

Il ritratto dell'adolescente ne *Gli anni impossibili* di Romano Bilenchi

Matteo Maculotti
Università degli Studi di Milano

Abstract

Il saggio propone un profilo critico incentrato sulla figura del personaggio adolescente protagonista del romanzo *Gli anni impossibili* di Romano Bilenchi. Il discorso prende avvio da una discussione preliminare sul significato del tema dell'infanzia e dell'adolescenza nell'opera dell'autore. In merito a *Gli anni impossibili*, poi, verrà sottolineato in modo particolare il motivo del confronto tra mondo dell'infanzia e mondo adulto in merito a due opposte visioni della vita. Riguardo al personaggio protagonista, infine, si rileveranno le forme di una strategia rappresentativa funzionale a un ritratto del *puer* caratterizzato da una profonda ambivalenza.

The essay proposes a critical profile focused on the figure of the adolescent character who is the protagonist of Romano Bilenchi's novel *Gli anni impossibili*. The speech begins with a preliminary discussion about the meaning of the theme of childhood and adolescence in the author's works. Concerning *Gli anni impossibili*, then, it will be particularly highlighted the motif of a contrast between the child's world and the adult's world, in regards to different visions about life. As for the boy protagonist, finally, the essay will notice the forms of a representative strategy that is functional to convey a deeply ambivalent portrait of the *puer*.

Parole chiave

Letteratura italiana, Romano Bilenchi, Infanzia, Adolescenza, Bildungsroman

Contatti

matteo.maculotti@studenti.unimi.it

1. Il tema dell'infanzia e dell'adolescenza nell'opera di Bilenchi

I racconti e i romanzi di Bilenchi accordano una particolare predilezione alle figure di bambini e ragazzi, protagonisti di un discorso sull'infanzia e sull'adolescenza in cui a ragione si può scorgere il nucleo primario della sua opera (cfr. Bosetti 241). Alla generica affinità tematica, che consente di leggere tali storie come variazioni del medesimo motivo, si accompagna poi una specifica somiglianza nella caratterizzazione del personaggio protagonista.¹

Il *puer* bilenchiano è tipicamente un ragazzo di età anagrafica compresa all'incirca tra i sei e i sedici anni, di indole sensibile, riservata e riflessiva, incline all'immaginazione, poco socievole di carattere e per questo motivo esposto al rischio di un'emarginazione sociale. Le sue relazioni fondamentali sono perlopiù relegate all'ambiente familiare e interessano

¹ Cfr.: «Le numerose figure di adolescenti costituiscono dunque altrettante varianti contestuali di un'unica invariante narrativa che potremmo chiamare l'archetipo autobiografico dell'opera bilenchiana» (Macri Tronci 62).

soprattutto figure femminili, nei confronti delle quali il ragazzo prova sentimenti intensi e ambigui di affetto misto a risentimento, a fronte di un legame quasi sempre labile e sfuggente con la figura paterna.² Oltre al microcosmo familiare, altri due ambienti su cui si concentra il discorso sono quello naturale e quello scolastico: la relazione con la natura, spesso idilliaca, emozionale e carica di mistero, corrisponde a una fase più infantile, egocentrica e istintuale dello sviluppo; il confronto con la realtà scolastica segna invece il passaggio a una fase più avanzata e adolescenziale, caratterizzata dalla difficile apertura a nuove relazioni di amicizia e dal tentativo di acquisire una più matura identità sociale.

Interrogato circa i motivi di questa costante predilezione tematica, Bilenchi ha spiegato di considerare gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza come un'età esemplare e il solo periodo di libertà riservato all'uomo. Il suo interesse, tuttavia, non si rivolge tanto a un'epoca statica e conclusa in sé, quanto a un tempo precario e in divenire, suggestivo proprio a causa del suo carattere transitorio e formativo per l'individuo.

È vero che ho visto l'infanzia come età esemplare dell'uomo e unico suo periodo di libertà. [...] Ma c'è dell'altro. Mi interessa l'infanzia perché è in quegli anni che l'uomo si forma. L'infanzia rappresenta un patrimonio che ci lasciamo dietro di noi, composto di tristezza e felicità, dal quale possiamo attingere quello di cui abbiamo bisogno in seguito: emozioni, sentimenti e una somma di esperienze che ci aiuteranno poi a correggere errori, a superare crisi e disgrazie. (Petroni 80)³

L'ispirazione dell'autore è diretta a un'età contraddittoria, considerata nei suoi aspetti positivi e negativi, oltre che dinamica – data la sua transitorietà e l'influenza esercitata sul resto della vita –, la cui natura di *exemplum* la sottrae ai limiti della soggettività dell'autore proiettandola su un più ampio orizzonte umano di condivisione (cfr. Nesi 24, dove si definisce *Il gelo* «una storia *esemplare*»; corsivo originale). In questo modo lo sguardo retrospettivo rifugge la contemplazione nostalgica, la mitizzazione lirica e la rievocazione strettamente autobiografica. La sua ricerca ha piuttosto come scopo una ricognizione sincera dell'essere umano a partire dalle prime esperienze di vita, fondamentali per ritrovare non tanto un'età perduta e circoscritta nel tempo, quanto l'intero «mondo dell'uomo [...], nella sua origine emotiva, in quello del ragazzo» (Baldacci 230).

