità e della regalità. Dal gioco si passa alla serietà e alla solennità, dalla puerilità Luca entra all'età adulta, segno della sua evoluzione e maturazione⁵⁰⁸.

Anche in *Agostino*, nonostante il protagonista rimanga escluso da ogni forma di pratica sessuale, è rintracciabile la figura della donna esperta (in questo caso si tratta di una prostituta vera e propria) che interferisce, anche solo simbolicamente, con la madre grazie al campo figurativo marino impiegato sul suo grembo:

Ella indossava una ampia veste di velo azzurrino che rammentò ad Agostino le camicie materne. La veste, trasparente, giungeva fino ai piedi; in quel velo, le membra della donna viste come in un'acqua marina, si disegnavano pallide e lunghe, quasi fluttuanti in curve indolenti intorno la macchia scura del grembo. La veste, per una bizzarria che colpì Agostino, si allargava sul petto in una scollatura ovale che giungeva fino alla cintola e i seni, che aveva tondi e gonfi, ne sporgevano quasi con difficoltà, nudi e serrati l'uno contro l'altro⁵⁰⁹.

L'utilizzo del paragone «come in un'acqua marina» e dell'aggettivo «fluttuanti» rinviano all'immagine, descritta nelle prime pagine del romanzo, della madre che nuota nell'acqua del mare⁵¹⁰, quando il rapporto tra i due si dispiegava nell'osmotica compenetrazione

⁵⁰⁵ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 109.

⁵⁰⁶ F. Curi, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, cit., pp. 44.

⁵⁰⁷ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 93.

⁵⁰⁸ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 286.

⁵⁰⁹ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 166–167.

⁵¹⁰ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 174.

panica con la natura. Il motivo moraviano, oramai esplicitato, emerge ancora una volta anche quando il protagonista non giunge all'atto sessuale vero e proprio, ma il desiderio si manifesta solo *voyeuristicamente*. Interessante notare, inoltre, come il corpo della donna assuma forme ovali: dalla scollatura, ai seni «tondi e gonfi», fino alle membra curve intorno al ventre. Il motivo circolare permette figurativamente di reiterare la rotondità del grembo in tutta la corporeità, focalizzando in questo modo l'attenzione proprio su di esso per rafforzare la simbologia legata alla procreazione e alla fertilità. Dunque, attraverso il riferimento alla corporalità materna, ritratta in particolare nel momento edenico e panico con la natura, e la ricorrenza del motivo rotondeggiante delle forme della prostituta, Moravia, attraverso una superficiale pulsione erotica, allude al più profondo desiderio di un reintegro nel corpo femminile. «L'atto non è soltanto erotico, o non è affatto erotico, simboleggia la funzione materna, procreativa, generativa della donna [...] Ma simboleggia anche il contrario, il desiderio di una fuga dalla vita, un bisogno di regressione, di ritorno al nulla prenatale»⁵¹¹ ed è quello che avviene in *Aracoeli* di Morante. Anche Emanuele infatti, nonostante l'omosessualità, ha un incontro ravvicinato con una prostituta: condotto dall'amico soprannominato «il Siciliano», durante l'adolescenza, la scena ricorda la classica visita in gruppo al bordello delle formazioni periferiche, enumerate da Danti, finite, come spesso accade, con l'insuccesso del protagonista. La scena dell'incontro con la prostituta viene anticipata da una minuziosa descrizione della stanza, giustificata dall'angoscia di Manuele, ma funzionale a veicolare un grande senso di *pietas*⁵¹². La putrescenza e il marciume lo colpiscono al punto da provare, sin da subito, un profondo senso di maternità e di fanciullezza: «Allora mi resi conto che in quell'odore composito c'era anche un sentore d'infanzia»⁵¹³. La donna è figura esemplare nel campionario del grottesco morantiano, costituita da una «magrezza scheletrica» e da un volto imbellettato da sembrare una maschera, la coesistenza di maturità e forzata giovinezza (il suo «viso di vecchia [era] pitturato coi colori della gioventù»⁵¹⁴) la avvicina per un attimo all'infermiera moraviana. Il dettaglio che maggiormente colpisce il protagonista sono le pupille «che tralucevano accese fra i

⁵¹¹ F. Curi, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, cit., pp. 52.

⁵¹² G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 242.

⁵¹³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 96.

⁵¹⁴ *Ivi*, pp. 98.

cigli duri e stellati, in fondo alle orbite cariche di bistro nero»⁵¹⁵ che rinviano alle iridi di Aracoeli, simili «a una notte stellata»⁵¹⁶. Accomunati quindi dalla stessa profondità cosmica, che rivendica quel «vento di assoluto» fortiniano di un corpo tormentato, gli occhi delle due si differenziano per l'accoglienza protettiva del piccolo: se lo sguardo della madre di Totetaco riflette e autorizza «il narcisismo infantile»⁵¹⁷ di Emanuele, quello della cortigiana riversa nell'assoluta indifferenza, non guardandolo neppure. Ma l'orrore culmina nella descrizione del sesso femminile che ribalta le metafore animalesche e introduce il vero scandalo di *Aracoeli*⁵¹⁸:

Mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato. Fra due lembi di povera carne floscia, nuda e grigiastra (così mi parve) mi si lasciò intravedere una sorta di ferita sanguigna, dagli orli più scuri⁵¹⁹.

L'incredibile realismo grottesco tocca punte espressionistiche che veicolano con estrema efficacia il traumatico rapporto eterosessuale del protagonista, ma allo stesso tempo ripropongono, nella congiunzione di sesso e femminilità matura degradata, il rinvio al tema della morte. Nonostante il disgusto per il corpo della donna, Emanuele immagina di dover attuare «l'azione erotica rituale» come un «“ballo angelico” nel suo ossessivo, terribile ritmo, fino al culmine urlato»⁵²⁰. Le espressioni sono le medesime presenti nella descrizione della «scena primaria», ovvero nell'episodio in cui il bambino assiste, prima per mezzo della vista, poi solo con l'udito, all'amplesso dei genitori, cosciente che la registrazione di quel «fatale RITMO affannoso» e di quelle «tragiche vibrazioni del *ballo angelico*»⁵²¹ gli si sarebbero ripresentate come reminiscenze primitive durante gli adulti tentativi suicidi. Quando il fallimentare atto si conclude, infatti, l'accoglienza «della mia impotenza nella sua pietà»⁵²² è per Emanuele un gesto d'amore tale da ripristinare per un attimo la sacralità di una fusione panica con la natura, resa dal paragone arboreo:

⁵¹⁵ Ibidem.

⁵¹⁶ Ivi, pp. 14.

⁵¹⁷ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 63.

⁵¹⁸ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 333.

⁵¹⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 99.

⁵²⁰ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 99.

⁵²¹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 280.

⁵²² Ivi, pp. 100.

E per qualche secondo m'illusi di amarla: non certo come un maschio ama una femmina; ma come un tronco ama la terra sulla quale s'era abbattuto. Essa era intoccabile ai miei sensi, non tanto – adesso – perché repulsiva, ma piuttosto perché sacra⁵²³.

Insomma, anche in Emanuele si riconoscono le costanti moraviane: un'iniziatrice al sesso matura, dalla corporeità decadente ma dal volto quasi puerile, permette al giovane di ritrovare un'auspicata pace dei sensi grazie al ripristino (anche se per un istante) della dimensione idilliaca infantile, attraverso un sottile rimando alla sfera del materno. La sessualità, non priva di orrore e di conturbante repulsione, si avvicina al campo della maternità e a quello della morte, riproponendo ancora una volta la triade costitutiva del motivo regressivo intrauterino.

Simili interferenze si riscontrano in altri esempi della letteratura italiana ed europea: *I turbamenti del giovane Törless* di Musil ripropongono la sovrapposizione della figura materna alla prostituta, quando in una visita a Božena insieme all'amico Beineberg, il protagonista rimemora dolci ricordi infantili e riflette sul concetto di amore:

Törless divorava Božena con gli occhi, e nello stesso tempo non poteva togliersi dalla mente sua madre; le due donne erano legate l'una all'altra attraverso la sua persona. Tutto il resto non era che un torcersi fra le spire di tali idee. Questo era l'unico fatto. Ma poiché era impossibile liberarsene, esso acquistava un significato vago e terribile che come un perfido sorriso accompagnava tutti gli sforzi⁵²⁴.

Il corpo sfatto della prostituta e l'ambientazione povera e decadente rinviano ai rassicuranti ricordi d'infanzia, ai sorrisi materni e alla calma e alla serenità della natura circostante, che inducono il protagonista a speculazioni sull'essenza dell'amore. Mentre si abbandona alla nostalgia di simili pensieri in presenza della meretrice, cerca invano un appiglio per ritrovare la calma di quella realtà: «anche col mondo di quegli esseri calmi e irreprensibili doveva esserci una porta di comunicazione»⁵²⁵, ma l'ansia e i turbamenti lo assalgono, spingendolo simbolicamente «a chiudere tutte le porte»⁵²⁶. L'immagine della soglia che si chiude è un *topos* dell'insuccesso formativo novecentesco (*Dietro la porta* è infatti il titolo del romanzo di Bassani del '64) che raffigura l'esclusione definitiva dalla

⁵²³ Ibidem.

⁵²⁴ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, cit., pp. 46–47.

⁵²⁵ Ivi, pp. 48.

⁵²⁶ Ivi, pp. 50.

serenità infantile e diviene emblema dell'inadeguatezza e della condizione di stasi del ragazzo⁵²⁷.

Altrettanto significativo è l'incontro dell'Ernesto sabiano con la prostituta triestina. Deciso ad esperire una sessualità con una donna, dopo aver vissuto quella con un uomo, Ernesto si reca da una vecchia cortigiana che esercitava la professione clandestinamente. Appena entrato nella stanza, coglie l'odore di biancheria pulita che ricorda al piccolo la casa della sua balia. L'interferenza in questo caso non avviene con la madre biologica, di cui com'è noto l'autore-personaggio ne soffriva la pesantezza, ma con la tata dell'infanzia, sua «seconda madre»⁵²⁸. Tutto l'episodio con la meretrice è costellato di riferimenti alla balia, come la sua origine slovena e il lumino che ardeva sotto il quadro di una Madonna – interessante l'ennesima presenza del motivo iconografico della maternità sacra – da indurre il protagonista a pensare che la donna avesse «repressi istinti materni»⁵²⁹. Quando poi, dopo le cure esperte dell'iniziatrice, avviene l'amplesso

Ernesto provò un grande piacere, ma che non gli riuscì nuovo. Gli parve di averlo provato già altre volte, di saperlo da sempre, da prima ancora della sua nascita. Si sentiva come un uomo che, dopo un viaggio avventuroso, ritorna nella sua casa, di cui conosce e ritrova tutto⁵³⁰.

Come per Luca, e in parte anche per Emanuele, la sensazione provata durante l'iniziazione sessuale riprende i motivi della rinascita; e come Agostino, quando Sandro gli mostra il funzionamento dell'amplesso, scopre «ciò che gli pareva di aver sempre saputo e come per un profondo sonno dimenticato»⁵³¹, anche Ernesto si rende conto di un sapere da sempre posseduto. Per tutti i protagonisti, dall'incontro con la sessualità emerge una conoscenza archetipica e primigenia, ovvero la riscoperta di una condizione fetale a cui l'io aspira tornare, per cui amante (prostituta) e madre (o balia) vengono a sovrapporsi. Non a caso, le movenze della donna e le abitudini igieniche che adopera sono per il ragazzo un «rituale», espressione che avvicina ancor di più la scena ad un rito di nascita⁵³². Anche il caso di *Ernesto* riconferma, dunque, come l'incontro con la prostituta, *topos*

⁵²⁷ C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, cit., pp. 79.

⁵²⁸ U. Saba, *Ernesto*, Einaudi, Torino 1975, pp. 64.

⁵²⁹ Ibidem.

⁵³⁰ Ivi, pp. 67.

⁵³¹ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 84.

⁵³² L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 108.

delle iniziazioni sessuali periferiche novecentesche, si ricollegli al rituale arcaico del *regressus ad uterum*, permettendo momentaneamente di rivivere la simbiotica compenetrazione armonica con il tutto e con la madre, attraverso un suo surrogato dagli espliciti connotati sessuali.

Ritornando a Emanuele, è bene tenere presente la sua omosessualità: le interferenze del ruolo materno, all'inizio del romanzo, vengono infatti ossessivamente effettuate sulle numerose figure che gli si concedono a pagamento: «persino i miei più effimeri incontri serali, di quando a Milano battevo a caccia le strade, potevano essere incarnazioni di Aracoeli»⁵³³. Gli amanti, adolescenti, pseudo eterosessuali che si prostituivano, sono figure passeggiare con i quali Manuele si prostra in atti sessuali umilianti e svilenti.

Nei miei film i nostri incontri, tutti, secondo l'usato, culminavano nel mio assassinio; mentre, nella realtà, nessuno di coloro si dava la pena di ammazzarmi. [...] La massima grazia che potevano, essi, concedermi, era di lasciarsi succhiare da me. A pagamento. Loro, simili a statue regali. Io, come fossero santi, in ginocchio ai loro piedi. E la mia pupilla, al berli, si velava, nello sguardo adorante e assonnato che ha l'infante allattato dalla madre⁵³⁴.

L'atto sessuale dall'inclinazione sadomasochistica, che vede l'io umiliarsi alle ignote figure maschili che si ergono come divinità, ricorda il rapporto di dipendenza dell'io con la madre, la cui immagine a Totetaco veniva sacralizzata. Così, durante il rapporto omoerotico, Emanuele regredisce simbolicamente recuperando l'antico assoggettamento e la totale deferenza alla madre, da cui ne scaturisce l'accostamento del seme maschile, liquido procreativo per eccellenza, al latte materno. Come in tutto il romanzo moraviano, sessualità e maternità rinviano direttamente alla morte, prefigurata e auspicata dall'io alla propria persona dopo l'incontro erotico, convalidando, ancora una volta, il rituale del *regressus ad uterum*, questa volta con *variatio* maschile.

Infine, anche Arturo proietta la figura materna su un sostituto che ne possa soddisfare gli impulsi sessuali: è Assunta, l'amica storpiata di Nunziata, che inizia ad intrattenere un rapporto meramente sessuale con il giovane. Durante il primo incontro erotico, Arturo si rende conto di amare Nunziatella, tanto da doversi mordere le labbra a sangue per non urlare il suo nome. L'atto erotico con Assunta permette così di comprendere il senso dell'angoscia provocatagli dal grido della matrigna⁵³⁵, ma, secondo Danti, quello di

⁵³³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 354.

⁵³⁴ Ivi, pp. 113.

⁵³⁵ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 213.

Arturo sarebbe un complesso di Edipo fasullo, poiché il desiderio non è reale, ma modellato su quello paterno. Così Assuntina permette all'io di sfogare catarticamente i propri pensieri impudichi, redimendo la purezza di Nunziatella che era stata contaminata dall'intuizione della sua genitalità: «Al vedere le pose svergognate di costei, ripensavo alle maniere di N., così modeste, così pure, e dal rimpianto il cuore mi dolorava»⁵³⁶. Il ripristino dell'innocenza e del candore della matrigna segnalano l'inautenticità del sentimento dell'io che continua a trasfigurare la realtà, anche quando il percorso evolutivo sembra essere avviato e le tappe iniziatiche vengono affrontate.

Forse, il vero sostituto di Nunziata non è una figura femminile, ma un oggetto, l'orecchino che ella consegna al balio Silvestro prima della partenza di Arturo da Procida:

A riguardarlo, d'un tratto una debolezza inebriante mi oscurò la vista. In quel momento, l'invio dell'orecchino mi si tradusse in tutti i suoi significati: d'addio, di confidenza; e di civetteria amara e meravigliosa! Così, adesso avevo anche saputo che era anche civetta, la mia cara innamoratella!⁵³⁷

Per Arturo il dono del gioiello, che aveva brutalmente strappato dal lobo della matrigna durante una colluttazione il giorno prima, è segno di amore e di perdono, indizio di un ammicco consensuale alle dichiarazioni del ragazzo, di un'amante che, nell'impossibilità di acconsentire all'unione simil "incestuosa", dichiara di ricambiare l'indicibile sentimento. Ma il dono ricorda vagamente anche un gesto di tenera protezione materna per il viaggio: nella tradizione popolare e medievale, infatti, vi era l'usanza di accompagnare il bambino, che si allontanava da casa per l'allattamento a balia, con una serie di talismani o amuleti magici che lo proteggessero durante il trasferimento e scongiurassero funesti destini: «questo arsenale più o meno magico dovrà tener lontano il malanno, e soprattutto il *malocchio* al quale le balie imputano tutti i loro dispiaceri [...]. Protetto da queste difese, il bambino di città si accinge ad affrontare la vita»⁵³⁸. L'orecchino d'oro diviene, dunque, un simbolo di protezione materna per il figliastro che si allontana con il balio, inserendosi perfettamente nella cultura popolare a cui Nunziatella appartiene. Il pendente condensa, quindi, in sé il valore simbolico di un surrogato materno

⁵³⁶ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 284.

⁵³⁷ Ivi, pp. 379.

⁵³⁸ C. Klapisch-Zuber, *Genitori di sangue, «genitori» di latte. Andare a balia a Firenze*, in C. Klapisch-Zuber (dir.), in *La famiglia e le donne a Firenze nel Rinascimento*, Biblioteca universale Laterza 1995, pp. 234–236.

che accompagna l'eroe nel suo viaggio di formazione definitivo e il rammarico ricordo di un amore irrealizzabile.

Se, come dimostrato da Danti, l'innamoramento per la matrigna non è reale, il caso di Arturo non presenterebbe una effettiva proiezione materna che auspicherebbe, attraverso l'atto sessuale, un reintegro regressivo ad una condizione intrauterina. La sessualità arturiana differisce da quelle analizzate qui sopra poiché non si compie nessun rituale rigenerante, dal momento che l'io non ha ancora perduto la condizione edenica infantile. Nel caso di Arturo, infatti, l'idillio iniziale era permesso dalla compenetrazione con l'universo isolano-materno e dall'ammirazione paterna. Solo quando Wilhelm si umilierà davanti agli occhi del figlio divenendo una *parodia*, le certezze arturiane collasseranno definitivamente, stravolgendo le coordinate esistenziali del protagonista.

In conclusione, maternità, lutto e sessualità sono le parole chiave di questo capitolo, il cui fulcro concettuale è l'utero femminile: simbolo di nascita e di procreazione per eccellenza, esso, come dimostrato nei capitoli precedenti, simboleggia il desiderio funebre di un regresso fagocitante nelle viscere materne, che dalla ritualità arcaica giunge fino al Novecento, con forme perturbanti. Il grembo materno diviene sintesi unificatrice di un principio vitale e mortifero allo stesso tempo, come in *Aracoeli*, dove la tensione intrauterina di Emanuele aspira alla ricreazione del legame simbiotico di Totetaco e insieme al desiderio di annullamento dell'io. L'utero femminile è anche un palese motivo genitale, per cui l'aspirazione al ritorno nel grembo materno assume i connotati di un'edipica e incestuosa pulsione carnale tale da sublimare e trasfigurare la figura materna in surrogati dai connotati prettamente sessuali. Ideali iniziatrici dei giovani protagonisti sono donne mature e anziane (come l'infermiera o più comunemente la prostituta) che, grazie alla loro esperienza ed età, permettono una più semplice traslazione del ruolo di amante a quello di madre, coniugando nel loro corpo il motivo erotico a quello procreativo.

5. Figure maschili: il padre e l'omosessualità

Dopo aver analizzato il rapporto con la madre, la cui importanza determina le differenti fasi dello sviluppo del protagonista e della maturazione della sua sessualità, passiamo ora ad analizzare la relazione con il padre, il cui profilo, sebbene meno sfaccettato di quello materno, risulta essere «il nodo di maggior contraddizione»⁵³⁹. La figura paterna, infatti, spesso è meno delineata di quella materna (ad eccezione forse di Arturo), ma il suo ruolo non è per questo di minore importanza, rivelandosi, talvolta, chiave nella maturazione del ragazzo. Bisogna qui introdurre sin dall'inizio una netta differenza tra le opere morantiane e quelle moraviane: il rapporto padre-figlio in Moravia, infatti, è spesso assente, quasi del tutto evitato nell'intera produzione dell'autore romano; in Morante invece è sicuramente più rilevante, attraverso la costruzione di figure maschili più delineate. Precisiamo sin da subito che, per questo motivo, il seguente capitolo non tratterà del caso di Luca ne *La disubbidienza*, poiché il rapporto con il padre sembra essere sostanzialmente insignificante. In *Agostino*, invece, il protagonista è orfano e l'esempio maschile verrà dedotto dall'esterno, rintracciandolo nella banda di monelli e nel Saro. Per tale motivo, poiché il modello virile non coincide del tutto con la figura paterna, si tratterà più genericamente delle figure maschili: individui, cioè, sui quali l'io proietterà e cercherà di conformare la propria maschilità e con i quali intratterà rapporti di intimità.

