

CULTURA  
Studium  
184.



Letteratura



**GIOVANNI BARRACCO**

# **VOCAZIONI IRRESISTIBILI, VUOTI VERTIGINOSI**

**Il romanzo di formazione negli  
anni Ottanta del Novecento**

  
**Studium**  
edizioni

Tutti i volumi pubblicati nelle collane dell'editrice Studium "Cultura" ed "Universale" sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche, ci si avvale anche di professori esterni al Comitato scientifico, consultabile all'indirizzo web <http://www.edizionistudium.it/content/comitato-scientifico-0>.

Copyright © 2019 by Edizioni Studium - Roma

ISSN della collana Cultura 2612-2774

ISBN 978-88-382-4828-3

**[www.edizionistudium.it](http://www.edizionistudium.it)**

Introduzione	7
I. Il romanzo di formazione: definizione, polemica e storia	21
1. Dagli archetipi al Novecento, p. 34. - 1.1. Primi modelli e archetipi, p. 36. - 1.2. L'età del <i>Bildungsroman</i> , p. 40. - 1.3. Il romanzo di formazione <i>della crisi</i> , p. 43. - 1.4. Dagli anni Quaranta agli anni Sessanta, p. 46. - 2. Il romanzo di formazione italiano, p. 50. - 2.1. La <i>Bildung</i> nella narrativa dell'Ottocento, p. 50. - 2.2. Dal primo Novecento agli anni Sessanta, p. 57.	
II. Origini e cause del ritorno del romanzo	71
1. Dagli anni Sessanta agli anni Settanta, p. 73. - 1.1. Cultura e società, p. 75. - 1.2. La letteratura sperimentale degli anni Sessanta, p. 78. - 1.3. I Franchi Narratori: il ritorno dell'istanza narrativa, p. 84. - 1.4. <i>Cani sciolti</i> : il romanzo generazionale del '68, p. 88. - 2. 1974-1980. Verso gli anni Ottanta, p. 91. - 2.1. Cultura e società, p. 92. - 2.2. La critica, p. 95. - 2.3. Il postmoderno, p. 98. - 2.4. Alte tirature e grandi narrazioni, p. 102. - 2.5. <i>Ernesto</i> , una scheggia di <i>Bildungsroman</i> dal passato, p. 107. - 2.6. Indizi del cambiamento: la poesia, p. 111. - 2.7. Creatività libertaria e magistero di Celati, p. 113. - 2.8. <i>Boccalone</i> : il romanzo generazionale del '77, p. 116.	
III. <i>Altri libertini</i> : perdersi per trovarsi	120
1. Storia editoriale e struttura, p. 124. - 1.1. <i>Postoristoro</i> : il non-luogo della generazione, p. 126. - 1.2. <i>Mimi e istrioni</i> : maschere della generazione, p. 128. - 1.3. <i>Viaggio</i> : verso la maturazione, p. 131. - 1.4. <i>Senso contrario</i> : uno sguardo sulla generazione, p. 135. - 1.5. <i>Altri libertini</i> : il ritorno dell'Io, p. 135. - 1.6. <i>Autobahn</i> : il viaggio verso di sé, p. 137. - 2. <i>Bildung</i> come viaggio, p. 141. - 3. Estremi di vita borghese: la <i>Bildung</i> come avventura del corpo, p. 148. - 3.1. Esaltazione e degradazione del corpo, p. 150. - 3.2. Il confronto estremo: la morte, p. 153. - 3.3. L'esperienza estrema come <i>quête</i> , p. 155. - 4. <i>Altri libertini</i> : un romanzo di formazione postmoderno, p. 156. - 4.1. Idea di letteratura e poetica di Tondelli, p. 157. - 4.2. Lingua e stile di <i>Altri libertini</i> , p. 163. - 4.3. Ritorno del personaggio,	

autobiografismo, provincialità, p. 166. - 5. I romanzi di formazione dei primi anni Ottanta, p. 168. - 5.1. Una *Bildung* americana, p. 170. - 5.2. *Pao Pao*, p. 172.

IV. *Seminario sulla gioventù*: il divenire di una coscienza 175

1. Storia editoriale, p. 180. - 2. Una formazione vertiginosa, p. 183. - 2.1. *Barbino*, p. 184. - 2.2. A Parigi: vecchie conoscenze e nuovi incontri, p. 193. - 2.3. “*Diario di un barista*”: la rivelazione del punto di vista, p. 199. - 2.4. Ancora Parigi. *Il Ritratto di Madame d’Orlan*, p. 203. - 2.5. *Sabbie mobili*: la resa dei conti della gioventù, p. 206. - 2.6. Tutto si compie e rivela: «questa sì che è una storia che va a finire», p. 211. - 3. Il trionfo del personaggio, p. 215. - 3.1. Umanità e moralità di *Barbino*, p. 217. - 3.2. Chi si riscatta, chi resta nel pantano, p. 221. - 3.3. Il linguaggio motore della formazione, p. 226.

V. *Saturi, distaccati, inafferrabili: fotografie dal decennio edonista* 233

1. *The Painful Side of the Eighties*, p. 233. - 1.1. 1985. *Meno di zero*: uno sguardo estraneo e freddo, p. 240. - 2. 1981. Los Angeles, Italia: l’educazione alla vista in *Treno di panna*, p. 244. - 3. 1990. Roma: *schiumevole, sfiorata* gioventù, p. 254. - 4. 1984-1991. Dalla formazione del giovane alla narrativa giovanile, p. 265. - 4.1. Nel solco di Andrea De Carlo, p. 265. - 4.2. Resistenza del *Bildungsroman* tradizionale, p. 266. - 4.3. Under 25: un progetto per la letteratura italiana, p. 268.