L'età infantile e adolescenziale, per questo, non è rappresentata come una presenza ideale, monolitica e assoluta, bensì colta in una serie di dinamiche che la pongono costantemente in rapporto con la realtà esterna e con il mondo degli adulti – salvo restituire a più riprese, proprio a causa di questo difficile confronto, un senso di separatezza e in comunicabilità tra i due sistemi (cfr. Nicoletti XIII).

[...] che io sia uno scrittore che parla soltanto dell'infanzia non mi sembra vero e non vorrei che questo equivoco continuasse ancora. Spesso nei miei racconti [...] i personaggi infantili costituiscono uno dei poli dialettici della vita che intendo rappresentare. In *Anna e Bruno* il bambino è inscindibile dalla madre, in *Conservatorio di Santa Teresa* i rapporti tra Ser-

² Una parziale eccezione, peraltro notevole, è offerta dal tentativo – avviato e poi interrotto – di ampliare il racconto *Anna e Bruno* strutturandolo come un romanzo (cfr. Corti 129).

³ Cfr. anche: «L'uomo mi piace quando nasce e si forma, più che quando muore e si spenge» (Palumbo 236), dove la distinzione sembra addirittura suggerire una duplice equivalenza infanzia-vita e maturità-morte; e «L'uomo mi interessa di più quando deve formarsi: i suoi sentimenti sono tutti scoperti, non mascherati da alcuna politica» (Cherchi 185), dove l'accento è posto sulla sincera trasparenza emotiva dei bambini.

gio, sua madre Marta e la zia Vera formano il nucleo poetico, unico protagonista del romanzo. (Petroni 80)

Accostabili alle figure di bambini e adolescenti sono poi alcuni personaggi anziani – primo tra tutti il nonno della *Siccià* – che sul finire della vita riacquistano facoltà tipicamente infantili quali la fantasia, l'emotività, la purezza d'animo e la capacità di guardare il mondo secondo un punto di vista anticonvenzionale. «Si può dire [...] che l'uomo, raggiunta una certa età, riesca a acquistare la libertà che aveva perduto, a riafferrare un po' di fantasia, d'immaginazione, di purezza; a ripiombare in quei lunghi periodi di dolce melanconia che ci assalgono quando siamo ragazzi e dai quali usciamo arricchiti,» spiega l'autore (Petroni 80–1; cfr. Cherchi 185). In un'altra occasione, poi, il motivo della solidarietà delle due età estreme e «improduttive» (Nicoletti IX) della vita emerge ancora più chiaramente come termine di contrapposizione al mondo adulto: «Ad affascinarmi sono il bambino e il vecchio. Il primo perché vuole capire, il secondo perché ha capito. L'uomo nell'età di mezzo è un misto di miseria, stupidità, alterigia, insensibilità» (Quaranta 220).

L'accostamento dell'infanzia alla vecchiaia suggerisce di considerare con cautela l'aspetto cronologico della questione: l'infanzia e l'adolescenza, in altre parole, non sono riducibili a periodi della vita determinati o determinabili, ma possono essere concepite come modalità di rapporto col mondo condivisibili da persone di età anagrafiche molto differenti. L'adesione a tale prospettiva, che concepisce l'infanzia essenzialmente come uno sguardo sul mondo, ha prodotto per l'opera di Bilenchi significative conseguenze strutturali, oltre che tematiche. In primo luogo, il narratore ha rifiutato una condizione di onniscienza e superiorità sui fatti narrati; in secondo luogo, si è gradualmente approssimato alla voce e al punto di vista del personaggio protagonista fino all'adozione della prima persona e della focalizzazione interna fissa, che sancisce la caduta definitiva della distinzione tra narratore e personaggio.⁴

L'autore ha paragonato la scelta di un punto di vista adolescenziale all'utilizzo della prima persona, definendola «un'invenzione poetica» (Dolfi 91) funzionale all'approfondimento della materia narrativa. La rappresentazione del mondo, in questo modo, viene ad essere condizionata in tutti i suoi aspetti dall'esperienza del soggetto, che la interpreta in virtù del particolare punto di vista e la traduce in parole nei limiti delle proprie capacità cognitive.⁵

Il mondo degli adulti è presente solo in quanto è attualmente percepito o ricordato dal bambino. Bilenchi delimita il campo di una sensibilità iniziale, e ne segue le modificazioni con un'attenzione lenticolare. Opera una riduzione al piano del vissuto e si attiene rigorosamente ad esso. Sono sospese le categorie oggettive della rappresentazione. (Guglielmi 79–80)

La focalizzazione adottata diviene poi tanto più rilevante in quanto portatrice di una visione anticonvenzionale, estranea alla logica ordinaria e neutra di uno sguardo adulto, e

⁴ Cfr.: «La grande innovazione prodottasi all'interno di Bilenchi [...] è infatti uno spostamento dell'epicentro della narrazione da una mente di autore attenta ed equidistante dai suoi oggetti verso l'interiorità continua e determinante di un solo personaggio» (Luigi 101).

