Parlare d'altro. Il romanzo di famiglia e i mutamenti socio-economici nell'Italia contemporanea

Roberto Lapia

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/narrativa/338>

DOI: 10.4000/narrativa.338

ISSN: 2804-1224

Editore

Presses universitaires de Paris Nanterre

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2020

Paginazione: 119-139

ISBN: 978-2-84016-381-7

ISSN: 1166-3243

Notizia bibliografica digitale

Roberto Lapia, «Parlare d'altro. Il romanzo di famiglia e i mutamenti socio-economici nell'Italia contemporanea», *Narrativa* [Online], 42 | 2020, online dal 01 décembre 2021, consultato il 08 décembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/338> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.338>

Narrativa est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Parlare d'altro. Il romanzo di famiglia e i mutamenti socio-economici nell'Italia contemporanea

RIASSUNTO

Il saggio si focalizza sul genere “romanzo di famiglia”, a seguito di un suo ritorno in auge nel XXI secolo, al fine di mostrare come esso rappresenti un punto di osservazione privilegiato per interpretare dei fenomeni e dei processi di portata epocale. Restringendo il campo di osservazione a quattro opere di Lupo, Fois, Fontana e Santoni, l'articolo si propone di mettere in luce come in questi romanzi le storie familiari si tramutino in allegorie della storia di una comunità o di una nazione, e come, attraverso la loro lettura, risulti possibile ripercorrere tutti i mutamenti economici che dal secondo dopoguerra in poi hanno trasformato, talvolta sconvolto, il tessuto sociale italiano.

RÉSUMÉ

Cet article se focalise sur le genre “roman de famille”, afin de démontrer qu'il représente un point d'observation privilégié pour interpréter des phénomènes et des processus de longue durée. En se concentrant sur des œuvres de Lupo, Fois, Fontana et Santoni, l'article met en évidence dans quelle mesure les histoires familiales deviennent, dans ces quatre romans, des allégories de l'histoire d'une communauté ou d'une nation. À travers leur lecture, il est possible de parcourir toutes les mutations économiques qui, dès l'après-guerre, ont transformé, voire bouleversé, le tissu social italien.

Partiamo da un assunto di fondo: la storia di una famiglia è degna di essere raccontata non solo in sé, ma forse – o soprattutto – perché rappresenta un percorso privilegiato per parlare d'altro. Prendendo per buona questa affermazione, possiamo ben comprendere le ragioni di un ritorno del romanzo

di famiglia nel panorama narrativo italiano del XXI secolo; un genere riportato in rilievo, come ha segnalato Emanuele Canzaniello, grazie alla “ripresa della grande narrazione realistica degli anni 2000”¹. In effetti, sono sempre più numerosi i romanzi nei quali la famiglia diviene il nucleo centrale del narrato, nonché il veicolo tematico atto a riportare in auge i traumi, in particolare quello della Seconda guerra mondiale, e gli sconvolgimenti successivi che hanno caratterizzato la seconda metà del XX secolo. Ciò significa che gli autori odierni riprendono in mano quel dispositivo formale conservativo che è il romanzo di famiglia, rimettendosi in dialogo con la tradizione. Una macchina narrativa che si rivela altresì versatile, in quanto capace, storicamente, di adattarsi a sistemi culturali e letterari molto diversi tra loro, in particolare grazie ad una conclamata assenza di caratteri precisi che si è preservata nel tempo e che permette al genere di assumere “una capacità mimetica, ibrida e modellabile”².

In questo saggio, attraverso un ovvio restringimento del campo d’osservazione, ci concentreremo su quattro opere di Giuseppe Lupo (*Gli anni del nostro incanto*), Marcello Fois (*I Chironi*), Giorgio Fontana (*Prima di noi*) e Vanni Santoni (*I fratelli Michelangelo*)³, scritte tra il 2009 e il 2020: saghe o romanzi di famiglia nei quali è possibile prendere atto dello slittamento di senso che avviene “dal piano della vicenda privata della famiglia a quello delle sorti più generali della comunità di cui la famiglia fa parte”⁴. Di conseguenza, ha senso affermare che queste narrazioni sono tutte caratterizzate dalla volontà di rappresentare le verità più recondite della recente storia italiana, e che dunque “la vicenda narrata costituisce di per sé una proposta di interpretazione di fenomeni e processi storici di portata epocale”⁵.

