

# Il romanzo giovanile (1976-1984). Nascita di una scrittura di "categoria"

**Gianluigi Simonetti**

---

1.

Lo ha notato Lidia Ravera nella prefazione a una recente ristampa di *Porci con le ali*, il romanzo che aveva pubblicato nel '76 assieme a Marco Lombardo Radice: «Non sapevamo che stavamo raccontando la fine dell'impegno, l'incubazione della leggerezza anni Ottanta». <sup>1</sup> Strano: di questo libro anche troppo famoso si è sempre detto che raccontasse i giovani politicizzati degli anni Settanta, il loro polemico distacco dalla generazione dei genitori (che è poi anche, nel romanzo, la polemica dei gruppi di giovani extraparlamentari contro il PCI familista e moderato; il titolo stesso del libro è tratto dalla *Morte della famiglia* di David Cooper). E, ancora, che manifestasse, con la novità dei contenuti e anche dello stile (un gergo adolescenziale mai così insistito, un turpiloquio pervasivo, con pochi precedenti nella nostra tradizione letteraria), l'irruzione, nell'immaginario collettivo, della rivoluzione sessuale; nello sviluppo concreto della trama, l'esplorazione erotica condotta dai due giovani protagonisti: ricerca senza confini e senza direzioni, all'insegna di una sessualità polimorfa – eterosessuale, omosessuale, onanistica. Al centro di questo *Diario sessuo-politico di due adolescenti* troviamo insomma intrecciate due diverse ipotesi di contestazione – una politica, l'altra di costume – che nella cultura e nell'immaginario dell'Italia contemporanea hanno una data di maturazione precisa, tra '68 e '77; gli anni in cui almeno due generazioni di giovani italiani diventano per la prima volta protagonisti della scena politica nazionale nel segno di una ribellione permanente contro il Padre adulto e borghese (*La rivolta contro il padre* di Mandel esce proprio nel 1968).

Non che mancassero, prima del Sessantotto, sparse ipotesi di romanzi generazionali, e gergali, in accezione moderna: posto che già dalla fine

<sup>1</sup> L. Ravera, *Introduzione*, in Rocco e Antonia [M. Lombardo Radice e L. Ravera], *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti* [1976], Bompiani, Milano 2013, p. 7. I numeri di pagina delle citazioni successive si riferiscono a questa edizione.

degli anni Cinquanta la nostra narrativa comincia a registrare sintomi dell'affermazione sociale di uno "stile giovane", è all'inizio degli anni Sessanta – e cioè nella stagione del "boom" economico – che perfino in Italia, Paese particolarmente restio a valorizzare letterariamente le varietà del linguaggio giovanile,<sup>2</sup> prende lentamente forma un romanzo generazionale concepito più o meno inconsciamente come scrittura di *target*: testi scritti da autori di solito esordienti, con protagonisti giovani, rivolti preferenzialmente a lettori coetanei, con scopi non pedagogici ma identificativi, e dal taglio stilistico specificamente gergale.<sup>3</sup> Ma i libri di autori come Renzo Barbieri e Umberto Simonetta lavorano sul gergo dell'ambiente tutto sommato circoscritto e folkloristico della piccola e media borghesia milanese – mentre autori affermati come Moravia, Maraini, Calvino e Testori si limitano a registrare i fenomeni più eclatanti rimanendo linguisticamente a distanza;<sup>4</sup> i primi hanno un impatto culturale limitato, i secondi sfiorano il problema. Al contrario, tutto concorre a presentare *Porci con le ali* da un lato come importante documento stilistico degli anni Settanta più sovversivi e politicizzati, dall'altro come esempio – premiato dal mercato – di una «scrittura collettiva delegata», che non solo parla dall'interno della nuova identità giovanile nazionale, ma che ad essa direttamente si rivolge.

Si profila insomma un progetto editoriale e politico di "categoria", che deduce dall'esperienza del '68 e dalla egemonia simbolica dell'adolescenza tutta un'antropologia letteraria costruita proprio sul personaggio del giovane ribelle. Rivelatrici le parole che aprono la prima edizione del libro (a sua volta capostipite della collana «Il pane e le rose»):

Nei volumi della collana come nei numeri della rivista [«Il pane e le rose»], la ricerca del nuovo investe i metodi stessi dello studio e della scrittura [...]. È una ricerca difficile [...]. Ma l'età del pubblico a cui *Porci con le ali* e tutti gli altri titoli si rivolgono, i sedici-diciotto anni vivi e contraddittori delle piazze e delle scuole, la sua voglia di capire e la povertà dei mezzi di approccio alla "cultura" con cui la classe dominante lo ghettizza, rendono essenziale, determinante questo sforzo.<sup>5</sup>

- 2 E. Radtke, *Varietà giovanili*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a cura di A. Sobrero, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 191-235.
- 3 Cfr. M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007, in particolare pp. 11-22. Ignora del tutto la preistoria del fenomeno il saggio di Carnero sugli "Under 40", concentrato piuttosto sul nesso tra romanzo giovanile e "nuova narrativa italiana" degli anni Ottanta: R. Carnero, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2010, in particolare pp. 4-8.
- 4 A. Sebastiani, *Le parole in pugno. Lingua, società e culture giovanili in Italia dal dopoguerra a oggi*, Manni, Lecce 2009, p. 120.
- 5 L. Ravera, M. Lombardo Radice, G. Pintor, *Presentazione*, in Rocco e Antonia [Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera], *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti*, Savelli, Roma 1976, p. 8. Cfr. anche il *Dialogo a posteriori* che chiude il volume nella prima edizione, ad opera di Alessandra Usai e Gaiame Pintor: «La storia di Rocco e Antonia è in realtà la storia di tutti noi, generazione sessantottesca e post-sessantottesca, con la fondamentale differenza che Rocco e Antonia hanno acquisito dalla generale coscienza del movimento la capacità di riflettere sul materiale della loro vita nel momento stesso in cui vivono».