⁵ Cfr.: «la focalizzazione fissa deforma il reale» (Martignoni 9).

che anzi conserva margini di irrazionalità e residui di un pensiero prelogico non immune dal concorso delle emozioni.⁶

La fisionomia di questo sguardo riflette allora, da un verso, una condizione di inferiorità rispetto al mondo adulto: il ragazzo, privo della necessaria esperienza, è spesso incapace di comprendere i fatti in modo lucido, e talvolta è portato a fraintenderne il senso o ad esagerarne la portata. D'altro canto, la sua superiorità rispetto al punto di vista adulto si misura sull'estrema disponibilità, curiosità e voglia di conoscere che il ragazzo dimostra nei confronti dell'esperienza, oltre che sulle spiccate capacità intuitive, sensitive e immaginative di cui è provvisto. Allo sguardo fisso, neutro e univoco dell'ottica adulta, così, si contrappone uno sguardo mobile, vivace e multiforme, capace di restituire una visione della realtà complessa e comprensiva di più livelli.

Il carattere essenziale di questo sguardo molteplice sulla realtà – e dello stesso giovane personaggio bilenchiano – non è tuttavia armonico, bensì improntato a una profonda e drammatica ambivalenza. Rispetto al suo rapporto col mondo, tale ambivalenza dà luogo a un conflitto tra modalità antitetiche di rappresentazione, che possono contrapporre il disincanto di una visione realistica alla fascinazione propria della fantasticheria, oppure l'ordine di un pensiero razionale frutto della riflessione al disordine delle emozioni più elementari. Rispetto all'indole del soggetto, l'ambivalenza si manifesta nella sua natura precaria e instabile, a metà tra infanzia e maturità. Da una parte il ragazzo bilenchiano mostra caratteri tipicamente regressivi – riassumibili nell'attaccamento a un mondo familiare posto sotto la protezione della figura materna o al riparo della natura, suo sostituto simbolico –; dall'altro, egli non può sottrarsi all'esigenza di crescere, ed è anzi proiettato verso un percorso di formazione che si snoda attraverso la fase adolescenziale e l'iniziazione al mondo adulto della società. Le due tendenze coesistono in ogni personaggio infantile o adolescente dell'autore, e riflettono il suo particolare modo di affrontare per via letteraria il problema della crescita soffermandosi su un'età liminale, situata al confine tra forze opposte e contraddittorie, che può essere presa ad esempio di un conflitto essenzialmente umano, e non soltanto adolescenziale.

«Come narratore,» spiega Guglielmi, «Bilenchi ha subito compreso che non era più possibile costruire personaggi capaci di maturare, di avere un rapporto attivo col mondo». Consapevole dell'inattualità delle convenzioni tipiche del *Bildungsroman*, l'autore non ha rappresentato in senso stretto la crescita dei suoi personaggi, ma ha proposto «il tema della crescita come problema» (Guglielmi 79).⁷

2. Il soggetto ambivalente ne «Gli anni impossibili»

La dialettica tra mondo dell'infanzia (o adolescenza) e mondo adulto informa l'intera narrazione degli *Anni impossibili*,⁸ condotta in prima persona e secondo una focalizzazione fissa dal narratore e protagonista della storia, in cui è facile riconoscere l'ennesima incarnazione del personaggio *puer* bilenchiano. L'età anagrafica di questo ragazzo all'inizio

⁶ Cfr. Testa (66ss.), dove la condizione del soggetto bilenchiano, «protagonista di un dramma la cui partitura psicologica viene eseguita con accordi tratti dal repertorio arcaico dell'esperienza magica», è analizzata in un'ottica antropologica.

⁷ Per un raffronto tra le opere di Bilenchi e la tradizione del romanzo di formazione, cfr. Castellana 172–5.

⁸ Le tre narrazioni in cui si articola *Gli anni impossibili* sono qui richiamate mediante i seguenti rimandi: S per *La siccità* (Opere 605–30); M per *La miseria* (Opere 631–70); G per *Il gelo* (Opere 671–729).

della vicenda non è menzionata, ma da successivi indizi testuali si può stabilire attorno ai dodici anni. La stessa caratterizzazione del personaggio è costruita perlopiù in modo indiretto: in un primo momento attraverso la descrizione del suo legame col nonno; più avanti, nell'aperta contrapposizione delle due figure al resto della famiglia, che include la madre, la nonna e il padre.

Il nonno e il ragazzo sono accomunati da molti tratti caratteriali, tra cui un animo schivo, sensibile e capace di intensi slanci emotivi, la mancanza di pragmatismo, l'insofferenza nei confronti della vita domestica e la tendenza a fantasticare e a idealizzare la natura. Nel corso del racconto viene sottolineata più volte la loro partecipazione a una medesima visione della realtà, che i rappresentanti del mondo adulto non condividono e considerano puerile. Per il nonno, questa visione eccentrica si sostanzia soprattutto in un desiderio febbrile e capriccioso di intraprendere nuovi progetti senza valutarne la convenienza (l'abbellimento della casa; l'esportazione di arance; l'acquisto del podere sulle colline; la fuga verso i parenti lontani).⁹ Per il ragazzo, essa si traduce in una forte inclinazione immaginativa che corrisponde a un allontanamento dalla realtà concreta dei fatti.