Come si potrà evincere da una lettura più ravvicinata dei testi in questione, la storia della famiglia si trasforma in pratica in allegoria della storia di una comunità, di una nazione, se non addirittura di una civiltà: è per questo che non ci sembra azzardato né fuori luogo parlare di “opere-mondo”, in parte epiche, la

1. CANZANIELLO Emanuele, “Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism”, *Enthymema*, XX, 2017, p. 98.

2. *Ibid.*, p. 90.

3. Cfr. LUPO Giuseppe, *Gli anni del nostro incanto*, Venezia, Marsilio, 2017; FOIS Marcello, *I Chironi*, Torino, Einaudi, 2017 (trilogia composta dai romanzi *Stirpe* [2009], *Terra di mezzo* [2012] e *Luce perfetta* [2015], in precedenza pubblicati separatamente sempre per i tipi di Einaudi); SANTONI Vanni, *I fratelli Michelangelo*, Milano, Mondadori, 2019; FONTANA Giorgio, *Prima di noi*, Palermo, Sellerio, 2020.

4. POLACCO Marina, “Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere”, *Comparatistica*, XIII, 2004 (2005), p. 121.

5. *Ibid.*

cui aspirazione è quella di cogliere gli aspetti più significativi di un'identità collettiva. Questo è possibile grazie alla rappresentazione delle vicende genealogiche che riesce a coinvolgere e a tenere dentro un'intera epoca storica. È altresì vero, come ha sottolineato Marina Polacco sulla scia del modello apocalittico delineato da Frank Kermode, che la rappresentazione esaustiva dell'identità di una nazione/civiltà si svolge, in questo tipo di romanzi, da una prospettiva precisa: "quella della fine. A essere raccontata infatti non è la *storia di una famiglia* [...], ma la *storia di una decadenza* (dalla massima potenza alla rovina), identificata con la dissoluzione di un mondo"⁶. A ben vedere, il filo conduttore che attraversa le opere di Lupo, Fois, Fontana e Santoni sembra essere l'idea di un crollo, di una disfatta epocale, quindi di una decadenza, in quanto gli autori fanno proprio quel sentimento della crisi ricorrente nella modernità.

Quello che stiamo tentando di sottolineare è che nelle opere in questione, che in seguito alla sistematizzazione critico-teorica di Polacco, Calabrese e Canzianello abbiamo definito "romanzi di famiglia" (o "romanzi genealogici")⁷, assistiamo alla dimostrazione dell'irreversibilità del processo storico, le cui conseguenze più estreme, ovvero la dissoluzione della famiglia come nucleo fondante dell'apparato sociale, si possono cogliere probabilmente nei *Fratelli Michelangelo* di Vanni Santoni. Ora, ci sembra ipotizzabile, riprendendo Henri Troyat, che i testi del corpus tentino di rispondere a una domanda di fondo: "Qu'allons nous devenir?"⁸. O meglio: che cosa siamo diventati? Per rispondere a tale questione scavano nel passato secondo una "modellizzazione genealogica del sapere"⁹, al fine di reperire nella cosiddetta *origine* il segreto "di quello che siamo" e di quello che diventeremo. Questo scavo o retrospezione permette l'emersione, all'interno delle rappresentazioni, di alcune costanti tematiche che riteniamo centrali ai fini del nostro discorso: in particolare, ciò che ha attirato la nostra attenzione, è il fatto che in questi romanzi, caratterizzati da porzioni

6. *Ibid.*, p. 122. A proposito del modello apocalittico di Kermode si veda KERMODE Frank, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972.