Eppure la Ravera, coi suoi ripensamenti, non ha torto: a rileggerlo oggi, *Porci con le ali*, ci si accorge dell'equivoco. La politica non è che il bozzolo provvisorio che riveste il "macropersonaggio" adolescenziale protagonista del libro – solo che questo personaggio è in gran parte *in uscita* dalla contestazione. La crisi di identità della sinistra extraparlamentare, «lo sfocarsi progressivo della politica, quella studentesca extraparlamentare di sinistra»,<sup>6</sup> è molto più forte, nel libro, dell'affermazione identitaria; così come la ricerca sessuale dei protagonisti – asse portante del racconto – piuttosto che confermare le prospettive ideologiche di riferimento finisce puntualmente per smentirle. La ricerca di nuove forme di amore e di convivenza, che fornisce l'orizzonte utopico del libro, si scontra ogni volta contro lo scoglio insuperabile del desiderio infinito, individualistico e parcellizzante. La fiaba-apologo che Antonia racconta a Rocco all'inizio del loro amore è una fiaba sul limite, quindi un'apologia della maturità sentimentale e politica, dagli scopi didattici evidenti; ma Rocco non la capisce, e l'amore va a sbattere. Del resto uno dei motivi per cui Antonia lascia Rocco è che ha «paura di perdere qualcosa», quindi di porsi dei limiti:

Rocco, io credo che la cosa migliore sia separarci un po'. Io forse faccio così perché mi sento anche un po' soffocata dal mio voler sempre stare con te, dal tuo voler stare con me, ho paura che il mondo ci lasci cadere fuori dal suo carro, ho paura di perdere qualcosa, magari non è vero ma questa paura mi fa diventare esigente come se al mondo esistessi soltanto tu e su di te io dovessi cercare tutti i miei piaceri e i miei incontri e le mie cose. (p. 135)

Parallelo ma ancora più esplicito il rifiuto della maturità politica. Non tanto per i limiti rivoluzionari che i due protagonisti scoprono in se stessi e puntualmente si rinfacciano – Rocco ha l'aria di uno «sciovinista di sinistra» (p. 66), e si comporta per sua stessa ammissione da «reazionario» (p. 67); Antonia si sorprende a «pensare di destra», si sente borghese e colonizzata (p. 173). Nemmeno perché essere di sinistra non è comunque più, nel '76, «una cosa tanto eroica» (p. 154). Soprattutto perché il libro è ricco da un lato di critiche esplicite alla rivoluzione come ideologia, e dall'altro di interpretazioni individualistiche ed edonistiche della rivoluzione stessa:

non è che a me freggi un cazzo della politica, è che se non mi aiuta almeno un po' a funzionare meglio, a capire perché sono cattiva e triste, guarda, veramente allora non so che farmene. (p. 197)

Certe volte sono così triste che per tristezza vorrei fare la rivoluzione, perché le cose giuste fossero quelle che fanno stare bene, e non ideologia per consolarsi. (p. 198)

---

Il romanzo giovanile (1976-1984). Nascita di una scrittura di "categoria"

6 Ravera, *Introduzione*, cit., p. 7.

Il soggetto politico ed esistenziale che parla attraverso i “tipi” Rocco e Antonia<sup>7</sup> dice di lottare per la liberazione sessuale e il cambiamento sociale, ma è proprio il desiderio che, lasciato libero di agire, si oppone concretamente alla libertà e alla rivoluzione. L'eros contiene «uno strano miscuglio di cose belle e brutte, anche molto brutte, come essere violenti, o calpestarti o non considerarti una persona, o cose del genere»:

E purtroppo l'unica cosa in cui avevi torto, era quando dicevi che per cancellare e scacciare queste cose bastano il femminismo, o i rapporti omosessuali, o la buona volontà, o la critica e l'autocritica, o la rivoluzione. // E invece Antonia la mia grande angoscia di questi tempi è cominciare a vedere che tutte queste cose sono importanti, molto importanti, ma non sono ancora tutto, anzi forse sono solo una piccolissima parte di un viaggio molto molto lungo, che non so quanto duri né dove porti, e se porti da qualche parte [...]. Ma per arrivarci bisogna strappare come disperati, stare molto soli e guardarsi dentro con molta cattiveria, accettare senza prendersi per il culo le cose molto dure che ci possono dire o far capire i compagni di viaggio, essere capaci di dirne altrettanto dure. (p. 205)

Il racconto finisce con un sospetto di circolarità e un'ansia esplicita di regressione che in parte smentiscono la struttura (latente) del romanzo di formazione – specialmente quando i protagonisti congedano il lettore regalandogli dell'eros un'immagine di gioco infantile, dispersivo e a somma zero:

