

Saggi

IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO IPER-CONTEMPORANEO: TRA AUTOPICTION E BILDUNGSROMAN

THE HYPER-CONTEMPORARY ITALIAN FAMILY NOVEL: BETWEEN AUTOPICTION AND BILDUNGSROMAN

Sara Gambella

 ORCID: SG 0009-0001-0947-5593

Universidad de Granada (04njy449)

ABSTRACT

Negli ultimi decenni, il romanzo di famiglia ha assunto un ruolo centrale nella narrativa italiana iper-contemporanea, evolvendosi attraverso un costante dialogo con altri generi e modalità narrative. Questo studio si propone di esaminare *La più amata* (2017) di Teresa Ciabatti e *Niente di vero* (2022) di Veronica Raimo, due romanzi rappresentativi di questa trasformazione, soffermandosi sulla loro intersezione con l'*autofiction* e il romanzo di formazione. Attraverso una prospettiva comparatistica, l'articolo esplora le strategie di rappresentazione dell'identità familiare, la tensione tra realtà e finzione, la frammentarietà della narrazione e la sovversione della linearità del percorso di formazione di un personaggio. Il *family novel* italiano iper-contemporaneo si configura così non solo come un luogo di riflessione critica sui legami identitari e genealogici, ma anche come un terreno di sperimentazione letteraria, attraverso il quale indagare la commistione tra i generi e la fluidità dei loro confini.

Parole chiave — Romanzo di famiglia; Autofiction; Romanzo di formazione; *Niente di vero*; *La più amata*.

In recent decades, the family novel has taken on a central role in hyper-contemporary Italian fiction, evolving through a continuous dialogue with other genres and narrative modes. This study aims to examine *La più amata* (2017) by Teresa Ciabatti and *Niente di vero* (2022) by Veronica Raimo, two novels that exemplify this transformation, focusing on their intersection with *autofiction* and the coming-of-age novel. Adopting a comparative perspective, the article explores strategies for representing family identity, the tension between reality and fiction, the fragmentation of narration, and the subversion of the linear trajectory of character development. The hyper-contemporary Italian family novel thus emerges not only as a space for critical reflection on identity and genealogical bonds but also as a terrain for literary experimentation, where the interplay of genres and the fluidity of their boundaries are investigated.

Keywords — Family Novel; Autofiction; Coming-of-age Novel; *Niente di vero*; *La più amata*.

Gambella, Sara. "Il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo. Tra *autofiction* e *Bildungsroman*".
Enthymema, No. 37, 2025, pp. 19-16



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



Milano University Press

1. L'EVOLUZIONE DEL FAMILY NOVEL: DAL POSTMODERNO ALL'ATTUALITÀ

Il romanzo di famiglia, nelle sue diverse denominazioni e accezioni di *family novel*, *familienroman* o *family saga*, ha registrato negli ultimi decenni un crescente interesse sia in termini di produzione letteraria che di analisi critica, affermandosi come un ambito privilegiato per l'indagine sul romanzo contemporaneo. Gli studi di Ru, Calabrese, Polacco, Dell, Canzaniello e Abignente hanno permesso di identificare le costanti formali, tematiche e narratologiche di un genere che attraversa la letteratura occidentale dal XIX al XXI secolo. Tuttavia, il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo resta un territorio poco esplorato e, al tempo stesso, fertile per indagarne le trasformazioni recenti e le intersezioni con altri generi letterari, obiettivo a cui è dedicato questo studio.

Prima di procedere con il nucleo centrale della presente indagine, ossia l'analisi di *La più amata* di Teresa Ciabatti e *Niente di vero* di Veronica Raimo, due romanzi di famiglia rappresentativi del genere nell'attuale panorama narrativo italiano, sarà utile ripercorrere i principali contributi relativi al *family novel* postmoderno e ai suoi ultimi sviluppi. Jobst Welge, nell'epilogo del saggio *Genealogical Fictions* (2015), esamina l'evoluzione del romanzo genealogico del secondo dopoguerra attraverso le opere di autori come Claude Simon, Juan Benet, António Lobo Antunes e Thomas Bernhard, evidenziando il loro uso di tecniche moderniste, come la focalizzazione interna, la polifonia e la dissoluzione della linearità temporale. Secondo Welge, rispetto ai romanzi di famiglia ottocenteschi, opere come *La route des Flandres*, *Auto dos danados* e *Saúl ante Samuel* mostrano una tendenza costante nel romanzo europeo di fine secolo: indagare traumi storici e le loro conseguenze attraverso nuclei familiari lacerati (197).

Nel 2017 Elisabetta Abignente ed Emanuele Canzaniello curano un numero speciale della rivista *Enthymema*, *Il romanzo di famiglia oggi*, dedicato all'evoluzione del *family novel* dalla seconda metà del Novecento ai primi anni Duemila. Canzaniello analizza il romanzo di famiglia dagli anni Cinquanta agli anni Dieci, evidenziando il legame tra il *New Realism* e le forme postmoderne del genere, che integrano contenuti innovativi nella rappresentazione di scenari familiari inediti. Osserva come, rispetto alla tradizionale oscillazione tra «un massimo di attendibilità e un massimo di finzione» (89), il *family novel* postmoderno tenda a un'estrema finzionalità, rendendo i dati storici sempre più indistinguibili da quelli inventati. Questo fenomeno è particolarmente evidente nei casi di *autofiction*, dove scompare un punto di vista attendibile nella ricostruzione della storia e dell'identità familiare (100).

Abignente, invece, esplora il sottogenere delle «memorie di famiglia», «testi narrativi nei quali l'autore decide di ricostruire, in forma di romanzo, la storia della propria famiglia» (*Memorie di famiglia* 6), indagando la tensione tra attendibilità e finzione, fonti storiche e memoria familiare, nonché il confine tra cronaca e *memoir*, tra dimensione individuale e collettiva. Questo contributo anticipa il volume *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo* (2021), in cui la stessa autrice approfondisce la tendenza crescente di scrivere genealogie familiari e ricostruire le proprie origini, distinguendo due approcci principali nel romanzo di famiglia con-

temporaneo. Da una parte, testi che ripropongono gli schemi tradizionali del *family novel* con un occhio alla narrativa di successo; dall'altra, opere più sperimentali, come le memorie di famiglia, che rinunciano ad alcune costanti canoniche del genere per integrarsi con le molteplici forme di scrittura dell'io (*Rami nel tempo* 41).