VI. *Camere separate*: vegliare e raccontare 274

1. Storia editoriale e struttura, p. 275. - 1.1. *Verso il silenzio*: attraversare il dolore, p. 280. - 1.2. *Il mondo di Leo*: scegliere di sopravvivere, p. 285. - 1.3. *Camere separate*: letteratura come salvezza, p. 291. - 2. *Bildung* come tensione all’assoluto, p. 294. - 3. Autenticità e autobiografismo del personaggio, p. 300.

VII. Conclusioni 305

1. La narrativa generazionale degli anni Novanta, p. 306. - 2. La narrativa dell’estremo, del trauma e dell’inesperienza verso e oltre gli anni Duemila, p. 314. - 3. Quale futuro per il romanzo di formazione?, p. 320.

Bibliografia 324

Indice dei nomi 352

## INTRODUZIONE

L'oggetto di questo studio è il romanzo di formazione italiano nel quindicennio 1978-1993.

La tesi da cui si prendono le mosse è che, alla fine degli anni Settanta e lungo gli anni Ottanta del Novecento, il romanzo di formazione sia stato tra le forme privilegiate e maggiormente adottate per rinnovare e rilanciare il romanzo, in crisi ed indebolito all'indomani di un quindicennio di sperimentazione e ricerca. Questo, in ragione delle sue qualità principali, il carattere del protagonista e la naturale *elasticità* della forma, che ne decretarono, nel tempo, il primato e la fortuna<sup>1</sup>.

Attraverso l'episodio esemplare degli anni Ottanta del Novecento, si illustrerà come il romanzo di formazione abbia mantenuto questa potenzialità ed esercitato la sua funzione oltre i limiti cronologici in cui ne era stata iscritta la parabola vitale<sup>2</sup>.

È per le sue caratteristiche intrinseche ed estrinseche – l'elasticità della forma, il protagonista, il movente etico che sottende alla narrazione – che il romanzo di formazione da sempre è una forma privilegiata per rinnovare il romanzo, ed è per questo che, in alcuni momenti determinanti della storia della letteratura, ha mostrato la propria potenzialità e affermato la sua preminenza. È per questa naturale elasticità, che, quando si è avuta

<sup>1</sup> Ci rifacciamo a F. MORETTI, *Il romanzo di formazione* (1986), Einaudi, Torino 1999, p. 12: «Qui la centralità del romanzo di formazione nella nostra eredità culturale suggerisce che le ideologie dominanti del nostro mondo non sono affatto [...] sistemi intolleranti, normativi, monologici, marmorei, tutti da subire o tutti da rigettare. Tutto al contrario: sono adattabili e precari, «deboli» e «sporchi». [...] Il romanzo di formazione è anche la forma simbolica *più contraddittoria* del nostro tempo».

<sup>2</sup> Secondo Moretti, all'altezza del primo Novecento il romanzo di formazione esaurisce la sua carica.

la necessità di un rinnovamento, in parallelo alla ridefinizione dei valori di una società in rapido mutamento, il romanzo di formazione è tornato sulla scena. Partendo da questi presupposti, si descriverà il rinnovamento che il romanzo di formazione operò sul romanzo negli anni Ottanta, partecipando alla sua rigenerazione, offrendo una soluzione che potesse farlo progredire oltre gli esiti cui era giunto, e al tempo stesso ponendosi come forma più efficace per raccontare, incarnare e interpretare il momento storico di forte cesura che questo decennio rappresentò rispetto al passato. Se si prende in esame la porzione di tempo tra il 1978 e il 1993, assunte come date tendenziali e liminari, da cui e verso cui una serie di cambiamenti e novità che attraversano la società italiana e in generale l'Occidente si sviluppano, è perché in questo quindicennio si consuma uno stacco netto, sotto ogni aspetto, rispetto al passato degli anni Sessanta e Settanta<sup>3</sup>, e perché le acquisizioni e le novità che verranno introdotte in questi tre lustri costituiranno le fondamenta del romanzo successivo, degli anni Novanta e Duemila, che pure sarà differente nelle forme e negli esiti<sup>4</sup>.

Il carattere di frattura e novità rispetto ai decenni precedenti – che investe il sistema delle arti quanto l'intera società, in un profondo processo di trasformazione<sup>5</sup> – e di fondamenta dei decenni successivi – che svolgeranno le intuizioni, le idee e le acquisizioni introdotte in questo tempo – fanno sì che questo decennio assuma una posizione privilegiata come oggetto di studi.

Per descrivere la parabola del romanzo degli anni Ottanta attraverso la rinascita del romanzo di formazione, saranno descritte le condizioni che hanno reso *inevitabile*<sup>6</sup> questa fioritura e le cause all'origine del ritorno al romanzo e del ritorno al romanzesco nel *decennio edonista*, ripercorrendo la sua storia recente, tra il secondo Dopoguerra e la fine degli anni Sessanta.

<sup>3</sup> L'idea di una cesura tra anni Settanta e Ottanta che segni un cambio di passo tra un Novecento e un post-Novecento si affaccia, con interpretazioni differenti, in tutti gli studi sugli anni Settanta e Ottanta. Tra i più recenti, M. GERVASONI, *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia 2010 e S. DI MICHELE, *I magnifici anni del riflusso. Come eravamo negli anni ottanta*, Marsilio, Venezia 2003.

<sup>4</sup> Le mappe, tra le altre, di F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995 e F. PIERANGELI, *Ultima narrativa italiana*, Studium, Roma 2000, si orizzontano partendo dal dato ineludibile della narrativa degli anni Ottanta come riferimento per i narratori del ventennio successivo.