È finito perché doveva finire, perché tutti i giochi finiscono, e io non credo proprio che anche l'amore non sia un gioco. (p. 203)

Ho in testa i dubbi e gli strippi più pazzeschi e strani. Come quello che alla fine di tutto 'sto viaggio pazzesco [...] vorrò ritornare stronzo e ragazzino come sono adesso. (p. 206)

Il diario “dal vero” che dovrebbe esaltare emancipazione sessuale e coscienza politica finisce quindi per dissolverle, o per disseminarle all'interno di una inquietudine giovanile, liquida o gassosa, che sembra più forte di entrambe, delimitata solo dal libero gioco del desiderio individuale. Alla fine, forse anche oltre il disegno dei suoi autori, il vero bersaglio del libro non è la famiglia, e nemmeno la coppia, quanto proprio l'ideologia della liberazione sessuale.

*Porci con le ali*, «libro dell'impegno politico mancato di Rocco e del femminismo altrettanto mancato di Antonia»,<sup>8</sup> si propone quindi, volente o nolente, come il modello embrionale di una scrittura giovanile individualistica, indifesa, forte, anche stilisticamente, delle sue insicurezze. Ed

7 «Rocco non è un adolescente connotato e singolo, ma, [sic] nella sua esemplarità è la media degli adolescenti, un adolescente-massa»: Usai, Pintor, *Dialogo a posteriori*, cit., p. 196.

8 Cfr. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 28.

è rilevante che l'ipotesi si configuri proprio nel momento, la metà degli anni Settanta, in cui il romanzo italiano entra in crisi come prodotto da esportazione – *Il nome della rosa* e gli ultimi romanzi di Calvino saranno le eccezioni che confermano la regola – e diventa terreno di conquista per modelli narrativi importati, dagli Stati Uniti soprattutto. Su *Porci con le ali* si proietta non solo l'ombra lunga di *The Catcher in the Rye*, ma perfino quella di *Love Story*. Anche per questo, forse, la «riflessione sulla coppia» deraglia nel racconto di una ipertrofia del sé, sui solidi binari di una narrativa di genere; primo esperimento italiano di uno schema che il romanzo degli anni Ottanta saprà mettere a punto.<sup>9</sup>

Nel frattempo, quello che voleva essere un *instant-book* sul presente degli anni Settanta si rovescia nel suo contrario, un reperto del passato tutto proiettato sul futuro (forse perché a scriverlo, immedesimandosi in due adolescenti, sono autori «non-più-adolescenti»; o perché lo schema del romanzo assegna a Rocco la parte del giovane “vecchio”, e ad Antonia quella del giovane “nuovo”).<sup>10</sup> Un passaggio chiave degli ultimi trent'anni: non la giovinezza al servizio della rivoluzione, ma la *rivoluzione al servizio della giovinezza*.

---

Il romanzo  
giovanile  
(1976-1984).  
Nascita di una  
scrittura  
di “categoria”

## 2.

*Porci con le ali* esce nel '76, al termine di una stesura durata non più di una ventina di giorni; *Boccalone* di Enrico Palandri appare in libreria nel '79: l'autore ha ventitré anni, ma il libro lo ha scritto, «in due settimane», quando di anni ne aveva appena ventuno. Se la storia di *Porci con le ali* è immersa nel Movimento romano, in particolare nel clima di licei come il «Mamiani», *Boccalone* racconta nove mesi del '77, nella Bologna epicentro della rivolta studentesca e della repressione di Stato.

Eppure, per l'io narrante di *Boccalone* il '77 non è l'anno cruciale della rivolta giovanile, ma quello dell'amore per Anna. Se l'epistolario tra Rocco e Antonia provava a mescolare sentimenti e politica, il *Boccalone* di Palandri si concentra senza divagare sui sentimenti – perché la politica è ormai solo malessere («mi faccio una pera di politica. Un po' di sana militanza e mi ritorna il mal di panza»),<sup>11</sup> o, compiutamente, sconfitta in atto:

9 In *Porci con le ali* si sente la presenza «dei tradizionali modelli della narrativa “rosa”, in una forma diaristica oscillante fra il parlato privato, il “sinistrese” e il lessico giovanile»: E. Zinato, *Editoria e critica*, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di A. Afribo e E. Zinato, Carocci, Roma 2011, p. 83. «Negli anni Ottanta si scrivono perlopiù microstorie con risvolti intimistici. La politica, il lavoro, i misfatti italiani del recente passato e del presente tendono a uscire dal materiale letterario»: Sebastiani, *Le parole in pugno*, cit., p. 189. Il “rosa seriale” sarà uno dei generi protagonisti della ripresa commerciale della narrativa italiana a partire dal 1984.