Ritengo che questa distinzione continui a essere cruciale per interpretare il panorama del *family novel* italiano iper-contemporaneo. Da un lato, romanzi come *I leoni di Sicilia* (2019) di Stefania Auci, *Prima di noi* (2020) di Giorgio Fontana, *La casa sull'argine. La saga della famiglia Casadio* (2020) di Daniela Raimondi e *La salita dei giganti* (2022) di Francesco Casolo mantengono una struttura narrativa tradizionale e ripropongono gli stilemi tipici del genere in senso canonico. Dall'altro, testi come *La straniera* (2019) di Claudia Durastanti, *Storia immaginaria della mia famiglia* (2022) di Andrea Vianello e *Da parte di madre* (2024) di Federica De Paolis si orientano verso una narrazione più intima e sperimentale, in dialogo con l'*autofiction* e le diverse e attuali forme di autobiografia. È proprio in questo secondo filone che si inseriscono i due romanzi oggetto di questo studio, *La più amata* di Teresa Ciabatti (2017) e *Niente di vero* di Veronica Raimo (2022).

Delineati i contributi critici da cui prende avvio questo studio, è necessario chiarire perché i due testi qui analizzati possano essere considerati romanzi di famiglia. Proverò dunque a verificare come, da un lato, essi conservino le caratteristiche tradizionali del genere e, dall'altro, introducano elementi che rielaborano alcune delle sue costanti. A tal fine, mi avvalgo del contributo di Canzaniello che, confrontandosi con il modello proposto da Yi-Ling Ru in *The Family Novel. Toward a Generic Definition* (1992), analizza gli elementi imprescindibili del *family novel* – il realismo, la centralità dei rituali familiari, l'importanza dei conflitti familiari e la dimensione temporale che unisce il conflitto inter- e intragenerazionale – e ne traccia l'evoluzione nel contesto postmoderno.

In primo luogo, *La più amata* di Teresa Ciabatti e *Niente di vero* di Veronica Raimo rientrano nella tradizione del realismo, che, come osserva Canzaniello, si manifesta nei *family novel* attraverso un uso preciso della cronologia, che, sia essa sommaria o dettagliata, gioca un ruolo fondamentale nell'articolazione degli eventi narrativi. Questo avverrebbe anche in opere totalmente inventate, dove si realizza «una mimesi elaborata di una cronologia e di una genealogia» (93), come nel caso dei romanzi in esame, che, pur essendo narrati in prima persona e dal carattere autofinzionale, utilizzano l'elemento cronologico per ordinare i fatti del discorso. *La più amata* racconta la ricerca identitaria della protagonista, Teresa Ciabatti, attraverso la rilettura della sua storia familiare, partendo dall'infanzia dei genitori fino alla sua età adulta. L'autrice fa uso di una precisione minuziosa nelle coordinate spazio-temporali della sua genealogia: «Camminando per le strade di Siena, oggi, 9 agosto 1959, Renzo diserne ambizione mondana da forza reale» (Ciabatti 31); «Mio padre e mia madre si sposano il 23 settembre 1970, ore 10.30, cattedrale di San Lorenzo, Grosseto» (62). Inoltre, l'uso degli asterischi nel testo, che rimandano a note a piè di pagina con riferimenti storici, come quello al golpe Borghese, conferisce alla narrazione una

valenza documentaristica, rafforzando così l'effetto di realtà. Anche in *Niente di vero*, la protagonista, Veronica – per la madre Verika, per il padre Oca, Vero per gli amici, Scarafona per il nonno, ma anche Smilzi, V., Veca, Sveka, Onica, ecc. – si confronta con il peso delle proprie origini. Sebbene la cronologia in Raimo sia meno presente e più sommaria rispetto a quella di Ciabatti, essa è comunque un elemento che ordina gli accadimenti occorsi alla famiglia mediante i quali l'io narrante esplora la propria identità e le sue esperienze dall'infanzia all'età adulta: «Negli ultimi vent'anni ho vissuto in maniera schizoide tra Roma e Berlino» (Raimo 40), e più avanti: «Erano passati nove anni da quando era morto e la mia vita non era cambiata molto» (89).

In secondo luogo, sia *La più amata* che *Niente di vero* mostrano un'attenzione tematica e narrativa ai rituali che scandiscono la vita di una comunità familiare, come pranzi, matrimoni e altre ceremonie private. Tuttavia, come osserva Canzaniello, nei *family novel* l'idea di una vita comunitaria tradizionale perde forza quando la rappresentazione familiare si discosta dal modello classico del genere (94). Nei testi analizzati, i rituali familiari non favoriscono l'aggregazione, ma si caricano di una tensione latente. In *La più amata*, le domeniche a casa dello zio Dante mettono in evidenza il disagio familiare: «Io rimango sulla porta, Gianni più indietro. [...] Restiamo in disparte a contare i minuti che ci separano dal congedo, a trattenere il fiato per non respirare morte, fino alla voce di papà: andiamo, ragazzi» (Ciabatti 143). Allo stesso modo, in *Niente di vero*, Veronica rievoca l'esperienza alienante dei pranzi di famiglia, segnati da rigide divisioni di genere, con «le femmine che cucinavano, servivano a tavola e lavavano i piatti e i maschi stravaccati a russare in poltrona» (Raimo 70).

In terzo luogo, i conflitti familiari rappresentano un elemento centrale nella struttura narrativa di entrambi i romanzi, articolandosi su più livelli: le tensioni tra genitori e figli, i contrasti tra fratelli e sorelle e, soprattutto, i conflitti intergenerazionali, che influenzano profondamente il rapporto tra le protagoniste e i genitori nel loro percorso di crescita. Nel testo di Ciabatti, la voce narrativa, arrogante, aggressiva e narcisista, indaga senza remore le debolezze, i litigi e le incomprensioni all'interno di una famiglia segnata da un padre autoritario e manipolatore e da una madre passiva e fragile. Un'impostazione analoga si ritrova nell'opera di Raimo, dove la voce tagliente, ironica e sferzante di Veronica ripercorre le battaglie familiari della sua giovinezza, tra le ansie della madre, le ossessioni igieniche del padre e le manie di protagonismo del fratello.