«Per il protagonista adolescente, il padre è innanzitutto una figura d'assenza»⁵⁴⁰: lo dichiara esplicitamente Emanuele dicendo che a Totetaco «io non avevo nessun padre. Né concepivo, del resto, che i padri sulla terra fossero necessari e inevitabili»⁵⁴¹; ma anche Arturo ricorda che Wilhelm abbandonava periodicamente l'isola, e le sue visite erano brevi e sporadiche: «Mio padre viveva, la maggior parte del tempo, lontano. Veniva a Procida per qualche giorno, e poi ripartiva, certe volte rimanendo assente per intere stagioni»⁵⁴²; e così anche Agostino ne sente la mancanza per la condizione di orfanità in

⁵³⁹ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 111.

⁵⁴⁰ Ibidem.

⁵⁴¹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 140.

⁵⁴² Eadem, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 27.

cui versa: «mio padre è morto»⁵⁴³. La cronica assenza della figura paterna è sintomo di una mancanza più profonda: il padre assolve il ruolo di mediatore fra l'io e la sfera “pubblica”⁵⁴⁴, ma l'insufficienza e il distacco del primo compromettono di conseguenza anche la seconda, motivo per cui, lo sviluppo dell'adolescente si svolge prevalentemente all'interno dell'universo privato e personale. Non solo, il padre, attraverso il cognome, permette «la continuità socioculturale tra le generazioni»⁵⁴⁵, ma quando la collettività subisce forti tracolli e i Padri delle Nazioni commettono gravi colpe, provocando tragedie generali, la trasmissione patrilineare dei valori culturali e sociali sprofonda nel caos⁵⁴⁶. L'assenza paterna è dunque segno di un collasso generazionale che ha radici storiche e culturali ed è una delle principali spie dell'insuccesso formativo dei giovani protagonisti dei romanzi di formazione novecenteschi. Come illustrato sopra, la maturità è una meta che richiede valori e standard etici e collettivi solidi a cui aderire; con gli stravolgimenti storici e culturali delle due guerre, si apre nel secondo Novecento uno scenario di smarrimento per cui le norme etiche, ideologiche e valoriali vengono a mancare. I Padri delle Nazioni, che hanno gettato l'Europa nel caos bellico, hanno anche stralciato il sistema di valori socioculturali generazionali che i padri di famiglia avevano il dovere di trasmettere. L'assenza di questi ultimi è indice quindi di un tracollo sociale e storico, per cui l'adolescente, non possedendo il bagaglio culturale ereditato dalla figura genitoriale, barcolla nel limbo adolescenziale. Ciò è ravvisabile nelle opere morantiane che, con il finale dell'*Isola di Arturo* in poi, mostrano le atrocità della Storia riversarsi sui destini dei singoli. E lo stesso Agostino, che ricerca il proprio modello sociale, culturale ed economico al di fuori del ceto borghese, rinnega l'eredità valoriale di appartenenza. Esempio è il caso di Emanuele, la cui natura scissa e schizofrenica è per buona parte causata da una duplicazione oppositiva delle figure maschili di riferimento: egli riconosce infatti il proprio modello «sia nel carisma autoritario del padre, sia nella lucente ribellione del giovane e suo omonimo antifranchista: ma in ambedue i casi sulla purezza delle relazioni familiari e affettive prevale la compromissione con le relazioni di potere che

⁵⁴³ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 86.

⁵⁴⁴ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 112.

⁵⁴⁵ C. D'Angeli, *Nessun padre*, in «Contemporanea, Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020), pp. 61.

⁵⁴⁶ Ibidem.

organizzano il pianeta, e la cui griglia coincide con quella della guerra mondiale»⁵⁴⁷. I due modelli etici e valoriali a cui aspirare sono inevitabilmente le controparti in una guerra sanguinosa, che riversa il suo apocalittico apologo sul destino del singolo.

Sono già state messe in evidenza le forme di adorazione del piccolo Arturo per il padre Wilhelm nel capitolo precedente, poiché in questo caso all'uomo viene concesso il medesimo trattamento di fascinazione riservato alle madri nelle altre opere. Per Emanuele il rapporto con la figura paterna non è il medesimo, poiché l'ammirazione non proviene direttamente dal piccolo, ma dall'adorazione generale e corale che gli altri attanti nutrono nel romanzo: «non è la fantasia del figlio umiliato a operare la trasfigurazione leggendaria di un oscuro papà piccoloborghese, ma l'apologia di un coro che celebra nel genitore un combattente glorioso»⁵⁴⁸. L'esaltazione del padre deriva sempre da figure altre, mai direttamente dall'io narrante, che si limita a riportare le lodi di parenti (specie quello della zia Monda) o di giovani ammiratori della marina (come l'attendente Daniele). Mi sento di respingere quanto affermato da Guido Paduano, secondo il quale tra padre e figlio si instaurerebbe un rapporto mimetico che stabilisce «nel padre l'ideale che il figlio aspira a ripetere»⁵⁴⁹, sposando invece la teoria di Giovanna Rosa per cui l'inconscia rivalità nasce da un ritratto paterno che viene offerto «dall'intreccio di sguardi incrociati»⁵⁵⁰ che ne elogiano la figura e che il narratore si limita a ricordare, senza nutrire una reale ammirazione. A conseguenza di ciò, la critica si divide in chi rifiuta nel caso di Emanuele la presenza del complesso edipico (Bernabò, D'Angeli, Paduano) poiché l'ammirazione del protagonista non ammetterebbe sentimenti di rivalità, e chi, come Giovanna Rosa, vede in quel diniego competitivo una rimossa affermazione⁵⁵¹. La seguente dichiarazione di Manuele «È certo che il nostro amore grande, esclusivo per la stessa donna era fra noi motivo di riconoscenza, piuttosto che di contesa»⁵⁵², viene contestato dalla studiosa attraverso la doppia negazione del bimbo che assiste alla «scena primaria» tra i genitori: «nemmeno allora, ne sono certo, non sofferarsi alcuna gelosia di mio padre»⁵⁵³

⁵⁴⁷ G. Paduano, *La svolta nella produzione di Elsa Morante: domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su «Aracoeli»)*, cit., pp. 310.

⁵⁴⁸ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 348.

⁵⁴⁹ G. Paduano, *La svolta nella produzione di Elsa Morante: domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su «Aracoeli»)*, cit., pp. 310.

⁵⁵⁰ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 347.

⁵⁵¹ Ivi, pp. 346–347.

⁵⁵² E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 157.

⁵⁵³ Ivi, pp. 281.

dimostrandosi la «conferma probante della resistenza censoria»⁵⁵⁴. L'ammirazione paterna viene quindi inculcata al piccolo attraverso un coro di voci elogiative che lo spinge a reprimere l'inconfessabile edipica gelosia. Per lo zio Manuel, invece, il sentimento di adorazione pare suscitato dall'io stesso, per cui l'ammirazione si fa più forte e intensa: «Il mio EROE fu e rimane, a tutt'oggi sempre uno: mio zio Manuel, fino al giorno che per la prima volta ne ebbi notizia»⁵⁵⁵. A conferma di ciò è anche il tentativo di partecipazione del protagonista all'impresa partigiana, che poi si rivelerà essere comica e fallimentare, mostrando una netta preferenza nell'imitazione di un modello (quello rivoluzionario) piuttosto che nell'altro. L'importanza della figura dello zio per il protagonista viene confermata anche dal dipinto che avrebbe dovuto rappresentare il quadretto familiare del romanzo. *La Tempesta* del Giorgione, come indicato sopra, identificherebbe la puerpera che allatta con la posa di Aracoeli nella specchiera e il soldato in basso a sinistra con lo zio materno, secondo quanto affermato da Morante stessa nei suoi appunti⁵⁵⁶ e non il padre Eugenio, anch'esso combattente di professione. Per quanto amevole e valorosa possa essere la figura genitoriale nel romanzo, questa viene scalzata dall'alone di magnificenza del ribelle Manuel. Ma anche nei confronti dello zio la relazione e l'ammirazione è mediata da qualcun altro e il rapporto si rivela inesistente, dal momento che egli non lo ha mai conosciuto, ricavando le informazioni solo dai racconti della madre. Entrambe le figure, quindi, non vengono ammirate da Manuele per un effettivo moto di amore e di stima, ma acquistano rilievo per il tramite di Aracoeli, riconfermando la passività e l'inettitudine dell'io anche nell'adozione dei modelli maschili. Tra le due figure emerge un'ulteriore forma di squilibrio, poiché «il rapporto con lo zio viene minato dall'inadeguatezza del soggetto, quello col padre dall'inadeguatezza dell'oggetto»⁵⁵⁷. L'ammirazione del primo si scontra con la bruciante inettitudine dell'io, per cui l'iniziativa di arruolamento nelle truppe partigiane fallisce con una buffonesca messa in scena che ridicolizza il suo proposito battagliero, concludendosi con un dichiarato senso di inferiorità. Per il padre, invece, la rovina dell'aura celebrativa è causata dalla stessa insufficienza dell'uomo per il proprio ruolo all'interno della

⁵⁵⁴ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 347.

⁵⁵⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 6.

⁵⁵⁶ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 263.

⁵⁵⁷ G. Paduano, *La svolta nella produzione di Elsa Morante: domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su «Aracoeli»)*, cit., pp. 312.

dimensione domestica, dimostrando la propria inadeguatezza sia nei confronti figlio che verso la moglie. Nel primo caso, è il narratore stesso a ribadire l'assenza paterna, non solo per le sue frequenti partenze dovute agli uffici militari, ma anche per la carenza di un affetto che Eugenio non ha mai saputo dimostrare al figlio: «da parte sua, lui medesimo sempre manteneva quel pudore impacciato o inettitudine [...] verso i propri uffici di padre»⁵⁵⁸. Nel secondo, invece, egli si dimostra un marito amorevole, che cerca di conciliare gli impegni pubblici a quelli maritali, ma che alla fine non riesce a reggere la forza devastante dell'*eros* femminile⁵⁵⁹, causa dello sfacelo familiare. La potenza ferina del desiderio di Aracoeli risulta incontrollabile e deleteria anche per l'alto ufficiale della marina, che dentro le mura domestiche dimostra un infantilismo-psichico mai effettivamente superato: «Nessuna autorevolezza matura sarà mai raggiunta da quest'ultimo padre che, la mattina della fuga della moglie, allo sguardo inclemente di Manuel, rivela tutta la decadenza dell'infantilismo senile»⁵⁶⁰. Risulta, ancora una volta, la contrapposizione ideologica tra classi sociali che allude alla critica morantiana: il guerriero popolano muore dimostrando un valore e una maturità ideologica e politica sorprendente per la sua età anagrafica; quello borghese invece, riversando in una condizione di immaturità perenne, si dimostrerà inadeguato alla figura di padre e di marito, degradandosi grottescamente e abbruttendosi nell'alcool in una fatiscente abitazione alla periferia di Roma:

Il ventre e lo stomaco sporgevano all'eccesso, innaturalmente, dal suo corpo smunto – sedentario e malnutrito; mentre certe chiazze sanguigne, estese e lievemente tumefatte, gli tendevano la pelle delle guance, colmandone i solchi e le rughe: per cui la sua faccia non compariva invecchiata, ma piuttosto regredita a una strana immaturità. [...] E all'apparenza, in verità, non si rivelava troppo sudicio; ma con sicura evidenza, ubriaco⁵⁶¹.

L'impetosa descrizione mostra il ribrezzo che il figlio prova nei confronti di un padre dalla clamorosa disfatta: così come Wilhelm, le prestigiose figure genitoriali maschili precipitano perché imbruttiti dalle pene di un amore che li converte in fantocci sporchi e li trasforma in *parodia*⁵⁶². Anche l'adulto Gerace dimostra una forte immaturità, denunciata dal criminale Stella: «lui è il sicuro tipo che non si è mai slattato dalle poppe

⁵⁵⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 214.

⁵⁵⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 350.

⁵⁶⁰ Ivi, pp. 351.

⁵⁶¹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 375.

⁵⁶² C. D'Angeli, *Nessun padre*, cit., pp. 62.

di sua madre, e mai si slatterà!»⁵⁶³ e in fatto di viaggi appena si allontana dall'isola «tre o quattro stazioni di troppo, incomincia a smaniare, come un orfanello»⁵⁶⁴, dimostrando come Procida assolve una funzione materna non solo per Arturo, ma anche per Wilhelm. Inoltre, come Eugenio diviene succube delle voglie erotiche di Aracoeli riducendosi a mero mezzo di un legittimo appagamento sessuale⁵⁶⁵, anche il procidano si ridicolizza a strumento di soddisfacimento dei personali interessi di Stella, totalmente prostrato ad un sentimento che lo rende *parodia*. Figura ricorrente nella produzione morantiana, la particolare rilevanza che essa acquista, sia in *Aracoeli* che nell'*Isola*, permette di accostare le due opere e i due uomini. Così il fatto che nel romanzo arturiano il termine ottenga risalto per l'accanimento con cui viene attribuito al padre, demistificandolo e demolendo definitivamente il paradiso terrestre del piccolo, permette di individuare nell'abbruttimento di Eugenio una ridicolizzazione parodica delle virtù paterne⁵⁶⁶. Nell'ultimo romanzo morantiano, la parodia si colloca nei pressi della non-vita o della sopravvivenza, esprimendo «l'orrore di una condizione funerea che imita e duplica la quotidianità della vita, ma che della vita ha perso la grazia e la realtà»⁵⁶⁷. Ed effettivamente, Eugenio appare, nel suo putridume, un'ombra fantasmatica, privo di qualsiasi moto vitale, un sopravvissuto che marcisce nel sudiciume di un periferico quartiere romano distrutto dai bombardamenti. Così, l'incamminamento di Arturo all'interno della Terra murata «ricorda una discesa infernale»⁵⁶⁸, che riduce la figura paterna ad una condizione mortifera:

E mi sgomentava il bizzarro sospetto di poter discernere, d'un tratto, fra quel coro, la voce di mio padre, irreale come quella d'un feticcio o d'un morto. Egli si aggirava là, in una magnificenza funeraria, con la sua faccia bianca e deperita⁵⁶⁹.

Il decadimento del prestigio paterno, ben peggio di quello materno, tocca la sfera della morte. «In entrambi i casi la parodia è la trasformazione oscena del bello – quale categoria estetica e morale»⁵⁷⁰: entrambe le figure esaltate per bellezza, saggezza e rispettate per la

⁵⁶³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 338.

⁵⁶⁴ Ivi, pp. 339.

⁵⁶⁵ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 351.

⁵⁶⁶ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 33.

⁵⁶⁷ Ivi, pp. 35.

⁵⁶⁸ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 138.

⁵⁶⁹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 304.

⁵⁷⁰ L. Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, cit., pp. 88.

loro virilità (come i comportamenti misogini di Wilhelm e l'austerità di Eugenio) ora si umiliano smarrendo ogni traccia dell'antico prestigio maschile, l'uno per la dichiarata omosessualità, l'altro per la trascuratezza dei modi che rinnega il vigore di un tempo. Ma entrambi i protagonisti divengono capaci di un sentimento che trascende il ribrezzo e la vergogna per il padre: dopo la prima reazione di rifiuto e repulsione della loro decadenza, prevale in entrambi un'intensa «pietà amorosa»⁵⁷¹.

Spesso certi nostri affetti, che presumiamo magnifici, addirittura sovrumani, sono, in realtà, insipidi; solo un'amarezza terrestre, magari atroce, può, come il sale, suscitare il sapore misterioso della loro profonda mescolanza! Per tutta la mia infanzia e fanciullezza, io avevo creduto di amare W.G.; e forse m'ingannavo. Soltanto adesso, forse, incominciavo ad amarlo⁵⁷².

Mai finora nel corso del tempo avevo amato costui. Ma durante la mia visita all'interno 15 oggi, mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore. E se al salutarmi sulla soglia, invece di porgermi quella sua mano schifosa fredda e sudata, con quella stessa mano lui mi avesse accarezzato la testa [...] io forse gli avrei urlato: Ti amo!⁵⁷³

Il medesimo sentimento per le due figure degradate è una miscela di antica venerazione e disgusto: la commistione di repulsione e attrazione rivela una amorevole compassione per la degenerazione di una figura paterna emblema di una civiltà che ha perso le proprie insegne valoriali: «in un mondo dove cadono le bombe distruggendo ogni civiltà, i padri non possono che cadere a loro volta, senza speranza»⁵⁷⁴. Se la demitizzazione del mito materno aveva provocato il cedimento dell'Eden infantile, la sconfitta dei padri si rivela essere la definitiva caduta di tutte le illusioni, l'ultima tappa che causa il decisivo crollo della fusione armonica con il tutto. Da una parte la scoperta della verità, della parodia, del tradimento di Wilhelm costringe Arturo ad accettare la separazione dall'isola, ovvero ad affrontare una morte rituale per accedere alla maturità⁵⁷⁵; dall'altra, la visione di un Eugenio immiserito spinge Emanuele ad un pianto epifanico per un amore di cui fino a quel momento aveva sempre negato l'esistenza, chiudendo in questo modo l'intera produzione morantiana. Per la prima volta, i due eroi sperimentano un amore che non conserva più i tratti sadomasochistici di un assoggettamento umiliante all'oggetto del

⁵⁷¹ C. D'Angeli, *Nessun padre*, cit., pp. 62.

⁵⁷² E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 322.

⁵⁷³ Eadem, *Aracoeli*, cit., pp. 382.

⁵⁷⁴ C. D'Angeli, *Nessun padre*, cit., pp. 63.

⁵⁷⁵ E. Martinez Garrido, *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo: un romanzo di «formazione» attraverso gli scherzi tragici del tempo*, cit., pp. 74.

proprio amore, ma «si scopre superiorità pietosa»⁵⁷⁶. Inaspettatamente, la figura paterna si carica, in questo modo, di un potente valore simbolico e narratologico all'interno dell'opera, permettendone l'epilogo. I romanzi morantiani si chiudono con la comprensione, da parte dell'adolescente, della costitutiva complessità del reale, della problematica compresenza di tensioni contrapposte all'interno del medesimo moto d'amore, indicativo, per un romanzo di formazione, del definitivo superamento della condizione infantile.

Ma non solo, lo slancio di amore pietistico, che si compone di repulsione e attrazione, ricorda la medesima ambiguità del sentimento verso le madri all'indomani della scoperta della loro sessualità, demitizzate e grottescamente trasfigurate. Con la caduta delle rispettive Totetaco infantili, l'amore filiale si compenetra di un senso di disgusto e ripugnanza dovuto all'inquietudine sessuale estesa al corpo materno: è ipotizzabile che, la distruzione del mito paterno comporti il medesimo processo proiettivo del piccolo, gettando una perturbante luce sull'ambigua sessualità dei protagonisti. L'orientamento di Arturo, infatti, desta dubbi per «il suo oscillare tra i poli opposti del maschile e del femminile, con l'attrazione ambigua per la figura di Wilhelm»⁵⁷⁷. L'*omoerotia* dell'adulto Emanuele è invece manifestazione di un'identità non ancora risolta, che si porta dietro dall'infanzia una scissione psichica dovuta in parte alla compresenza di due figure maschili ideologicamente contrapposte. Come nota Guido Paduano la duplicità dei modelli virili (lo zio Manuel e il genitore biologico Eugenio) e la conseguente inadeguatezza al loro raggiungimento è parallela all'ambiguità sessuale del protagonista: «nell'incontro coi partigiani il sospetto che Emanuele sia “travestito da signorina” va di pari passo col sospetto che sia un infiltrato e una spia»⁵⁷⁸.

Assenti, distanti emotivamente, imbruttiti e degradati, i padri mostrano una grave carenza nel prendersi cura dei propri figli. Coloro, invece, che assolvono ad un ruolo genitoriale più positivo e sostituiscono il modello maschile nei suoi doveri familiari sono quelli che Concetta d'Angeli chiama «padri impropri»⁵⁷⁹: il giovane attendente Daniele per Emanuele e il balio Silvestro per Arturo si prendono cura materialmente dei piccoli, ma si rivelano

⁵⁷⁶ G. Paduano, *La svolta nella produzione di Elsa Morante: domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su «Aracoeli»)*, cit., pp. 316.

⁵⁷⁷ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 137.

⁵⁷⁸ G. Paduano, *La svolta nella produzione di Elsa Morante: domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su «Aracoeli»)*, cit., pp. 313.