<sup>5</sup> Cfr. S. COLARIZI, P. CRAVERI, S. PONS, G. QUAGLIARIELLO (a c. di), *Gli anni Ottanta come storia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004.

<sup>6</sup> F. MORETTI, *Op. cit.*, p. 10: «[il romanzo di formazione] non «poté» esistere – *dovette* esistere».

Quella del romanzo tra il 1963 e il 1978, è stata la storia degli esiti ultimi della ricerca sperimentale, dell'estenuazione di una forma attraverso le più disparate prove e ricerche già proprie del Modernismo. Sebbene la critica abbia usato i termini di postmoderno e postmodernità per la cultura e l'arte sin dal Dopoguerra, e nonostante il dibattito sul postmoderno, i suoi connotati, l'altezza cronologica e le peculiarità, sia tuttora vitale, gli anni Sessanta e gli anni Settanta, soprattutto da un punto di vista europeo, costituirono più l'ultima propaggine della temperie modernista – della mentalità e dello *spirito* moderni – e delle sue articolazioni, che non l'espressione più autentica del postmoderno, le sue innovazioni<sup>7</sup>. Come per tutti gli estremi avamposti, la Tarda Modernità<sup>8</sup> presenta innumerevoli caratteri, tratti e sfumature che preannunciano la postmodernità, se non addirittura già la incarnano<sup>9</sup>, né si può sottovalutare l'impatto della critica americana, che parlava di postmoderno sin dal 1944 di *Finzioni*<sup>10</sup>, o la presenza, sin dagli anni Cinquanta, negli Stati Uniti, di un manipolo di scrittori che si dichiarava postmoderno.

Pur tenendo conto di ciò, ci sembra piuttosto evidente come lo *spirito* con cui operarono gli scrittori, inclusi i disinvolti sperimentatori americani, tra la fine degli anni Quaranta e la fine degli anni Sessanta, con il decennio successivo a fare da supernova estrema dell'intero processo e incubatore di quello successivo, fosse ancora uno *spirito* intrinsecamente *moderno* e, in tal senso, omogeneo. Omogenei erano, per questi scrittori, l'orizzonte epistemologico di riferimento, la concezione e cognizione della realtà, il sentimento con cui si accostavano al fare letterario, la prospettiva da cui prendevano le mosse i loro lavori, infine la natura stessa delle loro opere.

<sup>7</sup> Sul problema della postmodernità cfr. R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno* (1987), Bollati Boringhieri, Torino, 2013, p. 148: «E tuttavia, nell'insieme, gli storici italiani della cultura e della letteratura non vogliono avere a che fare con la postmodernità, che temono e disprezzano, anche se ci vivono dentro. [...] È possibile che una prima spiegazione stia nel fatto che presso i nostri intellettuali, e soprattutto quelli di formazione umanistica, la stessa elaborazione della modernità non sia stata ancora effettivamente compiuta?».

<sup>8</sup> Sul problema di una datazione del postmoderno, cfr. J. BARTH, *La letteratura della pienezza. La narrativa postmoderna* (1979), in ID., *L'algebra e il fuoco*, Minimum fax, Roma 2013, in cui si distingue tra narratori «tardo modernisti», «premodernisti» e «veri postmoderni», citando, tra gli altri, I. Calvino, J. Hawkes e S. Bellow. Sul postmoderno italiano e le sue definizioni, R. CESERANI, *Op. cit.* e S. TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Mursia, Milano 1990.

<sup>9</sup> J. BARTH, *Op. cit.*, p. 100: «Italo Calvino, viceversa, aveva cominciato nella scia del neorealismo italiano [...] ed è maturato in un postmodernismo esemplare [...] che talora si innalza, si inabissa, o semplicemente devia nel modernismo».

<sup>10</sup> La critica americana fa risalire alla pubblicazione di *Finzioni* di J.L. BORGES, nel 1944, l'inizio della postmodernità.

Si potrebbe dire che ciò che ancora accomunava, pur nelle antinomiche posizioni e nelle diverse soluzioni, l'opera di autori attivi negli anni Venti-Trenta con quella degli autori degli anni Sessanta, fosse una certa idea moderna della centralità della letteratura e dell'esperienza letteraria come strumento imprescindibile e privilegiato nella definizione, comprensione e rinnovamento della realtà e dell'arte; l'idea dell'esperienza letteraria come ricerca, sperimentazione e interrogazione sullo e dello strumento adoperato; la pretesa di totalità della letteratura come forma precipua d'espressione; lo struggente anelito alla totalità, per cui si cercava di ricostituire in sede di opera letteraria la frattura tra Io e Mondo e tra il sistema delle arti e quello della realtà, in un tentativo che avrebbe dato vita a straordinari «relitti»<sup>11</sup>, a progetti e costruzioni di immani dimensioni e maniacale perizia, a sperimentazioni avventurose ed estreme; la convinzione che operare sulla struttura delle arti – contestandone la legittimità o verificandone i limiti e le possibilità – e in questo caso sulla struttura e sulla forma del romanzo – potesse incidere nella storia e sulla società; la fiducia nella ricerca sul linguaggio e sulle forme come veicolo principale di rinnovamento dell'arte e della realtà<sup>12</sup>.

Questi elementi erano all'origine di un modo di procedere nel fare letterario figlio di una affine concezione del mondo e dell'arte, una prospettiva, un'idea ancora fondamentalmente moderne. Questa idea del mondo e della letteratura, il Modernismo, ebbe negli anni Sessanta la sua ultima espressione. Il quindicennio 1963-1978 può essere definito come il tempo in cui la ricerca sperimentale giunse ai suoi ultimi esiti: la ricerca sul linguaggio si fece sperimentazione a tutto campo, ed il romanzo fu portato a un punto di non ritorno attraverso una sperimentazione della forma che ne forzava ogni limite per saggiarne tutte le possibilità.