7. Oltre agli studi qui citati, inerenti al romanzo di famiglia, di POLACCO [2004], CALABRESE [2003] e CANZANIELLO [2017], si segnalano tra gli altri: DE SETA Ilaria, *Armonia e conflitti. Dinamiche familiari nella narrativa italiana moderna e contemporanea*, Berna, Peter Lang, 2014; ABIGNENTE Elisabetta, CANZANIELLO Emanuele (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi / Le roman de famille aujourd'hui*, Enthymema, XX 2017; RU Yi-Ling, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992; CICCHETTI Angelo, MORDENTI Raul (a cura di), *I libri di famiglia in Italia*, 2 vol., Roma, Storia e Letteratura, 1985.

8. Cfr. TROYAT Henri, *Tant que la terre durera*, III t., Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.

9. CALABRESE Stefano, "Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo", in MORETTI Franco (a cura di), *Il romanzo*, IV, Torino, Einaudi, 2003, p. 632.

temporali ampie e dal susseguirsi delle generazioni, è possibile ripercorrere – da una prospettiva familiare e in maniera lineare – tutte le trasformazioni economiche che dal secondo dopoguerra in poi hanno trasformato, talvolta sconvolto, il tessuto sociale nazionale.

Ciò significa che Lupo, Fois, Fontana e Santoni hanno saputo cogliere, ognuno secondo la propria sensibilità poetica, quell'avventura “drammatica, sconfinata e piena d'imprevisti”¹⁰ che si proponeva alla loro conoscenza, e, per dirla con Elsa Morante, per mezzo dell’“amara traversata dell’angoscia a occhi aperti”¹¹ agiscono in qualche modo da storici della società italiana e del suo destino, fornendo al lettore un *ritratto intero* dei mutamenti economici – quindi socio-antropologici – che hanno attraversato la penisola nell’arco di circa un secolo. È evidente allora che in questi romanzi la dialettica tra l’immaginazione e la documentazione risulti costante, nonché che essi siano in parte leggibili in termini di saggio o opera di pensiero (anche perché si valgono, nella loro struttura, di modi e forme propriamente saggistici, seppur in misura diversa a seconda del testo).

Prima di entrare nello specifico delle opere, e dopo aver precisato che il nostro punto d’osservazione si circoscrive a quattro casi di finzionalità totale, si rivela necessario mettere in luce alcuni elementi chiave dei testi e alcune differenze, di carattere formale, che emergono tra un romanzo e l’altro. Come abbiamo potuto osservare in precedenza, Lupo, Fois, Fontana e Santoni optano per un dispositivo narrativo comune ben definito; tuttavia, a una lettura superficiale delle opere si nota fin da subito una divergenza di fondo a livello della struttura: difatti, se i testi di Fois e Fontana risultano dei veri e propri romanzi genealogici – o *romans-fleuve* – che mettono in scena più generazioni, i romanzi di Lupo e Santoni potrebbero essere definiti al contrario “mononucleari”, in quanto basati sulla rappresentazione di una famiglia senza profondità genealogica (marito/i, moglie/i, figli). Al di là di questa differenza strutturale, che ha un impatto diretto sulla lunghezza della narrazione in Lupo (160 pagine) – ma non in Santoni (607 pagine) –, va sottolineato che gli impianti romanzeschi costruiti dagli autori rispettano e rispecchiano alcune delle caratteristiche fondanti del genere “familiare”: un doppio registro o statuto nel quale la dimensione diacronica accoglie in sé la rappresentazione sincronica – perché la quotidianità è un

10. MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* [1965], Milano, Adelphi, 1987, p. 68.

11. *Ibid.*, p. 67.