L'influenza di questa visione, in ogni caso, non spinge solo i due personaggi a elaborare fantasie di fuga dalla vita quotidiana, ma agisce anche sul modo in cui essi sono portati a interpretare gli eventi reali. Nel corso del racconto, il narratore è più volte portato a presentare la realtà sotto una prospettiva animistica o religiosa, mostrandosi persuaso dell'esistenza di una volontà divina e di forze misteriose che scuotono la natura e si sottraggono alla comprensione razionale – «una folle paura aveva finito per prendermi al pensiero che l'oltraggio di estranei, l'involontario errore di un contadino, qualche misteriosa forza della stessa natura riuscissero a guastare la meravigliosa armonia della campagna» (S 617); «la sera pregavo Dio che non mandasse altre piene» (S 618); «nell'aria alitava qualcosa di malvagio che premeva i campi e covava sotto la terra che calpestavò» (S 619).

Nel caso della siccità, in particolare, sia il nonno che il nipote considerano l'evento climatico una conseguenza della condotta malvagia dell'uomo nei confronti della natura, una sorta di flagello divino lanciato contro l'umanità per punirla dei suoi crimini. Tale convinzione, riconducibile a forme di pensiero primitive, si accompagna a un atteggiamento superstizioso nei confronti della realtà, e soprattutto alla credenza di poter influenzare i fenomeni naturali attraverso il compimento di opportuni rituali magici.

In un passo della *Siccità*, il confronto tra il ragazzo e suo padre circa la possibilità di intervenire sul corso dei fenomeni naturali segna il più esplicito momento di scontro tra le due visioni del mondo: da una parte quella dell'infanzia, mitica e religiosa, propria del nonno e del nipote; dall'altra quella adulta e razionale del padre. Nello studio del nonno il padre trova sulla scrivania due barattoli di vetro contenenti grano e granoturco. Il figlio, interrogato sulla loro funzione, risponde che il nonno cercava con quei barattoli di «far cessare il sole» (S 626), ovvero di interrompere la siccità. Mentre il padre si dichiara certo dell'impossibilità di una simile impresa, il ragazzo gli risponde che a suo parere il nonno

⁹ Cfr.: «La figura del nonno [...] è un ulteriore esempio di maturità interrotta o regredita: le sue incertezze e i suoi improvvisi entusiasmi lo imparentano ad un bambino e gli stessi congiunti lo trattano a quella stregua» (Nicoletti 215). Nel corso del romanzo, inoltre, il nonno viene più volte paragonato in modo esplicito a un bambino – «[La nonna] gli diceva che da vecchi si torna un po' bambini» (G 680); «[Il medico] lo aveva sgridato come fosse un bambino» (G 681) –, e in un'occasione il suo corpo nudo è descritto dal protagonista come «incredibilmente giovanile» (G 682).

«c'era quasi riuscito quando è stato costretto a partire» (S 626). A seguito della reazione rabbiosa del padre, che rimprovera il figlio, inveisce contro il nonno e lancia i barattoli sul tetto della casa di fronte, il ragazzo nota che «qualcosa si era definitivamente rotto nella mia vita» (S 627).

L'atto del padre, spiega Bertoncini, è «immagine della rottura definitiva di una dimensione del giovane», «l'atto che prelude al passaggio dall'età fantastica all'età razionale e storica [...], dalla natura alla storia» (104). L'intervento del genitore è dunque distruttivo nei confronti della visione infantile del ragazzo, ma costruttivo nella prospettiva di una sua iniziazione alla vita adulta, inaugurata dalla ridefinizione del loro rapporto secondo criteri paritetici – «Era alto, magro, senza cappello, spettinato come me, con la divisa da una parte, ancora molto giovane. Ci somigliavamo in tutto nel volto [...]» (S 628); «Mi parlò da pari a pari, calmo e affettuoso» (S 628); «Ora egli era come un mio fratello maggiore» (S 628). La comparsa del padre, in questo modo, non rappresenta soltanto il polo dialettico del mondo adulto contrapposto alla dimensione dell'infanzia, ma a un livello più profondo introduce nel testo il tema della necessità della crescita, fondamentale per la caratterizzazione del personaggio *puer* bilenchiano.

La dialettica tra mondo dell'infanzia e mondo adulto si riflette allora nella coscienza del personaggio protagonista, profondamente ambivalente a causa del conflitto irrisolto tra una tensione regressiva alla stasi e una tensione progressiva alla crescita. Nelle ultime pagine della *Sicilia* tale ambivalenza è espressa dal finale aperto, che in modo volutamente ambiguo rende conto di entrambe le tendenze insite nel ragazzo: se da una parte egli ha fatto propria la consapevolezza della necessità di maturare grazie al confronto col padre, dall'altra ha mantenuto il legame affettivo col proprio passato di bambino e con la figura del nonno, a cui tenta invano di scrivere una lettera confidando di propiziare in tal modo il ritorno. La nota che chiude il racconto, così, è di nuovo improntata a una visione infantile e nostalgica del mondo, benché carica di una rinnovata speranza proiettata al futuro.