Infine, se tradizionalmente il *family novel* viene concepito come una narrazione che abbraccia un ampio arco temporale, estendendosi talvolta su più secoli, nei romanzi presi in esame questa caratteristica cronologica si riduce significativamente. Pur continuando a essere, come definito da Marina Polacco, «la narrazione di una storia familiare lungo più generazioni» (96), il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo si concentra su un orizzonte temporale più ristretto, in linea con quanto osservato da Canzaniello riguardo ai testi degli anni zero o ipermoderni (95). Il fulcro narrativo di *La più amata* e *Niente di vero* è radicato nel presente, nelle relazioni tra figli e genitori, mentre la generazione dei nonni, seppur menzionata, rimane marginale. I romanzi

pongono l'accento sulla ricerca identitaria delle protagoniste, la cui soggettività resta, tuttavia, inscindibile dal nucleo familiare, che agisce come il «protagonista collettivo del racconto» (Polacco 116). La famiglia, infatti, trattiene e coinvolge i singoli, rendendoli parte di un continuo processo di auto-definizione, segnato tanto dall'incontro quanto dallo scontro con le proprie radici. *La più amata* di Ciabatti ne offre un chiaro esempio attraverso una struttura narrativa che riflette il legame indissolubile tra identità individuale e memoria familiare. Il romanzo è articolato in quattro parti: *Il prescelto* esplora l'infanzia del padre, Lorenzo Ciabatti; *La più amata* si concentra sulla protagonista; *La reietta* approfondisce la figura materna, Francesca Fabiani; mentre *I sopravvissuti* vede Teresa adulta riflettere sul proprio passato e sul senso della sua scrittura: «Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho quarantaquattro anni e non trovo pace. Voglio scoprire perché sono questo tipo di adulto [...] Cosa ha generato questa donna incompiuta. Scrivo di mio padre e mia madre, ricostruisco la storia della mia famiglia per arrivare a me» (Ciabatti 215). *Niente di vero*, privo di una divisione in capitoli, trova il suo fulcro strutturale e narrativo nella frase d'esergo, che evidenzia fin da subito la forza centripeta della famiglia e il processo stesso di narrarla: «Quando in una famiglia nasce uno scrittore, quella famiglia è finita, si dice. In realtà la famiglia se la caverà alla grande, come è sempre stato dall'alba dei tempi, mentre sarà lo scrittore a fare una brutta fine nel tentativo disperato di uccidere madri, padri e fratelli, per poi ritrovarseli inesorabilmente vivi» (Raimo 3).

2. ROMANZO DI FAMIGLIA E AUTOFICTION: UNA GENEALOGIA MANIPOLATA

L'analisi finora condotta ha evidenziato come i testi esaminati possano essere considerati autentici romanzi di famiglia, seppur con alcune modifiche delle caratteristiche tradizionali del genere. L'attenzione si concentrerà ora sull'ibridazione del *family novel* italiano degli ultimi decenni, esplorando la sua intersezione con altre forme o modalità narrative, quali l'*autofiction* e il romanzo di formazione.

Per quanto concerne la relazione tra le scritture dell'io e il romanzo di famiglia, le opere di Ciabatti e Raimo non possono essere ricondotte al genere delle «memorie di famiglia» per due motivi principali. In primo luogo, mentre queste ultime sono «opere autobiografiche in cui l'io si ritrae ponendosi ai margini del tempo e dello spazio narrativi» (Abignente, *Rami* 71), in testi come *La più amata* e *Niente di vero*, l'io si colloca al centro della scena, avviando un percorso di ricerca identitaria attraverso il filtro dei legami familiari. In secondo luogo, sebbene siano narrate da una prospettiva parziale, che oscilla tra un massimo di fedeltà documentaria e un massimo di finzionalità (51), le memorie di famiglia hanno l'obiettivo di raccontare il vero. Un modello in questo senso è *Lessico famigliare* di Natalia Ginzburg. Al contrario, nei romanzi oggetto di questo studio, la veridicità non è un obiettivo primario: l'io narrante adotta strategie tipiche dell'*auto-fiction*, intesa come un «discorso ibrido (finzionale e insieme, ambiguumamente e indicibilmente, fattuale) incentrato sulla persona dell'autore» (Castellana 39).

In questo contesto, la soggettività dell'io si intreccia con il racconto familiare, dando vita a romanzi di famiglia autofinzionali in cui le autrici, attraverso un patto narrativo ambiguo, esibiscono consapevolmente le proprie menzogne e dissolvono il confine tra finzione e realtà. Nel romanzo di Ciabatti, la protagonista dissemina interrogativi, approssimazioni e ripensamenti, dando l'impressione che la storia si costruisca nel momento stesso in cui viene narrata, in un flusso di pensieri che ne accentua la spontaneità e l'oralità. Espressioni come «lo so poco», «Me lo immagino» o «può essere che sbagli» mettono in discussione l'affidabilità della memoria, mentre frasi come «Qualcosa di quegli anni ricordo anche io» (Ciabatti 26) o «(nei miei ricordi c'era un tappeto rosso, ma potrei averlo aggiunto nel tempo)» (151) rafforzano l'idea di un racconto instabile, soggetto a continua revisione e parzialità. Quanto a *Niente di vero*, la protagonista manifesta sin dall'infanzia una naturale inclinazione a manipolare la realtà, come quando si appropria dei disegni di due compagne di scuola spacciandoli per propri o bara al gioco dei dadi con il fratello. Con il tempo, la menzogna diventa per lei una strategia abituale, capace di «generare coerenza, nessi causali, interferenze», al punto che «non è mai importante la credibilità, ma l'autosuggestione» (Raimo 37). Fin da bambina, infatti, il suo rapporto con la realtà è segnato dal desiderio di sovvertire le regole e piegarle alla propria narrazione: «Ogni volta che mi sono sentita chiusa in una cameretta dentro un gioco con delle regole, non ho provato a fuggire ma a inquinare il raziocinio della stanza e delle regole. A immaginare cose finite, a dirle, a provocarle, fino a crederci» (18).

In entrambi i romanzi, la manipolazione della realtà, caratteristica strutturale dell'*autofiction*, emerge come un tratto distintivo delle dinamiche familiari. Teresa Ciabatti descrive come i suoi genitori alterino continuamente i ricordi, come nel caso del padre che regala alla madre una villa simbolo del loro primo bacio, un episodio che viene «trasformato, riadattato, manipolato» (Ciabatti 72). Analogamente, Veronica riflette su come la falsificazione della verità sia una pratica quotidiana nella sua famiglia, dove «ognuno ha il proprio modo di sabotare la memoria per tornaconto personale» e la manipolazione della realtà diventa «un esercizio di stile, l'espressione più completa della nostra identità» (Raimo 156).