⁵⁷⁹ C. D'Angeli, *Nessun padre*, cit., pp. 62.

anche degli esempi di virtù morale e ideologica, degni sostituti del grave vuoto educativo paterno. Essi, infatti, intercedono tra la dimensione domestica e quella pubblica-esterna: il balio «introduce Arturo nel mondo della collettività e della Storia»⁵⁸⁰, facendosi portavoce di ideali antibellici e pacifisti (è contrario infatti all'arruolamento di Arturo) e dimostrandosi «esponente positivo della virilità adulta»⁵⁸¹; Daniele invece esibisce un forte rigore etico tenendo fede ai propri principi militari e morali quando si autocondanna all'esilio dopo aver ceduto alle seduzioni di Aracoeli⁵⁸². Insomma, in assenza di una figura paterna valida e sicura per il piccolo, questi due «padri impropri» sono le uniche personalità simil-genitoriali che l'io riconosce durante l'infanzia, dimostrandosi anche dei vevoli surrogati materni:

Era, difatti, un caso inaspettato che un marinaio mi facesse da madre. Lui possedeva, invero, delle qualità materne: con in più certe rudezze involontarie che mi attestavano la sua grandezza virile, e la fortuna di averlo amico⁵⁸³.

Capaci di provare amore e affetto al pari di un genitore biologico, i due riassumono in sé i connotati materni, paterni e amicali assieme. Daniele subisce addirittura la medesima trasfigurazione regale che viene riservata alla madre: da un giovane marinaretto dalle umili origini contadine, il piccolo Manuele lo eleva a prestigioso discendente di «una antichissima, grande aristocrazia»⁵⁸⁴, di stampo regale e biblico. E solo nel caso dell'attendente, l'ammirazione del protagonista è diretta e non mediata, al contrario di quello che avviene per Manuel ed Eugenio, probabilmente perché la relazione in questo caso è reale, non immaginata o istituzionale.

La valida alternativa educativa che essi rappresentano per i piccoli è accostabile al ruolo che in *Agostino* svolgono i ragazzi della banda e il Saro. Già Gadda considerava la selvaggia combriccola un modello che il protagonista ricerca per «conformare la propria nascente maschilità»⁵⁸⁵. I ragazzi non solo indottrivano Agostino alla comprensione della sessualità, prima svelandogli l'eros materno, poi quello omosessuale del Saro e di Homs, ma si prefigurano come modelli fisici di una mascolinità sviluppata. Come in ogni associazione periferica, la banda del Bagno Vespucci attua al suo interno ritualità legate

⁵⁸⁰ Ibidem.

⁵⁸¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 128.

⁵⁸² C. D'Angeli, *Nessun padre*, cit., pp. 62.

⁵⁸³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 263.

⁵⁸⁴ Ivi, pp. 256.

⁵⁸⁵ C. E. Gadda, *Agostino di Alberto Moravia*, cit., pp. 180.

alla «mitizzazione della virilità»⁵⁸⁶, riscontrabili, ad esempio nella scena del canneto. L'episodio ritrae i ragazzi che si spogliano per fare il bagno nelle acque melmose dello stagno, sotto gli occhi del Saro, che li osserva con celata bramosia. Agostino assiste alla volgarità dei loro gesti che, tutti nudi, facevano «cento lazzi osceni, scosciandosi, dandosi delle spinte, toccandosi, con un'impudenza e una sfrenata promiscuità»⁵⁸⁷ da sconvolgerlo. La vista della loro nudità, in particolare, permette al giovane inesperto di poter confrontare le corporeità dei monelli, scoprendo così il modello virile a cui potersi conformare. Ai corpi sgraziati, bianchi, villosi ed eccessivamente muscolosi che connotano socialmente la maggior parte dei ragazzi, deducendo così il corpo tipico «della gente che fatica manualmente»⁵⁸⁸, si oppone quello di Sandro, ben strutturato, «grazioso e proporzionato, forse anche perché aveva la pelle egualmente abbronzata per tutto il corpo»⁵⁸⁹. Il narratore offre il ritratto di Sandro sin dal primo incontro, da cui traspare l'ammirazione del piccolo per un corpo esteticamente armonico:

Bello ed elegante, le braccia incrociate sul largo petto bruno su cui sfavillavano come oro radi peluzzi biondi, Sandro si fece avanti nel cerchio di ragazzi sdraiati sulla rena. Agostino notò che aveva gambe forti e abbronzate tutte avvolte come da un polverio aureo. Altri peli biondi gli scappavano all'inguine, fuori dalle sdruciture delle rosse mutandine da bagno⁵⁹⁰.

Tralasciando il discorso sociologico – per cui la bellezza di Sandro si avvicinerebbe di più ai canoni borghesi, maggiormente apprezzati da Agostino, che a quelli periferici della banda – il corpo del ragazzo è un esempio di mascolinità ben formata che attrae il piccolo protagonista e sul quale proietta il proprio desiderio emulativo. L'eleganza, la proporzione delle forme, la peluria, la muscolatura sviluppata e la carnagione offrono un modello estetico di virilità adulta degno sostituto di quello paterno. Interessante rilevare che tali caratteristiche si riscontrano anche nel ritratto di Wilhelm:

Egli era diverso da tutti gli uomini di Procida, come dire da tutta la gente che io conoscevo al mondo, e anche (o amarezza), da me. Anzitutto, egli primeggiava fra gli isolani per la sua statura ([...]. Quando stava solo, isolato, appariva quasi piccolo, tanto le sue proporzioni erano graziose). Oltre alla statura lo distinguevano dagli altri i suoi colori. Il suo corpo acquistava uno splendore bruno carezzevole, imbevendosi del sole [...]; ma nella stagione invernale tornava chiaro come le perle. E io, che ero sempre scuro in ogni stagione, vedevo in ciò quasi il segno d'una stirpe non

⁵⁸⁶ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 144.

⁵⁸⁷ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 120.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ivi*, pp. 83.

terrestre [...]. I suoi capelli, morbidi e lisci, erano di un colore biondo opaco che si accendeva, a certe luci, di riflessi preziosi⁵⁹¹.

Anche Arturo ammira la carnagione chiara del padre, i capelli biondi, l'altezza e la graziosità delle proporzioni, identificando un modello corporeo di maschilità adulta a cui aspirare. Come visto sopra, la descrizione mira a conferire a Wilhelm attributi divini e regali, avvicinando il padre alla sfera della maternità edenica, e la differenza delle sue particolarità fisiche rispetto ai tratti mediterranei dei procidani è dovuta all'origine nordica dell'uomo. Ma, il confronto negativo con il proprio aspetto, che emerge dall'espressione «o amarezza», rivela l'aspirazione frustrata del piccolo di conformarsi a quel modello di maschilità adulta.

Ritornando alla scena del canneto, la *performance* esibizionistica dei propri attributi virili è una celebrazione del «rito di virilità che contraddistingue ogni giovane comunità maschile»⁵⁹²: l'oscenità dei gesti ha l'obiettivo di esaltare una mascolinità in formazione attraverso l'ostentazione dei propri elementi fallici, atta a reprimere la natura bisessuale di cui ogni essere si compone alla nascita, per distinguersi dal femminile secondo strutture culturali. La *bisessualità*, secondo Freud, è la tendenza per la quale nell'uomo e nella donna vi è un po' dell'uno e un po' dell'altra:

Parti dell'apparato sessuale maschile si riscontrano anche nel corpo della donna, benché in stato atrofizzato, e viceversa. In questa presenza essa vede un indizio di bisessualità, come se l'individuo non fosse uomo o donna, ma sempre l'uno e l'altra, e solo un po' più l'uno o l'altra. C'è qui l'invito a familiarizzarvi con l'idea che la proporzione in cui il maschile e il femminile s'intrecciano nell'individuo è soggetta a oscillazioni assai rilevanti⁵⁹³.

Su questa linea, l'ambiguità attrattiva verso la fisicità adulta attesta il processo formativo di Agostino che si sta adeguando al modello maschile proposto dalla banda, superando la bisessualità infantile. Ma l'oscenità delle pose e la volgarità dei gesti permettono di interpretare l'episodio non solo come una implicita masturbazione di gruppo⁵⁹⁴, tipico delle adolescenze periferiche secondo Danti, ma anche di intravedere in esso un forte, quanto scontato, motivo sessuale. La scena ha, infatti, una valenza «potenzialmente

⁵⁹¹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 30.

⁵⁹² E. Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele: una controstoria corporale*, cit., pp. 355.

⁵⁹³ S. Freud, *La femminilità (1932)*, in *Scritti sulla sessualità femminile: 1924-32*, Boringhieri, Torino 1976, pp. 63.

⁵⁹⁴ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 155.

orgiastica»⁵⁹⁵, dal momento che tutto ciò si svolge davanti allo sguardo sornione del Saro, il bagnino dalla nota pederastia. Il rituale virile «si nutre soprattutto di rimozione»⁵⁹⁶, per cui l'esaltazione degli elementi fallici è funzionale a rafforzare l'identità maschile per reprimere la componente femminile, che però sembra trovare una valvola di sfogo nell'occulto piacere esibizionistico e di soddisfacimento delle tendenze omoerotiche del bagnino. Sembra dunque che le movenze oscene e provocanti permettano di sfogare la latente componente omosessuale dei ragazzi, grazie allo sguardo compiaciuto del loro omofilo benefattore. Così l'*omoerotia* diviene *primum movens* dei rapporti interpersonali del gruppo⁵⁹⁷, anche grazie alla centralità della figura del Saro e alla presenza del ragazzino Homs. Quest'ultimo in particolare, come nota Valentina Mascaretti, è accostabile al personaggio di Basini ne *I turbamenti del giovane Törless*: sono «figure emarginate, disprezzate, sulle quali si accaniscono gli istinti più bassi e la crudeltà dei coetanei»⁵⁹⁸. Le dinamiche tra la compagnia di Törless e quella di Agostino sono molto simili: i due gruppi sono formati da ragazzi violenti, con il culto della virilità e per i quali il protagonista nutre un ambiguo sentimento attrattivo:

Strano a dirsi, quei ragazzi erano i peggiori del suo corso; benché intelligenti e, non occorre dirlo, di buona famiglia, erano sovente scatenati e selvaggi fino alla violenza. E che proprio la loro compagnia attraesse così fortemente Törless dipendeva senza dubbio dalla sua stessa instabilità⁵⁹⁹

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 ribrezzo⁶⁰⁰.

Ritroviamo, ancora una volta, un ambiguo desiderio nutrito nei confronti del proprio modello virile, che desta attrazione e repulsione allo stesso tempo. Nonostante la differenza sociale tra i ragazzini di Moravia e quelli di Musil, in entrambe le compagnie è presente il giovane emarginato omosessuale, verso il quale sembrano convergere le latenti tensioni omoerotiche dei protagonisti⁶⁰¹, in Törless in modo scandalosamente esplicito, in Moravia in forma più celata attraverso l'identificazione del giovane borghese

⁵⁹⁵ E. Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele: una contro storia corporale*, cit., pp. 355.

⁵⁹⁶ Ibidem.

⁵⁹⁷ Ibidem.

⁵⁹⁸ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 189.

⁵⁹⁹ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, cit., pp. 121.

⁶⁰⁰ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 121.

⁶⁰¹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 189.

al bambino di colore, egualmente discriminati dal gruppo per mancanza di prestanza fisica e differenza socioculturale. Homs e Basini presentano tratti simili: l'uno «aveva una voce senza nerbo, come di femmina»⁶⁰² e braccia sottili, l'altro era «un po' più alto di Törless, ma più gracile, con movimenti morbidi e pigri e lineamenti femminei»⁶⁰³. La gracilità, l'effeminatezza e il loro orientamento sessuale permettono di riconoscerli affini all'*ermafrodito*⁶⁰⁴, essere simbolico che persiste, secondo Mascaretti, anche nella letteratura del Novecento nelle forme del personaggio omosessuale. L'ermafrodito è, secondo Jung, «simbolo unificatore»⁶⁰⁵, ovvero l'elemento che permette di risolvere e superare il conflitto: in *Törless* e *Agostino* consente quindi di risolvere il contrasto tra l'aspirazione alla conformazione al modello virile e l'appagamento della repressa tensione omosessuale, durante la formazione di un io che cerca di superare l'insita bisessualità infantile. Ma la figura che concentra nella sua persona una maggiore risoluzione dei contrasti è il Saro: egli si fa «“simbolo unificatore” non solo delle due facce dell'eros, ma anche di due età della vita (adolescenza e maturità)»⁶⁰⁶ e, come Daniele e Silvestro, riunisce in sé il ruolo materno e quello paterno per i monelli: «il Saro pareva proprio un buon papà tra i suoi figlioli»⁶⁰⁷, dal momento che non solo si prende cura di loro (sebbene in modo eticamente discutibile), ma risulta essere anche la loro figura maschile di riferimento. Così Agostino riconosce un valido modello maschile non solo nella banda ma anche nel Saro, che si presenta come un perverso surrogato paterno, accostandosi ai personaggi di Daniele e di Silvestro, anche se evidentemente non positivo come quest'ultimi. Egli è forse il «*simbolo dell'unificazione costruttiva dei contrasti*»⁶⁰⁸ per eccellenza nel romanzo e la sua omosessualità lo avvicina anche a Wilhelm Gerace, costituendosi come modelli maschili adulti omofili simbolicamente ascrivibili al motivo dell'androgino. Nel momento in cui l'adolescente cerca di superare la bisessualità, aderendo culturalmente al maschile attraverso ritualità codificate ed emulando il proprio modello, ritrovare una figura che unifica i contrasti permette di mitigare il conflitto

⁶⁰² A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 89.

⁶⁰³ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, cit., pp. 72.

⁶⁰⁴ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 188.

⁶⁰⁵ C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, in *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972, pp. 139.

⁶⁰⁶ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 191.

⁶⁰⁷ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 118.

⁶⁰⁸ C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 139.

dell'io, nonostante il profondo turbamento che ne deriva. Analizzando meglio, la crisi emotiva e psicologica di Arturo non deriva dalla scoperta dell'*omoerotia* del padre, ma dal tradimento di quest'ultimo, che preferisce partire con Stella piuttosto che con lui, nonostante le promesse dell'infanzia. Infatti, anche dopo lo sbeffeggio dell'amante che lo chiama *parodia*, Arturo non smette di rimanere affascinato dalla figura paterna, che continua a ricoprire di grazia:

Così pulito, elegante, mi appariva bello come un grande principe romanzesco; pure, mentre lo miravo incantato, mi sorpresi a cercare in lui, assurdamente, con disperazione, quell'aspetto comico o grottesco che gli meritava da Stella l'epiteto di *parodia*. Addirittura bramavo di riconoscere davvero in lui qualcosa di ridicolo; ma purtroppo, non vedevo che grazia nella sua persona⁶⁰⁹.

Secondo Ivan Pupo, infatti, «il romanzo di Morante può essere letto come un apologo sulla necessità di tradire e di essere traditi per crescere»⁶¹⁰, considerando il tema del tradimento una forma di iniziazione, un passaggio obbligato per la maturazione dell'io⁶¹¹. Al pari di Wilhelm, anche il Saro “tradisce” Agostino di fronte agli altri ragazzi della banda, non rinnegando le accuse dei giovani e lasciando intendere un reale rapporto omoerotico a bordo della barca. La rivelazione dell'*omoerotia* è sicuramente scioccante ma non è in sé formativa quanto il gesto traditore e vigliacco dei due; essa permette piuttosto di avvicinare la figura maschile al protagonista: così come Agostino si accorge della vicinanza tra sé, il bagnino e Homs – allontanandolo ancora di più dall'integrazione nella masnada: «non poteva fare a meno di avvertire non sapeva che distanza di disprezzo e di derisione tra lui e i compagni; quella stessa distanza che, ora se ne accorgeva, frapponevano tra loro e il negro»⁶¹² – anche Arturo, dopo la visita alla Terra murata, si rende conto dell'amore provato per il padre. Sebbene il sentimento sia opposto, in un caso Agostino prova odio ed esclusione, nell'altro il piccolo Gerace avverte un moto di compassione filiale, è indubbia la vicinanza del protagonista all'uomo effeminato. Marco Antonio Bazzocchi insiste proprio su questo punto per il personaggio dell'*Isola*: considerando il modello fiabesco che sembrerebbe strutturare il racconto, Bazzocchi

⁶⁰⁹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 340.

⁶¹⁰ I. Pupo, *A ciascuno il suo Giuda. Il tema del tradimento nell'Isola di Arturo*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020), pp. 125.

⁶¹¹ Ivi, pp. 124.

⁶¹² A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 118.

rileva il paragone tra l'io e la «ragazza della favola»⁶¹³ addormentata nel bosco (già opportunamente analizzato nel capitolo dedicato alla fiaba). Il riferimento ad una figura femminile per un personaggio maschile non deve essere trascurato secondo il critico, poiché è un chiaro indizio della sessualità ancora ambigua di Arturo, del «suo oscillare tra i poli opposti del maschile e del femminile»⁶¹⁴, quindi, in termini freudiani e junghiani, indica la conservazione della natura bisessuale e androgina, forma di unitarietà identitaria del fanciullo divino, ma che con le prove appena affrontate (la scoperta della femminilità, della sessualità e dell'omofilia) inizia a comprometersi. A questo punto risulta ancora più evidente la vicinanza di Arturo ad Emanuele per il moto di amore filiale finale nei confronti del padre: la rivelazione dell'inadeguatezza paterna smentisce il mito delle virtù maschili permettendo un più facile accostamento dell'io al modello genitoriale. Così, con il decadimento della sua virilità, l'inadeguatezza sessuale sia di Arturo che di Emanuele trova un riscontro più o meno manifesto nel padre. Emanuele riesce per la prima volta a piangere d'amore per Eugenio perché la perdita del suo vigore mostra la vicinanza della sua miseria a quella del padre, al punto da trovare nella sua figura una forma di accoglienza della propria natura deforme. In altri termini, l'abbassamento della virilità paterna permette ad Emanuele di trovare una forma di accettazione e riscatto della propria natura omosessuale. Nel caso di *Aracoeli*, infatti, il motivo ermafrodita non appartiene all'adulto maschio, ma al protagonista stesso che è per l'appunto omosessuale, confermando in questo modo la teoria di Mascaretti per cui l'archetipo androgino si identificherebbe nel romanzo di formazione contemporaneo con il personaggio omofilo. Lo studio di Hanna Serkowska propone, infatti, «un'interpretazione del romanzo imperniato sul mito dell'androgino»⁶¹⁵, poiché in questi termini, il viaggio di Emanuele «ha per traguardo la riconquista dell'unità e della completezza androgina, primaria, anteriore alla binarietà di genere»⁶¹⁶. Il desiderio del risucchio entro il ventre materno, ovvero di un ritorno alla condizione fetale, coincide con l'aspirazione ad una condizione di totalità indistinta, antecedente a qualsiasi forma di scissione, anche di genere. «Vivere significa: l'esperienza della separazione»⁶¹⁷: nascere equivale a staccarsi

⁶¹³ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 367.

⁶¹⁴ Ivi, pp. 137.

⁶¹⁵ H. Serkowska, *Percorsi androgini. Aracoeli: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», 115 (2002), pp. 4.

⁶¹⁶ Ibidem.

⁶¹⁷ Ivi, pp. 20.

irreversibilmente dalla madre, ma anche essere condannati platonicamente alla bipartizione sessuata per cui l'uomo è ontologicamente manchevole, incompleto, un essere dimidiato, condannato all'adesione di una delle due metà. In linea con il principio del *regressus ad uterum* fin qui adottato, Serkowska sostiene che

Il nascere sessuato è in parte morire, nel senso di dover smarrire, scindendo l'unità originaria. Dopo la nascita-scissione, la nascita-strappo, si può solo invocare la morte. Ricostruendo la propria infanzia, Emanuele individua gli episodi che hanno incrementato la sua urgenza regressiva, il bisogno di ritornare nel ventre protettivo e al contempo mortifero della madre⁶¹⁸.

Il tentativo regressivo di riassorbimento nel ventre materno permetterebbe all'io di recuperare l'indistinzione genitale di un io che non ha mai posseduto il germe della virilità e che di fronte all'attributo maschile del padre si è sempre sentito profondamente inadeguato:

I suoi stemmi allogeni agivano su di me come esorcismi contro il peso della sua presenza fisica. Stemmi o stigmi? Uno era la PATERNITÀ [...] E un altro era la VIRILITÀ. Di questa io vedevo in lui il campione adulto: e la VIRILITÀ adulta, già fino da allora, a me provocava un senso di separazione forzosa⁶¹⁹.