Il cielo era chiaro, ma morbido e dolce quasi fosse l'alba. All'improvviso mi prese la speranza che la mattina avrei, come una volta, trovato le piante dell'orto, dell'immensa campagna umide e verdi. (S 630)

Molti altri luoghi della narrazione riproducono il conflitto tra stasi e crescita proprio della coscienza del protagonista. La recita teatrale nella *Miseria*, ad esempio, è interpretabile come un rito di iniziazione in cui il giovane viene incoraggiato a vestire i panni dell'uomo adulto di fronte alla comunità, nonostante questo proposito si scontri col suo timore di non esserne in grado.¹⁰ Il ragazzo dice di avere atteso a lungo quell'occasione – «Tre anni avevo atteso che toccasse alla mia classe di recitare» (M 655) –, fantasticando sulla «vita estranea a quella degli altri compagni» (M 657) che gli attori inauguravano durante le prove, ma quando scopre di essere stato scelto per recitare comincia a paragonare con timore la propria condizione economica a quella dei compagni ed è angosciato dal pensiero di doversi procurare degli abiti adatti – «mi sarei trovato povero e ridicolo in mezzo a compagni ai quali la ricchezza dava singolari accenti di eleganza e di grazia e ne

¹⁰ Per una lettura simbolica delle immagini iniziatiche dell'episodio, cfr. Bertoncini (112–4), dove il vestito della recita ed il bastoncino donato al ragazzo dalla sua amica sono paragonati agli oggetti magici della tradizione fiabesca.

acuiua la personalità» (M 656-7); «a me parve impossibile chiedere un vestito tanto costoso» (M 658).

In seguito, dopo che il vestito è stato confezionato, è il confronto con il personaggio della vedova a provocare nel ragazzo nuovi turbamenti e a vanificare il pensiero di una felice iniziazione al mondo adulto, sancita nella sua mente dall'unione affettiva con una compagna di recita. Il ragazzo, costretto dalla vedova ad indossare il vestito di attore e suggestionato dalla sua offerta di matrimonio con l'antipatica figlia, vede sfumare il suo ideale di vita futura e comincia così a considerare in termini negativi la recita, ovvero l'atto che esprime in modo simbolico il suo ingresso nel mondo adulto.

Avevo pensato alla recita come un trionfo personale mio e della mia amica, che avrebbe, nell'esaltazione comune di tutta la città, consacrato per sempre la nostra confidenza. Invece, via via che mi avvicinavo a casa, il giorno che tra poco sarebbe incominciato mi sembrava un giorno d'addio. (M 665)

La storia della *Miseria* si arresta al giorno che precede la recita, presentando un finale nuovamente aperto e irrisolto in cui ancora una volta viene riprodotto il conflitto tra stasi e crescita operante nella coscienza del giovane. L'immagine di chiusura, una «folle idea» (M 669) concepita dal ragazzo, è una visione straniata della rappresentazione teatrale, trasformata in un drammatico monologo rivolto da lui stesso al pubblico.

Dal palcoscenico avrei raccontato tutta la mia vita dolorosa, quello che possedevo prima in campagne, in città, in giardini, in amici, e lo stato in cui mi ero ridotto. [...] E avrei chiesto al pubblico di salvarmi, di liberarmi da quella mia esistenza e dalle persone che la opprimevano. Ma subito vidi la vedova, seduta in un palco di prim'ordine, ammirata dagli uomini a lei vicini, che, col suo sguardo profondo e cupo, un po' languido e ironico, me lo impediva. (M 669-70)

In questa fantasia a occhi aperti l'iniziazione non coincide più, per il ragazzo, con l'assunzione di una nuova identità sociale mediata dalla finzione di una recita condivisa con altri attori, ma si configura come un atto fortemente individuale di denuncia contro un regime di oppressione e di dolore avvertito nella realtà. La liberazione da questo regime è domandata significativamente al pubblico, in un'implicita rinuncia del ragazzo alle proprie responsabilità; l'immagine della vedova, infine, ne sancisce l'impedimento definitivo, segno di una coscienza dilaniata dalla necessità della crescita e dalla consapevolezza della sua impossibilità.

Altri episodi del *Gelo* rivelano un carattere iniziatico analogo a quello dei passi considerati: la gita al monte Luca, una sorta di pellegrinaggio di ascensione (Bertoncini 117) durante il quale il professore, come già il padre nella *Sicilia*, si trasforma in un «compagno colto» (G 678) e instaura con gli studenti un rapporto paritario, e soprattutto il passo in cui il ragazzo protagonista viene guidato dall'amico Gino nel campo di girasoli, luogo deputato a sacrifici rituali di animali e a una cerimonia di iniziazione sessuale. In questo secondo episodio, la mancata consumazione del rapporto ha un significato equivalente, ai fini del discorso sull'infanzia e sull'adolescenza, a quello dei finali aperti e interrotti della *Sicilia* e della *Miseria*: una situazione emblematica di iniziazione si risolve in una rappresentazione conflittuale che convalida la diversità del *puer* e la sua incapacità di integrarsi al mondo adulto.