Come osserva Valentina Martemucci, «il romanzo degli ultimi anni non si basa più sulla narrazione lineare di una storia, ma è il frutto di una scrittura franta, spezzettata e interrotta» (196), un aspetto che trova particolare risonanza nelle opere autofinzionali, dove la frammentarietà del racconto si combina con la divagazione e la discontinuità. In *La più amata* e *Niente di vero*, la narrazione segue il flusso di coscienza delle voci narranti, mescolando esclamazioni, riflessioni personali, frammenti di dialoghi familiari e parentesi che accolgono pensieri immediati e osservazioni ironiche sui comportamenti dei propri cari. Gli eventi si sovrappongono costantemente, generando una simultaneità temporale che dissolve la linearità cronologica, tratto distintivo del romanzo genealogico contemporaneo (Welge). Il racconto è costruito su episodi e scene emblematiche della vita familiare, in cui le diverse temporalità si intrecciano attraverso frequenti salti tra passato e

presente, come evidenziato da espressioni come «Ma torniamo all'album di foto su cui è incisa la data 23 settembre 1970» (Ciabatti 67) o «Tornando al dottor Del Bosco» (Raimo 82).

Nonostante l'ambiguità del patto narrativo e l'inattendibilità della narrazione, entrambi i testi riescono a restituire al lettore un effetto di realtà. Questo viene raggiunto principalmente grazie all'impiego di una sintassi essenziale e paratattica, caratterizzata da frasi brevi, ma estremamente incisive, e all'uso di un lessico semplice e colloquiale, arricchito da un'oralità viva. Detti, *refrain* e formule ricorrenti contribuiscono, infatti, a plasmare l'identità dell'io narrante «nel continuo gioco di appartenenza e disappartenenza, distinzione e rispecchiamento, indipendenza della propria personalità e riconoscimento del proprio ruolo all'interno del gruppo di origine» (Abignente, *Rami* 132). In *La più amata*, le voci dei vari membri della famiglia si sovrappongono e si confondono, producendo la perdita di un punto di vista narrativo stabile e attendibile: «il problema è che sei troppo viziata. Voi non avete cuore. Viziata egoista. Mi odiate. Guarda come ti arriva un ceffone. C'è tanta violenza in questa casa» (Ciabatti 83). La comunicazione familiare appare autentica proprio perché segnata da incomprensioni e fainimenti. Come osserva la stessa Ciabatti in un'intervista: «Nei miei libri cerco di rompere la simmetrica botta e risposta. Ciò che del dialogo riporto è l'incomprensione, la risposta che non convince, la domanda che galleggia nel vuoto» (Cerreti 110).

Anche in *Niente di vero*, i dialoghi in famiglia risultano altrettanto realistici, pervasi dalla confusione e dall'ambiguità della comprensione che ne deriva: «Ci parlavamo addosso ai rumori, dentro ai rumori, il che si rivelava sempre utile per sostenere in un secondo momento che era l'altro ad aver capito male» (Raimo 43). Inoltre, la ripetizione incessante di frasi come «C'è Francesca al telefono», riferita alla madre, o «Siamo arrivati al paradosso», tipica del padre, si trasforma in una sorta di *leitmotiv* del lessico familiare, che trascende l'ambito domestico per estendersi anche alle altre relazioni affettive della protagonista.

3. UNA FAMIGLIA TRA VERITÀ E FINZIONE

Le voci narrative dei romanzi di Teresa Ciabatti e Veronica Raimo intraprendono un processo di reinvenzione del sé, attraverso una rilettura della propria storia familiare. Sebbene ammettano di raccontare bugie e di manipolare la realtà, la narrazione sembra essere spinta da un'impellente esigenza di verità, da un desiderio di confrontarsi con il proprio vissuto senza filtri. In *La più amata*, il racconto evolve in modo spasmodico, animato dall'ossessione di comprendere cosa sia realmente accaduto nella sua famiglia e chi fosse veramente suo padre. In *Niente di vero*, la riflessione sulla verità sembra pervadere il romanzo sin dal titolo, caratterizzato da un'ambiguità linguistica: da un lato, il termine *vero* richiama la dimensione della verità; dall'altro, si presta a essere interpretato come un riferimento al nome della protagonista.

Perché manipolare o negare la verità e, al tempo stesso, cercarla? Forse in virtù di quel «meccanismo da coazione nevrotica» descritto da Raffaele Donnarumma, secondo cui, nell'epoca

ipermoderna, «chiediamo la verità proprio là dove sappiamo che c'è finzione; e d'altra parte, c'è l'intuizione che quella che chiamiamo verità non esiste allo stato puro, ma può solo mescolarsi con la sua stessa negazione» (178). Alla luce della tesi di Valentina Martemucci, reinventarsi e creare un alter ego diventa un percorso per giungere alla verità: l'effetto di realtà nell'*autofiction* si costruisce, paradossalmente, attraverso il ricorso al *topos* della finzione letteraria (152). La scrittura del sé si configurerebbe, in questo senso, come un gioco in cui la verità appare più chiaramente quanto meno cerca di imporsi. Per dirla con Philippe Forest, «la realtà è di per sé una finzione. La finzione che riflette la realtà raddoppia una finzione, e tramite questo raddoppioamento consente un rovesciamento che fa emergere qualcosa che, talvolta, possiamo chiamare verità» (132).

Nei testi analizzati, l'*autofiction* è dunque una modalità narrativa attraverso cui si narra una storia familiare reinventata, ma, paradossalmente, autentica. Ogni romanzo di famiglia è, infatti, un mosaico di racconti, di parole distorte e di episodi filtrati dalla memoria di ciascun membro, che propone una visione personale della medesima vicenda. Così rifletteva Joan Didion sulle divergenze tra i suoi ricordi e quelli dei suoi cari:

[...] invece racconto quelle che qualcuno definirebbe bugie. «Questo, semplicemente, non è vero» mi dicono spesso i membri della mia famiglia quando si confrontano con il mio ricordo di eventi condivisi. «La festa *non* era per te, il ragno *non* era una vedova nera, *non è andata affatto così*.» Con ogni probabilità hanno ragione, perché non solo ho sempre avuto dei problemi a distinguere tra quello che è veramente successo e quello che sarebbe potuto succedere, ma continuo a non essere convinta che la distinzione, ai miei fini, abbia qualche importanza. (Didion 119)