10 Usai, Pintor, *Dialogo a posteriori*, cit., pp. 187 e 202.

11 E. Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, L'Erba Voglio, Milano 1979, p. 22.

[Anna] è la sola persona che cerco, l'unico momento di tregua nella desolazione di un campo di battaglia in cui metà dei guerrieri sono stati feriti o catturati, e gli altri si nascondono, a covare la rabbia in privato. (p. 69)

Al di là delle differenze stilistiche tra *Boccalone* e *Porci con le ali*, e delle reazioni contrastanti che hanno suscitato,<sup>12</sup> vanno registrate due importanti solidarietà tra questi due incunaboli di quello che sarà il romanzo giovanile italiano degli anni Ottanta e Novanta. Da un lato, sul piano della sociologia della letteratura, il loro rapporto contraddittorio (di perfezione e liquidazione insieme) rispetto alla cultura del Movimento, da cui provengono. Dall'altro, sul piano delle forme, la percezione di un insanabile contrasto tra eros e rivoluzione (allusivo forse di una inconciliabilità più grande, tra giovinezza e maturità) che esaltando il desiderio finisce con l'escludere tanto la rivoluzione quanto la maturità. Mentre i protagonisti di *Porci con le ali* non sapevano bene da che parte stare, e si interrogavano amari sulla deriva che li portava a stare soli e a processarsi senza tregua, quello di *Boccalone* arriva a teorizzare il valore e la funzione della deriva stessa. Scompaiono quei fantasmi di maturità che in *Porci con le ali* erano ancora disponibili (soprattutto nel personaggio di Antonia); si scopre che non solo il desiderio fa parte del mondo, ma che ne è spontaneamente alleato, mentre la rivoluzione il mondo cerca di cambiarlo – ed è questo il suo errore:

In amore, come in quasi tutte le altre cose, le iniziative migliori sono quelle che non prendo; non bisogna né forzare né resistere, lasciare che il mondo vada dalla sua parte e andargli dietro. (p. 19)

Così *Boccalone* prova a riuscire dove *Porci con le ali* aveva fallito: l'amore cerca di fare la rivoluzione, *al posto della rivoluzione*.

Baci, baci... è bellissimo, sento che parla della libertà e delle cose che ho perduto in questo inverno di merda, sento che ha colpito al cuore lo stato, che sono ucciso in queste parole in tutto il lurido maritume che mi sono costruito, che la famiglia ha ricevuto un colpo mortale. (p. 145)

L'amore è però inteso come «traboccamento», cioè crisi del principio di contraddizione: «quando le zone in cui vi eravate riconosciuti si svuotano completamente, le categorie svaniscono come l'etere, in cui vi accorgete parlando di poter affermare le cose e il loro contrario ed anche altro che non c'entra affatto, che tutto ha ugualmente senso, il che vale a dire più o meno che non ne ha nessuno» (p. 16). E il valore politico di questo traboccamento amoroso consiste precisamente nella dimensione irrazionale, o meglio biologica; nella regressione panica, edonistica e narcisistica che impone a chi desidera:

12 L. Matt, *Narrativa*, in *Modernità italiana*, cit., pp. 129-131.

Quando si trabocca si finisce sempre coll'imbarazzare chi vi conosce come una persona tranquilla e assennata; // siete traboccanti quando vi sentite stretti in tutti i fidanzamenti, in tutti i legami che l'inverno ha costruito [...]; vi traboccano i sogni che vi trascinano in zone inesplorate. (p. 16)

L'amore non si può spiegare logicamente o racchiudere in una categorizzazione, perché è il contrario della logica ordinaria, e perché mette in crisi la differenza tra categorie:

Ma... tanto non c'è nulla da fare, quando si trabocca si trabocca, non ha molto senso spiegare il significato, bla bla bla la vita contro l'ideologia, bla bla bla l'individuale contro il collettivo, bla bla e bla. (p. 16)

Altro che maturità; il senso del limite è il nemico più irriducibile del principio di piacere e il più fedele alleato del principio di realtà; ecco perché lo sprofondamento nel desiderio prende la forma della fuga dalla società:

Credo che nella vita non esistano limiti, che si possa dire fare pensare e soprattutto desiderare qualsiasi cosa; che i sogni e il sonnambulismo siano il sentiero che porta fuori dallo schema paranoico dei valori giusti e sbagliati. Parlo solo di come l'adopero io il cervello che ho: cerco di venir fuori dalle trappole, come una volpe astuta e preziosa [...] non mi lascio prendere! Piuttosto fuggo tutta la vita, ma non lascio che mi rinchiudano in un lavoro, con una moglie e dei figli. (p. 80)

Sul piano dell'immaginario, la voglia di fuga e libertà si incarna nel libro in un motivo destinato a una grande fortuna nella narrativa giovanile degli anni a venire – quello della corsa in auto, o in bicicletta: il protagonista di *Boccalone* sarà solo il primo di una galleria di ragazzi perennemente in movimento, spesso senza una meta: le traversate in macchina lungo la via Emilia, in *Altri libertini*, o lungo le highways californiane, in *Treno di panna*, o sulle strade di Roma Nord (*Tre metri sopra il cielo*); gli eroi ragazzini che pedalano a rotta di collo nei romanzi adolescenziali di Enrico Brizzi (*Jack fruscante è uscito dal gruppo*) o Niccolò Ammaniti (*Ti prendo e ti porto via*, *Io non ho paura*):

pedalo fortissimo su per via zamboni urlando come un pazzo contro il cielo, sento che non riesco a trattenermi; sento il fiato e le gambe esaurire la loro energia, ma finché ce la faccio vado al massimo. (p. 29)

anna correva dietro le sue spalle, da un angolo all'altro della piazza, si muoveva in fretta (la sua bellissima fretta di vivere tutto!) (p. 32)

Ma in *Boccalone* l'insofferenza verso la lentezza e la stanzialità nasce da una più generale insofferenza verso il senso, concepito come sistema chiuso, come luogo dell'irreversibilità e della stasi; desiderio, sogno e letteratura – una letteratura intesa come musica e «depensamento» – sono esercizi che marciano insieme contro la dittatura del significato e la noia della teoria politica:

---

Il romanzo  
giovanile  
(1976-1984).  
Nascita di una  
scrittura  
di "categoria"

la lingua ha dei punti deboli nel gusto, come la ripetizione ad esempio, in cui musicalità e senso divergono fino a trovarsi su due fronti opposti; bisogna portar lì il discorso per poter dimenticare il senso? [...] In questo modo il senso non va perduto ma trova una posizione molto meno pesante, viene giocato come elemento del discorso, non come il suo analista; dire qualcosa è come scegliere tra un “che” e un “quale”; non è “ma cos’è che vuoi dire”. (p. 21)

gli scrittori dicono le cose belle inconsapevolmente, allora io blatero. (p. 57)

la politica è noiosa, non può non esserlo; quello che facciamo non ha bisogno di teoria. (p. 103)

Gianluigi  
Simonetti

La cronaca della rivolta, degli scontri politici e di piazza, occupa in *Boccalone* uno spazio molto ridotto; il rovello ideologico e la carica antagonista, espulsi dalla materia del contenuto, si rifugiano – conformemente ai precetti della neoavanguardia e del DAMS – nei paragrafi metaletterari, che costituiscono la parte più “lavorata” ed ambiziosa del libro, a puntellare l’esile vicenda amorosa e a suggerire un possibile *double coding*. Più che di cambiare la società si tratta, per *Boccalone*, di riformare la narrazione tradizionale: la canonica contrapposizione agli adulti, alla famiglia, al PCI, che resta frontale in *Porci con le ali*, in Palandri prende piuttosto la forma di una polemica contro «il racconto di un vecchio» (p. 20), cioè il romanzo tradizionale, gerarchico e autoritario. Non solo si prova a «mostrare la confusione dalla parte della confusione», spostando il punto di vista dalla parte dei giovani; soprattutto si vuol fare la festa al «vecchio soggetto prepotente e arrogante che determina tutte le situazioni in cui si trova» – al posto del narratore onnisciente e ordinante dall’alto, un abbozzo di narratore collettivo – un io che si svuota di sé per accogliere la parola degli altri – che operi in un genere semplice, alla portata di tutti («forse va tutto riscritto al presente, come un diario?»), p. 20):

Non ho uno stile nello scrivere e neppure nel parlare; parlo un po’ come maurizio, un po’ come gianni, un po’ come gigi, eccetera eccetera, cioè come chissà quanti altri. (p. 172)

Parlare e scrivere come i propri coetanei – accantonate le pretese neoavanguardistiche di un sistematico «lavoro su linguaggio» – significa in concreto concedersi qualche timida libertà nell’uso della sintassi e della punteggiatura, accordare una vaga preferenza a modi e costrutti sintattici «di movimento» (p. 20), abolire maiuscole – niente più di qualche concessione ormai canonica al gergo giovanile e a una modesta sovversione della regola grammaticale. Tenendo conto però che l’obiettivo di *Boccalone* non è affatto quello di pervenire a uno stile personale, ma, al contrario, di azzersarsi come autore, di creare un «oggetto letterario collettivo»:



non sono e non voglio essere enrico palandri, ma qualcosa di simile; credo che questo [libro] sia un oggetto collettivo; il collettivo non appartiene più al progetto, fa parte dei miei sogni. (p. 173)

*Boccalone* sembra prendere alla lettera il manifesto surrealista di una poesia fatta da tutti, e insieme il sogno formalista e semiologico di una narrativa infinitamente aperta alla parola altrui – «un brusìo leggero, un racconto che non riguarda nessuno, e che allo stesso tempo parla di tutti» (p. 173):

Il bello di queste pagine è che tutti possono scriverle e che tutti sono scrittori. (p. 24)

dovremmo scriverla tutti assieme questa storia, con molte voci confuse assieme, dimenticate sulla pagina scritta. (p. 68)

E in effetti, man mano che la storia va avanti, si afferma con evidenza crescente quella che era apparsa, fin dalle dediche iniziali e dai ringraziamenti ai professori bolognesi, una tripla negazione; dello stile individuale, del mestiere di scrittore, del romanzo stesso inteso come demistificazione e svelamento dell'inautentico:

questo non è un romanzo e [...] io non sono uno scrittore, che di stronzi è già pieno il mondo. (p. 7)

il libro che vorrei scrivere dovrebbe essere più o meno: acido, ridere, amore, andrea, salopette, musica, scappare, buono. (p. 20)

Alla poetica da scrittura collettiva *Boccalone* allega una violenta polemica antisoggettivistica:

le cose individuali fanno tutte schifo, e anche le persone individuali mi fanno tutte schifo. (p. 173)

riscrivendo mi accorgo di avere delle fissazioni, quasi tutti i periodi cominciano con un "io blablabla"; molti io erano proprio inutili e li ho cancellati. (p. 50)

Ma in realtà il libro è tutto costruito attorno a «un io debordante nella sua autoreferenzialità». <sup>13</sup> Non solo perché, come molti interpreti hanno sottolineato, l'impegno politico e la militanza rimangono in *Boccalone* motivi laterali e tutto sommato accessori, ma soprattutto perché la selezione del materiale narrativo, e la sua stessa legittimazione teorica, dipendono da una prospettiva integralmente narcisistica. I giovani extraparlamentari di *Porci con le ali* si sono definitivamente trasformati, con Palandri, in «esseri desideranti», i quali stanno già per trasformarsi a loro volta, con Tondelli, in «altri libertini». Non c'è nulla, in *Boccalone*, che non venga