Questa drammatica consapevolezza di estraneità pervade l'intero racconto del *Gelo*, e nelle sue pagine trova molteplici espressioni letterarie. In alcuni casi è lo stesso narratore

a riflettere sulla sua condizione, ponendo l'accento su un marcato senso di inappartenenza – «Fui invaso da una misteriosa, pungente paura [...] finché l'ansia svaniva lasciandomi in una stanza che non apparteneva a nessuna casa, che non era posta in nessuna parte della terra» (G 716) – o inferiorità – «diveniva netta la certezza che ero meno forte degli altri, incapace di difendermi, di far valere le mie ragioni, di riuscire a posarmi sotto le ali di quelle esistenze che con il loro placido volo sembravano coprire tutti e renderli uguali, naturali e felici, qualunque avversità capitasse loro» (G 698) –, o in alternativa con un procedimento inverso volto a razionalizzare la propria situazione di esclusione, descrivendo il mondo degli adulti come crudele, ostile e inabitabile – «Quel mondo nel quale ognuno avrebbe potuto essere afferrato e stracciato, in cui avrebbe potuto venire separato dagli altri non era più abitabile» (G 703); «Non era possibile vivere fra gli altri uomini se a un tratto si scagliavano gli uni contro gli altri con tanta ferocia» (G 718).

In altri casi il ritratto è maggiormente mediato dalla rappresentazione, benché sempre riconducibile all'ottica del giovane protagonista che riflette su di sé. L'episodio degli scavi archeologici, ad esempio, presenta una notevole *mise en abyme* nella descrizione della testa di Augusto adolescente, in cui il narratore sembra vedere riflesso il proprio stato emotivo.

[La testa di marmo] Rappresentava un giovane con un ciuffo di capelli sulla fronte, lo sguardo mesto, desolato: tutto il volto era di una struggente delicatezza. Dopo averla guardata a lungo il direttore disse: «Deve essere un ritratto di Augusto adolescente. Verso i diciotto anni soffrì di una lunga malattia. Vedete questo sguardo stupito, trasognato, sofferente. Rivela un giovane colpito da una preoccupazione che lo rattrista». (G 685)

Più spesso il ritratto è indiretto e deducibile da alcuni episodi narrativi del racconto: la condizione del ragazzo emerge in questo caso dal confronto con le altre persone, dal modo in cui esse lo trattano e dalle parole che gli vengono rivolte. Quando la nonna, nella *Miseria*, spiega al nipote di avergli taciuto le varie traversie economiche della famiglia perché è bene «non coinvolgere i ragazzi nelle disavventure dei grandi» (M 646), di fatto convalida la sua condizione di esclusione dal mondo adulto, inducendo peraltro il lettore a scorgerne l'origine in certe dinamiche familiari. Maggiormente ambiguo è l'atteggiamento della vedova, che da un lato elogia il ragazzo per il bell'aspetto fisico, paragonandolo al padre e incitandolo ad imparare il ruolo di uomo adulto – «mi diceva che ero un bel ragazzo, che somigliavo molto a mio padre, [...] e che per questo avrei dovuto imparare fino da ora a destreggiarmi con le donne» (M 653) – mentre dall'altro sembra trattarlo come un oggetto in funzione dei propri interessi personali, e in modo specifico dell'eventuale futura unione con la figlia. Anche riguardo al padre, del resto, il narratore spiega che la vedova «parlava come di un oggetto proprio. Diceva [...] che se fosse stato suo marito lo avrebbe fatto vestire in maniera più elegante» (M 652).

Alcuni passi del *Gelo*, inoltre, sono tanto più significativi del modo in cui il ragazzo viene visto dalle altre persone per il fatto che trattano situazioni irrelate al contesto familiare. Gli episodi del furto dei francobolli e dei fringuelli (G 696-8) si presentano come due variazioni sul tema della debolezza caratteriale del protagonista, incapace di vendicare le ingiustizie subite dai compagni di scuola. Di Rosa, un'adolescente per la quale il giovane nutre una particolare simpatia, gli racconta che durante un colloquio gli è parso che lo guardasse «stupefatta, con alterigia, quasi fossi un bambino» (G 699). La percezione della propria debolezza e di un senso di inferiorità rispetto alla coetanea scatenata nel ragazzo l'emergere del gelo – «Il gelo che mi si conficcò nella schiena come un coltello mi rese balbettante dinanzi a lei. Sentii che essa mi dominava, era più adulta di me, più forte

[...]» (G 699). L'impressione è in questo caso soggettiva, ma il giudizio di Rosa circa l'im maturità del ragazzo viene poco dopo confermato dal suo amico Nicola – «A Nicola, Rosa parve molto cambiata, frivola; mi giudicava un ragazzino con un carattere instabile e troppo complicato» (G 700).

Un'ulteriore testimonianza sul carattere puerile del ragazzo è data dal cugino: «Elio, dopo che già suo padre me lo aveva rimproverato, diceva che non sapevo salire sull'automobile, che sbattevo gli sportelli, che insudiciavo con le scarpe fangose la stoffa dei sedili» (G 704). Durante il soggiorno dalla famiglia amica dei parenti, poi, nel corso di un pranzo il ragazzo viene rimproverato pubblicamente per la presunta maleducazione.