elemento irrinunciabile¹²; la coralità policentrica delle narrazioni e la frammentazione dei punti di vista, dato l'ovvio moltiplicarsi di personaggi e di destini (che non è foriera, a nostro avviso, di una sorta di eclissi dell'istanza autoriale); quindi la peculiare concentrazione spaziale dei romanzi e la loro tendenza claustrofobica (più sfumata nel caso di Santoni): perché tutto avviene in un luogo delimitato, e lo scenario privilegiato è spesso la casa di famiglia oppure il paese o la città di residenza (Milano per Lupo, Nuoro per Marcello Fois, Udine e l'hinterland milanese per Fontana, un piccolo centro toscano per Vanni Santoni). Nondimeno, a questa fissità spaziale fa da contrappeso la dispersione o ampiezza temporale, come ha giustamente osservato Canzaniello: "si segue una narrazione su lunghi periodi o epoche, con un'importanza attribuita alle scansioni cronologiche, al succedersi delle generazioni"¹³. In ultimo, notiamo che i conflitti familiari sono centrali nella materia del racconto, e addirittura le storie sembrano svilupparsi grazie alle forze messe in atto dal conflitto interno alla famiglia. Dei conflitti che vanno letti, sempre con Canzaniello, come "un'epitome di ogni possibile conflitto generale nelle relazioni umane, anche all'esterno del mondo familiare. [...] È la famiglia, come segno e significante, che garantisce che quei conflitti siano conflitti-mondo"¹⁴. Questo anche perché la famiglia, per come viene intesa in questi romanzi che anelano alla totalità, vuole essere una sorta di riproduzione in miniatura della società.

Abbiamo evidenziato qui alcune delle caratteristiche fondamentali del "romanzo di famiglia", peculiarità che ritroviamo, a gradazioni diverse, all'interno del nostro canone ristretto. Un ultimo aspetto fondamentale va messo in rilievo: in questi tessuti narrativi la conservazione della memoria (quindi la sua trasmissione) è condizione imprescindibile al fine di preservare l'identità familiare e l'appartenenza del singolo al gruppo familiare stesso. Questo perché, come ha scritto Polacco, "La perdita della memoria familiare preannuncia senza fallo la fine della famiglia"¹⁵. Alla luce di ciò possiamo asserire che il motivo

12. Si veda a tal proposito il già citato studio di POLACCO Marina, "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere", cit., in particolare pp. 109-110: "Il tempo della storia non si traduce meccanicamente nel tempo del racconto. [...] Il tempo del *romance*, fatto di episodi e avvenimenti sempre eccezionali e decisivi, deve insomma intrecciarsi con il tempo del *novel*, che si svolge attraverso le più banali e irrilevanti occupazioni quotidiane. La mescolanza tra le due istanze temporali (e narrative) è fondamentale, e permette di segnare un primo discrimine all'interno del genere".

13. CANZANIELLO Emanuele, "Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism", cit., p. 90.

14. *Ibid.*, p. 94.

15. POLACCO Marina, "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere", cit., p. 118.

della trasmissione della memoria diventa centrale in questi testi, assurgendo a vera e propria strategia formale, perché in fin dei conti si tratta di scritture nelle quali emerge chiara la volontà di opporsi al sentimento dell'oblio.

Questa centralità memoriale è palese in *Gli anni del nostro incanto* di Giuseppe Lupo, romanzo nel quale la narratrice Vittoria, la cui istanza enunciativa si situa a Milano nel luglio 1982, attraverso una lunga analessi ripercorre la storia del proprio nucleo familiare durante i fasti degli anni del miracolo economico e il decadimento degli anni di piombo. Questo percorso a ritroso non è casuale: difatti la narratrice si trova al capezzale della madre, ricoverata in una clinica milanese perché ha perso la memoria.

Comincio a sospettare che il segreto della malattia di mia madre sia legato al cattivo rapporto con i ricordi, al suo voler cancellare ogni illusione di memoria che la macchina fotografica restituisce, al voler negare ogni apparente pietà che si annida in un rettangolo di carta con figure in bianco e nero. Pietà per il tempo, pietà per ciò che siamo stati e non saremo più¹⁶.