---

Il romanzo  
giovanile  
(1976-1984).  
Nascita di una  
scrittura  
di "categoria"

13 Camero, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, cit., p. 48.

filtrato dall'esperienza diretta, e privata, del protagonista, e nulla che non passi al vaglio del desiderio individuale. Si arriva così alla contraddizione più forte del libro: alla base di un racconto che si vuole collettivo e politico riposa un gigantesco «scrivo perché è successo a me», o più precisamente «scrivo perché tutti devono sapere quel che mi è successo»:

detestabile abitudine di avvertire mille persone di quel che mi accade, di chi sono innamorato, cosa mi succederà domani. (p. 31)

Ho scritto solo su me stesso (anche se la differenza tra me e gli altri, l'identità, non so bene cosa sia e non me ne frega più un granché). (p. 140)

Potrei consegnare tutto a uno psicanalista e dirgli: «il mio problema è che non so ascoltare gli altri, non so amare davvero, mi importa solo di me...» (p. 182)

L'ultimo elemento che *Porci con le ali* e *Boccalone* regalano al romanzo giovane dei decenni a venire consiste forse in questa tensione nascosta: l'elaborazione di un isolamento egocentrico ora attentamente pianificato – e spesso preparato, come in *Boccalone*, dalla paranoia delle droghe – ora subito come prezzo da pagare al rifiuto del limite. Non solo l'attività politica o la scrittura collettiva, ma anche l'amore e l'amicizia come precaria assicurazione contro la solitudine: «quanto tempo ancora durerà la mia straordinaria abilità nell'evitare me stesso?» (p. 128).

### 3.

A Pier Vittorio Tondelli, si sa, piaceva molto Palandri (e anche Elvio Fachinelli, che Palandri aveva scoperto e pubblicato); proprio Tondelli è stato tra i primi a sbilanciarsi criticamente su *Boccalone*, al punto di definirlo «forse il libro che ha aperto la strada alla nuova narrativa degli anni Ottanta». <sup>14</sup> *Altri libertini* deve molto a *Boccalone*, esattamente come tanta narrativa giovanilistica degli anni Novanta dovrà molto a Tondelli (Brizzi, Ballestra, Culicchia...). Vengono da Palandri la centralità dell'inquadratura generazionale, l'ambientazione padana (e bolognese in particolare), i frammenti del '77 studentesco in chiave intima e privata sparsi qua e là nei racconti; ma soprattutto *Boccalone* socchiude la prospettiva "politica" di *Altri libertini* – satura di impegno e quindi in fuga dalla contestazione, orientata su un "vissuto" privato e generazionale insieme – senza però rinunciare, esattamente come in Palandri, alla possibilità di integrare l'effetto di realtà con una discreta ma costante riflessione metaletteraria (ancora l'eredità del DAMS, e già il presentimento delle preoccupazioni testuali e autoriflessive di molta narrativa italiana degli anni Ottanta).

14 P. V. Tondelli, *Enrico Palandri*, in Id., *Opere. Cronache, Saggi, Conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, p. 235.

D'altra parte la prassi concreta del parlato-scritto e una vistosa tendenza al turpiloquio avvicinano oggettivamente *Altri libertini* a *Porci con le ali*. Certo, difendendo l'ideale stilistico dell'oralità Tondelli ha sempre preferito riferirsi ad Arbasino, a Celati studioso e traduttore di Céline e poi narratore in proprio;<sup>15</sup> ma il *sound* di *Altri libertini* – se si vuole usare una formula tondelliana – somiglia molto più a quello di Rocco e Antonia che non a quello dei protagonisti di *Fratelli d'Italia*. Quella che si sta delineando è una narrativa di “categoria”, che innesta su schemi d'importazione una sua piccola tradizione nazionale, fatta da autori che si rivolgono a lettori omologhi ed omogenei a se stessi:

Quando scrivevo i racconti di quel libro [*Altri libertini*] cercavo un determinato pubblico e avevo un'idea di lettore. Volevo comunicare ad altre persone che avessero più o meno la mia età.<sup>16</sup>

In effetti, sommando tutte le influenze e osservando la cronologia, si direbbe che Tondelli abbia fuso e messo a punto due diversi prototipi di diario adolescenziale degli anni Settanta – vicini e immediatamente disponibili – per consegnare ai decenni a venire un modello affidabile e ben lubrificato di romanzo giovanile. Un modello integrato, anche: all'energia autobiografica e all'immediatezza della narrativa del Movimento si somma una struttura narrativa più lucida ed efficace – un punto di forza del libro è nella sequenza coerente di racconti, solo vagamente ordinati cronologicamente, fitti però di simmetrie e ricorrenze. La “sporcatura” gergale è meno occasionale e trasandata, più genuina; l'effetto di corallità è più credibile, ora che è venuto meno il progetto di una scrittura collettiva amatoriale. Sul piano dei contenuti espliciti Tondelli esalta, come e più che in *Boccalone* e in *Porci con le ali*, la trasgressione, intesa come ricerca del sé, edonistica e “desiderante” (e autodistruttiva); e tuttavia la politica, inutile zavorra, scompare definitivamente: le vicende narrate in *Altri libertini* si verificano durante gli anni più violenti della lotta armata in Italia, eppure nel libro manca qualsiasi riferimento al terrorismo – l'unica vera scena di battaglia in cui un personaggio importante potrebbe incappare, una cruenta manifestazione milanese, non viene nemmeno descritta, ma si produce fuori scena. Tondelli investe molto, in compenso, su quello che sarà un tema decisivo della narrativa italiana degli anni Ottanta, da De Carlo a Busi, da Tabucchi a De Luca – il viaggio, la fuga (con sfumature variabili di esotismo): all'abbuffata dell'impegno si reagisce con una rafforzata volontà di regressione, al progetto di una scrittura collettiva segue la teorizzazione di una narrativa compiutamente narcisistica:

---

Il romanzo giovanile (1976-1984). Nascita di una scrittura di “categoria”

15 In proposito cfr. P. V. Tondelli, *L'abbandono*, Bompiani, Milano 1993, pp. 7-9.

16 P. V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*, in Id., *Opere*, cit., p. 981.

La controcultura dei movimenti giovanili, dei gruppi, dei centri sociali, la loro grande voglia di stare insieme ha prodotto, quasi come un paradosso, una ricerca di cambiamenti per essere più soli.<sup>17</sup>

Quando Aldo Tagliaferri, dopo una lunga lavorazione del testo, decide di pubblicare nel gennaio 1980 *Altri libertini* nei «Narratori» Feltrinelli, è implicita la scelta di collegare e insieme distinguere il libro di Tondelli da quel filone di racconto spontaneo, non professionale, spesso brutalmente diaristico per documentare il quale erano nati, dieci anni prima, i «Franchi narratori»:

La collana dei «Franchi narratori» raccoglie quei testi “irregolari” rispetto ai parametri sia della letteratura spuria, sia del semplice documentarismo, in cui si raccontano esperienze direttamente vissute dagli autori stessi, e che rappresentano «spaccati di problematiche profondamente vincolate alla realtà storico-sociale della situazione culturale di oggi».<sup>18</sup>

Il legame è evidente, nella valorizzazione di una letteratura segnata da un'esperienza diretta ed energica, e da un radicamento esibito nell'attualità più urgente e scandalosa. Ma al tempo stesso l'esordio di Tondelli segna una discontinuità rispetto alle preoccupazioni ideologiche, documentarie e controculturali della narrativa che l'aveva preceduto e nutrito. Forte della sua dimensione “emozionale”, ma sensibile alla tecnica narrativa, attaccato alla parola scritta ma attratto da una cultura sempre più extraletteraria, interessato all'intrattenimento più che al saggismo di costume (o alla rivoluzione stessa), *Altri libertini* si presenta, e viene presentato editorialmente, come summa e insieme liquidazione della “scrittura selvaggia” nata dal '68:

In tutti questi anni non abbiamo mai smesso di leggere manoscritti, ma solo l'anno scorso di siamo accorti che qualcosa stava cambiando, e che fra i franchi narratori che hanno dominato gli anni Settanta e i nuovi autori di oggi c'è un salto.<sup>19</sup>

La ristrutturazione dell'editoria italiana di narrativa, nel corso degli anni Ottanta, gioca un ruolo decisivo in quest'ordine di mutamenti, e ha un ruolo importante nella gestione del «salto» di cui parla Paolazzi; gli interessi di un mondo librario sempre più industriale e quelli di un ro-

17 *Ivi*, p. 983.

18 C. De Michelis, *Fiori di carta. La nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 1990, p. 117; la citazione interna proviene dal risvolto di copertina dei volumi della collana, in cui Aldo Tagliaferri espone la “poetica” dei «Franchi narratori».

19 Così nella primavera 1980 Leo Paolazzi, in veste di responsabile editoriale di Feltrinelli, sulle nuove uscite dei «Franchi narratori» (in «Panorama», 3 maggio 1980, cit. in F. Panzieri, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trends della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, a cura di R. Cardone, F. Galato e F. Panzieri, Marcos y Marcos, Milano 1996, pp. 15-52; p. 16).

manzo che vuole soprattutto sedurre un lettore già in partenza solidale possono finalmente convergere. Uscite come *Porci con le ali* e *Boccalone* conservavano il sapore artigianale e l'azzardo della piccola editoria del Movimento (Savelli, L'Erba Voglio); il lancio di *Altri libertini* risulta assai più attentamente pianificato: preparato dall'attività dei «Franchi Narratori», anticipato dall'onda del «caso» di Palandri, infine abbinato al lancio di altri due narratori esordienti come Claudio Piersanti (*Casa di nessuno*) e Giuseppe Conte (*Primavera incendiata*).<sup>20</sup>

Il successo della strategia di Feltrinelli spinge Einaudi, solo un anno dopo, a provare una strada analoga, ospitando il doppio debutto di De Carlo e Del Giudice nella collana «Nuovi coralli»;<sup>21</sup> Adelphi, due anni più tardi, tenterà qualcosa di simile con *Seminario sulla gioventù* – Tondelli, De Carlo e Busi arrivano tutti ai vertici delle classifiche di vendita del periodo. Tra la metà e la fine degli anni Ottanta Marsilio varerà un «Progetto giovani», Transeuropa e Theoria si specializzeranno negli esordienti italiani (seguiti a loro volta, ben dentro gli anni Novanta, da molte altre case editrici piccole e medie – Camunia, Castelvechi, Bollati Boringhieri). Il cerchio aperto con *Altri libertini* si chiude tra la fine dell'85 e l'inizio dell'86 con l'idea di «Under 25» e *Giovani Blues*, la prima delle tre antologie di giovanissimi debuttanti approntate da Tondelli per Transeuropa: una specie di filiera dell'esordiente, curata da quello che era stato il primo vero «esordiente industriale» della nostra narrativa.