«Il signorino è anche maleducato. Si comporta come se fosse in casa sua. Prima di alzarsi deve mangiare il dolce e la frutta. Se ne andrà da tavola quando ce ne andremo noi» disse Mauro e con un colpo rabbioso mi fece alzare la testa. (G 723)

In realtà è Sandra, la madre di Mauro, a suggerire al ragazzo di andare in camera, accortasi che sta piangendo. Il pianto – in modo simile all'emergere del gelo nel passo citato sopra – consegue da una situazione conflittuale in cui il *puer* avverte la propria debolezza. Nel caso specifico, durante il pranzo vengono rivolte al ragazzo alcune domande insistenti e provocatorie sul sesso, a cui egli tenta di sottrarsi per la vergogna. Come già nell'episodio del campo di girasoli, l'estraneità del *puer* al mondo dell'istinto e del piacere sensuale si traduce in uno stigma che agli occhi degli altri sancisce la sua diversità. Là era la giovane prostituta a rimarcare con un grido la differenza del ragazzo – «Vattene, non voglio, non è come con gli altri»» (G 712); qui, in risposta alla domanda di Federico – «Sarai fatto come gli altri, no?»» (G 722) – è Sandra a suggerire che il ragazzo sia stato «allevato nell'ovatta» (G 722).

Il conflitto tra coscienza del *puer* e mondo adulto si riflette poi sulla rappresentazione dei personaggi: alla riservatezza e alla sensibilità del giovane si oppone così la loquacità scurrile e triviale dei membri della famiglia, specialmente maschili, ai quali sembra estraneo qualsiasi moto di discrezione nei confronti della vita privata del ragazzo. Quest'ultima tendenza, comunque, non è solo imputabile genericamente ad una mancanza di rispetto, ma presuppone per i personaggi adulti una specifica considerazione del ragazzo quale persona immatura e perciò degna di diletto. Nella stessa occasione del pranzo, mentre il ragazzo piange, Federico invita Sandra a controllare «se le sue lenzuola sono pulite» (G 722), formula intesa a colpevolizzarlo e svergognarlo che suona più consona a un bambino. Qualche pagina più avanti, dopo che il ragazzo ha rovistato nel cassetto della biancheria di Lidia e mangiato i confetti del suo matrimonio,¹¹ durante la cena viene apostrofato duramente da Federico, che minaccia di sculacciarlo «come un bambino vizioso» (G 728). Nell'equiparazione del ragazzo sedicenne ad un bambino (implicita nel primo caso, esplicita nel secondo) si certifica ancora una volta, in modo beffardo e ostile, la sua esclusione dal mondo adulto.

Considerato in questa prospettiva, a partire dal confronto con gli altri personaggi innescato dal racconto, il legame del *puer* con l'infanzia non è più il dono di uno sguardo incantato e mitico sul mondo (com'era nella *Sicilia*), ma un marchio vergognoso di diversità che prelude all'emarginazione e da cui si origina, nella coscienza del giovane, la con-

¹¹ Per un commento sull'episodio, cfr. Bertoncini (134), dove nei suoi elementi compositivi viene riconosciuta «la traduzione di una pulsione inconscia erotica del giovane», e Nicoletti (246), che interpreta l'atto del giovane come un tentativo di sostituzione feticistica dell'oggetto del desiderio.

sapevolezza di dover crescere. La specificità del ragazzo, del resto, non esclude che egli possa portare a termine la propria formazione, pur rinviandone il compimento a un futuro prossimo. Sul finire del romanzo questa ipotesi traspare ad esempio dalle parole di Lidia, quando confessa al giovane che lei non avrebbe dovuto sposare «un uomo volgare come Federico», essendo innamorata di un altro, «di uno che aveva studiato, di uno come sarai tu da grande» (G 728).

In precedenza, il tema di una crescita necessaria e possibile era stato più volte espresso facendo ricorso a similitudini riferite al mondo della natura, ma che è possibile leggere anche come allusioni al processo di crescita del *puer*. All'inizio della *Sicilia*, il nonno paragona il ragazzo «ai giovani arbusti che non stanno mai fermi» (S 615); alla fine del racconto, di notte, il ragazzo confida fiducioso in una nuova crescita delle piante dell'orto e della campagna, alludendo a una prospettiva di maturazione non traumatica, ma che avviene nel segno di una continuità col passato (S 630). Nella *Miseria*, allo stesso modo, il ragazzo osserva i fiori «inoltrarsi, cullati dalle prime ombre della sera, in un sonno sicuro e leggero, pieno di promesse per l'indomani» (M 659).

Alla fine del *Gelo*, in risposta a un'osservazione della madre – «Sarà una mia impressione, ma mi sembra che in questi giorni sia anche cresciuto di statura» (G 729) – la similitudine naturale è ripresa in chiave antifrastica da Mauro – «“La malerba cresce sempre”» (G 729) – ennesima figura in cui si incarna «la persecuzione incessante e ingiusta» (G 729) di cui il protagonista si sente vittima. In questo caso, in riferimento all'episodio della biancheria di Lidia e dei confetti mangiati, la maturazione del ragazzo viene giudicata come già avvenuta, ma ricondotta sotto il segno della perversione dai rappresentanti del mondo adulto.¹²

Il problema della crescita del *puer*, in ogni caso, non è risolto nel finale del romanzo, che ancora una volta coglie il protagonista in una situazione di profonda ambivalenza.