Se il racconto genealogico si fonda su ricordi instabili, influenzati dalla percezione soggettiva e dall'invenzione, allora un romanzo di famiglia non può che abbracciare una dimensione autofinzionale, in cui la separazione tra vero e falso diventa irrilevante, come affermano le stesse Raimo e Ciabatti in alcune interviste: «La verità di *Niente di vero* è una verità romanzesca, che si appoggia sulla convinzione di poter abbracciare l'idea che qualcosa sia vero e non vero allo stesso tempo» (Savoca e Scintu); «La verità è che ho perso completamente il controllo su ciò che è vero e ciò che non lo è e non mi interessa» (Cerretti 108). Entrambe le autrici giocano con l'ambiguità intrinseca del genere autobiografico, mettendo in discussione la concezione tradizionale di *memoir*. Sia *La più amata* che *Niente di vero* suggeriscono che ogni autobiografia, in fondo, è una costruzione del sé, in cui la scrittura non si limita a registrare i fatti, ma diventa uno strumento per rielaborarli, un mezzo per reinventare la propria storia familiare e per esplorare le molteplici possibilità dell'io narrante. Questo processo si compie distaccandosi dalla propria identità, creando un doppio o un alter ego che permetta di osservare il passato da una prospettiva diversa. Raimo lo illustra nel suo romanzo, richiamando gli scambi epistolari con la sua amica Cecilia:

I nomi fintizi che ci eravamo date per renderci irriconoscibili agli occhi altrui avevano già provocato un certo distanziamento da noi stesse, un primo meccanismo di *autofiction*. Ora quel distanziamento si nutriva di un fenomeno nuovo: potevamo inventarci cazzate. Non so se lei lo facesse, ma io sì.

Esistono almeno due versioni del mio quarto anno di liceo: quella più o meno reale di cui non ricordo quasi nulla, e quella scritta per Cecilia di cui ricordo quasi tutto. In un certo senso è stato il mio primo romanzo. (139-40)

Pertanto, in contrasto con quanto frequentemente asserito dalla critica, l'*autofiction* non implica un'esibizione narcisistica del sé. Secondo Philippe Forest, «l'immagine di sé che si crede debba essere ricostruita in ogni opera autobiografica si dissolve, in realtà, in quell'esperienza di "ritorno" che definisce il "Romanzo dell'Io"» (97). Teresa Ciabatti gioca ironicamente con questa concezione nella sua opera: «Teresa Ciabatti, rassegnati, non sei tu la protagonista di questa storia, non sei protagonista di niente» (217).

Sebbene in questi testi si parli spesso di sé, come argomenta Valentina Martemucci, l'*Io* non è altro che «un mezzo per mostrare al pubblico le contraddizioni della società in cui viviamo» (153). Ciò che risulta davvero significativo non è la veridicità del contenuto, ma piuttosto l'ambiguità che scaturisce dall'uso del proprio nome, ambiguità che permette di sollevare riflessioni su questioni più ampie, al di fuori del testo stesso (226). Nel caso del romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo, il sé si configura, in ultima analisi, come uno strumento per una riflessione critica sulle contraddizioni e le ambiguità del nucleo familiare, sul processo di rielaborazione personale delle origini e sull'eredità di narrazioni familiari che contribuiscono a definire l'identità dell'individuo e a forgiarne il rapporto con la propria storia.

4. ROMANZO DI FAMIGLIA E *BILDUNGSROMAN*: UNA FORMAZIONE MANCATA

Oltre all'*autofiction*, il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo intrattiene un dialogo significativo con il romanzo di formazione. L'intersezione tra il *Bildungsroman* e il «romanzo biografico e autobiografico», in cui «il divenire della vita-destino si fonde col divenire dell'uomo stesso» (209), è già stata teorizzata da Michail Bachtin, che include il romanzo biografico tra le tipologie del romanzo di educazione. Anche Wilhelm Dilthey analizza la commistione tra questi generi, distinguendo però il *Bildungsroman* dalle opere di natura biografica per la sua capacità di rappresentare in modo universale e consapevole il processo di sviluppo individuale, in linea con la psicologia dello sviluppo di Leibniz, le teorie pedagogiche di Rousseau e l'ideale umano di Lessing e Herder (399-400). Negli ultimi decenni, il romanzo di famiglia sembrerebbe configurarsi come un punto di incontro tra queste due forme narrative. Come sottolineato da Elisabetta Abignente, «tracciare la storia della propria famiglia significa scrivere la propria autobiografia attraverso la mediazione dei propri progenitori, ricostruire attraverso di loro la storia della propria personalità e della propria formazione culturale» (*Una storia di ombre* 249-50).

L'ipotesi di Franco Moretti, secondo cui il romanzo di formazione si esaurisce con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, quando «la gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa» (260), è stata messa in discussione da vari studi che evidenziano come questa forma narrativa non solo persista, ma ritrovi nuova vitalità nel corso del Novecento, pur con

caratteristiche diverse rispetto a quelle della fine del Settecento e dell’Ottocento. In particolare, nel XX secolo si riafferma una specifica sottoclassificazione del genere, il *VerBildungsroman* (Mittner), ovvero un romanzo di «malformazione» o «deformazione» che, come sostiene Mario Domenichelli, si oppone all’idea di un percorso educativo, configurandosi invece come un processo diseducativo (22).¹ Giorgio Nisini interpreta *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini come un «antiromanzo di formazione» (433), mentre Sara Lorenzetti descrive *Il lanciatore di giavellotto* di Paolo Volponi come un esempio di «mancata formazione» (575). In riferimento alla letteratura italiana del Novecento, Francesca Serra descrive il «romanzo senza midollo», un concetto che non va inteso come un rifiuto della formazione, né come anti-formazione o deformazione, ma piuttosto come «una messa in scena di *non-formazione*, di uno sviluppo mancato in partenza, andato a vuoto» (255). È proprio in questa prospettiva che si colloca il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo. Le protagoniste dei romanzi di Raimo e Ciabatti raccontano un potenziale processo di crescita in una famiglia, attraversando l’infanzia, i ricordi scolastici, i conflitti adolescenziali, la scoperta della sessualità e il dolore legato alla perdita, fino all’età adulta. Tuttavia, il loro percorso non porta a una riaffermazione del sé, ma piuttosto a una mancata formazione, sia sul piano personale che su quello familiare.