<sup>11</sup> È una definizione di A. ASOR ROSA, per *Doctor Faustus* (1947) di T. MANN, in A. ASOR ROSA, *Per una interpretazione del Novecento* in G.M. ANSELMINI (a c. di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*. Vol. III. *Da Gogol' al Postmoderno*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 253-270.

<sup>12</sup> A. ASOR ROSA, *Per una interpretazione del Novecento*, cit., p.263: «L'aspetto più sorprendente della grande letteratura borghese del Novecento è che, mentre essa punta decisamente a mettere in luce gli aspetti dissolutivi della condizione umana presente e a rappresentare l'impossibilità di una conoscenza unitaria e oggettiva del reale, dal punto di vista della ricerca formale e stilistica produce una sovrasmoltiplicazione, un'intensificazione eccezionale degli aspetti unificanti e creativi dell'operazione letteraria. Si direbbe che questi scrittori, quanto più si sentono mancare il terreno sotto i piedi, tanto più si impegnano a contrapporre all'incertezza e alla frantumazione del reale organismi artificiali – sintesi gigantesche di parole – certi, solidi, compatti, duraturi. [...] La reazione letteraria [...] esprime, da parte dei narratori e dei poeti, una vera e propria ambizione demiurgica».

Alla fine degli anni Settanta, le avanguardie letterarie avevano forzato la grammatica del linguaggio e la sintassi del romanzo fino ad esaurire ogni possibile strada, ad aver mappato e indagato ogni soluzione formale, e l'impressione, al tramonto del decennio, era che il romanzo sperimentale (il romanzo non-romanzo, l'antiromanzo, l'iper-romanzo ecc.), avesse compiuto ed esaurito la parabola della forma romanzo come tale<sup>13</sup>. Sembrò che il quindicennio della Tarda Modernità avesse contribuito ad esaurire il campo della ricerca sul romanzo, non a caso in questo periodo si moltiplicarono i dibattiti e le riflessioni sulla sua fine, la sua morte ed il suo lascito. L'attenzione al problema della forma romanzo aveva trovato espressione, tra gli altri, nelle opere degli autori del Gruppo 63, nei tentativi legati all'*OuLiPo*, in romanzi-non romanzi di autori che avevano finito per mettere in discussione finanche l'oggetto libro.

I caratteri di questa età ultima della sperimentazione sono legati al contesto storico e politico in cui la sua parabola si svolse e consistettero, a livello letterario, in tre istanze: una attenzione crescente alla critica e al dibattito critico, che finì per egemonizzare il discorso letterario, a scapito delle opere vere e proprie; una politicizzazione dell'arte e della letteratura, complice il contesto storico e politico del primo trentennio del Dopoguerra; una interrogazione profonda sulla validità dei modelli di letteratura e romanzo ottocenteschi, letti come espressione di un modello estetico da superare, in quanto una nuova società avrebbe preteso una nuova forma romanzo, come una nuova forma romanzesca, non più borghese o tradizionale, sarebbe stata il solo modo per gettare le basi di una nuova società ed una nuova cultura. Questa interrogazione dei modelli letterari portò ad una loro critica e revisione profonda. Se ne denunciavano gli aspetti più plasticamente tradizionali, borghesi, inattuali, mistificatori: il personaggio e il sistema dei personaggi, contestato radicalmente nella sua falsità e arbitrarietà; la trama e l'intreccio, orpelli e meccanismi superati di costruzione del romanzo; l'Io romanzesco, veicolo privilegiato della diffusione e trasmissione di modelli e valori borghesi. La contestazione investì la forma romanzo ed il linguaggio, che fu indagato e scardinato per liberarlo nel suo pieno potenziale, nella sua originale carica sovversiva. Ne conseguì una radicale messa in discussione dell'autore, del suo potere ed arbitrio e della sua legittimità.

<sup>13</sup> Così nel processo che aveva portato a *L'oblò* (1964), *Tristano* (1966), *Il Castello dei destini incrociati* (1969), *Corporale* (1974), *Horcynus Orca* (1975), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

Queste linee della ricerca letteraria trovavano la propria ragion d'essere nel più ampio contesto storico europeo. I quindici anni tra primi Sessanta e fine Settanta, contraddistinti dalla fine dell'onda lunga del *Boom* economico e dall'emergere di nuovi problemi politici della fragile Repubblica Italiana, erano stati caratterizzati dall'affermarsi di un anelito socialista, nella cultura, nella società e nella politica, che avrebbe portato alla contestazione giovanile e operaia, alla nascita del Movimento Studentesco e del Movimento Operaio, quindi alla stagione cupa e livida del terrorismo e degli Anni di Piombo. In questi anni, tra i giovani, prevalse l'istanza di un «Noi» collettivo su quella di un «Io» individuale, contestato e assimilato nel movimento, per cui essi cercavano il proprio *sensu* nel movimento politico: il giovane compiva il suo apprendistato in un'ottica essenzialmente politica, esprimendo e formando il Sé e la propria coscienza nella comunità del «Noi» e nella diretta azione e discussione politica<sup>14</sup>.

Dal punto di vista letterario, fu un tempo di sperimentazione, di opere difficili e complesse fino all'illeggibilità, all'indecifrabilità, il cui valore risiedeva più in ciò che rappresentavano (nel loro essere manifesto di una messa in discussione e di una ricerca) che non in ciò che erano e “dicevano”. Si potrebbe dire che i frutti di questa temperie sperimentale oggi offrano pochissimo al di fuori di ciò che rappresentarono concettualmente, cioè un tentativo di superamento di modelli e forme prestabilite<sup>15</sup>. Il lettore di quegli anni era un tecnico che si muoveva intorno a dei testi dalle trame nulle o vane, dai personaggi svuotati o evanescenti, dal linguaggio difficile e dal senso oscuro.