Si tratta di un passaggio chiave, che serve a chiarire come la malattia della madre sia legata al rifiuto di una perdita, che è quella della fine degli anni "sbarluscenti" del boom: un periodo luminoso e tuttavia fallace che ha costituito il solo momento di felicità illusoria per i genitori della narratrice. L'espediente da cui prende avvio il racconto è una fotografia pubblicata nel 1982 da un noto periodico: un'immagine scattata a inizio anni Sessanta che ritrae la famiglia di Vittoria – padre, madre e due figli – su una Vespa, una domenica a Milano. Proprio a partire da quella foto, simbolo dell'euforia e del benessere che stava trasformando l'Italia all'epoca, la narratrice tenta di ricostruire il racconto della propria famiglia all'interno del contesto pensierato del miracolo economico.

Attraverso un fraseggiare breve e una lingua che si mantiene sempre su un registro medio, Lupo offre uno spaccato della nazione durante quella che Calvino aveva definito "la belle époque inattesa"¹⁷; lo fa attraverso la voce di Vittoria, ventenne ormai disillusa che rammenta, sempre alla prima persona, talvolta rivolgendosi direttamente alla madre, un periodo fortemente marcato da alcuni simboli quali appunto la Vespa, il Totocalcio o ancora la Rinascente, e caratterizzato dalla rapida affermazione del germinante paradigma consumistico.

16. LUPO Giuseppe, *Gli anni del nostro incanto*, cit., edizione Kindle, 649.

17. CALVINO Italo, "La belle époque inattesa", in *Tempi moderni*, luglio-settembre 1961, p. 6. Citato in CRAINZ Guido, *Storia della Repubblica. Dalla Liberazione ad oggi*, Roma, Donzelli, 2016, p. 80.

Milano, la città-simbolo di una nuova era e centro nevralgico dello sviluppo industriale, è un elemento centrale del narrato e del processo di rammemorazione della narratrice: “Era grande la città, era bella la città... Lo ripeteva Giorgio Gaber con il suo naso arcuato e pesante. Era grande e bella, in quegli anni, una giostra di automobili in perenne movimento”¹⁸. Ed è ovviamente all'interno di questa giostra, fulcro rilucente del progresso, che si muovono i due veri protagonisti del romanzo: Louis e Regina, i genitori di Vittoria, due emigrati – lui dal Sud, lei dal Nord-Est – che trovano nella capitale lombarda il loro eldorado, la loro effimera America. È interessante notare che Louis e Regina, lui operaio, lei parrucchiera, sono due soprannomi che i due si sono attribuiti per darsi un tono, epiteti che vogliono simbolizzare spensieratezza e benessere, perché in fondo si consideravano e si vedevano come dei nuovi ricchi, in una congiuntura economica oltremisura favorevole, nella quale tutto sembrava accessibile, quindi possibile. È inoltre non secondario il fatto che i due protagonisti siano figli delle migrazioni interne che sconvolsero la demografia del Paese: in particolare, la figura di Louis, centrale nella prima parte del testo, spicca per la sua integrazione nella nuova realtà settentrionale, per il suo amore senza condizioni per quella vita e soprattutto per quella città che gli offriva una possibilità di futuro alternativa a quella di proseguire l'attività del padre, artigiano calzolaio nel Sud Italia. Louis, che è antitetico rispetto ai migranti non-integrati rappresentati per esempio in *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, è altresì una figura contraddittoria: comunista in maniera viscerale, chiamato dai colleghi Louis il sovietico, si getta a capofitto nella nuova prassi consumistica, come evidenzia a più riprese la narratrice:

Per quanto io ricordi, non era ossessionato dal denaro, ma il gusto di inventarsi un sicuro, insindacabile trionfo era il suo modo di partecipare alla sinfonia di quella stagione colorata al neon, il solo per godersi le vetrine che prometteva Milano non appena ci si spostava verso il Duomo, perché non altro che questo chiedeva mio padre alla città dove montava paraurti alle automobili: un bagliore da trasmettere ai figli, non più di un riverbero di quel luminoso destino che ci avvolgeva tutti e a cui sembrava andare incontro la Vespa¹⁹.