Se nel romanzo di formazione classico l’eroe incarna il processo di crescita attraverso l’ideale della «personalità armoniosa» (Moretti 35), con un tono sarcastico e autoironico, Teresa Ciabatti si descrive come «agitata, sospettosa, inquieta, anaffettiva», «egoista, superficiale, asociale» (207), una donna incapace di stabilire connessioni autentiche e di prendersi cura degli altri. Allo stesso modo, Veronica adotta un meccanismo ironico di deformazione del sé, scegliendo di narrare la propria vita attraverso episodi di vergogna: «I momenti più profondi di solitudine li ho vissuti sulla tazza del cesso [...] È stato il mio apprendistato alla frustrazione» (Raimo 34). È un personaggio che vive la «maledizione perpetua della terra di mezzo» (36), segnata da un’inadeguatezza cronica, da un perenne senso di estraneità, il cui percorso di vita è costellato da storie lasciate a metà, come l’amicizia con Cecilia o la foto che conserva di suo padre.

La loro crescita non si sviluppa attraverso un processo di socializzazione secondo il paradigma «desidero fare ciò che comunque avrei dovuto fare» (Moretti 36), ma si configura come un conflitto profondo con il mondo e le figure genitoriali. L’adolescenza, in particolare, è segnata dal desiderio di sovvertire le norme imposte, attraverso tentativi di fuga e atti provocatori.² Teresa

¹ È questo un modello simile alla seconda fase del romanzo di formazione tradizionale descritta da Franco Moretti, che vi include autori come Stendhal, Puškin e Lermontov. Personaggi «cupi e strani» come Sorel, Onegin e Pechorin rifiutano qualsiasi sintesi e si muovono in un costante stato di conflitto (121). Piuttosto che integrarsi nelle convenzioni sociali, cercano di sovvertirle, incarnando un modello in cui «individualizzazione e socializzazione non sono più processi complementari, ma antitetici» (170).

² In ambito italiano, numerosi studi hanno esplorato lo sviluppo del romanzo di formazione nella letteratura del secondo dopoguerra, con un’attenzione specifica alla rappresentazione dell’adolescenza. Elisabetta Mondello osserva che personaggi moraviani come Luca, Agostino e Girolamo ripropongono in chiave novecentesca il tema della *Bildung*, affrontando già nell’adolescenza le difficoltà tipiche del protagonista del romanzo sette-ottocentesco (42). Roberto Carnero individua in *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, *L’isola di Arturo* di Morante e *Agostino* di Moravia esempi significativi di *Bildungsroman*, dove l’adolescenza è vista come periodo di disadattamento sociale e ribellione, ma anche di libertà e possibilità (7). Giovanna Rosa, oltre a *Agostino* e *L’isola di Arturo*, analizza anche *Ernesto* di Saba, evidenziando come la «scoperta della gioventù» abbia ceduto il passo a una visione dell’adolescenza segnata da traumi e inquietudine (107).

Ciabatti cerca di allontanarsi da un ambiente familiare che percepisce come oppressivo: «Queste persone che sono i miei genitori mi tengono prigioniera, non si fidano di me, ma sulla base di cosa, dico io, ho mai ucciso qualcuno?» (Ciabatti 101). La giovinezza di Veronica è dominata dalla noia e dall'ansia genitoriale: «Grazie alla ferrea educazione dei miei genitori, né io né mio fratello abbiamo mai imparato a fare quelle cose spericolate come nuotare, andare in bicicletta, pattinare, saltare alla corda [...] Abbiamo passato l'infanzia chiusi dentro casa a romperci le palle» (Raimo 14).

Dunque, a differenza del *Bildungsroman* classico, in cui la famiglia rappresenta il fulcro dell'armonia e il processo di crescita si sviluppa come l'espansione di tale armonia al di fuori del nucleo familiare (Moretti 40-1), nel romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo la famiglia e il matrimonio non sono più una «metafora del contratto sociale» (38), ma diventano il contesto in cui si mette in scena una mancata formazione, sia individuale che familiare. In *La più amata*, la protagonista ridefinisce i suoi legami di sangue attraverso epitetti sarcastici – come «Professore» o «benefattore» per il padre e «La reietta» per la madre – che esprimono una distanza ironica e al contempo avviano un processo di riflessione sui ruoli e gli spazi all'interno della sua famiglia. Teresa rievoca la dissoluzione dell'unità domestica, sancita dalla vendita della casa d'infanzia. La casa, tradizionalmente luogo di radicamento e continuità familiare, si trasforma in un simbolo di frattura e smarrimento: «con la casa si dissolve anche la famiglia» (Ciabatti 172) e ciò che rimane si riduce a «macerie di case, di soldi, di amore» (173). L'insistenza nel telefonare al vecchio numero, ricevendo sempre la risposta «Questa non è più casa Ciabatti», così come la ripetizione ossessiva del nuovo indirizzo romano «Via dei Monti Parioli 49a», diventano il modo attraverso cui la voce narrativa si confronta con un'identità precaria, incapace di trovare un punto di riferimento in una famiglia segnata da distanze e silenzi.

Questo mancato processo di formazione incide profondamente sulla struttura del romanzo, determinando una frattura nell'idea stessa di opera come forma organica e unitaria. Alla frammentarietà e discontinuità tipiche dell'*autofiction*, si aggiunge ora la velocità³ della narrazione, che procede di scatto, come se la protagonista non avesse il tempo di crescere: «Abbiamo sei anni, poi sette, poi otto. Poi tredici» (Ciabatti 14). A questo si affianca una frequenza narrativa di tipo ripetitivo, in cui alcuni eventi – come il matrimonio, la separazione dei genitori o il sequestro del padre – pur accadendo una sola volta nella storia, vengono narrati più volte nel discorso (Genette 157). Le ripetizioni ridondanti, quasi ossessive, assumono un ruolo strutturale nel romanzo: frasi come «Siamo una famiglia» e «Siamo di nuovo una famiglia» si susseguono con insistenza, mentre la frase «Mi chiamo Teresa Ciabatti», ripetuta ben dodici volte dall'inizio alla fine del racconto, si configura come un vero e proprio mantra identitario.

³ Secondo Gianluigi Simonetti, la velocità è una delle categorie più utili per descrivere il tempo del racconto nel romanzo italiano contemporaneo (41).

Anche *Niente di vero*, come definito dalla stessa Raimo, è «un romanzo di formazione dove non si arriva da nessuna parte» (Levorato), una storia in cui non si giunge mai a una risoluzione personale. Il racconto si articola come un confronto tra la dimensione individuale e quella familiare. Veronica ripercorre le sue deludenti esperienze sentimentali, fino alla conclusione della relazione con A., intrecciando la riflessione sulle proprie storie d'amore con il racconto dei modelli affettivi ereditati, dall'assenza di amore tra i nonni paterni al rapporto tra i suoi genitori, «il modello di tutto ciò che non avrei mai voluto nella mia vita: due persone che non si rendevano felici e che sono state insieme fino alla fine» (Raimo 158).