Le forme maschili sono per Emanuele adulto un segno di vergogna e d'imbarazzo, un marchio di imbruttimento che egli tenta a tutti i costi di nascondere: «lo spuntare della prima barba, in ispecie, mi angosciò, quale una denuncia flagrante dello scandalo [...] per il mio io personale la barba era una deturpazione, uno sfregio, peggio del vaiolo»⁶²⁰. E ancora, quando egli giunge all'albergo di Almeria non può fare a meno di specchiarsi e osservare con ribrezzo i propri connotati maschili: «del torace, folto di pelame nero, lo stomaco e il ventre con la loro gonfiezza sedentaria sporgono sulle gambe sottili e pesano sulle parti genitali (gli "attributi della virilità") donde io subito allontano la mia vista umiliata»⁶²¹. Al contrario, invece, il Paradiso di Totetaco era per Manuele il regno dell'indistinto, in cui «non ebbi nozione di essere maschio, ossia uno che mai poteva diventare donna come Aracoeli»⁶²². La caduta dall'Eden significa perdita della totalità indistinta e originaria, della compiutezza dell'io con la madre e dell'io asessuato. La ricerca di Aracoeli, quindi, coincide con il proposito di morte dal momento che solo in

⁶¹⁸ Ivi, pp. 9.

⁶¹⁹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 215.

⁶²⁰ Ivi, pp. 84–85.

⁶²¹ Ivi, pp. 124.

⁶²² Ivi, pp. 138.

questo modo è possibile il ricongiungimento con la donna e con la metà scissa per recuperare l'interezza primigenia e la pienezza androgina, smarrita con la nascita⁶²³. A questo punto, «l'avversione all'eros può essere spiegata con la difficile gestione, da parte del protagonista, della corporeità sessuata, in quanto [...] ricorda la scissione e potenza la nostalgia dell'unità»⁶²⁴ perduta. Il tentativo di trovare nei propri amanti l'ombra materna (prima con la prostituta, poi con i molti rapporti occasionali con uomini) spiega la tensione all'androgina dell'io, per cui l'amplesso eterosessuale rafforzerebbe l'incompiutezza, mentre l'attrazione per i fanciulli effeminati, o con tratti femminili, lo avvicina ad esseri angelici. L'interesse per figure angeliche, ovvero senza sesso, quindi androgine, per Serkowska si ritrova anche nel piccolo Pennati, il bimbo per il quale Emanuele ricopre un ruolo materno durante una notte nel convitto. L'episodio può essere riletto anche sotto quest'aspetto: il fanciullo impaurito assume tratti angelici e il protagonista nell'accudirlo tra le sue coperte ha la possibilità di sentirsi completo grazie ad un profondo sentire materno che si salda alla sua persona di adolescente rifiutato. «Il motivo materno si coniuga nel quadro del motivo androgenico, con quello angelico. Emanuele si sente doppio, eppure unico, lieto della pienezza momentaneamente sperimentata»⁶²⁵. Ma per Serkowska figure dalla bellezza angelica sono anche Daniele, Eugenio e lo zio Manuel⁶²⁶, i modelli virili che rivestono in modo differente il ruolo paterno. Così i caratteri paterni e materni insieme che erano stati attribuiti al giovane attendente trovano risoluzione nell'unità del motivo angelico; mentre Eugenio, più che il genitore inseminatore, appare l'angelo dell'annunciazione ad un'Aracoeli dalle qualità mariane.

In conclusione, risulta interessante come tutti i modelli virili abbiano connotati androgini: Wilhelm e il Saro perché dichiaratamente omosessuali, Daniele (e per l'affinità del ruolo anche Silvestro) perché rappresentante di entrambe le figure parentali, i ragazzi della banda Vespucci poiché il motivo omofilo emerge velatamente nelle *performance* esibizionistiche della propria genitalità, ed Eugenio. Il modello maschile perde dunque le qualità tipiche del machismo adulto per assorbire anche caratteristiche femminili che possono degradarlo (come nel caso del Saro, ripugnato da Agostino) o avvicinarlo al

⁶²³ H. Serkowska, *Percorsi androgini. Aracoeli: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, cit., pp. 11.

⁶²⁴ Ivi, pp. 12.

⁶²⁵ Ivi, pp. 23.

⁶²⁶ Ivi, pp. 22.

protagonista, anch'egli connotato freudianamente da una sessualità ambigua. Tutti gli Eden infantili si caratterizzano dall'indivisibilità, dalla pienezza e totalità dell'essere, l'io vive in una condizione di interezza primigenia, senza alcuna distinzione sessuale o genitale. Quando però il processo di crescita induce il giovane alla conoscenza della sessualità, egli comprende lo stato della propria manchevolezza, fuoriuscendo dall'intrinseca e primitiva condizione bisessuale e androgina, per connotarsi socialmente come essere sessuato. Ma accanto al processo di ristrutturazione identitaria, l'io riconosce una figura maschile adulta altrettanto androgina che smentisce la celebrazione della virilità fino a quel momento esaltata. La ricorsività di una paternità "degradata", o comunque profondamente mutata, è sintomo di un'epoca, il secondo Novecento, che sta ristrutturando i propri principi e i propri valori al punto che quelli delle generazioni precedente risultano essere inadeguati. Così la perdita di un modello virile valido compromette fortemente la riuscita delle formazioni novecentesche, perché il momento androgino fatica ad essere superato dall'io in fase di sviluppo.

6. L'eroe adolescente

6.1. La metamorfosi del *puer*

Dopo aver analizzato la figura della madre e quella del padre (o più genericamente il ruolo educativo che svolge la presenza maschile adulta), occorre ora incentrare l'analisi sull'eroe adolescente che, per quanto scontato possa essere, domina un sistema attanziale a forte tendenza centripeta⁶²⁷. Nel seguente capitolo si metteranno in evidenza alcune caratteristiche comuni tra i quattro giovani, mostrando come si possano rilevare costanti atte a delineare l'eroe in formazione. In particolare, analizzando il rapporto con la madre, si è rilevato come la prima fase di vita del bambino fosse costituita da una relazione osmotica con la figura genitoriale, unione che si fondeva panicamente con la natura. In tale triangolazione, il bambino assume un preciso valore simbolico che rinvia all'archetipo del *fanciullo divino*, appartenente alla tradizione mitologico-fiabesca. È stato già analizzato come alle origini del romanzo di formazione ci sia il mito e la fiaba, ed è stata dimostrata, in particolare, la persistenza della morfologia favolistica nella *Bildung* novecentesca. La figura del fanciullo divino appartiene sia alla mitologia che alla tradizione fiabesca, in cui compare come orfanello, tanto che Kerényi riflettendo sulla sua genesi, si domanda: «Che cos'è qui l'originario: la favola o il mito? Che cos'era prima: la solitudine nel mondo primordiale o la rappresentazione meramente umana della sorte degli orfani?»⁶²⁸. Dunque, dopo aver dimostrato l'eredità della fiaba nel moderno romanzo di formazione (o meglio, la presenza della favola ha permesso di legittimare la continuità del genere formativo), è possibile individuare nella figura dell'eroe una trasposizione del motivo del *puer divino* della tradizione. Poiché quella del fanciullo è una dimensione archetipica che rinvia al momento primigenio del bambino, ovvero nel suo Paradiso Terrestre, essa non è riscontrabile ne *La disubbidienza*, poiché (come è stato

⁶²⁷ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 110.

⁶²⁸ K. Kerényi - C. G. Jung, *Il fanciullo divino*, cit., pp. 53.

già fatto notare) il romanzo inizia nel momento in cui Luca è già in crisi e non ritrae, se non in forma retrospettiva, l'Eden materno.

La prima caratteristica del fanciullo mitico, secondo Kerényi, è l'orfanità: «Il fanciullo divino è per lo più un trovatello abbandonato»⁶²⁹ il cui padre è assente e la madre muore di parto o, ancora meglio, si costituisce come elemento ctonio della «Terra madre»⁶³⁰. Così l'orfanità di Arturo richiama in modo esemplare quella mitica: la morte di parto della genitrice disloca la sua figura ad un essere animale (la cagna Immacolatella) o alla naturalità stessa dell'Isola, lasciandolo di fatto solo nell'universo procidano, con un padre che saltuariamente lo abbandona. Ma una «variazione del tema è quella in cui la madre condivide l'abbandono e la solitudine»⁶³¹: è il caso di Agostino, bambino orfano del padre, che all'inizio del romanzo vive in un idilliaco isolamento con la donna; e quello di Emanuele in cui madre e figlio condividono la condizione di reclusione nell'incantata Totetaco, nascosti dal resto del mondo a causa di un'unione non ancora ufficializzata con, anche in questo caso, un padre sostanzialmente assente. Emanuele ricorda anche come la pudicizia di Aracoeli fosse tale al punto da considerarla una figura mariana, il cui atto procreativo fosse avvenuto per intercessione celeste: ciò si accorda perfettamente con la nascita del *puer* che, in quanto divino, deve essere concepito in modo soprannaturale, ad esempio «per parto verginale, o per procreazione miracolosa, o per nascita da organi innaturali»⁶³².

Secondo Giovanna Rosa, l'Eliso di Arturo è tale perché privo di figure parentali che, anziché provocare in lui un senso di abbandono, generano uno stato di grazia⁶³³. Quella di Arturo è infatti una condizione di originaria solitudine in cui egli si compiace della pienezza del suo essere. Il suo isolamento, che non gli ha permesso di conoscere l'altro da sé, è la condizione necessaria per vivere in comunione con il creato, per godere della totalità dell'essere, per cui «l'unità psichica non conosce scissioni»⁶³⁴. Il fanciullo, infatti, esprime una «totalità» in grado di superare la coscienza divisa dei contrasti⁶³⁵. In quest'ottica risultano chiare le parole di Emanuele riguardo la sua condizione a Totetaco:

⁶²⁹ Ivi, pp. 50.

⁶³⁰ Ivi, pp. 51.

⁶³¹ Ibidem.

⁶³² C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 129.

⁶³³ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 141.

⁶³⁴ Ivi, pp. 138.

⁶³⁵ C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 132.

«Per me fra l'unità e i suoi multipli non esistevano confini precisi, così come ancora l'io non si distingueva chiaramente dal tu e dall'altro»⁶³⁶. Così la pienezza indistinta del fanciullo si compendia nella triangolazione donna-figlio-natura con cui è stato delineato il periodo aureo dell'infanzia del protagonista. A proposito di ciò, per Agostino la compenetrazione con la natura avviene per mezzo dell'elemento acqueo, poiché all'inizio del romanzo il bambino e la madre si allontanano in solitarie gite su un patino in mezzo al mare. Secondo Kerényi l'acqua è un'autentica immagine mitologica afferibile al *puer*: «La sconfinata acqua appartiene organicamente all'immagine del Fanciullo, esattamente come l'utero e il grembo materno»⁶³⁷. Interessante notare inoltre che, quando la madre e il neo-amante Renzo nuotano, viene utilizzato il paragone del delfino, che nella mitologia greca era definito «animale utero» (dal greco δελφύς «utero») in quanto capace di rendere il mare portatore e generatore di fanciulli⁶³⁸. Come nota Luca Danti, l'assimilazione della donna al regno animale è segno di una sessualizzazione della sua figura⁶³⁹ che inizia a manifestarsi proprio con la comparsa dell'uomo, ma che rimane, a questa altezza, ancora latente all'interno di una concezione panica e totale del reale: il bambino Agostino è dunque ancora *puer* innocente.

In virtù di tale unificazione dei conflitti e inscindibilità del reale, il fanciullo divino è anche *ermafrodito*, coerentemente con quanto analizzato sopra. L'androginia è infatti «unione dei contrasti più forti e appariscenti»⁶⁴⁰ per cui maschio e femmina si comprendono felicemente. È già stato trattato del caso di Emanuele, per il quale il percorso verso la ricerca della madre si costituisce come tentativo di recupero di una perduta androginia, di un ripudio per una specificità sessuale maschile. Ma di natura mista, o meglio completa, è anche il piccolo Arturo, che nell'«unità indifferenziata dell'essere»⁶⁴¹, per cui non ha cognizione di alcuna forma di scissione, non conosce la differenza di genere, scoperta solo per mezzo dell'urlo di Nunziatella durante la prima notte di nozze. Nel momento in cui comprende la sessualità femminile della matrigna, la sintonia armonica con il creato si corrompe e la totalità indistinta dell'essere inizia a

⁶³⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 138.

⁶³⁷ K. Kerényi - C. G. Jung, *Il fanciullo divino*, cit., pp. 80.

⁶³⁸ Ivi, pp. 81.

⁶³⁹ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 84-85.

⁶⁴⁰ C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 139.

⁶⁴¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 139.

sgretolarsi. Dunque, orfanità, pienezza e totalità sono le condizioni esistenziali del fanciullo: l'isolamento e l'appagamento all'interno di una totalità indistinta non permettono all'io di intendere l'alterità, la scissione, l'opposizione contrastiva che viene superata dal *puer*. Arturo non conosce l'altro, il femminile, così come Agostino viene tacciato più volte di non sapere, versando in una condizione di ignoranza.

La fenomenologia della nascita del "fanciullo" ci rimanda sempre a uno stato originario psicologico del non-conoscere, ossia delle tenebre e del crepuscolo, del non distinguere fra soggetto e oggetto, dell'identità inconscia fra uomo e mondo⁶⁴².

La condizione del "buio" conoscitivo a cui allude Jung è facilmente riscontrabile in *Agostino*, anche lessicalmente, dal momento che «oscurità è la cifra poetica e il termine più ricorrente nel libro»⁶⁴³ («pensava oscuramente»; «stupiva oscuramente del cambiamento»; «si rendeva oscuramente conto»⁶⁴⁴). Questi colori "scuri" della psiche che si stagliano su uno sfondo chiaro e luminoso come quello balneare alludono alla difficoltà di comprensione di un bambino che riversava in una condizione di assoluta innocenza. Quello di Agostino si configura insomma come un itinerario sapienziale per cui, oltre alla scoperta della realtà esterna, egli prende coscienza del proprio primitivo stato di esistenziale analfabetismo, come nota Valentina Mascaretti⁶⁴⁵, tanto da divenire vittima di un «razzismo d'innocenza»⁶⁴⁶. Insomma, Agostino soffrirebbe di una «primordiale indigenza psichica»⁶⁴⁷ così come Arturo ed Emanuele, protetti dal legame materno.

Riassumendo, i tre eroi in formazione richiamano palesemente il motivo archetipico del *puer*: Mascaretti per Agostino e Rosa per Arturo non hanno dubbi sull'attribuzione del carattere mitologico-divino ai due fanciulli, tanto che nel caso di Arturo i riferimenti sono molti, a partire dal sottotitolo dell'opera *Memorie di un fanciullo*, fino al dettaglio dell'allattamento con latte di capra da parte di Silvestro, che ricorderebbe molto da vicino la figura di Zeus bambino⁶⁴⁸. Arturo, stella della costellazione di Boote, diviene simbolo di una realtà infinitamente lontana e primordiale, di una dimensione che non può essere

⁶⁴² C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 137.

⁶⁴³ S. Casini, «Un tempo oscuro». *L'estate di Agostino e la rivelazione della realtà*, in *Agostino*, Bompiani, Milano 2019, pp. 24.

⁶⁴⁴ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 147; 131; 127.

⁶⁴⁵ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 180.

⁶⁴⁶ Ivi, pp. 181.

⁶⁴⁷ C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 134.

⁶⁴⁸ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 120.

toccata da nessuna insidia (come canta l'autrice nella poesia introduttiva), archetipo di un'esistenza chiusa di cui fanno parte entrambe le nature, il limite e l'infinito⁶⁴⁹. Così la parentela onomastica con la componente celeste avvalora l'immagine del *puer*, poiché «infanzia e destino d'orfano dei fanciulli divini non si formano del materiale della vita umana, bensì del materiale della vita cosmica»⁶⁵⁰. Non solo, il nome rinvia anche al leggendario re britannico, per cui l'identità celeste e regale del piccolo «aspira a raggiungere l'ideale classico di *καλὸς καὶ ἀγαθός*, bello e valoroso»⁶⁵¹ poi però disatteso. Agostino invece è il prototipo della verginità conoscitiva che emerge con clamorosa evidenza dal contrasto con la banda di poveri emarginati, più esperti alla vita. Il suo soprannome, Pisa, che gli viene attribuito proprio da Berto, allude alla “centralità” del personaggio, ovvero alla sua condizione borghese e benestante che serve per rimarcare la paradossale emarginazione rispetto al gruppo. Manuele invece è già contrazione di Emanuele, nome che rimanda alla dignità regale del Re, idolo incontrastato del padre filomonarchico, ma spesso abbreviato e spagnoleggiato da un più materno Manuelito, Manuelino per il richiamo allo zio antifranchista, Manuel-Manolo. Il nome, quindi, pare essere il parodico rovesciamento di un fallito, abbandonato e rifiutato omosessuale. Insomma, tutti questi sono nomi parlanti, formulazioni di ciò che il protagonista incarna all'interno dell'opera (la natura solare, la differenza economica, e la ridicolizzazione antierica di un povero emarginato), ma permettono anche di instaurare dei parallelismi con figure che si individuano come i loro “doppi”. Accumunato dall'epiteto “stellare”, Tonino è il rovescio malefico di Arturo, il vincitore dell'amore di Wilhelm, il quale lo preferisce al figlio e per lui tradisce la promessa fatta al piccolo di viaggiare insieme. Stella è un personaggio luciferino e come tale distrugge dall'interno dell'isola, facendolo implodere, l'universo mitico di Arturo. Il tema del doppio è anche un motivo ricorrente all'interno del romanzo, strutturandone l'architettura attraverso un sistema simmetrico a specchio⁶⁵². L'omonimo zio di Manuele, invece, con soli dieci anni in più, diviene il suo alter ego valoroso, eletto a proprio eroe. Ma la simmetria identitaria, in *Aracoeli*, si acuisce al punto che lo sdoppiamento diviene percezione costante del protagonista, che si

⁶⁴⁹ L. Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, cit., pp. 83.

⁶⁵⁰ C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 75.

⁶⁵¹ E. Mondello, *L'età difficile: immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Giulio Perrone, Roma 2016, pp. 58.

⁶⁵² Ivi, pp. 57.

riconosce in un doppio degradato e maligno, ovvero l'io adulto, ed uno trionfante e glorioso, che è lo zio Manuel⁶⁵³. Il doppio di Agostino, invece, è Piero, il bambino che insieme al padre si avvicina al protagonista scambiandolo per un garzone. L'episodio è stato oggetto di analisi di Edoardo Sanguineti, che ha visto nella scena il momento rivelatore della presa di coscienza del piccolo borghese riguardo la propria condizione alienata. Vedendosi specchiato in Piero, Agostino «può cominciare a giudicarsi, può cominciare a mutare, può tentare [...] l'avventura dell'autocoscienza»⁶⁵⁴. Dunque, la funzione del doppio è quella di confutare la condizione di fanciullezza divina, rivelandone in modo contrastivo il rovescio negativo ed umiliante, attraverso una ripresa antifrastica del nome. Secondo Jung, infatti, il fanciullo prima o poi necessita di un distacco dalle origini, «lo stato d'abbandono è dunque una condizione necessaria, non un semplice fenomeno accessorio»⁶⁵⁵ e così come l'orfanello delle fiabe è costretto all'allontanamento per iniziare la propria avventura, allo stesso modo anche all'eroe romanzesco occorre un distacco per intraprendere il proprio iter maturativo. Il fanciullo divino si configura in questo modo come l'archetipo primigenio del protagonista del *Bildungsroman*, la cui uscita dalla dimensione idilliaca è il motore della narrazione per il procedere della formazione. Il superamento della condizione di felice infanzia avviene nel momento in cui l'io scopre la differenza, l'alterità, il diverso che mette in crisi la propria concezione totalizzante dell'essere: se Agostino, grazie all'incontro con la Banda Vespucci, conosce la diversità sociale, tutti e tre i personaggi subiscono la traumatica rivelazione del corpo sessuato della madre, giungendo a conoscenza dell'alterità sessuale. La caduta dall'Eden materno coincide con la fine del proprio status puerile e mette l'io a confronto con la scissione genitale: l'individuo si scopre un essere maschilmente connotato il cui corpo va incontro ad un processo metamorfico. La percezione del reale viene sconvolta, così come l'immagine della propria corporalità subisce agli occhi del protagonista un abbruttimento conturbante: «I corpi degli adolescenti sono quasi sempre goffi e fonte di imbarazzo: raramente sono qualcosa da poter esibire nella loro mutazione con orgoglio»⁶⁵⁶. La deformazione fisica è esteriorizzazione di un fermento interiore che attinge ad un ipotizzabile formulario iconografico secondo Mascaretti, notando la somiglianza di alcuni

⁶⁵³ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 69.

⁶⁵⁴ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., pp. 73.

⁶⁵⁵ C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 132.