Insomma, Louis, che racchiude in sé un dualismo diffuso in quegli anni in seno alla classe operaia (comunismo/consumismo), vuole stare dentro un

18. LUPO Giuseppe, *Gli anni del nostro incanto*, cit., edizione Kindle, 705.

19. *Ibid.*, 539.

mondo “dove un tempo cresceva l’erba e adesso crescono i palazzi”²⁰, e nonostante il lavoro alienante in fabbrica a Lambrate e una conclamata passione per l’URSS, egli crede profondamente nella retorica bombardante di un’Italia spensierata e felice, senza avvedersi che sotto quella crosta sottile simbolizzata dalle cucine Salvarani, dal frigorifero americano o dalle vetrine sgargianti attorno a Piazza Duomo, covava in realtà un conflitto latente che sarebbe esploso da lì a pochi anni. Un conflitto che all’interno della famiglia di Louis e di Vittoria si materializza nei silenzi del figlio Bartolomeo, detto l’Indiano, che in opposizione a quella che lui ritiene la superficialità dei genitori²¹ deciderà di prendere i voti, per abbracciare in seguito la via della lotta armata. Ma questo Louis non lo verrà mai a sapere, dato che verrà stroncato da un ictus, che inizialmente lo paralizzierà a letto per alcuni mesi. L’ictus e la susseguente morte di Louis sono il preludio della fine di una stagione marcata dall’illusione di un futuro prospero e privo di conflitti; ed è proprio sulla fine del padre – da leggersi anche come metafora universale della conclusione di un dato percorso – che Vittoria s’interroga, alla ricerca di risposte che non troverà mai:

Mi piacerebbe chiedere a mamma se la smania di visitare la Rinascente non sia stata, per mio padre, una specie di veleno entrato per inganno nel sangue, un malanno che gli ha rovinato la vita anziché rendergliela migliore, un inciampo del futuro che si presentava nelle luci delle vetrine e poi gliele spegneva, come succede quando uno aspetta, aspetta e alla fine capisce di aver buttato via il tempo. Io non so se mio padre abbia davvero trovato quello che cercava nelle vetrine. Non gliel’ho mai chiesto, non ne ho avuto l’occasione²².

A ben vedere si tratta di un dubbio lacerante che tocca tutta la società italiana di ieri e di oggi: non saranno stati quegli anni a iniettare una specie di veleno nel tessuto sociale nazionale e ad aver posto le basi per la violenza che seguì? Ci sembra, invero, che Giuseppe Lupo, dalla prospettiva di una famiglia comune – che attraverso l’uso smodato delle cambiali viveva al di sopra delle proprie possibilità, crogiolandosi in una ricchezza fasulla –, metta in atto dei precisi meccanismi di causazione: perché si è giunti a ciò? Che cosa l’ha determinato?

20. *Ibid.*, 789.

21. Si veda a tal proposito quanto afferma Indiano in un dialogo con la sorella Vittoria (nel quale tenta di giustificare la scelta di abbracciare la lotta armata: “‘Credevamo di aver ragione’ si lascia sfuggire Indiano. [...] ‘Credevamo non fosse giusto pensare ai frigoriferi e alle lambrette’. [...] ‘Papà credeva al vangelo di un mondo di plastica’ [...] ‘E ci ha creduto anche mamma’”. *Ibid.*, 1956.

22. *Ibid.*, 549.

Lo fa incastonando i propri personaggi nell'entropia della Storia e dei suoi mutamenti repentini, con l'obiettivo di non dimenticare che cosa siamo stati, al fine di comprendere che cosa siamo oggi.

Per concludere questa succinta analisi, notiamo che i vertici temporali della storia familiare di Louis, Regina, Vittoria e Indiano sono da un lato gli anni Sessanta, quelli dell'*incanto* – che si chiudono tragicamente con la bomba di Piazza Fontana –, dall'altro il mese di luglio del 1982, e la vittoria della nazionale italiana ai Mondiali di calcio spagnoli. Tutto fuorché un caso:

Guardo dai vetri il verde degli alberi che comincia a non essere più verde, guardo il cielo lattiginoso e penso al silenzio di questa mattina, 12 luglio, quando Milano si sveglierà stordita dalla festa e vorrà continuare a correre come Tardelli ieri sera, a mani alzate, sul prato del Bernabeu. Che sia l'inizio di un tempo più leggero, un altro tempo. Che sia l'addio al sangue e alle stragi. Io me lo auguro²³.