Abbracciai mia madre e cominciai a piangere. E piangevo per la mia innocenza che credevo di aver perso, per il muro di gelo che la famiglia di Sandra aveva finito di erigermi contro, e dietro il gelo per quello che mi sarebbe accaduto. Mia madre mi respinse guardandomi con repulsione da capo a piedi. Sul tavolo c'erano delle grosse forbici. Feci per prenderle: volevo colpire Mauro. Lui mi traversò il passo. Porse la mano a mia madre e le disse ironico: «Se ne vada, signora, non faccia più aspettare la carrozza». (G 729)

L'abbraccio del ragazzo mira a ristabilire la propria condizione di bambino sottoposto alle cure della madre, ma il gesto di rifiuto ricevuto sancisce in modo simbolico l'impossibilità di un simile ritorno all'infanzia. La volontà di colpire Mauro denota poi l'acquisizione di un atteggiamento violento, proprio del mondo adulto in cui il ragazzo stentava a riconoscersi, prima che la reazione ironica dell'uomo tradisca la velleità del tentativo e perpetui in questo modo l'isolamento del *puer* (cfr. Nicoletti 246). Costretto dietro un muro di ostilità ed incomunicabilità, lo stesso ragazzo *crede* di aver perduto la propria innocenza infantile, ma come voce narrante, di fatto, si fa portatore di un dubbio che non riceve risposta.¹³

¹² Cfr.: «Violentato in un'immagine simbolica, ecco il percorso di un'esistenza: l'adolescente è divenuto una “malerba” per la sua stessa comunità, l'incarnazione vivente di un degrado sociale» (Nesi 24).

¹³ «Quel senso di supposizione insito nel verbo “credevo” di fatto annulla la categoricità dell'affermazione, ponendo lo stesso narratore interno in una posizione di dubbio» (Nesi 25; cfr. anche Bertoncini 135–6).

Bibliografia

- Il volume di riferimento per le opere di Bilenchi è Bilenchi, Romano. *Opere Complete*. Ed. Benedetta Centovalli, Massimo Depaoli e Cristina Nesi. Milano: Rizzoli, 2009. Stampa.
- Baldacci, Luigi. *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e Novecento italiani*. Milano: Ricciardi, 1963. 229–30. Stampa.
- Bertoncini, Giancarlo. “Bilenchi e l’invenzione del racconto: Gli anni impossibili.” *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*. Macerata: Quodlibet, 2008. 93–136. Stampa.
- Bosetti, Gilbert. “La poetique du mythe de l'enfance chez Romano Bilenchi.” *Cahiers du Cercic* 2 (1984): 241–54. Stampa.
- Castellana, Riccardo. “La casa delle madri: lettura di *Conservatorio di Santa Teresa*.” *Romano Bilenchi nel centenario della nascita. Atti dei convegni di Milano e Colle di Val d'Elsa. Ottobre-novembre 2009*. Ed. Benedetta Centovalli, Luca Lenzini, Paolo Maccari. Fiesole: Cadmo, 2013. 161–75. Stampa.
- Cherchi, Grazia. “Come lavoro.” *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*. Ed. Luca Baranelli. Fiesole: Cadmo, 1995. 184–88. Stampa.
- Corti, Maria. “Nascita e crescita di un romanzo inedito.” *Bilenchi per noi*. Atti del convegno di Firenze (23-24 maggio 1991) e Colle di Val d'Elsa (25 maggio 1991). Firenze: Vallecchi, 1992. 122–30. Stampa.
- Dolfi, Anna. “Memoria d’immaginazione.” *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*. Ed. Luca Baranelli. Fiesole: Cadmo, 1995. 89–92. Stampa.
- Guglielmi, Guido. “Il romanzo familiare di Bilenchi.” *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*. Torino: Einaudi, 1998. 72–89. Stampa.
- Luzi, Mario. “Il tempo della prosa.” *Contributi critici su Romano Bilenchi*. Ed. Livia Draghici e Stefano Coppini. Prato: Edizioni del Palazzo, 1989. 99–102. Stampa.
- Macri Tronci, Albarosa. *La narrativa di Romano Bilenchi*. Firenze: Vallecchi, 1977. Stampa.
- Martignoni, Clelia. “Modi della narrazione in Bilenchi.” *Autografo* 28/29 (1994): 5–16. Stampa.
- Nesi Mani, Cristina. “Livelli simbolici nel *Gelo*.” *Autografo* 28/29 (1994): 17–35. Stampa.
- Nicoletti, Giuseppe. “Per Romano Bilenchi.” *Scritture novecentesche a Firenze*. Milano: Ricciardi, 1988. 199–246. Stampa.
- . “Adolescenti al varco doloroso della maturità.” Introduzione. *Gli anni impossibili*. Di Romano Bilenchi. Milano: Rizzoli, 2001. V–XIX. Stampa.
- Palumbo, Sergio. “L’uomo mi piace quando nasce e si forma.” *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*. Ed. Luca Baranelli. Fiesole: Cadmo, 1995. 234–37. Stampa.

- Petroni, Paolo. "L'emozione del paesaggio." *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*. Ed. Luca Baranelli. Fiesole: Cadmo, 1995. 71-81. Stampa.
- Quaranta, Bruno. "Levo, piallo, districo nodi." *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*. Ed. Luca Baranelli. Fiesole: Cadmo, 1995. 218-23. Stampa.
- Testa, Enrico. "Per un'interpretazione di Bilenchi." *Rileggere Bilenchi*. Atti delle giornate di studio a Colle di Val d'Elsa. 28-29 novembre 1999. Ed. Luca Lenzini. Fiesole: Cadmo, 2000. 63-84. Stampa.