Era perciò inevitabile che a questi ultimi spasmi modernisti, saldati alla contestazione e alla politicizzazione dell'arte e della gioventù, inserita

<sup>14</sup> G. BORGNA, *I giovani*, in A. GAMBINO, G. GALLI, L. COLLETTI, T. DE MAURO, G. RUFFOLO, N. FEDERICI, C. RAVAIOLI, G. BORGNA, *Dal '68 a oggi. Come siamo e come eravamo*, Laterza, Bari 1979, p. 382: «Una nuova generazione si affaccia sulla scena della politica, salta le tradizionali mediazioni partitiche, si impone come nuovo soggetto della lotta rivoluzionaria. È una generazione che fa della milizia, dell'impegno sociale e civile la sua scelta di vita, e che informa a questa fede tutti i momenti dell'esistenza [...] smisuratamente attivistica, pragmatica [...] che rifiuta la cultura precedente (perché «di classe») ma tuttavia è in grado di liberare forze, idee, energie prima sconosciute».

<sup>15</sup> F. MUZZIOLI, *Perché il romanzo sperimentale è l'unico leggibile*, in A. CORTELLESA (a c. di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, L'Orma, Roma 2013, p. 292: «Il Gruppo 63 è stata invece l'avanguardia che ha fatto i conti fino in fondo con la forma-romanzo, portandola a un'incandescenza contestativa almeno pari alla poesia *novissima*. Nel farlo si riallacciava alle punte più radicali della narrativa novecentesca (Kafka, Joyce, Musil, Gadda), dimostrando di non avere alcuna superstizione del nuovo, quanto piuttosto la volontà di rileggere la tradizione per rilevarne le linee *alternative*».

in una prospettiva *movimentista* e collettiva, seguisse una stanchezza, un esaurimento: l'esaurimento della ricerca sulla forma romanzo, che aveva portato alla mappatura di tutte le sue possibilità, alla sua deflagrazione e demistificazione; l'esaurimento della ricerca sul linguaggio, piegato a ogni sovvertimento fino alle sue estreme possibilità; l'esaurimento di quell'innamoramento collettivo della gioventù per il movimento, l'impegno politico. Progressivamente, la spinta a cercare il proprio destino individuale all'interno di un destino collettivo lasciò spazio al desiderio di ribadire la propria individualità, e rivendicarne l'autenticità e l'unicità indipendentemente dal destino della Storia<sup>16</sup>.

In coincidenza con lo svuotarsi delle istanze sperimentali in letteratura e del declino del movimento giovanile, uniti alla cognizione di una rivoluzione che non ci sarebbe stata<sup>17</sup> ed al passaggio da un'economia di ispirazione socialdemocratica ad una liberale con l'elezione, nel Regno Unito e negli Stati Uniti, di due figure di aperta rottura, tornò l'esigenza di romanzo, e di un suo rinnovamento. E con il romanzo, si fece strada il ritorno dell'Io, dell'individuo.

Tra 1978 e 1993, dunque, il romanzo si rinnovò e rilanciò. Nello stesso lasso di tempo, la società occidentale conobbe una crescita che mancava dal Dopoguerra, con una diffusione della ricchezza che avrebbe portato il capitalismo ad affermarsi come modello vincente.

Questa fioritura e queste trasformazioni portarono alla inevitabile necessità di una ridefinizione del sistema di valori di questa nuova società, del suo orizzonte etico. In letteratura, i sintomi di questi aneliti, dell'urgenza dell'individualità di emergere e raccontarsi e di una stanchezza per lo sperimentalismo, si potevano rintracciare sin dalla prima metà degli anni Settanta. A questo periodo risalgono la proliferazione di scritture *selvagge*, di *franche narrazioni* che rivendicavano il diritto al racconto – quindi, indirettamente, all'affabulazione – legittimato dal fatto di essere autentico e, questione fondamentale, *estremo* nella verità raccontata. È intorno alla

<sup>16</sup> G. BORGNA, cit., p. 390: «I giovani, oggi, sono più interessati alla dimensione del privato, alla realizzazione dei propri interessi e dei propri desideri. All'impegno politico preferiscono il ritrovarsi in piccoli gruppi, avere una ragazza, pensare all'amore, discutere del proprio «vissuto», della propria esperienza quotidiana. È un segno di «riflusso», un sintomo di ripiegamento?».

<sup>17</sup> G. BORGNA, cit., p. 389: «La storia dei compagni del '68 è la storia del fallimento e dell'integrazione della loro generazione politica e culturale». Più avanti, p.416: «Sul piano politico, se proliferano le ideologie, si assiste però all'entrata in crisi dei grandi blocchi ideologici, delle strategie generali, dei progetti «integrali» e organici».

metà degli anni Settanta che una serie di scrittori si imponeva con alcune grandi narrazioni, legittimate o dalla loro natura sperimentale o dall'opzione ideologica che ne sorreggeva la struttura e ne giustificava la forma tradizionale<sup>18</sup>. Ed è nel triennio 1978-1980 che la forma romanzo si rilanciava definitivamente, riguadagnando la scena attraverso l'apporto fondamentale del romanzo di formazione. Se infatti l'età della sperimentazione era stata caratterizzata da una infaticabile ricerca sui limiti e le possibilità della forma romanzo, questa nuova età si distinse per un rinnovamento del romanzo che veniva dall'interno: se là si era agito sulla forma, qui si agì sui contenuti. Esaurita ogni ricerca sulla forma, il romanzo si rinnovò *dall'interno*, in sintonia con il periodo storico in cui la vicenda individuale riprendeva il sopravvento su quella collettiva.