La certezza è che il 12 luglio del 1982 abbia definitivamente chiuso un'epoca oltremodo violenta, la speranza, per la narratrice – la cui strategia discorsiva è fortemente pervasa dalla cifra nostalgica – è che quella data corrisponda anche all'inizio di un tempo più leggero, come leggeri erano stati gli anni del boom. In fin dei conti il 12 luglio 1982 sancisce altresì la fine della famiglia di Vittoria, ormai rimasta sola con i suoi ricordi: una famiglia che non ha resistito agli assalti delle mutazioni socio-economiche che nello scorrere di pochi decenni hanno trasformato, nel bene e nel male, il volto di un paese.

Al contrario, una famiglia che, nonostante tutto, sembra non *finire* mai (e che non conosce la leggerezza) è quella dei Chironi, raccontata da Marcello Fois nell'omonima trilogia. Un'opera dalla lunga gestazione editoriale (2009-2017), che attraverso l'epopea di una famiglia nuorese percorre un secolo di storia mettendo in risalto le profonde e traumatiche mutazioni che hanno colpito il tessuto sociale sardo, in particolare dal secondo dopoguerra fino alla fine del xx secolo. La prospettiva di Fois è dunque familiare e periferica: poiché i nuclei centrali dai quali si dipana la narrazione sono la stirpe dei Chironi (e la loro vecchia casa) e la città di Nuoro, la cui "condizione di periferia l'aveva salvata dalle bombe, ma anche dall'indigenza: si era trattato di procedere come se attorno non succedesse niente. E si era rimasti poveri esattamente come prima. Non più di prima, che era già un risultato notevole, tale da esprimersi paradossalmente come sviluppo"²⁴.

23. *Ibid.*, 1970.

24. Fois Marcello, *Terra di mezzo*, Torino, Einaudi, 2012, edizione kindle, 1566-1568.

È chiaro che, rispetto a Lupo, Fois abbraccia un arco temporale nettamente più ampio, così come più profondo è lo scavo genealogico nei *Chironi* (sono quattro le generazioni che compongono la saga). Un elemento importante, che è necessario specificare, è il fatto che la dinastia dei Chironi, o meglio la *stirpe*, sia stata creata quasi ad hoc da Michele Angelo e dalla moglie Mercede Lai: entrambi sono “figli di nessuno”, creature incatenate senza un patrimonio da custodire né una storia da raccontare. Hanno cognomi posticci, dati solamente per burocrazia, e quando s’incontrano nel 1889 ha inizio la loro genia: “Tutto qui, l’inizio del mondo si direbbe, perché a loro hanno dato un nome e un cognome da cui tutto può cominciare”²⁵. Prima di loro, insomma, nulla. Si tratta a nostro avviso di un aspetto centrale dell’opera di Fois, perché fuori dalla stirpe, come sosteneva Bachtin, non c’è esistenza²⁶, tanto più in una società tradizionale come quella nuorese di fine Ottocento, dove “prima di trattare con un individuo bisogna sapere chi è, vale a dire ‘a chi appartiene’. L’individuo di per sé non esiste, non ha una fisionomia sociale”²⁷.