⁶⁵⁶ E. Mondello, *Metamorfosi letterarie: il corpo degli adolescenti*, cit., pp. 32.

ritratti moraviani a quello stendhaliano di Julien Sorel⁶⁵⁷. Nel ritratto di Luca spiccano infatti il pallore e la magrezza, riscontrabili anche in Michele Ardengo e Girolamo⁶⁵⁸:

Egli era cresciuto in maniera anormale negli ultimi tempi e a quindici anni aveva già la statura di un uomo adulto. Ma le spalle erano rimaste strette e gracili; e nel viso bianco, gli occhi troppo intensi parevano divorare le guance smunte e la fronte pallida⁶⁵⁹.

Riportiamo qui, anziché il ritratto di Michele, quello più iconico di Carla che, sebbene di sesso opposto, ricorda il corpo di Luca per la magrezza e la sproporzione delle forme e testimonia il processo di crescita a cui la ragazza sta andando incontro, iconograficamente restituito anche dalla descrizione della cameretta che racchiude le due tensioni evolutive: la permanenza di un'essenza ancora infantile e la spinta maturativa impostale.

Osservò chinandosi che anche i grossi seni si muovevano per conto loro, là sotto i suoi occhi; nel rialzarsi si vide allo specchio; la colpì l'atteggiamento goffo, se non vergognoso, di tutto il corpo nudo e poi la sproporzione tra la testa troppo grande e le spalle esigue [...] Si guardò ancora ... ecco ... le gambe erano un po' storte, oh appena! Dai ginocchi in giù, e il petto ... il petto era troppo basso; se lo sollevò un poco, con le due mani⁶⁶⁰.

Luca e Carla subiscono la medesima tensione oppositiva di un retaggio infantile che cozza con una pubertà incipiente e conturbante che si materializza in tratti corporei disarmonici e sproporzionati. Per entrambi, le spalle strette ed esigue sono sintomo di un'infanzia non ancora superata che contrasta con l'altezza in un caso, e i seni nell'altro, dando esito ad un corpo deforme. Un altro elemento sul quale i due convogliano la loro attenzione sono gli occhi, troppo grandi e intensi nel caso di Luca, «stanchi, segnati, eppure misteriosamente scintillanti [...] pieni di speranze e di illusioni»⁶⁶¹ quelli di Carla. Lo sguardo condensa un faticoso processo evolutivo, registrandone lo stremante logorio che prostra i due giovani, ma sintetizza anche la dialettica maturativa del vagheggiamento infantile e della disillusione adulta. Ma se il fisico di Luca viene riportato dall'impressione del narratore, quello di Carla è frutto dell'osservazione della stessa protagonista per mezzo di uno specchio. Strumento «simbolo della ricerca identitaria»⁶⁶², lo specchio riflette la concretizzazione fisica delle proprie tensioni mentali che

⁶⁵⁷ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 245.

⁶⁵⁸ Ibidem.

⁶⁵⁹ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 7.

⁶⁶⁰ Idem, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1991, pp. 45.

⁶⁶¹ Ivi, pp. 43.

⁶⁶² H. Serkowska, *Percorsi androgini. Aracoeli: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, cit., pp. 7.

l'adolescente incontra nel suo percorso di crescita, rilevando il processo metamorfico in atto. Anche Luca si specchia, ma lo fa nella latrina del treno in preda alla rabbia che lo pervade a causa del fastidio provocatogli dai genitori. Lo specchio de *La disubbidienza* quindi, più che ritrarre le deformazioni fisiche, riflette il turbamento emotivo nell'atto di urlare, «sebbene in realtà nessuna voce gli uscisse dalla gola. Ma sentiva che urlava egualmente, senza rumore, con tutto il proprio corpo convulso»⁶⁶³. Lo specchio in Moravia (per lo meno nel primo Moravia) si fa veicolo dell'inquietudine dell'io attraverso espressionistiche e iperrealistiche distorsioni corporee: si ricordi infatti la deformazione che subisce il corpo della madre di Agostino atta a veicolare lo smarrimento del bambino di fronte alla scoperta del corpo sessuato della donna. Ma lo specchio è anche oggetto narcisistico per eccellenza⁶⁶⁴ che, attraverso l'imbruttimento del corpo, constata la fine dell'armonica compenetrazione con il mondo. Ne è infatti emblema il ritratto del «canuto Narciso»⁶⁶⁵, oggetto dello sguardo pietoso del protagonista in uno squallido albergo ad Almeria che, proprio come per Carla e Luca, concentra il focus sugli occhi:

Nello stagno acquoso dei miei occhi, io non ho scorto altro che la piccola ombra diluita (quasi naufraga) di quel solito niño tardivo che vegeta segregato dentro di me. Sempre il medesimo, con la sua domanda d'amore ormai scaduta e inservibile, ma ostinata fino all'indecenza. [...] C'era una volta uno specchio dove io, mirandomi, potevo innamorarmi di me stesso: erano i tuoi occhi, Aracoeli, che m'incoronavano re di bellezza nelle loro piccole pozze incantate⁶⁶⁶.

Nel caso dei giovani moraviani gli occhi registravano il complicato processo evolutivo, compendiando i drammi e le speranze dell'adolescenza; nel caso di Emanuele, ormai quarantatreenne, lo sguardo rievoca l'io infantile che non lo ha mai abbandonato, ovvero comprovano l'evoluzione fallimentare di un protagonista che non è mai cresciuto. Riportare a galla l'insita identità puerile, nel tentativo di ritrovarvi qualcosa di autentico, è sintomo di un narcisismo mai abbandonato, per cui attraverso la ricerca dell'altro (la madre) egli ritorna al proprio ego. Emanuele è «canuto Narciso», perché vuole recuperare la propria «madre interna, con cui egli forma la coppia androgina»⁶⁶⁷, ovvero la ricerca dell'alterità che ritorna sempre verso il sé: infatti poco prima afferma che «immergendosi allo specchio nei propri occhi [...] si arrivi a distinguere finalmente in fondo alla pupilla

⁶⁶³ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 12.

⁶⁶⁴ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 155.

⁶⁶⁵ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 125.

⁶⁶⁶ Ibidem.

⁶⁶⁷ H. Serkowska, *Percorsi androgini. Aracoeli: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, cit., pp. 8.

l'ultimo Altro, anzi l'unico e vero Sestesso»⁶⁶⁸; ma il suo narcisismo è anche celato amore di sé, poiché i ritratti impietosi di un io sfigurato nascondono una richiesta di compassione e pietà, quella che egli stesso prova dopo l'incontro con Eugenio, disfatto e degradato. Una richiesta d'affetto che per Giovanna Rosa risulta falsa e controproducente⁶⁶⁹, ma che a mio avviso non lo è, affermando invece, attraverso la dichiarazione della propria bruttezza, quanto bisogno di amore egli necessita. La persistenza della componente narcisistica attesta l'infantilismo di un io non cresciuto poiché, nel modo in cui si manifesta, si identifica con quello che Freud chiama *narcisismo primario*:

Dicendo che l'essere umano ha originariamente due oggetti sessuali – se stesso e la donna che lo accudisce – stiamo postulando un narcisismo primario in tutti, che, in qualche caso, può esprimersi in modo dominante nella sua scelta oggettuale⁶⁷⁰.

Nonostante Emanuele sia omosessuale, condizione che secondo Freud necessita di essere considerata separatamente, egli presenta, in modo sproporzionato, entrambi gli oggetti amorosi del narcisismo primario, cioè del primo stadio esistenziale del bambino. L'amore per la madre coincide all'amore per sé, o meglio per ciò che egli è stato (ulteriore declinazione narcisistica) per cui l'aspirazione regressiva riassume le due istanze dell'egotismo infantile ancora in atto. Ma il narcisismo di Emanuele si scontra con la sua tensione androgina, per cui l'oggetto d'amore per il completamento della propria identità dimidiata viene ricercato nel soggetto stesso. Egli è sessualmente incompleto ma al contempo incapace di trascendere il proprio sesso per immergersi nell'altro⁶⁷¹. Ritornando agli occhi, essi sono il mezzo con cui Emanuele tenta di superare la sessualizzazione del proprio corpo maschilmente determinato attraverso il ripristino di un'identità androgina non raggiungibile. L'immagine degli attributi fallici gli suscita ribrezzo e repulsione, segni di un corpo che nel complesso risulta sgraziato e deforme, poiché per Emanuele crescere «ha significato vedere il proprio corpo diventare brutto»⁶⁷²

Di statura mediocre, di gambe troppo corte rispetto al busto, il mio aspetto riunisce, mal combinate, la gracilità e la corpulenza. Dal torace, folto di pelame nero, lo stomaco e il ventre con la loro gonfiezza sedentaria sporgono sulle gambe sottili e pesano sulle parti genitali (gli "attributi della virilità") donde io subito allontano la mia vista umiliata. I piedi, alquanto sudici, sono larghi, malformati nelle dita. La testa riccioluta e piuttosto grossa si attacca rozzamente al collo spesso e

⁶⁶⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 125.

⁶⁶⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 297.

⁶⁷⁰ S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, Newton Compton Editori, Roma 2008, pp. 51.

⁶⁷¹ H. Serkowska, *Percorsi androgini. Aracoeli: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, cit., pp. 23–24.

⁶⁷² M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 146.

corto, unito in un sol pezzo con la nuca bovina. Le spalle sono larghe di misura, ma fiacche e cascanti. E le braccia, smagrite e di povera muscolatura, si fanno addirittura macilente giù dal gomito fino al polso. In particolare, io mi sono quasi incantato a fissare il mio avanbraccio, straziato da cicatrici più o meno recenti, e pallide tracce lineari di tagli antichi [...] Sono i segni permanenti della mia droga adulta e dei miei fanciulleschi “suicidii”⁶⁷³.

Anche in Emanuele, come in Luca e Carla, spicca la magrezza a contrasto con la robustezza delle forme, che a tratti si fanno grosse, gonfie ma anche macilente, dando esito ad un’immagine potentemente sproporzionata e disarmonica, sgraziata nel complesso, che però non appartiene ad un adolescente in sviluppo, bensì ad un uomo ormai adulto la cui goffaggine fisica rivela un’inconcludente e fallimentare crescita. Spiccano, inoltre, sul braccio i segni di ferite autolesioniste e abusi di sostanze stupefacenti, tracce di un’antica violenza masochista dell’età adolescente. L’uscita dal Giardino dell’Eden rompe l’armonica e felice compenetrazione cosmica e getta l’io in uno stato di dissonanza con la realtà, fase che si ritrova descritta dettagliatamente ne *La disubbidienza*, quando una profonda rabbia pervade Luca. L’ira nei confronti degli oggetti esprime una disposizione oppositiva verso un mondo che non si fa più accogliente e che provoca nell’io una forte frustrazione. Anche per Arturo è possibile individuare il momento del conflitto rabbioso e ulcerante con l’esterno:

L’isola, per me, che cos’era stata, finora? Un paese d’avventure, un giardino beato! Ora, invece, essa mi appariva una magione stregata e voluttuosa, nella quale non trovavo da saziarmi, come lo sciagurato re Mida! Mi prendevano voglie di distruzione⁶⁷⁴.

L’Eden di Arturo era caratterizzato da un forte sentimento di comunione e di felice accordo con l’universo isolano, tale per cui la gioiosa pienezza dell’io rispecchiava la fertilità e la vivacità della natura procidana. Ma dopo la scoperta della dicotomia sessuale attraverso il corpo di Nunziata; dopo che il pericolo di morte a causa delle complicanze del parto si fa minaccioso; dopo l’inscenamento del proprio suicidio e, soprattutto, dopo il *bacio fatale*, Arturo diventa uomo ed esce definitivamente dallo stadio di fanciullezza divina. Insomma, una volta che egli scopre l’intrinseca molteplicità e varietà del reale, dunque perviene alla conoscenza dell’Altro, esce dalla condizione di innocenza-ignoranza che caratterizza il *puer*, cosicché la propria solitudine non è più bastevole ad appagare la sua quotidianità: rompere la condizione di totalità e pienezza in cui riversava

⁶⁷³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 124.

⁶⁷⁴ Eadem, *L’isola di Arturo*, cit., pp. 267.

significa percepire per la prima volta l'effettivo sentimento d'abbandono, per cui «uno dei primi sintomi della perdita felicità sarà proprio il patimento della solitudine»⁶⁷⁵, che diviene fonte di tormento e dolore.

Ma bisogna riconoscere che non è facile passare le ultime frontiere di quella pessima *età ingrata* senza aver vicino nessuno a cui confidarsi: né un amico, né un parente! Allora, per la prima volta nella mia vita, io sentii davvero tutta l'amarezza di essere soli⁶⁷⁶.

Solitudine patita e sofferta, fine dello stato di innocenza-ignoranza e rottura della condizione di pienezza e totalità gettano Arturo in uno stato di disarmonia e inadeguatezza nei confronti del reale. La sintonica connessione con il mondo si capovolge in un rabbioso scontro con esso e, così come Luca e Manuele, viene pervaso da violenti attacchi d'ira, le cui voglie distruttrici e manesche prendono forma nelle mani del ragazzo, la grandezza delle quali sembra fatta apposta per picchiare:

Il ritorno della bella stagione in quell'anno per me si accompagnò, credo, col passaggio di quell'età, che vien detta dalle buone famiglie, *età ingrata*. Non mi era mai accaduto prima di sentirmi così brutto [...]. E intanto io avevo l'impressione di crescere senza grazia, in una maniera sproporzionata. Le mie gambe, per esempio, in poche settimane erano diventate così lunghe da impacciarmi; e le mie mani mi s'erano fatte troppo grandi in confronto al corpo, rimasto magro e snello. Quando le chiudevo, mi pareva di portare i pugni di un brigante adulto, che non ero io. E non sapevo che fare, con quei pugni da assassino: avevo sempre voglia di menarli dovunque fosse, tanto che, se non me l'avesse impedito la superbia, mi sarebbe piaciuto di litigare col primo incontrato⁶⁷⁷.

La violenza, dice Mondello, «è un modello di comportamento rappresentato narrativamente come tipico durante la fase del “passaggio di vita” e intrinseco alla cultura maschile basata su un rapporto competitivo»⁶⁷⁸. Nelle narrazioni in cui prevalgono dinamiche di gruppo, l'aggressività e la volontà di prevaricazione tra gli individui sono evidenti: si ricordi la scena di *Agostino* nel canneto, dove la competitività maschile si manifesta tra scherzi e motti osceni attraverso l'esibizione della propria mascolinità, ma anche molti altri episodi che hanno al centro la Banda Vespucci riguardano un rapporto di prepotenza fisica e relazionale tra i suoi componenti; altrettanto manifesta è la violenza (soprattutto sessuale) presente in *Törless* sfogata nei confronti del sottomesso del gruppo,

⁶⁷⁵ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 140.

⁶⁷⁶ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 269.

⁶⁷⁷ Ivi, pp. 266.

⁶⁷⁸ E. Mondello, *L'età difficile: immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, cit., pp. 43.

Basini. Nei contesti in cui il personaggio cresce e si sviluppa in solitudine (categoria «a», «c¹» e forse «d» di Danti, rispettivamente le formazioni di Luca, Arturo ed Emanuele) la violenza, non potendo essere rivolta verso qualcun altro, viene riversata sulla realtà esterna o su sé stessi (gli sfoghi autolesionistici di Emanuele, in particolare, risentono degli abusi di droga tipici degli anni Settanta e Ottanta).

Ritornando al ritratto, la rabbia del ragazzo si accompagna al processo di metamorfica trasformazione corporea che, ancora una volta, deturpa i bei lineamenti in forme sgraziate e disarmoniche. Anche per Arturo si distingue la magrezza di alcuni tratti, che testimoniano uno sviluppo non ancora completato e una condizione infantile non ancora superata, che convive con la sproporzione di alcune fattezze, come gli arti. La maturazione fisica del personaggio, quindi, va di pari passo a quella emotiva⁶⁷⁹ (con l'emersione del sentimento d'amore, di solitudine e di rabbia) e con quella spaziale, concependo la dimensione isolana troppo ristretta per i propri bisogni e maturando la necessità di fuoriuscire da essa.

Anche per Arturo la componente narcisistica gioca un ruolo non secondario all'interno del romanzo, nonostante riscontri notevoli ridimensionamenti, declinandosi nel sentimento della gelosia che si manifesta nei confronti di Nunziatella per il padre, verso il neonato Carmine per la matrigna e verso Tonino Stella ancora per Wilhelm. Atteggiamento tipicamente infantile, la gelosia era il motivo ispiratore del libro, dal momento che il titolo originario dell'opera doveva essere *Grande gelosia*, poiché l'idea nascerebbe «da un episodio narrato da un'amica, di un ragazzino decenne divenuto geloso per la nascita del fratello»⁶⁸⁰. In modo crudele e spietatamente diretto, Wilhelm accusa Arturo di essere geloso durante l'ultimo iroso dialogo:

Bene – proferì – dunque io qua attesto, e tutto il mondo ha da sapere, che tu, Arturo, sei GELOSO! Anzi, con più precisione diremo che la Vostra Signoria si merita il titolo di Geloso Universale. [...] Secondo la Sua pretesa, il mondo intero dovrebbe fare l'innamorato di Arturo Gerace. Ma per la parte sua, poi, la Vostra Signoria non ama nessuno⁶⁸¹

L'attacco impietoso di Wilhelm risulta inaccettabile al piccolo Gerace che, infuriato, se ne va, non rivedendolo forse più per sempre. L'accusa del padre esalta l'infantilismo di

⁶⁷⁹ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 218.

⁶⁸⁰ E. Mondello, *L'età difficile: immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, cit., pp. 51.

⁶⁸¹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 344.

Arturo, la cui gelosia rivela l'egocentrico bisogno di ricevere in modo esclusivo le attenzioni tutte per sé: Arturo è (o meglio era) «innamorato del mondo dal quale pretende una simbioticità corrisposta e totale»⁶⁸². Le parole ingiuriose di Wilhelm denunciano la mania di protagonismo del figlio che rivela il puerile narcisismo di chi non ha effettivamente ancora oltrepassato la soglia della maturità⁶⁸³, contravvenendo freudianamente al desiderio del piccolo di essere assecondato nei suoi egocentrici bisogni d'amore. La stella di Boote nella sua luminosa pienezza vitale vede negarsi la propria essenza, degenerando nella figura di Manuele: in *Aracoeli*, Morante riprende l'identità stellare del protagonista rovesciandone il valore e ideando una cosmogonia che compendia in modo esemplare tutte le tematiche emerse in questo capitolo (il doppio, lo specchio, l'androginia...):

Io, da ragazzino, certe notti, ero in dubbio sulla reale esistenza delle tante miriadi di stelle che ci appaiono in cielo. Secondo me, forse esisteva solo un'unica stella creata in principio; e moltiplicata all'infinito, per i nostri sguardi terrestri, da un gioco di specchi illusorio. Di quella mia cosmogonia infantile, mi si dà, oggi, una variante autobiografica: dove questa esistenza mia presente in realtà non sarebbe che l'ultimo di una serie infinita di riflessi ingannevoli. L'unica vera mia esistenza starebbe alla sorgente, di là degli innumerevoli specchi deformanti che me ne contraffanno la figura⁶⁸⁴.

La ripresa dell'identificazione dell'io con la dimensione stellare lega l'ultimo personaggio morantiano a quello procidano, ribaltando l'immagine della regale e splendente perfezione celeste del primo in un'anonima riproduzione infinitesimale di un principio univoco ormai irrecuperabile. Se Arturo era la stella della costellazione di Boote, immagine di unicità e armonia, Emanuele ne è solo l'ennesima copia degradata, riflesso inautentico di un principio primo ormai inarrivabile. Lo specchio diviene quindi strumento di duplicazione e falsificazione di un'origine cosmica da cui, come afferma Kerényi, prende vita il destino del fanciullo divino⁶⁸⁵. Lo specchio è dunque un mezzo di deformazione di un'esistenza già umiliata, che riflette un'immagine da oltrepassare per recuperare la propria autentica essenza: la sorgente alla quale egli deve risalire per ritrovare la propria vera vita è, ancora una volta, *Aracoeli*⁶⁸⁶. Così come nel primo ricordo apocrifo dell'allattamento, e come nell'albergo di Almeria in cui esamina la propria figura

⁶⁸² L. Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, cit., pp. 87.

⁶⁸³ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 129.

⁶⁸⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 163.

⁶⁸⁵ K. Kerényi - C. G. Jung, *Il fanciullo divino*, cit., pp. 75.

⁶⁸⁶ A. Morini, *Désir et répulsion: Aracæli ou le miroir paradoxal*, cit., pp. 158.

sfatta, lo specchio è sempre il dispositivo che si frappone fra l'io e la madre, deformando il percorso di avvicinamento al suo corpo. A ciò, è da aggiungere che la meta d'arrivo di Manuele, luogo natale di Aracoeli, è Almeria, il cui significato in italiano è proprio la parola "specchio": quello che Emanuele conduce «C'est en tout cas un voyage à travers le miroir»⁶⁸⁷, per risalire all'origine primaria del sé.