Con il romanzo degli anni Ottanta tornarono la trama, il gusto romanzesco per la storia (con la minuscola e la maiuscola), l'intreccio, il personaggio romanzesco, spesso in racconti in prima persona, e si affermò una narrativa accessibile e sovente di qualità, che rilanciava i modelli tradizionali del romanzo senza rinunciare a rielaborarli. Questa nuova stagione accolse, dove poteva, i frutti della precedente, soprattutto per quanto riguardava un linguaggio connotato, il sapore sperimentale nella costruzione del discorso, nell'uso del discorso diretto e indiretto, nel ricorso alla prima e alla terza persona. Ora però la lingua innervava trame e intrecci, che raccontavano personaggi forti, densi, restituendo al romanzo la sua leggibilità e al lettore il gusto di leggere. La portata di questo cambiamento fu tale che, all'apparire del *Nome della Rosa* nel 1981, la critica diede per concluso il Novecento, o la sua carica per finita, con un tono che tradiva un giudizio frettoloso sul ritorno del romanzo e del romanzesco: di qua il Novecento e l'esperienza modernista, di là la fine delle gerarchie, il livellamento in basso della cultura, il trionfo del mercato, il postmoderno. Ma prima del romanzo di Eco, fu il romanzo di formazione, ritornato gradualmente in primo piano, a farsi strumento di questo rinnovamento.

Il rinnovamento del romanzo, si è detto, sarebbe avvenuto attraverso i contenuti, ridando corpo e forza al suo sistema e ai suoi caratteri, vivificando un romanzo svuotato, indebolito. Perché il romanzo potesse tornare a raccontare storie, tessere intrecci e costruire personaggi, esso doveva

<sup>18</sup> Si fa riferimento ai romanzi di Morante, Morselli, Pomilio ed altri, e alla collana I Franchi Narratori (1970-1983) di Feltrinelli.

tuttavia riconquistare quella legittimità che era stata così fortemente contestata. L'unico modo per legittimare l'atto di narrare e tornare a raccontare, esaurita la spinta sperimentale, diventava allora giustificare il romanzo in nome di una sua necessità, data dalla carica di irriducibile autenticità dell'esperienza unica che vi si narrava, degna quindi, in virtù della sua significatività, del suo quoziente di verità e del suo valore conoscitivo, di essere raccontata. Allora, soltanto episodi estremi, assoluti, che scuotessero una vita ai margini della realtà borghese, che cogliessero una vita in un momento estremo e radicale, che rivelasse un significato nuovo delle cose e di sé, avrebbero avuto la carica di senso necessari perché avesse senso e si potesse raccontarli<sup>19</sup>. Gli *estremi di vita borghese*, episodi liminari, radicali, che scuotono una vita e interrogano una realtà altrimenti normale, media, sarebbero diventati l'oggetto privilegiato della narrativa, e il mezzo per ritornare al romanzo. Il romanzo che sfruttava questi racconti, incardinati nella loro autenticità e necessità, nella loro radicalità, rispondeva ad un nuovo sentire, a una nuova esigenza. Come la stagione sperimentale aveva risposto con la proliferazione della critica letteraria e delle opere di ricerca alle aspettative di un'arte intrisa, come la società, di impegno politico, riflessione, critica e contestazione, così questo romanzo soddisfaceva le aspettative sentimentali di un lettore nuovo, che non ambiva più a inserirsi in una prospettiva politica, ma che riscopriva, nel bisogno di storie individuali, formative e originali, l'interesse per il sé, in un contesto storico di progressivo distacco dal dato politico.

Al volgere del decennio, emerse quindi un romanzo rinnovato, in una società in veloce trasformazione. In questa prospettiva, il romanzo di formazione tornò sulla scena letteraria togliendo il romanzo da uno stato di *impasse* e difficoltà, vivificandolo e soddisfacendo, assieme al ritorno del romanzo storico, l'esigenza di narrativa del pubblico.

Se il romanzo di formazione tornò prepotentemente sulla scena negli anni Ottanta, fu perché si dimostrò adatto ad accogliere le novità di

<sup>19</sup> G. BORGNA, cit., p. 407: «E mentre l'individualismo borghese è ancora «progetto» (ricerca di gratificazione sociale, di prestigio, privilegio), l'individualismo giovanile, al contrario, è semplicemente una forma di risarcimento, un tentativo di autodifesa. Che porta a un progressivo isolamento, all'autodistruzione, al culto della morte». L'interpretazione di Borgna del ritorno al privato e della fine delle ideologie, scritta nel 1979, è assai critica e legge nel ritorno al privato uno scacco della generazione precedente, che è scacco politico nazionale e occidentale – tramonto del sogno rivoluzionario – e scacco morale – crepuscolo della gioventù “impegnata”, rinascita di un egoistico e disimpegnato egocentrismo e individualismo dei desideri, dei piaceri.

vent'anni di sperimentazione e ricerca, e allo stesso tempo perché esso è la forma che più di tutte ha nella trama, nell'intreccio e nel personaggio i punti di forza, e nella sua elasticità la virtù più adatta ad accogliere le istanze di un'epoca, in questo caso della postmodernità.