La sua è una storia di formazione costruita sull'uso ricorrente dell'espressione «Non ho mai», un parallelismo sintattico che scandisce gli eventi della narrazione: «Non ho mai ricevuto un'educazione sessuale» (96), «Non ho mai parlato a mia madre dell'aborto» (101), «non ho mai ereditato *a cozy apartment* in Trastevere» (54-5), «Non ho mai amato nonna Muccia» (65), «Non ho mai avuto un'immagine di me nel futuro che non fosse del tutto velleitaria» (151). In questo modo, oltre a delineare una mancata costruzione identitaria, il testo smantella le retoriche della famiglia tradizionale attraverso una feroce ironia, che diventa il principale strumento di de-costruzione dei detti, dei vizi e delle ipocrisie dei propri cari. La narrazione oscilla costantemente tra il comico e il grottesco, restituendo un ritratto familiare irriverente nei confronti dell'idea di famiglia come nucleo formativo tradizionale. Veronica e suo fratello rivendicano l'uso delle parolacce come elemento naturale del linguaggio domestico, considerandole «parte del kit base per una comunicazione ordinaria» (121), così come la trasgressione delle regole del *bon ton*: «Se i genitori insegnano ai figli a non parlare mentre mangiano, a casa mia si masticava tranquillamente a bocca aperta, cosa che mia madre continua a fare ancora oggi» (43).

5. UNA STORIA SFUGGENTE

Secondo Franco Moretti, una *Bildung* è tale solo se può dirsi conclusa, ovvero se la giovinezza evolve in maturità e lì si arresta (44). Tuttavia, le protagoniste dei romanzi analizzati non raggiungono mai una piena compiutezza. Teresa Ciabatti, al termine della sua opera, si autodefinisce «una fallita di mezza età», una «donna incompiuta» (209), priva di una realizzazione personale e affettiva. Sul piano professionale, il suo editor critica la sua scrittura per un registro «troppo infantile», carente della maturità attesa da un'autrice adulta (216). Anche Veronica si muove in una condizione di continua indeterminatezza, incapace di ancorarsi a un'identità stabile. Per lei, la scrittura non rappresenta una vocazione o un'aspirazione, bensì il prodotto di una frustrazione infantile e di un lungo confronto con la noia: «Io e mio fratello siamo diventati tutti e due scrittori. Non so cosa risponda lui quando gli chiedono come mai, io dico che è grazie a tutta la noia che ci hanno trasmesso i nostri genitori» (Raimo 13).

Sarebbe dunque possibile valutare se l'ipotesi avanzata da Lorenzo Mecozzi, secondo cui il romanzo di famiglia italiano «sancisce l'impossibilità della *Bildung* all'interno dell'eterno "divenire

del mondo” moderno» (137), possa essere applicata anche al *family novel* iper-contemporaneo. Tuttavia, più che rappresentare il tentativo fallito di preservare l’eredità del *Bildungsroman*, il romanzo di famiglia degli ultimi decenni sembra piuttosto rifiutare la dicotomia tra successo e fallimento, nonché la necessità di una narrazione lineare e binaria. Testi come *La più amata* e *Niente di vero* mettono in discussione l’idea stessa che il personaggio debba compiere un percorso definito. Non si propongono di offrire un senso ultimo, bensì di rappresentare l’instabilità e la mancata formazione personale e familiare come una condizione intrinseca al nostro tempo. A differenza delle «memorie di famiglia», in cui il narratore «sente su di sé il peso di essere l’ultimo erede al quale spetta l’arduo compito di scrivere la parola ‘fine’» (Abignente, *Rami* 65), nel romanzo di famiglia iper-contemporaneo il *topos* della chiusura del libro di famiglia si dissolve, come dimostrano i finali dei testi oggetto di questo studio:

Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho sessantun anni, gli anni di mio padre quando è morto, e inseguo la gallina bianca [...] Prendi la gallina bianca, albina, che corre veloce, svolazza, e noi dietro con le mani protese, pronti ad afferrarla, io e mia figlia, i miei amici, i figli, tutti insieme, il pensiero di te, fratello, il ricordo di te, mamma, la paura di te, papà, ora la prendiamo, e invece no, nessuno di noi ce la fa, corre, corre, rumore di ali. S’infila in un cespuglio, ed esce per sempre dalla nostra storia (Ciabatti 217-8).

Ho ripensato alle parole di Rosa: “Una storia è un concetto ambiguo”. Per me scrivere è essenzialmente questo. Scrivo cose ambigue e frustranti. Anche le poche favole che scrivevo da bambina erano così. C’era una spiga che era cresciuta in un bosco. – E com’è successo? – mi chiedeva mio nonno. – Non ne ho idea. La storia finiva lì. A mio nonno stava bene. A me pure (Raimo 163).

Entrambi i romanzi si chiudono con una dissolvenza che elude ogni forma di conclusione definitiva.⁴ Non si avverte il senso di essere gli ultimi custodi di una memoria da tramandare, ma di essere degli eredi di una storia sfuggente, di una realtà personale e familiare che non giunge mai a un’essenza ultima delle cose. Se, come afferma Clelia Martignoni, la formazione è un processo sempre provvisorio, che non può non ammettere conclusioni sospese (68), questa condizione appare ancor più rilevante in un genere incentrato sui legami familiari, relazioni per loro natura fluide, ambigue e soggette a una continua ridefinizione.

In contrasto con il *Bildungsroman* classico, dove la lettura stessa si configura come un percorso formativo che incoraggia la *Bildung* del lettore (Moretti 92), quella di Raimo e di Ciabatti non è una parola edificante e neppure una traiettoria lineare di rivendicazione del sé femminile.⁵ Veronica abbraccia la propria invisibilità, sottraendosi alle aspettative sociali e trasformando questa condizione in un atto di libertà. Allo stesso modo, Teresa si descrive come la figlia di un piduista senza prenderne distanze, senza scuse né chiavi di lettura morali. Le protagoniste non

⁴ È questo un dato che Clelia Martignoni osserva in molti romanzi di formazione novecenteschi, come *Le novelle* di Tozzi, *Il Quartiere* o *Via de’ Magazzini* di Pratolini, *L’isola di Arturo* di Morante, che si chiudono in modi ambigui, su differimenti e sospensioni.