Un'altra spia del crollo della realtà mitica del *puer* è l'incapacità espressiva, che si manifesta, in forme differenti, per ciascun protagonista. La facoltà di nominare le cose è indice di consapevolezza, conoscenza e piena manipolazione del reale. Saper nominare la realtà significa codificarla, astrarla e riconoscere le sue manifestazioni concrete; al contrario l'incapacità di dire indica un rapporto complicato con il mondo, oppure può essere indice di processi di rimozione e oblio atti a cancellare fenomeni traumatici o improponibili. La scoperta di una realtà perturbante, come il sesso e l'oscenità, è per Agostino qualcosa di non totalmente controllabile che gli provoca ribrezzo e ripugnanza, parola, quest'ultima, assai frequente nel romanzo «che allude alla difficoltà di accettare ogni nuova sconvolgente scoperta»⁶⁸⁸, manifestazione di un «imbarazzo verbale che si fa talvolta desiderio di oblio»⁶⁸⁹, piuttosto frequente in Moravia. La difficoltà a nominare le cose dimostra il disagio provato dal piccolo nel fuoriuscire dalla condizione di innocenza e ignoranza e nel confrontarsi, per costrizione, con una realtà che gli si fa sessualmente esplicita e per questo perturbante. Situazione simile avviene per Arturo che si rifiuta di chiamare la matrigna per nome, ma dopo aver preso coraggio e averla baciata, pronunciare "Nunziatella" diviene un'ossessione quotidiana, dal sapore di un'infrazione moralmente vergognosa.

Nunziata! Nunziatella! Sembrava una rivoluzione immensa, inebriante, contro il famoso divieto (in verità inventato da me stesso), che da sempre mi negava quel nome. E, insieme, una denuncia altissima della mia infrazione, tale che quasi mi travolgeva⁶⁹⁰.

Luca Danti osserva che l'interdizione del nome equivale alla violazione commessa con il bacio⁶⁹¹, al punto da sostituire il senso di proibizione del secondo con quello del primo: così la trasgressione del gesto va di pari passo a quella della nominazione, rivelando la

⁶⁸⁷ Ibidem.

⁶⁸⁸ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 181.

⁶⁸⁹ Ibidem.

⁶⁹⁰ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 265.

⁶⁹¹ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 216.

stretta connessione tra capacità espressiva e sessualità. Altrettanto significativo è, infatti, il momento dell'amplesso con Assuntina: Arturo, proprio nel momento di massima intensità sessuale, si morde le labbra per non urlare il nome della matrigna, rivelando ancora una volta la stretta connessione tra scoperte sessuali e facoltà enunciativa. Anche Emanuele affronta un'*impasse* linguistica, che però va in direzione opposta a quella dei primi due eroi. Quando il piccolo viveva nell'incantata Totetaco, la madre utilizzava per comunicare con lui canzoncine andaluse mischiate ad un italiano stentato che, se un tempo riusciva a decifrare, ora, sulla bocca degli spagnoli assume l'aspetto di un idioma corrotto e incomprensibile: «Questa parlata doveva pure suonarmi chiara nei giorni che, analfabeta, imparavo le prime canzoncine di Aracoeli: ma in séguito essa è piombata in un qualche impervio, [...] oscuro dirupo della mia conoscenza»⁶⁹². La censura operata da Manuele è dovuta alla drastica interruzione del legame simbiotico tra la madre e il proprio figlio: lo spagnolo di Aracoeli era il linguaggio dell'amore che ha espresso l'osmosi affettiva tra i due, realizzata nel paradiso di Totetaco⁶⁹³. Una lingua dal carattere antico e magico, dal valore ancestrale che si fonde con il corpo della donna ma, poiché il secondo è irrecuperabile, anche l'idioma iberico risulta irraggiungibile.

È proprio la sua tenera voce di gola, intrisa di saliva, che mi ricanta all'orecchio quelle sue canzoncine di paese. Essa le mischia con certe piccole voci di affetto e risatine scherzanti. E in queste, sembra che la sua lingua si scioglia a tenermi un discorso. [...] E allora d'un tratto mi attraversa una sensazione orribile: quasi che in questo incomprensibile balbettio lei mi significasse un avvertimento che non riesce ad articolare [...] forse è l'anamnesi postuma di un male senza nome, che continua a minarmi da quando sono nato⁶⁹⁴.

Il passaggio dalla tenera voce che lo cullava con nenie spagnole alla comprensione, impossibile da formulare, di un male che lo accompagna dalla nascita avviene per mezzo di una sensazione corporale: le percezioni fisiche di un suono intriso di saliva permettono di avvertire il desiderio di un ritorno alle viscere materne: «essa vuole riportarmi finalmente al suo proprio nido, come l'aria porta il seme che vuole interrarsi»⁶⁹⁵, ma senza l'intendimento del suo idioma tutto ciò diviene irrealizzabile. La comprensione linguistica apparteneva dunque alla dimensione del *puer* divino, ma ora, la degradazione grottesca dell'io, lo ha ridotto ad una condizione di disperata incomunicabilità che non

⁶⁹² E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 27.

⁶⁹³ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 45.

⁶⁹⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 15.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

gli permette di attuare la propria aspirazione annichilente. «Nel tentativo di recuperare la lingua materna, Emanuele ha cercato di avvicinarsi al suo corpo. Invano: la lingua materna è stata irrevocabilmente soppiantata da una lingua usurata»⁶⁹⁶, l'idillio infantile è irrecuperabile anche su un piano storico: la degradazione consumistica, capitalistica e borghese della modernità ha cancellato il legame con le proprie origini antropologiche. Emanuele possedeva la capacità di discernere un linguaggio magico e mitico, quasi originario, ma crescendo e abbruttendosi è divenuto incapace di comprendere e padroneggiare. In tutti i casi, l'abbandono della condizione puerile ha esposto l'io al linguaggio della realtà che, per molti aspetti, è incomprendibile o indicibile, ma per l'ultima Morante è l'estrinsecazione della sua deturpazione. Se Agostino e Arturo cercano di smarcarsi dalla condizione di ignorante fanciullezza, tentando di impadronirsi di un nuovo linguaggio (e una nuova realtà) ma dal quale resteranno ancora esclusi; Emanuele invece percepisce la corruzione della lingua moderna e aspira ad un recupero di quella simbiotica con la madre che instaurava un legame con l'origine, tentando di attuare un chiaro processo di involuzione formativa. Dunque, nei primi due personaggi, l'incapacità di dire è manifestazione di una non risolta condizione di ignoranza, ovvero di una formazione ancora incompleta; nell'ultimo romanzo morantiano, invece, sebbene il personaggio sopravviva in un limbo esistenziale, il tentativo del ripristino dell'idioletto primitivo esprime un desiderio regressivo ed involutivo.

Secondo Jung, il fanciullo è anche «*renatus in novam infantiam*»⁶⁹⁷, ovvero si configura come anticipazione «*per analogiam del post-mortem*»⁶⁹⁸. La condizione di felice e piena compenetrazione con l'essere, di unione psichica e sessuale, che riguarda uno stadio esistenziale precosciente, inerisce anche al momento di ricongiungimento dell'io con il tutto che, nella tesi qui discussa, è identificabile con la riuscita del rituale regressivo intrauterino. Il tentativo di disperata fagocitazione di Emanuele ha l'obiettivo non solo di recuperare l'unione osmotica con la madre ma anche di ritornare allo stadio di precosciente comunione con il creato in cui versava a Totetaco. La morte simbolica, analizzata nel secondo capitolo, che permette all'io di risorgere attraverso l'involuzione

⁶⁹⁶ H. Serkowska, *Percorsi androgini. Aracoeli: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, cit., pp. 16.

⁶⁹⁷ C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 144.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

fetale, ricrea un nuovo rapporto con la realtà in linea con l'ordine cosmico: il motivo del fanciullo chiude circolarmente il discorso, poiché rappresenta simbolicamente l'io nel primo stadio infantile e la potenziale metamorfosi a cui tenta di aspirare attraversando e superando le prove che lo ostacolano. Ancora Jung sostiene che il «fanciullo è un avvenire in potenza»⁶⁹⁹, un'anticipazione di un'esistenza futura che mira alla formazione del sé attraverso un processo di sintesi. Nonostante possa risultare un percorso a ritroso, verso la riconquista di una condizione primitiva, la maturazione dell'individuo, in realtà, ambisce ad una totalità che trascende la coscienza, che avviene dopo il processo di individuazione, per questo «si potrebbe preferire al termine “sintesi” quello di “entelechia”»⁷⁰⁰. Il motivo del *puer* è permanente all'interno del processo evolutivo dell'io, sia come condizione di partenza che come punto d'arrivo di un percorso che contiene *in potenza* un auspicabile stadio finale di ricongiungimento con la totalità cosmica. Per Arturo ed Agostino tale meta non viene raggiunta, il romanzo si conclude nel momento in cui i due protagonisti, dopo aver abbandonato la primordiale felicità, permangono in una zona esistenziale liminare, l'adolescenza, senza poter raggiungere la completa formazione. Emanuele, invece, ormai anagraficamente adulto, riconosce il fallimento della propria iniziazione e ambisce all'estremo tentativo di un ritorno allo stadio primitivo, rimanendone deluso.

Nella concezione junghiana, l'archetipo del fanciullo acquista valore nella dimensione inconscia, poiché «*fatti di natura archetipica rivelano processi dell'inconscio collettivo*»⁷⁰¹. Infatti, il motivo del fanciullo non riguarda solo il passato, bensì anche, e soprattutto, il presente compendiando e rettificando i progressi della dimensione cosciente⁷⁰². In altre parole, lo sviluppo e il dinamismo della coscienza dell'uomo civilizzato aumentano il pericolo dello smarrimento e dello sradicamento dalle proprie origini, al punto che emerge la necessità «della compensazione per mezzo dello stato d'infanzia ancora reperibile»⁷⁰³. Insomma, il progredire della coscienza richiede, nell'inconscio, l'appiglio alla dimensione archetipica primitiva per evitare un controproducente distacco identitario. La liberazione di tale regressione originaria in

⁶⁹⁹ Ivi, pp. 126.

⁷⁰⁰ Ivi, pp. 127.

⁷⁰¹ Ivi, pp. 115.

⁷⁰² Ivi, pp. 125.

⁷⁰³ Ibidem.

letteratura ricorda l'orlandiano ritorno del represso, ovvero l'emersione in sede letteraria di tutto ciò che nella realtà viene frenato, controllato e soffocato, dal punto di vista morale, razionale e funzionale. L'archetipo del fanciullo, secondo la concezione di Jung, risponderebbe ad un bisogno irrazionale di un recupero della dimensione primitiva per poter procedere oltre. Ora, se per Moretti il romanzo di formazione è «forma simbolica» della modernità, in quanto propone la gioventù come concreto segno della nuova epoca, dal momento che ne accentua il dinamismo e l'instabilità⁷⁰⁴; la presenza dell'immagine archetipica del fanciullo, come stadio di partenza del *puer* e aspirazione circolare ad un suo ritorno, rivela un cocente bisogno di pienezza regressiva, poiché «più la coscienza si differenzia, più cresce il pericolo del suo distacco dalle radici»⁷⁰⁵. Insomma, la persistenza del simbolismo del fanciullo è manifestazione di un necessario recupero di un'identità primigenia e originaria proprio nel genere narrativo che presuppone l'evoluzione dell'individuo; ma allo stesso tempo tale bisogno viene frustrato dall'incapacità dell'io di raggiungerla.

6.2. Il ruolo formativo della letteratura

Il processo metamorfico a cui il giovane va incontro durante l'adolescenza, come visto sopra, turba il protagonista che, impressionato dalle deformità del proprio corpo, ne registra le disarmoniche forme attraverso un'analisi impietosa atta a distruggere il narcisismo infantile. Ma la percezione di una corporalità degradata può avvenire, come nel caso di Luca Mansi, non solo sul piano fisico, bensì anche fantastico-proiettivo. Il protagonista de *La Disubbidienza*, infatti, attraverso la lettura scolastica del canto V del *Purgatorio*, immagina il proprio corpo sfigurato ed umiliato proprio come quello di Bonconte da Montefeltro. L'episodio di Bonconte può essere considerato come «un canto sulla corporalità»⁷⁰⁶, poiché l'identificazione con il personaggio dantesco è tale che la vicenda segna il passaggio dalla malattia morale a quella fisica, chiudendo il capitolo con Luca febbricitante. Tralasciando le precise riprese moraviane della *Commedia*, è

⁷⁰⁴ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 5–6.

⁷⁰⁵ C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, cit., pp. 126.

⁷⁰⁶ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 302.

doveroso riconoscere che «Nel romanzo si ripercorrono, in ordine, le stesse tappe del testo di Dante, dilatandole e sviluppandone l'atmosfera solenne e misteriosa, con qualche contatto anche lessicale»⁷⁰⁷, fino a soffermarsi sull'immagine del cadavere che diviene proiezione del corpo martoriato del personaggio:

Pensava di essere Bonconte, steso morto alla confluenza dei due fiumi [...] Poi cominciava a piovere sopra di lui e intorno a lui, per entro la nebbia; e la pioggia crivellava la terra fradicia, si stendeva, ribollendo e turbinando, in un lago di acqua torbida e riottosa, il quale [...] sollevava il suo corpo semisommerso, lo smuoveva. E, continuando a piovere fitto, egli scivolava giù, di acqua in acqua, supino, le braccia in croce⁷⁰⁸.

Colpisce la citazione delle «braccia in croce» che richiamano il passo dantesco e che rinviano all'immagine cristologica; qui però non alludono ad una sofferenza sacra, bensì ad «un gesto di rifiuto della vita»⁷⁰⁹, manifestazione della disubbidienza e dell'inerzia ad una pulsione di morte. Katia Blanc nota che il dettaglio delle braccia è riscontrabile anche ne *Gli indifferenti*, quando Carla immagina di abbandonarsi in un sonno rinnovatore⁷¹⁰, confermando così la stretta connessione delle corporalità dei due personaggi moraviani, già analizzata sopra. L'identificazione di Luca con Bonconte è totale, al punto che «attraverso la morte del personaggio dantesco si realizza la morte stessa del giovane moraviano»⁷¹¹, per cui le sofferenze fisiche dell'uno sono trasposte nell'altro attraverso il piano letterario. La pioggia, che trascina via il corpo di Bonconte, è la medesima che Luca incontra nel ritorno a casa, legando i due episodi in modo da configurare la scena come l'ultimo rituale che sancisce la morte simbolica di Luca⁷¹², dalla quale potrà risorgere grazie alla medesima simbologia acqueea con il bagno lustrale per mezzo dell'infermiera: «dalla pioggia, acqua di morte, al rito lustrale, all'acqua della vita»⁷¹³. L'infermità di Luca transita dal piano morale a quello fisico grazie alla proiezione con l'eroe letterario che ne corrobora il valore funebre. La descrizione della morte di Bonconte risponde pienamente alle tendenze masochistiche dell'io, già ritrovate nel capitolo VIII quando nei giardini

⁷⁰⁷ K. Blanc, *Una lettura dantesca: l'episodio di Bonconte ne «La disubbidienza» di Alberto Moravia*, in L. Battaglia Ricci (dir.), in *Leggere Dante*, Longo, Ravenna 2003, pp. 301.

⁷⁰⁸ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 79.

⁷⁰⁹ K. Blanc, *Una lettura dantesca: l'episodio di Bonconte ne «La disubbidienza» di Alberto Moravia*, cit., pp. 302.

⁷¹⁰ Ibidem.

⁷¹¹ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 279.

⁷¹² L. Scorrano, *Luca Mansi quasi Bonconte*, in *Il Dante fascista: saggi, letture, note dantesche*, Longo, Ravenna 2001, pp. 179.

⁷¹³ Ibidem.

pubblici immagina il proprio violento martirio, che trova ancora una volta rispondenza nei modelli letterari citati espressamente come *Lo scarabeo d'oro* di E.A. Poe, *Fabiola* e *Quo vadis?*: «La memoria letteraria fornisce giustificazione agli stati d'animo o alle riflessioni di Luca»⁷¹⁴. La lettura dei romanzi, infatti, diviene un espediente per la rappresentazione della fantasia giovanile⁷¹⁵, e la confusione tra finzione e realtà è un *topos* nel genere di formazione⁷¹⁶ che accompagna l'io nell'iter maturativo. Le avventure romanzesche fungono da supporto nell'interpretazione e nella codificazione della realtà che si offre al personaggio, fornendogli un valido sostegno educativo, laddove le figure parentali spesso sono assenti. Nel caso di Luca, l'identificazione con la figura letteraria permette di procedere ad uno sdoppiamento⁷¹⁷ che conduca allo sviluppo esistenziale, procedendo al doloroso, quanto necessario, step successivo nell'evoluzione personale. Con la fine dell'episodio di Bonconte, non compaiono più, nel romanzo, riprese e citazioni letterarie: Mascaretti sostiene che «l'estrema identificazione con un modello esaurisce il potenziale formativo della letteratura»⁷¹⁸. Il filtro letterario non interviene più nella quotidianità di Luca per interpretare, mediare e comprendere il reale, ma le cose gli si offrono per ciò che sono. Secondo Scorrano la proiezione identificativa con Bonconte ha permesso a Luca di dileguare il suo io bambino attraverso la pioggia (letteraria ed effettiva) che ne trascina via simbolicamente il cadavere⁷¹⁹. A quel punto, l'interpretazione del reale da parte di Luca non subisce più alcuna trasfigurazione fantastica, ma si oggettivizza per cogliere l'ontologica essenza delle cose: «Quelle bottiglie erano proprio bottiglie, quell'attaccapanni era proprio un attaccapanni»⁷²⁰. La narrativizzazione del reale apparteneva ad una dimensione d'im maturità, aiutando il bambino nella comprensione e nella fascinazione delle cose, poi viene superata con la conquista di una presa di coscienza oggettiva sul mondo, in un trapasso in cui la vita ha la meglio sulla letteratura e la realtà sull'immaginazione⁷²¹.

⁷¹⁴ Ivi, pp. 173.

⁷¹⁵ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 260.

⁷¹⁶ Ivi, pp. 278.

⁷¹⁷ L. Scorrano, *Luca Mansi quasi Bonconte*, cit., pp. 173.

⁷¹⁸ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 280.

⁷¹⁹ L. Scorrano, *Luca Mansi quasi Bonconte*, cit., pp. 180.

⁷²⁰ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 92.

⁷²¹ L. Scorrano, *Luca Mansi quasi Bonconte*, cit., pp. 180.

Anche per Arturo la letteratura svolge un importante ruolo formativo e educativo, fornendogli degli esempi di vita che egli non può attingere altrove, data la condizione di mitologico isolamento. I romanzi, ancora più che per Luca, sono per il piccolo Gerace la propria fonte di apprendimento, l'illusoria parvenza di conoscenza del mondo, che egli di fatto non ha esperito. Il bagaglio di letture, che ha mitigato la sua solitudine, ha ampliato la limitatezza dell'isola dinamizzandone l'esistenza sostanzialmente statica. La critica ha accostato il personaggio di Morante ad Emma Bovary poiché i due viaggiano con l'immaginazione, ampliando la condizione di reclusione in cui si trovano⁷²². Come suggerisce Luca Danti, prendendo in considerazione le categorie morantiane di classificazione dei personaggi romanzeschi, presentati nel saggio *Pro o contro la bomba atomica*, il piccolo Gerace ricorderebbe sia la natura mitologica di Achille che quella fantastico-immaginativa di don Chisciotte. Morante, infatti, suddivide gli eroi romanzeschi in tre categorie in base ai

Possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà:

- 1) *il Pelide Achille*, ovvero *il Greco dell'età felice*. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale;
- 2) *don Chisciotte*. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca salvezza nella finzione;
- 3) *Amleto*. Anche a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere⁷²³.

Arturo è sia un piccolo Achille, ovvero un *puer* dalla natura semi-divina che vive in modo pieno e gioioso la sua esistenza solitaria, che un giovane don Chisciotte che cerca nella finzione un mezzo per evadere dalla reclusione isolana. Arturo vive la realtà attraverso un continuo processo mitopoietico, ovvero parte dal dato oggettivo per ampliarne l'orizzonte attraverso le storie dei libri:

Esiste, nell'isola, una piana fra rocce alte, in cui c'è un'eco. Certe volte, capitando là, mio padre si divertiva a gridare delle frasi tedesche. Pur non sapendone il significato, io capivo, dalla sua aria proterva, che dovevano essere parole terribili [...] Non mi pareva d'assistere al solito gioco dell'eco, assai comune tra i ragazzi; ma a un duello epico. Siamo a Roncisvalle, e d'un tratto, sulla spianata, irromperà Orlando col suo corno. Siamo alle Termopili, e dietro le rocce si nascondono i cavalieri persiani, coi loro berretti puntuti⁷²⁴.