I motivi della sua forza sono due. In primo luogo, il romanzo di formazione presenta un *eroe*, cioè un personaggio forte che non è solo un vuoto portatore di idee, ma un carattere riconoscibile e definito nel quale potersi immedesimare e il cui tragitto spirituale appassiona e coinvolge. Questo perché l'eroe del romanzo di formazione è un personaggio *irrequieto*, poiché è il giovane, l'adolescente che ha lasciato l'infanzia e deve approdare alla maturità, che si trova in mezzo al guado, con un'identità sospesa e incerta di fronte a un mondo che, mettendolo alla prova, si definisce davanti ai suoi occhi mentre egli stesso va definendo la sua persona, perfetta espressione di un tempo, storico e politico, di ridefinizione di valori e principi morali e spirituali. Si tratta di un protagonista radicale nella sua incertezza, poiché la sua identità, forte ma instabile, lo rende di per sé *estremo*. Ogni scelta, per il protagonista del romanzo di formazione, è sempre decisiva, potenzialmente traumatica o lacerante.

In secondo luogo, il romanzo di formazione racconta una storia che si compone di episodi iniziatici e liminari, un percorso di attraversamenti e superamenti di soglie, confini, limiti, una storia che fa continuamente i conti con il tema dell'estremo, dell'assoluto, della prova e della rivelazione del senso. Ponendo il proprio protagonista in rapporto con dei temi radicali, il romanzo di formazione inserisce l'intero racconto in una prospettiva che può essere formativa, antiformativa, generazionale, rilanciando il romanzo, dotandolo di nuova forza e dando voce a quel protagonista centrato su se stesso che preme sul decennio.

Il romanzo di formazione vivificò il romanzo negli anni Ottanta perché raccolse l'istanza del ritorno al narrativo già propria degli anni Settanta senza configurarsi né come mera espressione del bisogno di narrare la propria condizione (per cui esso assimila e supera la dimensione generazionale di testi quali, ad esempio, *Boccalone*), né come ritorno alla narrativa con una finalità pedagogico-ideologica (l'idea che sorreggeva *La Storia*). Libero da costrizioni ideologiche, questo romanzo sparigliò le carte, dando vita ad una stagione che fecondò il romanzo, con una generazione di autori esordienti che tornò a raccontare, più libera e disinvolta.

Se questo discorso pone come limite il biennio '93-'94, è perché, sebbene i caratteri di questo romanzo costituiscano le fondamenta della

narrativa successiva, quest'ultima tenderà ad abbandonare la tensione conoscitiva e trascendente del romanzo di formazione, focalizzandosi sulle strutture narrative, il gioco consapevole della combinazione di generi, registri e stili, sul linguaggio, il rapporto con la realtà assediata e polverizzata dai media, ripiegando infine sul dato squisitamente generazionale. In tal senso, la parabola del ritorno di questo romanzo in funzione di rinnovamento della forma romanzesca, può davvero racchiudersi, dal sorgere delle prime istanze alle sue ultime articolazioni, nel quindicennio 1978-1993.

Ultimo tassello: il romanzo negli anni Ottanta sembra particolarmente in affiatamento con le coeve esperienze americane ed europee poiché questi scrittori, per il tipo di narrazione che scelsero, la prospettiva con cui operarono e lo spirito con cui scrissero, costituirono la prima generazione *compiutamente postmoderna* italiana. Postmoderna perché radicalmente diversa e lontana dalle generazioni precedenti e dallo *spirito* moderni, da cui si distaccò tanto nella concezione del mondo quanto nell'idea di letteratura e di fare artistico. I giovani narratori degli anni Ottanta possono essere definiti compiutamente postmoderni nel concepire la tradizione non come fardello con cui confrontarsi ma come giacimento di inesauribili possibilità e repertorio pronto all'uso. Con inedito approccio, essi traevano ispirazione dal rapporto proficuo con le più variegiate esperienze artistiche del tempo, nutrendo il proprio immaginario tanto della letteratura (soprattutto statunitense e contemporanea) quanto del fumetto, del cinema, della televisione. Così facendo, il loro romanzo, rivendicando come proprie virtù l'*apertura* e l'*elasticità* (la duttilità nell'approccio al fare letterario e l'elasticità nella rielaborazione e vivificazione di modelli passati), qualità esemplari del postmoderno, faceva acquisire alla cultura italiana il postmoderno e le sue istanze, per mezzo di una narrativa fresca e originale. La prova del valore di questo romanzo è anche in una sua certa *provincialità*, nello sfondo provinciale di questa narrativa, nello scegliere come scenografia la provincia italiana, e nel darle pienamente voce. La provincia nella letteratura italiana è sempre stata latrice di universalità, e buona parte dei narratori di cui ci si occuperà racconterà quella provincia che, con il suo paesaggio, il suo nuovo benessere e la sua ritrovata centralità economica e sociale, sarà una grande protagonista del decennio<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> M. GERVASONI, *Op. cit.*, p. 65: «I consumi degli anni Ottanta investirono tutti i gruppi sociali e tutte le aree geografiche, dalle più affluenti alle più depresse».

Questi narratori, poi furono tutt'altro che disinteressati al problema della lingua e al problema del romanzo, e il fatto che la critica, in quegli anni e non solo, abbia indicato le loro opere – i romanzi che tornano ad essere romanzi – e il loro linguaggio – accessibile – come segni della decadenza dei tempi e della crisi della cultura, pur non essendo infondato come giudizio socioculturale, testimonia la difficoltà di capire il nuovo tempo, dal cui spirito forse si sentì esclusa. Solo perché non si riconosce una specie, non significa che questa sia un mostro. I giovani narratori di quegli anni agirono tanto in continuità quanto in rottura con il romanzo precedente, accogliendone alcuni tratti invece di altri non per trascuratezza o incoscienza, bensì perché in alcuni scorsero una potenzialità e un'efficacia utili al loro discorso e ai loro scopi, in altri no, preferendo allora rivolgersi ad altri modelli. È il caso del linguaggio, connotato e dalla patina sperimentale nel primo Tondelli, in temperata continuità con le esperienze degli anni Settanta, o dello stile lucido di De Carlo, in fecondo rapporto con alcuni sperimentatori.