⁵ Come sostiene Carla Carotenuto, il romanzo di formazione femminile si configura frequentemente come una narrazione di riscatto, in cui l’introspezione psicologica dell’io narrante avviene attraverso «il confronto-scontro con la cultura patriarcale dominante [...] nel tentativo di superare le difficoltà e ritrovare la propria identità, inizialmente subordinata, e spesso in modo inconsapevole, alla presenza maschile» (591).

promuovono una *Bildung* armoniosa nel lettore; al contrario, lo invitano a vivere nelle proprie contraddizioni irrisolte, in quella tensione tra passato e presente, tra ciò che è stato e ciò che continua a sfuggire.

6. CONCLUSIONI

Alla luce delle analisi condotte e della bibliografia esaminata, il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo si conferma come un genere ibrido e «costituzionalmente “ambiguo”» (Polacco 115), come un fertile terreno di sperimentazione letteraria, capace di rielaborare e mettere in dialogo diverse forme narrative, tra cui l'*autofiction* e il romanzo di formazione.

L'analisi dei romanzi *La più amata* di Teresa Ciabatti e *Niente di vero* di Veronica Raimo ha evidenziato non solo l'evoluzione in chiave iper-contemporanea di alcune caratteristiche canoniche del *family novel*, ma anche una riflessione sulla natura stessa del racconto autobiografico familiare e sulla rappresentazione del processo di formazione di un individuo all'interno di una famiglia. Ciò che emerge, in definitiva, non è la ricerca di una verità univoca né di un percorso di formazione lineare o binario, bensì l'affermazione della contraddittorietà e dell'ambiguità come principi costitutivi, sia tematici che formali, di questa specifica forma narrativa.

Nella tensione tra quello che è stato e quello che è, tra ciò che è falso e vero insieme, tra identità in divenire e ruoli mai del tutto definiti, si colloca il romanzo di famiglia italiano degli ultimi decenni, uno degli strumenti privilegiati per esplorare la complessità di quei *legami familiari* descritti da Clarice Lispector, di quella «prigione d'amore» (87) da cui è impossibile sottrarsi e che, pertanto, ha bisogno di essere raccontata.

BIBLIOGRAFIA

- Abignente, Elisabetta. “Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo.” *Enthymema*, n. 20, dicembre 2017, pp. 6-17.
- . “Una storia di ombre. Immaginazione delle origini e indagine genealogica nel romanzo contemporaneo.” “*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*”: per una genealogia del romanzo familiare italiano, a cura di Filippo Gobbo, Ilaria Muoio e Gloria Scarfone, Pisa University Press, 2020, pp. 243-263.
- . *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*. Carocci, 2021.
- Bachtin, Michail. *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, 1988.
- Calabrese, Stefano. “Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo.” *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. IV, Einaudi, 2003, pp. 611-40.

- Canzaniello, Emanuele. "Il Romanzo Familiare. Tassonomia E New Realism." *Enthymema*, n. 20, dicembre 2017, pp. 88-111.
- Carnero, Roberto. *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*. Pearson, 2010.
- Carotenuto, Carla. "Formazione e identità in 'Effetti personali' di Francesca Duranti." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 591-599.
- Castellana, Riccardo. *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*. Carocci, 2019.
- Cerreti, Marta. "Interview with Teresa Ciabatti: The Least Beloved, The Most Free." *Invited Perspectives. Gender/sexuality/Italy*, n. 9, 2022.
- Ciabatti, Teresa. *La più amata*. Mondadori, 2017.
- Dell, Kerstin. *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium. A Study in Genre*. VDM Verlag, 2007.
- Didion, Joan. "Sul tenere un taccuino." *Verso Betlemme Scritti 1961-1968*, traduzione di Delfina Vezzoli, Il Saggiatore, 2008, pp. 117-124.
- Dilthey, Wilhelm. *Esperienza vissuta e poesia*, a cura di Nicola Accolti Gil Vitale, Istituto editoriale italiano, 1947.
- Domenichelli, Mario. "Il romanzo di formazione nella tradizione europea." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 11-37.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il mulino, 2014.
- Forest, Philippe. *Il romanzo, il reale e altri saggi*, traduzione di Gabriella Bosco, Rosenberg & Sellier, 2024.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976.
- Levorato, Chiara. "Niente di vero, tutto autentico. Intervista a Veronica Raimo." *QdiCopertina*, 2021, www.qdicopertina.it/niente-di-vero-tutto-autentico-intervista-veronica-raimo/
- Lispector, Clarice. *Legami familiari*, traduzione di Adelina Aletti, Feltrinelli, 1999.
- Martemucci, Valentina. *Galassia nonfiction: l'autofiction e il romanzo reportage nella nuova narrativa italiana*. Università degli studi dell'Aquila, 2011.
- Martignoni, Clelia. "Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 57-92.

Mecozzi, Lorenzo. “Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica.” “*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*”: per una genealogia del romanzo familiare italiano, Pisa University Press, 2020, pp. 121-140.

Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, vol. II, Einaudi, 2002.

Mondello, Elisabetta. *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*. Giulio Perrone Editore, 2016.

Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*. Garzanti, 1986.

—. ““Un inutile nostalgia di me stesso”. La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914.” *Il romanzo di formazione*. Einaudi, 1999, pp. 257-273.

Nisini, Giorgio. “Da Luciano al Riccetto: Storie di un romanzo senza formazione.” *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 433-440.

Polacco, Marina. “Romanzi di famiglia, per una definizione di genere.” *Comparatistica*, n. 13, 2004, pp. 95-125.

Raimo, Veronica. *Niente di vero*. Einaudi, 2022.

Rosa, Giovanna. “Tre adolescenti nell’Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto.” *Il romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 105-121.

Ru, Yi-Ling. *The Family Novel: Toward a Generic Definition*. Peter Lang, 1992.

Savoca, Sebastiana, e Gaia Scintu. “EFFETTO STREGA – Intervista a Veronica Raimo (Niente di vero – Einaudi).” *Scuola del libro*, 30 giugno 2022, <https://www.scuoladellibro.it/effetto-strega-intervista-a-veronica-raimo-niente-di-vero-einaudi/>

Serra, Francesca. “Romanzo senza midollo.” *Il romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Edizioni ETS, 2007, pp. 253-257.

Simonetti, Gianluigi. *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*. Il Mulino, 2018.

Welge, Jobst. *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*. Johns Hopkins University Press, 2015.