⁷²² L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 209.

⁷²³ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in C. Cecchi - C. Garboli (dir.), in *Opere 2*, Mondadori, Milano 1990, pp. 1468.

⁷²⁴ Eadem, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 31.

La biblioteca di Arturo è costituita da storie di re, romanzi d'avventura, vite di condottieri, imprese illustri⁷²⁵, che ampliano la datità oggettiva del reale. Le sue letture, secondo Serkowska e Król, ne bloccano la formazione imprigionandolo in una gabbia di menzogne romantiche⁷²⁶, appagandolo e illudendolo di una realtà che non viene vissuta a tutti gli effetti. Ma quando una sera espone a Nunziata il proprio desiderio di viaggiare per il mondo illustrandole l'atlante, la letteratura diviene la molla ad un'azione futura. Nelle aspirazioni di Arturo non vi è la permanenza a Procida, ma l'avventura, evinta dai libri di cui si nutre e dalle imprese dei suoi protagonisti:

La certezza dell'azione mi aspettava, come, dopo i bei sogni della notte, s'accende il giorno, che è la bellezza perfetta. Il principe Tristano davvero delirava quando diceva che la notte è più bella del giorno! Io, da quando sono nato, non ho aspettato che il giorno pieno, la perfezione della vita: ho sempre saputo che l'isola, e quella mia primitiva felicità, non erano altro che una imperfetta notte⁷²⁷.

La letteratura diviene un supporto educativo in assenza di una figura adulta solida e fornisce un esempio comportamentale anche a fronte di situazioni relazionali mai esperite, come l'innamoramento. Luca Danti sostiene che il sentimento per Nunziatella è fallace perché Arturo mescola alla realtà le sue letture, inquinando la veridicità dell'amore: la letteratura (da quella alta di Dante a quella *pop* delle canzonette) fornisce modelli da imitare e termini di confronto per leggere la realtà⁷²⁸. E sono ancora una volta i romanzi e l'immaginazione, dopo la delusione e il tradimento paterno, a condurlo al di fuori dell'isola, poiché, prendendo come esempio le battaglie dei samurai d'Oriente, si decide di arruolare in una guerra che il balio Silvestro considera insensata e orrenda, convinto di poter intraprendere, come nei libri e nelle leggende, un'impresa epica e gloriosa. Anche per Arturo, la letteratura accompagna l'io nel processo evolutivo, fornendogli un utile strumento allo sviluppo educativo, sebbene alimenti in modo deviante illusioni e prospettive poi drammaticamente smentite nel confronto con la realtà. Solo quando Arturo si approssima alla partenza da Procida, acquisisce una lingua quotidiana che non trasfigura più il reale, abbandonando «il linguaggio sublime

⁷²⁵ H. Serkowska - K. Król, *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere? Un'ipotesi per l'isola di Arturo*, cit., pp. 145.

⁷²⁶ Ibidem.

⁷²⁷ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 187.

⁷²⁸ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 214.

dell'epopea leggendaria»⁷²⁹. Come ne *La disubbidienza*, il protagonista perde il contatto con l'immaginazione libresca nel momento del trapasso maturativo e l'Arturo adulto, Manuele, ci informa che per lui i libri sono diventate aride letture:

*Quando ero un lettore. [...] Mi prende il capogiro se ripenso alla promessa di avventura e smania di esplorazioni e sorprese che una volta veniva a me dalle pagine ancora intonse di volumi, e dai caratteri di stampa; [...] Da quando non sono più un lettore, sarebbe il titolo della ulteriore mia fase: dove quei caratteri neri, pullulanti nei fogli a migliaia, solo a vederli mi danno la nausea: come eserciti di formiche su un corpo decomposto*⁷³⁰.

Il frammento di *Aracoeli* sembra porsi in perfetta continuità con l'*Isola*, così da riconoscere in Emanuele il triste esito della crescita di Arturo. L'ultimo personaggio morantiano, ormai perduto ogni slancio giovanile, non ritrova più alcun fascino nei romanzi. Le fiabe, lettura prediletta dal piccolo, perdono qualsiasi potere incantatorio nel momento in cui l'interesse di *Aracoeli* si estingue a causa del coatto imborghesimento. L'attrazione per il mondo immaginario della narrazione, condiviso con l'umiltà folclorica della madre, si spegne con il procedere della sua maturità, ovvero con la perdita della naturalità ancestrale che il corpo della donna era portatore, soffocato poi dalle abitudini borghesi. *Aracoeli*, grazie all'adulità degradata e negata del proprio eroe, che ambisce ad una involuzione bambinesca, permette di corroborare il prestigio della letteratura nel momento dell'infanzia. Il mondo fantastico dei romanzi funge da supporto educativo e, attraverso la dinamica immaginativo-mitopoietica, vivacizza il momento aureo esistenziale. È interessante come il richiamo alla fiaba si riscontri proprio nel romanzo in cui se ne cerca di dimostrare la parentela, comprovando il legame con il genere di formazione (o meglio di involuzione in questo caso). La forma narrativa che richiede il viaggio dell'eroe si trova qui citata come lettura ormai perduta e in qualche modo negata proprio attraverso un viaggio che mira all'annichilimento. Ma l'iter conoscitivo esistenziale più celebre della letteratura italiana è proprio la *Divina Commedia*, che *Aracoeli* sembra ricordare in una ripresa a ritroso: «sono infatti i foschi paesaggi infernali [...] ad apparire a Manuele quando arriva a El Almendral, tappa conclusiva del suo percorso, e mediano il ribaltamento del Paradiso sperato nella dannazione infernale»⁷³¹. *Aracoeli*, come il poema dantesco, attraversa il comico e il tragico, il personale, lo storico

⁷²⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, cit., pp. 155.

⁷³⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 207.

⁷³¹ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 28.

e il collettivo, riflette su tematiche filosofico-esistenziali, riporta fatti ed avvenimenti della propria storia contemporanea, ma soprattutto, cerca di condurre l'io ad una dimensione salvifica, risolvendosi nell'opposta direzione che dal Paradiso di Totetaco giunge all'infernale sassaia di El Almendral. Così la palese citazione della *Commedia* ne *La disubbidienza* permette di adottare l'esempio dantesco «come parabola di un'iniziazione»⁷³² anche per il cammino di Luca. Ma se per quest'ultimo l'iter si conclude con l'approdo al monte purgatoriale, la montagna dove si trova il sanatorio alla fine del romanzo⁷³³, dunque con un moto ascendente per una rigenerazione spirituale; per Manuele la progressione è discendente e la dinamica è involutiva.

Concludiamo l'esame del ruolo della letteratura con *Agostino* che, nonostante la brevissima ripresa, permette di confermare, ancora una volta, il discorso finora condotto. Quando l'innocente bambino si trova a bordo della barca del Saro, ritrovandosi vittima di un tentato abuso da parte del bagnino, ad introdurre le *avances* pedofile è una poesia di Giosuè Carducci, le *Fonti del Clitunno*. Così «il più sano e scolastico degli autori»⁷³⁴ entra in cortocircuito con la depravata intenzione dell'uomo, permettendo ad Agostino di verificare il pericolo imminente. La scelta di Moravia non è solo funzionale a risaltare l'antifrastica citazione classica, ma permette di porre in risalto il trapasso evolutivo e conoscitivo dell'io che fuoriesce dal perbenismo borghese-letterario per esperire, in modo traumatico, l'alterità. L'istruzione canonica fornita dalla letteratura classica è inadeguata alla più autentica scuola di vita della Banda del Bagno Vespucci, campo minato di insidie e pericoli. Anche in questo caso il mondo libresco pertiene all'età infantile e accompagna il processo evolutivo dell'io verso un'adulità arida di fonti letterarie.

⁷³² K. Blanc, *Una lettura dantesca: l'episodio di Bonconte ne «La disubbedienza» di Alberto Moravia*, cit., pp. 303.

⁷³³ Ibidem.

⁷³⁴ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 86.

7. Conclusione

Il lavoro qui tracciato ha cercato di mettere in luce le dinamiche relazionali all'interno del *Bildungsroman* del Novecento, tentando di reperire i motivi archetipici soggiacenti a forme novecentesche filtrate dalla componente freudiana. A questo punto è doveroso focalizzare l'attenzione sul finale, zona narratologicamente indispensabile per il *Bildungsroman*, ovvero per un genere le cui dinamiche diegetiche hanno il preciso scopo di condurre il giovane al raggiungimento della maturità. Secondo Franco Moretti l'approdo finale del romanzo di formazione consiste nell'identità tra «la» fine, la conclusione e «il» fine della narrazione⁷³⁵, ovvero nel momento in cui il protagonista raggiunge la maturità, *telos* di tutte le azioni che lo hanno coinvolto nella trama, affinché, in tale risoluzione, l'individuo trovi piena corrispondenza tra le proprie istanze personali e le esigenze sociali, ovvero faccia *di necessità, virtù*, interiorizzando, con un'aspirazione che il singolo ha fatto propria, le logiche dell'integrazione sociale⁷³⁶. In altri termini, la conclusione del *Bildungsroman* dovrebbe permettere all'io di ritrovare l'armonica concordanza col mondo, che godeva nella prima infanzia, dopo aver preso coscienza della propria identità, prima sconosciuta perché fusa con quella materna. Ma, da ciò che si è potuto analizzare, non solo tale presupposto risulta a priori irrealizzabile, poiché lo sbilanciamento della componente individuale su quella sociale non consente di attuare l'equilibrio auspicato da Moretti; ma anche perché il processo evolutivo del protagonista viene interrotto nel momento di massima crisi, non permettendo all'io di ricongiungersi sintonicamente con la realtà circostante, bloccandolo nell'età adolescenziale. Non ci sono dubbi, infatti, sulla fallimentare maturazione di Agostino, che dopo l'esclusione dal bordello e la mancata iniziazione sessuale con la prostituta, il narratore dichiara «Come un uomo, non poté fare a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse»⁷³⁷; anche per Arturo la narrazione interrompe bruscamente l'evoluzione che lo avrebbe dovuto condurre, una volta uscito dall'isola, all'adulthood. La specificità dell'*Isola* come racconto memoriale

⁷³⁵ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 61.

⁷³⁶ Ivi, pp. 75.

⁷³⁷ A. Moravia, *Agostino*, cit., pp. 169.

contravviene alla legge strutturale del *Bildungsroman*, interrompendo il racconto nel punto in cui dovrebbe iniziare la maturità⁷³⁸: «Arturo si blocca in questa potenzialità statica»⁷³⁹, perché, proprio come Agostino, non gode più della gioiosa pienezza della fanciullezza divina ma, al contempo, non raggiunge lo stadio maturativo finale. La zona in cui il personaggio stagna è la liminalità adolescenziale:

È la zona indefinita e oscura della sessualità alla quale l'adolescente ambisce accedere pienamente; è il distacco dal materno e dai fantasmi incestuosi; è il territorio difficile di un'identità maschile socialmente riconosciuta [...]; è la conquista di un corpo robusto, capace di un rapporto paritario con un altro o con il gruppo⁷⁴⁰.

Tutti i punti elencati da Elisabetta Mondello sono stati oggetto del lavoro qui svolto: l'ermafroditismo del protagonista, il rapporto con la madre e il tentativo di ricostruzione del legame simbiotico attraverso la ricerca di una figura sessuale che ne funga da degno surrogato, l'appoggio ad un individuo maschile adulto sul quale conformare la propria virilità e il confronto con un corpo in trasformazione, coinvolgono tutti i protagonisti qui analizzati. L'ermafroditismo, inteso come bisessualità o sessualità indefinita intrinseca e naturale del bambino, è un tratto che appartiene al fanciullo divino, che nell'adolescenza cerca di polarizzarsi e riconoscersi dicotomicamente in una delle due identità sessuali, attraverso l'esempio del maschio adulto di riferimento, come il padre. Quest'ultimo, nel romanzo di formazione novecentesco, o è assente (comunque poco presente), oppure il tradizionale vigore virile viene smussato da un'altrettanta androginia: la fluidità sessuale dell'uomo, apertamente omofilo (come Wilhelm e il Saro) o portatore di un principio materno e paterno assieme (come Silvestro e Daniele), e la cronica assenza di quest'ultimo (come nel caso di Wilhelm ed Eugenio) compromettono la formazione identitaria dell'io e non aiutano a superare la naturale ed innata bisessualità del bambino. Emanuele può essere il riscontro adulto delle vicende degli eroi adolescenti, in quanto l'ambiguità sessuale dell'ultimo personaggio morantiano non viene risolta: egli, infatti, è omosessuale e ripudia i propri attributi corporei maschili, aspirando alla riunificazione platonica di un corpo androginicamente pieno o, usando le parole di Bazzocchi, *Aracoeli* si risolve come «il racconto di un recupero disperato della pienezza di un corpo

⁷³⁸ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 150.

⁷³⁹ Ibidem.

⁷⁴⁰ E. Mondello, *Metamorfosi letterarie: il corpo degli adolescenti*, cit., pp. 27.

primordiale»⁷⁴¹. Il corpo dell'adolescente diviene l'incarnazione di una disarmonia con il mondo non risolta, una rottura tra sé e l'altro non ricomponibile in cui le sproporzioni fisiche sono la manifestazione dell'inadeguatezza e del disagio esistenziale che alla fine del romanzo non trovano risoluzione. Il rapporto con la madre, invece, è forse l'aspetto più ampio all'interno delle narrazioni, e la trasformazione di questo scandisce le tappe dell'evoluzione personale dell'io. La relazione simbiotica del primo stadio infantile corrisponde all'identità archetipica del *puer* divino, che poi si rompe con la scoperta della femminilità e della sessualità della madre, costringendo il bambino a prendere coscienza della differenza della propria identità dalla sua. A quel punto, perduta la dimensione idillica con la donna, l'io ricercherà di ricostruire il rapporto proiettandone la figura sulle diverse amanti che incontrerà, delineando in questo modo l'aspetto ideale del surrogato materno, che spesso si configura come una prostituta anziana dal corpo sfatto e degradato. I diversi percorsi tematici conducono ad un esito formativo fallimentare di cui *Aracoeli* risulta essere il triste epilogo di un io che, perennemente sospeso nella condizione liminale adolescenziale, protraendosi i medesimi drammi giovanili all'età di quarantatré anni, auspica ad una regressione e a una involuzione definitiva annichilente.

Vi è però un caso in cui il protagonista sembra raggiungere, a differenza degli altri, la maturità tanto agognata nel *Bildungsroman*: Luca Mansi, infatti, alla fine del romanzo risorge dall'infermità che lo aveva prostrato e, come il Pinocchio collodiano, diventa un uomo. Nonostante la critica sia fortemente divisa sull'effettivo successo della sua formazione, contestandone la "resurrezione" come troppo macchinosa e semplicistica per la risoluzione del conflitto interiore⁷⁴², la vicenda di Luca si discosta in parte da quella degli altri protagonisti. Innanzitutto, come già accennato, la narrazione esordisce con la crisi dell'io già in atto, non registrandone il momento edenico e simbiotico con la madre; e il crollo della credibilità genitoriale non assume connotati sessuali, bensì economico sociali: egli non assiste ad una «scena primaria» di tipo erotico, ma scopre la madre e il padre nell'atto di un blasfemo nascondimento di denaro nel luogo in cui era solito pregare. Inoltre, la figura maschile, su cui poter configurare la propria identità virile, è sostanzialmente ininfluyente e per Luca non sembra avere luogo l'androginità riscontrata negli altri eroi. Per quanto riguarda le deformità fisiche, invece, il caso de *La*

⁷⁴¹ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 151.

⁷⁴² V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 301.

disubbidienza risolve felicemente il rapporto dell'io con il proprio corpo, accogliendo, alla fine del romanzo, gli attributi della fisicità maschile formata. Dopo il rito purificatorio del «bagno lustrale», l'infermiera si prende cura di Luca massaggiandolo e asciugandogli il corpo, quando ad un certo punto:

Luca si alzò e l'asciugamani cadde in terra. Il massaggio aveva provocato in Luca un'erezione visibile: ma con sorpresa egli si accorse di non provare vergogna. Era anche questo un fatto nuovo; e gli parve un segno di più della sua nuova confidenza con se stesso e con il mondo⁷⁴³.

La serenità con cui accetta una reazione imprevista della propria corporeità dimostra il riconoscimento della metamorfosi che lo ha travolto, sottolineando la differente attitudine con l'inizio del romanzo e attestando un cambiamento identitario. Il rito purificatorio sta introducendo il giovane ad un nuovo rapporto con il mondo, preparandolo alla cerimonia definitiva dell'amplesso con l'infermiera. La donna in questione è riconoscibile come proiezione della figura materna, il cui aspetto sfatto ricorda quello delle tante prostitute che iniziano i giovani della letteratura. Come è stato analizzato sopra, anche Arturo, Emanuele ed Ernesto consumano il rapporto con la meretrice e, soprattutto per gli ultimi due, vi è la parvenza di un ritorno alle origini e di un piacere non nuovo, ma già posseduto, riemerso dalla latenza della propria coscienza. Il motivo regressivo intrauterino è evidente, ma nel caso di Ernesto ed Emanuele non comporta una conseguente rinascita ontologica, quindi l'approdo alla maturità, mentre nel caso di Luca sì. Dopo aver dimostrato, nel capitolo dedicato alle reminiscenze fiabesche, la persistenza del *regressus ad uterum* come rituale necessario nella cerimonia iniziatica del giovane, quindi l'importanza del rito per la maturazione, è interessante rilevare che non solo nel Novecento tale rituale arcaico primitivo si conserva, ma la sua riuscita non comporta necessariamente un trapasso maturativo e il completamento della formazione. Se per Agostino la regressione viene solo fantasticata, sovrapponendo il grembo della prostituta a quello della madre, con il conseguente insuccesso maturativo a causa della mancata iniziazione sessuale; per gli altri protagonisti, invece, il conseguimento del coito, sebbene apra momentaneamente un varco con la dimensione primigenia originale, non assume il valore rigeneratore che invece acquista ne *La disubbidienza*. Insomma, la differenza dell'iniziazione di Luca consiste nel rilievo assunto dall'atto erotico, che in Moravia si

⁷⁴³ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 99.

rivela essere il perno della riuscita formazione dell'io, mentre per gli altri non si configura come esperienza significativamente ed esclusivamente educativa. Nonostante l'incontro con la prostituta, Emanuele non attinge da essa alcun beneficio rigeneratore, tanto che tutto il romanzo è teso al tentativo di un reintegro fagocitante nelle viscere materne che porti alla definitiva cessazione dei turbamenti. In tale prospettiva, una conclusione "fisica" del finale appare, secondo Mascaretti, come il contrappeso opportuno al problematico rapporto con la fisicità, che ha coinvolto l'adolescente e di cui il canto di Bonconte ne è la manifestazione letteraria⁷⁴⁴. Per Moravia, infatti, il rapporto sessuale è condizione preliminare del rapporto col mondo⁷⁴⁵, perché per mezzo dell'iniziazione erotica vi è una più profonda riconciliazione totale con il reale⁷⁴⁶. Dunque, la risoluzione del conflitto adolescenziale per mezzo dell'atto sessuale ne *La disubbidienza* risponde alla precisa ideologia erotico-morale moraviana. Ma oltre alla specifica poetica autoriale, per Edoardo Sanguineti ciò che nel romanzo permette al rapporto erotico con l'infermiera di configurarsi come esperienza liberatrice è la guarigione che lo precede⁷⁴⁷. L'atto sessuale di Luca assume un valore emancipatore perché egli guarisce a tutti gli effetti dalla malattia mortale che lo aveva afflitto. Ed è forse questa la costitutiva differenza tra la vicenda di Luca e quella degli altri protagonisti: la simbologia funebre, ne *La disubbidienza*, assume un ruolo centrale all'interno del romanzo, dal momento che tutte le azioni dell'eroe sono focalizzate alla spoliatura di qualsiasi appiglio vitale. La caduta infernale di Mansi è effettiva a differenza degli altri eroi (come è stato già analizzato sopra, le colonne d'Ercole di Arturo sono solo una simulazione funebre, in *Agostino* non vi è alcuna simbologia discensionale, mentre Emanuele descrive la propria condizione di sopravvissuto, a metà tra i vivi e i morti). Insomma, proprio come nel rituale arcaico, la rinascita per *regressus ad uterum* è possibile solo con una morte simbolicamente forte del ragazzo, per poter guarire e poi rinascere attraverso l'iniziazione sessuale. Anche laddove quest'ultima ha luogo, non può assumere un valore rigeneratore se l'io non è sprofondata in una convalescenza mortifera: è per questo che i tre adolescenti rimangono sospesi in una condizione liminare, bloccati tra due estremi: l'infanzia e la maturità. La delusione

⁷⁴⁴ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 302.