A cambiare era la prospettiva da cui operavano questi autori: l'efficacia della narrazione diventava un obiettivo imprescindibile, per cui l'accessibilità, la comprensibilità e la capacità di procurare emozione e di intrattenere, si costituivano come i cardini dell'intero discorso letterario, non più bloccato nella sola sperimentazione, ma libero e disposto ad assolvere alla propria funzione narrativa e romanzesca. Il romanzo, d'altro canto, non può vivere senza lettori: perché sopravvivesse e si rinnovasse, questi scrittori scelsero la strada dell'accessibilità e della comunicabilità, assumendo il rischio di una presa di distanze, se non di un'aspra condanna, da parte della critica letteraria.

Il rapporto conflittuale che la critica intratterrà con questi narratori è d'altronde specchio di un problema più profondo che riguarda il giudizio complessivo che si tende a dare degli anni Ottanta, e che qui ci si propone di rivedere. Il giudizio su quegli anni è stato piuttosto critico perché in essi si è voluto leggere di volta in volta la fine del tempo delle poetiche, il crepuscolo della critica e della sua autorità, il tramonto dell'idealità giovanili, nonché il trionfo del libro ridotto a prodotto seriale e di consumo, l'alba della televisione commerciale, la proliferazione narcisa di scrittori senza più bussole o centri di gravità, artistici e filosofici, la morte dell'idea del collettivo e l'avvento di un individualismo sfrenato e inquietante: in breve, l'inizio dell'età del *riflusso* – del disimpegno egoista o disinteressato – e la fine dell'età dell'*impegno* – collettivo e coinvolto nella storia. Inoltre, seguendo una certa idea della storiografia e critica recenti, in questo decen-

nio si potrebbero rintracciare i germi *maligni* di quei fenomeni politici e sociali – dal malaffare allo *yuppismo* – che avrebbero trovato piena espressione se non una vera e propria personificazione nei venti anni successivi<sup>21</sup>.

Questa prospettiva appare discutibile, e una diversa valutazione deve necessariamente prendere le mosse da una descrizione ermeneutica più approfondita di quel decennio. Se il primato *politico* accordato alla generazione degli anni Sessanta e Settanta, del movimento e della contestazione, rispetto a quella del ritorno dell'Io, del disimpegno e del trionfo della *medietà*<sup>22</sup> sembra non tenere conto non solo delle mutate condizioni storiche in cui i narratori degli anni Ottanta si trovarono a vivere, ma anche della natura fallimentare delle istanze di cui il decennio precedente fu portatore, deflagrate con il fallimento dell'esperimento sovietico, il primato *culturale* e *letterario* attribuito all'età dello sperimentalismo e della ricerca – al di là del rimpianto per un clima di fervente entusiasmo intorno al fare artistico che sembrò polverizzarsi o atomizzarsi, anche qui, date le mutate condizioni storiche e culturali – non può fondarsi sui suoi frutti, la maggior parte dei quali non sembra aver resistito alla prova del tempo.

Quello che oggi rimane, di quell'epoca, non sono i testi e le prove sperimentali – che tendono a sbiadire e assumere i connotati di un documento letterario, la testimonianza di una temperie – bensì le opere che, lontane dalla sperimentazione e dal dibattito artistico, già allora erano malviste sulla scorta di una loro tradizionalità o classicità<sup>23</sup>. Per questo, per valutare la letteratura e il romanzo degli anni Ottanta, le cui opere sono a tutt'oggi lette e apprezzate, si dovrà adottare una nuova prospettiva, pena non capirne i caratteri, la forza e la carica innovativa.

Prima di trattare del romanzo degli anni Ottanta, si analizzerà il romanzo di formazione come forma, dandone una definizione e descrivendone l'origine e l'evoluzione, per due ragioni: la prima è che, sin da quando il termine *Bildungsroman* è comparso, la sua definizione, le caratteristiche e i tratti distintivi di questa forma sono stati oggetto di polemiche e dibattiti

<sup>21</sup> È l'idea alla base di P. MORANDO, '80. *L'Inizio della barbarie*, Laterza, Bari 2016.

<sup>22</sup> La critica insiste su questo termine, dagli anni Ottanta. Il mercato editoriale, e l'intera industria culturale in genere, si fonda sempre più sul prodotto seriale, medio, accessibile, privo di spessore. Che la proliferazione delle proposte e il *targeting* di mercato abbiano aumentato enormemente il tasso di mediocrità non sembra automaticamente poter escludere la presenza di prodotti buoni o di grandi opere, nel cinema, nell'arte, nella letteratura.

<sup>23</sup> Il tempo sembra aver dato ragione alle «Liale del Novecento», Bassani e Cassola, e al romanzo «ben fatto».

che hanno complicato la sua storia, per cui una ricognizione è necessaria per orientarsi. La seconda è che, affinché l'ipotesi di partenza abbia senso – il romanzo di formazione come forma che ancora può contribuire alla storia del romanzo, come accadde negli anni Ottanta del Novecento e come può accadere qualora il romanzo si trovi in una situazione di difficoltà e in un contesto storico di grandi trasformazioni – è necessario superare la prospettiva storica e i limiti cronologici indicati dal saggio che Franco Moretti ha dedicato all'argomento, come termini entro cui si svolse la sua parabola, confutandone l'assunto principale, cioè la crisi dell'utilità e funzionalità della forma del *Bildungsroman* all'alba del Novecento, da cui la sua fine e la successiva, sostanziale sterilità.