Meno nota, ma altrettanto interessante, col senno di poi, risulta «Mouse to mouse», l'altra serie editoriale curata da Tondelli per Mondadori nel 1987, su commissione di Giordano Bruno Guerri. Collana di breve vita – solo due titoli prima della chiusura – ma come poche altre segno (e sintomo) della direzione intrapresa dall'officina narrativa degli anni Ottanta, se si pensa che i due romanzi pubblicati – *Fotomodella* di Elisabetta Valentini e *Hotel Oasis* di Gianni De Martino – sono scritti rispettivamente da una vera indossatrice e da un ex sessantottino. Una strana coppia, protagonista esemplare di una stagione di passaggio; tra un passato (recente) di antagonismo e un presente che cerca l'integrazione, a restare in comune è la ricerca febbrile di autori giovani, o «esordienti di talento», da rinvenire ora, se possibile, in «territori culturali non immediatamente riconducibili alla letteratura e alle sue pratiche»:

Narrazioni nel mondo della moda, della pubblicità, delle arti figurative, dello spettacolo, del rock. [...] Mouse to Mouse vuol rendere conto di come il piacere della letteratura si diffonda tra i giovani e tra gli emergenti.

20 Panzeri, *Variazioni da un'anticamera postmoderna*, cit., p. 16.

21 «Una generazione? Prima di acquisirne coscienza, i narratori degli anni Ottanta si videro accorpate dall'industria editoriale che li etichettò come «i giovani scrittori»»: G. Picone, *Introduzione*, in F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli, il mestiere di scrittore: una conversazione autobiografia*, Transeuropa, Ancona 1994, p. 11.

Di come la scrittura sia una pratica vitale, per costoro, nel cercare la verità.<sup>22</sup>

Non mancheranno ovviamente, in questa direzione, altri tentativi fallimentari – è il caso degli esordi, nell’83, di Vitarelli, Pardini, Del Re e Santamaura, distribuiti da Mondadori addirittura in cofanetto.<sup>23</sup> Anche queste ingenuità andranno però considerate culturalmente significative della costituzione, e della produzione seriale, di una “categoria” di giovani scrittori, di una linea precisa di romanzo giovanile, e di un approccio ormai industriale al fenomeno dell’esordire. A partire dai primi anni Ottanta buona parte dell’editoria italiana decide di investire in modo sistematico sui “giovani narratori”, e di programmare sinergie specifiche fra romanzo, esperienza vissuta e giovinezza: quando Einaudi vara «Stile libero» il processo può dirsi compiuto. Mentre anche dalla parte della critica comincia a manifestarsi la tendenza a ragionare per segmenti, per nicchie di consumo – una delle più importanti è appunto “la giovane narrativa italiana” – diventa ancora più facile, per gli uffici stampa, orientare in tal senso la promozione, la distribuzione, la pubblicità, il circuito dei premi letterari. Certo, il marketing non basta affatto a determinare un successo commerciale, e tantomeno a creare un “caso” letterario o di costume; ma la categoria del “giovane scrittore” rimane per l’editoria contemporanea un possibile innesco di visibilità e un potenziale innesco di interesse, dai risvolti commerciali e culturali insieme:

Un po’ perché è la cosa più bella che può capitare a chi fa questo lavoro, quella di scoprire e far bocciare una nuova voce vera, autentica, forte, necessaria, nel panorama della narrativa italiana. Un po’ perché, se vogliamo toccare un aspetto più economico, è un investimento che ha un alto margine di redditività. Gli esordienti raramente sono costosi dal punto di vista editoriale – anche se sono più rischiosi perché, quando lancio un esordiente, può vendere da zero a 100mila copie in maniera imprevedibile...<sup>24</sup>

Oggi, sono gli editori a fare letteratura. In fondo, parliamoci chiaro, la categoria dei “giovani scrittori”, chi l’ha inventata? Loro.<sup>25</sup>

22 P. V. Tondelli, cit. in *Mouse to Mouse*, in «Panta», 9, 1992, p. 205.

23 «Un lancio editoriale che si addiceva alle offerte speciali della margarina, al paghi due al prezzo di tre», dichiara lo stesso Vitarelli in un’intervista a Matteo Collura, in «Corriere della sera», 18 settembre 1988, cit. in M. T. Caprile, «Placida» di Eugenio Vitarelli, in «Oblío», II, 5, p. 232.

24 L. Pareschi, *La selezione degli inediti di narrativa nel campo editoriale contemporaneo*, in «allegoria», XXIV, 65-66, gennaio/dicembre 2012, p. 234 (ma cfr. pp. 234-238).

25 G. Manganeli, *Scrittori d’Italia*, in «L’Espresso», 12 gennaio 1986.