⁷⁴⁵ D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, cit., pp. 64.

⁷⁴⁶ Ivi, pp. 65.

⁷⁴⁷ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., pp. 75.

formativa di Agostino, causata dal mancato accesso al bordello, si spiega però connettendo le due vicende moraviane sull'adolescenza. Come chiarisce Fernandez:

Moravia ha diviso il tema dell'iniziazione sessuale, perché gli sta particolarmente a cuore, in due diversi racconti, come per non trascurare niente, e fare tutta la luce possibile su un soggetto estremamente delicato⁷⁴⁸.

Considerando le storie di Agostino e Luca come un unico esempio di fenomenologia adolescenziale, la maturazione del primo, non trovando soluzione intra-diegetica, si risolve nel secondo, mostrando tutte le possibili sfaccettature del fenomeno evolutivo. Così, l'esito definitivo è riscontrabile solo ne *La disubbidienza*, caricando l'esperienza erotica di un valore redentore per entrambe le vicende, proprio per la ritualità che essa acquista. Procedendo però nella lettura, Luca si riappacifica con il mondo assumendo un atteggiamento per lo più passivo e inerte, attraverso dichiarazioni di disimpegno da parte del protagonista che gettano dubbi sull'effettiva riuscita formativa: «la propria passività gli piaceva ormai, dopo che aveva riconosciuto nelle cose e negli uomini un ordine ancora ignoto ma capace di sollevarlo e trasportarlo lontano»⁷⁴⁹. Ed è su questo punto che la critica si divide, dibattendo se la conclusiva inerzia sia il segno del raggiungimento di una coscienza matura, oppure attesti l'accondiscendenza ad una realtà di inevitabile impotenza. Assumendo la prospettiva di Mascaretti, ovvero che, nonostante l'incoerenza di fondo, la maturazione di Luca ha avuto successo⁷⁵⁰, è doveroso riconoscere che l'unico personaggio che completa il proprio percorso formativo non perviene ad un idillio esistenziale ma è costretto ad adottare un atteggiamento rinunciatario nei confronti della vita. Per Sanguineti non si tratta di risoluzione di un dramma, «ma di puro e semplice abbandono della lotta, di resa senza condizioni, di totale rinunzia»⁷⁵¹. Il contrasto di Luca con il mondo cesserebbe perché il protagonista rinuncia ad opporvisi, abbandonando qualsiasi scopo, volontà e desiderio, anche distruttivo. Perché, sebbene annichilente, il proposito di morte era pur sempre uno scopo da raggiungere. Secondo Tessari, l'esito felice della riuscita sessuale vanificherebbe la ribellione del giovane borghese alla propria realtà: «se basta la compiacente offerta d'una donna a risolvere traumi e travagli di Luca,

⁷⁴⁸ D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, cit., pp. 60.

⁷⁴⁹ A. Moravia, *La disubbidienza*, cit., pp. 110.

⁷⁵⁰ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 305.

⁷⁵¹ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., pp. 75.

questi traumi e questi travagli non sono tali da riguardare una condizione sociale»⁷⁵². Tessari riduce l'opera a critica di classe, semplificata a mera rivolta adolescenziale, senza tenere conto del successivo atteggiamento arrendevole di Luca all'indomani dell'amplesso con l'infermiera. Ed è proprio tale indole remissiva a ribadire l'ideologia antiborghese moraviana, affermando cioè che l'unica maturazione possibile è accondiscendere passivamente alla propria realtà alienata. Non è quindi un ritorno organico ad una dimensione di pienezza esistenziale, quella cioè auspicata dal fanciullo divino e dalla teoria di Moretti, bensì, anche laddove il personaggio sembri giungere all'adulità, l'apparente formazione è un'accettazione inerme e inerte di un mondo nel quale non è più possibile agire. Quindi, anche quando la maturazione di fatto riesce, l'esito è comunque insoddisfacente. In conclusione, ne *La disubbidienza*, se da un lato la crescita del protagonista viene complicata da uno stato di rassegnazione che quasi ne annulla l'esito vittorioso, dall'altro allude ad un *modello teleologico* della formazione quasi anacronistico, rendendo l'opera diversa e meno contemporanea⁷⁵³. Infatti, gli altri romanzi presentano un insuccesso formativo per la mancata realizzazione di un elemento narratologicamente strutturale del *Bildungsroman* tradizionale, che ne chiarisce la specifica declinazione del genere: la finale coincidenza tra il punto di vista del personaggio e quello del narratore⁷⁵⁴. Ovvero, per tutto il tempo il protagonista viene dipinto come strutturalmente ingenuo e immaturo rispetto ad una conoscenza del reale che il narratore invece possiede, ponendosi come meta finale dell'iter che l'eroe intraprende. In altre parole, il ragazzo parte da una condizione di costitutiva inferiorità, per poi, dopo le diverse peregrinazioni, giungere al medesimo piano conoscitivo del narratore, fonte di verità a cui aspirare: «la *Bildung* consiste nel passaggio dal primo al secondo punto d'osservazione: dalla messa a fuoco soggettiva e immaginaria a quella oggettiva e simbolica. Quando questo processo si conclude, il *Bildungsroman* finisce»⁷⁵⁵. Giovanna Rosa sottolinea che le storie di Arturo, Agostino ed Ernesto «non raggiungono l'istante di perfetta autotrasparenza, nella convergenza dei due punti di vista»⁷⁵⁶ e,

⁷⁵² R. Tessari, *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica*, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 108.

⁷⁵³ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 303.

⁷⁵⁴ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 118.

⁷⁵⁵ A. Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in F. Moretti (dir.), in *Il romanzo. Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 518.

⁷⁵⁶ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 119.

nonostante lo sguardo del personaggio alla fine si faccia più acuto, non attinge comunque alla chiarezza della maturità adulta⁷⁵⁷. Questo si spiega, aggiunge sempre Rosa, con un atteggiamento tipico del narratore novecentesco: ovvero con il fatto che egli non si pone mai come autorevole fonte di valori oggettivi ed infallibili, «né si avvale della demiurgia intrusivamente onnisciente del *Bildungsroman* classico»⁷⁵⁸. In *Agostino*, infatti, si riscontra una inflessibile focalizzazione interna attuata attraverso l'elemento della visibilità che denota una modalità narrativa definibile «in presa diretta»⁷⁵⁹. Il meccanismo della visione, che registra gli spostamenti dello sguardo dell'io⁷⁶⁰, offre un punto di vista estremamente ingenuo che appiattisce il reale all'esclusività della coscienza del proprio protagonista. Il predominio della sensorialità visiva semplifica il mondo e non permette un suo approfondimento, in linea con l'innocenza del carattere dell'eroe che lo vive. Per cui il lettore riesce a comprendere le situazioni meglio del suo eroe, ma il narratore non si pone come intermediario ponendo l'obiettivo conoscitivo da raggiungere. Altrettanto interessante è il caso di Arturo, in cui il narratore coincide con una supponibile versione adulta del protagonista che ricorda la propria infanzia in modo retrospettivo. Ma la rievocazione avviene senza alcun pericolo di «intorbidamento» poiché «le “memorie” sono solo il recupero di un passato limpidamente attualizzato»⁷⁶¹, e non hanno la maturità dell'io narrante a cui aspirare, per cui «le leggi retroattive del genere indicato nel sottotitolo prevalgono sul paradigma strutturale del romanzo di formazione»⁷⁶². Il lettore non sa se Arturo sia effettivamente maturato, non gli viene offerta alcuna informazione in merito alla sua condizione nel momento in cui narra, volutamente eliminata da Morante, secondo quanto si legge nelle carte preparatorie. Nonostante Luca Danti sostenga che in realtà un intervento dell'Arturo cresciuto ci sia stato, ovvero nella ricostruzione fallace del complesso di Edipo che si rivelerebbe così inautentico⁷⁶³ (e la tesi è stata presa in prestito anche in questa sede), ciò non vanifica il discorso qui condotto, poiché comunque il narratore non possiede alcuna autorità nel proprio percorso

⁷⁵⁷ Ibidem.

⁷⁵⁸ Ibidem.

⁷⁵⁹ F. Ivaldi, *Moravia, dalla vocazione teatrale allo stile cinematografico*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 34 (2005), pp. 98.

⁷⁶⁰ Ivi, pp. 99.

⁷⁶¹ G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, cit., pp. 153.

⁷⁶² Ivi, pp. 154.

⁷⁶³ L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, cit., pp. 215.

maturativo. Tutte le Certezze Assolute di Arturo sono state infrante, ma non viene offerta alcuna alternativa positiva che le possa sostituire. Secondo Graziella Bernabò, Morante ha preferito rendere il sogno mitizzato di un'infanzia felice quanto lontana e isolata sull'isola, distante dall'amarezza del presente bellico in cui Arturo si ritrova⁷⁶⁴. Anche Rosa sostiene che l'assolutizzazione dell'infanzia di Arturo sia staccata da qualsiasi appiglio alla condizione presente, attraverso le indicazioni paratestuali (la *Dedica* incipitaria, l'epigrafe sabiana e il sottotitolo)⁷⁶⁵.

Infine, è il caso di Emanuele a confermare la figura di un narratore novecentesco screditato: è la voce rimemorante dell'uomo adulto a dichiararne l'insuccesso e l'attuale esistenza degradata, tale per cui l'unica forma di riconciliazione con il mondo è il mancato regresso intrauterino. Involuzione fallimentare, non solo perché non avvenuta durante l'adolescenza, ma anche perché il viaggio che avrebbe dovuto permettergli l'attuazione, conducendolo nel luogo sognato, si conclude in una deserta, sterile e arida sassaia.

Franco Moretti sostiene che senza un'autorità che decreti la fine della gioventù, come nel *Meister*, quest'ultima sembra protratta in modo interminabile⁷⁶⁶ e con l'*Educazione sentimentale* di Flaubert per la prima volta viene suggerita una maturità nulla, determinando così l'inevitabile fine del *Bildungsroman*⁷⁶⁷. Se tutte le narrazioni qui analizzate (compresa quella di Luca) presentano una formazione di fatto fallimentare e il finale non prevede alcuna riconciliazione panica e fusionale con la realtà, ciò significa l'effettiva morte del *Bildungsroman*, confermando così la tesi di Moretti?

Il lavoro qui svolto ha cercato di dimostrare che, sebbene la scienza freudiana abbia rimodulato alcuni elementi strutturali e congeniti del genere di formazione, come la riduzione della componente sociale, essa abbia comunque introdotto elementi narratologicamente interessanti per la formazione dell'adolescente. Si è parlato di cronotopo dell'intimità che, secondo Giovanna Rosa, sostituisce quello topico della soglia e della strada, concentrando la formazione all'interno dell'orizzonte domestico, per cui gli attori principali per la formazione del ragazzo sono il padre e la madre. I genitori offrono lo spettro delle problematiche evolutive dell'adolescente, innescando traumatici complessi freudiani legati allo sviluppo della sessualità. Proprio in merito alle nuove

⁷⁶⁴ G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 124.

⁷⁶⁵ G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., pp. 120.

⁷⁶⁶ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 199.

⁷⁶⁷ Ivi, pp. 200.

dinamiche, che interessano per lo più la sfera corporale e sessuale, è emersa la persistenza di motivi archetipici legati al tema dell'iniziazione, giunti al *Bildungsroman* attraverso la fiaba, suo antecedente genetico. O meglio, partendo da una sinossi delle linee storiche che hanno portato al romanzo di formazione, sono emerse due forme narrative paradigmatiche, il mito e la fiaba. Queste registrano con particolare aderenza i riti d'iniziazione delle comunità primitive arcaiche, tanto da passare anche al *Bildungsroman* moderno subendo nel Novecento la distorsione della psicanalisi. Nel lavoro è emerso, infatti, che le novità della formazione dell'eroe, riprese dalla disciplina psicanalitica (il complesso edipico, il narcisismo infantile, i turbamenti erotici), ritrovano come loro fondamento proprio i motivi arcaici, fiabeschi e mitologici del *regressus ad uterum*, del fanciullo divino, della morte simbolica e dell'ermafrodito. Ed è, appunto, la continuità di tali archetipi che permette di individuare i romanzi qui presentati come forme in continuità con il genere formativo, anche laddove la maturazione non venga di fatto raggiunta e alcune delle componenti strutturali del genere siano state sconvolte. Forse, più che *formazione* è conveniente parlare di *trasformazione*, dal momento che la prima richiede l'autorevolezza del narratore di stabilire i termini della maturità, facoltà che nel Novecento non si è più in grado di avere; mentre la seconda è riconoscibile rintracciando i motivi primitivi del rituale iniziatico. Riteniamo opportuno che il lavoro svolto possa giungere alla medesima conclusione a cui è pervenuta Valentina Mascaretti nella sua indagine sulle opere moraviane:

Il nuovo secolo non ha portato a una ad una dissoluzione del *romanzo di formazione*, bensì soltanto alla sua trasformazione, all'adeguamento della forma ottocentesca alle mutate contingenze epistemiche, letterarie, sociali, politiche⁷⁶⁸.

⁷⁶⁸ V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., pp. 28.

Bibliografia

- M. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, G. Einaudi, Torino 1988
- M. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2013
- G. Baldi, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in M. C. Papini - D. Fioretti - T. Spignoli (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007
- M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, B. Mondadori, Milano 2005
- G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2016
- R. Bigazzi, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Salerno, Roma 1983
- K. Blanc, *Una lettura dantesca: l'episodio di Bonconte ne «La disubbedienza» di Alberto Moravia*, in L. Battaglia Ricci (dir.), in *Leggere Dante*, Longo, Ravenna 2003
- P. Bono - L. Fortini, *Il romanzo del divenire: un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Pavona 2007
- N. Cacciaglia, *L'esperienza materna nella narrativa di Elsa Morante*, in A. Neiger (dir.), in *Maternità trasgressiva e letteratura*, Liguori, Napoli 1993
- I. Calvino, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988
- I. Calvino, *Romanzi e racconti*, A. Mondadori, Milano 1991
- I. Calvino, *Il midollo del Leone*, in M. Barenghi (dir.), in *Saggi: 1945-1985*, A. Mondadori, Milano 1995
- I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, A. Mondadori, Milano 1995

- I. Calvino, *Presentazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, A. Mondadori, Milano 19956.
ed. Oscar Mondadori
- F. Cartoni, *Tra passioni, attrazioni, rifiuti: Arturo adolescente come figura letteraria*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 18 (2020)
- S. Casini, «*Un tempo oscuro*». *L'estate di Agostino e la rivelazione della realtà*, in *Agostino*, Bompiani, Milano 2019
- F. Curi, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, in «Poetiche. Rivista di letteratura», 10 (2008)
- C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003
- C. D'Angeli, *Nessun padre*, in «Contemporanea, Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020)
- L. Danti, *Le migliori gioventù: i periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, Franco Cesati editore, Firenze 2018
- G. Debenedetti, *Saggi critici: terza serie; introduzione di Mario Lavagetto*, Marsilio, Venezia 1994
- M. Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in M. C. Papini - D. Fioretti - T. Spignoli (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007
- M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Morcelliana, Brescia 1974
- L. Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020)
- A. Fàvaro, *Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno: il personaggio della madre nell'opera narrativa di Alberto Moravia*, in «Sinestesi: rivista di studi sulle letterature e le arti europee», (2012), pp. 50

- B. Fenoglio, *Una questione privata*, Einaudi, Torino 2014
- D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici Editore, Milano 1960
- F. Fortini, *Il controllo dell'oblio*, in in *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985Pima edizione
- F. Fortini, *Aracoeli*, in in *Nuovi saggi italiani 2*, Garzanti, Milano 1987prima edizione
- F. Fortini, *Pasolini o il rifiuto della maturità*, in in *Nuovi saggi italiani 2*, Garzanti, Milano 1987prima edizione
- S. Freud, *La femminilità (1932)*, in *Scritti sulla sessualità femminile: 1924-32*, Boringhieri, Torino 1976
- S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, Newton Compton Editori, Roma 2008
- E. Fumi, *Rileggendo Elsa Morante: costanti e varianti*, in «Critica letteraria», (2005)
- C. E. Gadda, *Agostino di Alberto Moravia*, in *Agostino*, Bompiani, Milano 2019
- A. Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in F. Moretti (dir.), in *Il romanzo. Le forme*, Einaudi, Torino 2002
- C. Garboli, *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995
- A. Grassi, *Pinocchio nell'ottica mitologico-archetipica della psicologia analitica di C.G. Jung*, in in *C'era una volta un pezzo di legno*, Emme Edizioni, Milano 1981
- O. Innocenti, *La narrativa italiana del secondo dopoguerra e la sfida del «romance»*. *Su Calvino e Giaime Pintor*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 37 (2008), pp. 105–121
- F. Ivaldi, *Moravia, dalla vocazione teatrale allo stile cinematografico*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 34 (2005), pp. 89–109

- C. G. Jung - K. Kerényi, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, in *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972
- K. Kerényi - C. G. Jung, *Il fanciullo divino*, in *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972
- C. Klapisch-Zuber, *Genitori di sangue, «genitori» di latte. Andare a balia a Firenze*, in C. Klapisch-Zuber (dir.), in *La famiglia e le donne a Firenze nel Rinascimento*, Biblioteca universale Laterza 1995
- M. Klein, *La psicanalisi dei bambini*, G. Martinelli, Firenze 1970
- W. Kryszynski, *Osservazioni sull'erotismo e sul sesso in Alberto Moravia*, in E. Lauro (dir.), in *Narratori italiani del Novecento*, Palumbo, Palermo 1996
- R. Luperini - P. Cataldi - M. Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, G.B. Palumbo, Italia 2012
- C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in M. C. Papini - D. Fioretti - T. Spignoli (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007
- E. Martinez Garrido, *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo: un romanzo di «formazione» attraverso gli scherzi tragici del tempo*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020)
- V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Gedit, Bologna, Italy 2006
- V. Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, Alma Mater Studiorum-Università degli studi di Bologna
- I. Masenga, *Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere*, in «Quaderni di donne e ricerca», (2009)
- E. Mondello, *L'età difficile: immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Giulio Perrone, Roma 2016

- E. Mondello, *Metamorfosi letterarie: il corpo degli adolescenti*, in «Esperienze letterarie», (2017)
- P. Montefoschi, *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza*, in M. C. Papini - D. Fioretti - T. Spignoli (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007
- E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in C. Cecchi - C. Garboli (dir.), in *Opere 2*, Mondadori, Milano 1990
- E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 2014
- E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino 2015
- A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1991
- A. Moravia, *La disubbidienza*, Bompiani, Milano 2009
- A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano 2019
- F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999
- A. Morini, *Désir et répulsion : Aracæli ou le miroir paradoxal*, in «Cahiers d'études italiennes», (2006), pp. 151–161
- R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, G. Einaudi, Torino 1967
- G. Paduano, *La svolta nella produzione di Elsa Morante: domande e ipotesi di lavoro (e una verifica su «Aracoeli»)*, in «Studi Novecenteschi», 21 (1994)
- G. Pampaloni, *Registro cronistico e registro fantastico*, in R. Bigazzi (dir.), in *Fenoglio: personaggi e narratori*, Salerno, Roma 1983
- F. Pilato, *La voce delle creature nella narrazione di Elsa Morante*, in «Strumenti critici», (2013), pp. 135–144
- V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966
- V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 2017

- G. Pullini, *Alberto Moravia: la personalità, la parola e lo stile*, in *Parabole del romanzo italiano: '800-'900*, Genesi, Torino 1997
- I. Pupo, *A ciascuno il suo Giuda. Il tema del tradimento nell'Isola di Arturo*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020)
- L. Reina, *Invito alla lettura di Federigo Tozzi*, Mursia, Milano 1986
- G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, Il saggiatore, Milano 1995
- G. Rosa, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, in M. C. Papini - D. Fioretti - T. Spignoli (dir.), in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007
- U. Saba, *Ernesto*, Einaudi, Torino 1975
- E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1977
- L. Scorrano, *Luca Mansi quasi Bonconte*, in *Il Dante fascista: saggi, letture, note dantesche*, Longo, Ravenna 2001
- H. Serkowska, *Percorsi androgini. Aracoeli: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», 115 (2002)
- H. Serkowska - K. Kròl, *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere? Un'ipotesi per l'isola di Arturo*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020)
- R. Tessari, *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica*, Le Monnier, Firenze 1975
- M. Zanardo, «*Liberi dall'Eden*». *Motivi edenici e immagini di prigionia nell'opera di Elsa Morante*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», (2020)
- E. Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 20 (2013)

E. Zinato, *Agostino, Damìn, Emanuele: una controstoria corporale*, in S. Chemotti (dir.), in *La questione maschile archetipi, transizioni, metamorfosi*, Il poligrafo, Padova 2015

E. Zinato, *Letteratura come storiografia? mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015