A partire da questo presupposto fondante, Fois costruisce la sua trama romanzesca nella quale ogni Chironi esiste solamente in quanto appartenente alla stirpe dei Chironi, la cui identità familiare verrà legittimata dal libro scritto da Luigi Ippolito (figlio di Michele Angelo), nel quale viene ricostruita proprio la genealogia apocrifia della famiglia, facendola risalire ad un improbabile antenato spagnolo, tale Quirón. Grazie alla genealogia fittizia e alla bravura di Michele Angelo nell’arte di lavorare il ferro, i Chironi s’impongono come una delle famiglie più importanti della piccola realtà nuorese. Nondimeno, numerose tragedie colpiranno il nucleo familiare, che, dopo i fasti del primo Novecento, alla fine della Seconda guerra mondiale si ritroverà ridotto a due soli componenti: il vecchio Michele Angelo e la figlia Marianna. A questi si aggiunge a sorpresa il giovane Vincenzo, figlio di Luigi Ippolito (morto durante il primo conflitto mondiale) e di Erminia Sut, giovane friulana incontrata sul fronte. Vincenzo, dopo un’infanzia passata nel Friuli natale, si ritroverà a Nuoro, alla ricerca delle radici paterne, in un luogo nel quale “era come trovarsi in un tempo

25. FOIS Marcello, *Stirpe*, Torino, Einaudi, 2009, p. 17. Riportiamo un altro passaggio significativo tratto dal secondo volume della saga di Fois: “Volersi fare Chironi era stato un atto di fede, ma anche un sentimento pratico. Un modo di venire al mondo con le carte in regola. A pensarci tutto era andato in questo modo, e ognuno di noi è frutto di forzature precedenti. L’unica differenza era che quello che faceva di un Chironi un Chironi, era una forzatura”, FOIS Marcello, *Terra di mezzo*, cit., 1701-1710.

26. A tal proposito si veda BACHTIN Michail, *L’autore e l’eroe*, Torino, Einaudi, 1988, in particolare p. 161.

27. POLACCO Marina, “Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere”, cit., p. 97.

sospeso a metà, nel tempo di mezzo, non moderni, non antichi, ma sensibili, esposti al contagio. Era in quel territorio sospeso che si doveva inventare un senso, che si doveva immaginare una prospettiva”²⁸.

In quel territorio a cavallo tra tradizione e modernità, Vincenzo riprenderà in mano l'officina del nonno, situata nella grande casa di famiglia: la differenza è che il suo ruolo sarà quello di gestire l'azienda, senza sporcarsi le mani con il ferro, aiutato in ciò dall'amico Mimmiù Guiso, che diventerà una figura centrale della narrazione. Sullo sfondo Nuoro, un “paesone” che sta diventando città, mutando assetto con la velocità di un respiro. In effetti, come riporta il narratore esterno, varie zone della città iniziano a essere lottizzate e si aprono delle gare d'appalto per la costruzione di numerose opere, tra cui quella della nuova chiesa delle Grazie. Questo perché iniziano a piovere i milioni da Roma, e con i milioni iniziano i raggiri politici tra i partiti per spartirsi il lauto bottino. In questo piano di espansione, poco lungimirante e privo di una visione di lungo termine, Vincenzo, che percepisce lo stordimento diffuso che circola in città, arriva a capire che “chi conosceva la gente giusta si metteva in condizione di usufruire di ogni beneficio derivante da tutta quella massa di quattrini che sarebbero arrivati da Roma”²⁹.

È l'inizio della nuova stagione, caratterizzata dai contributi a pioggia e dal pullulare di costruzioni (senza alcun piano regolatore) della quale usufruiranno pienamente i Chironi, la cui officina “fu resa febbrile dalla produzione dei toncini di ferro – presagomati, e non – che occorre per le fondamenta della chiesa. Quel cortile improvvisamente tanto trafficato faceva impazzire Marianna ma, allo stesso tempo, la entusiasmava”³⁰. Fois, con un'intonazione sempre epica e lirica, e attraverso un sapiente scavo psicologico all'interno dei vari personaggi di una narrazione pienamente corale, riesce a mostrare, per mezzo dello strumento letterario, le conseguenze di un progresso e di una modernità piovuti dall'alto e quasi d'improvviso, in una realtà nella quale “le anime semplici che avevano fatto palpitare quel luogo si guardavano intorno e non si riconoscevano”³¹: perché stavano cambiando per sempre ma ne erano inco-scienti. Perché, certo, “si diventava più ricchi, ma senza sapere davvero di essere stati poveri. In quell'autunno precoce, si compì precisamente il passaggio dalla

28. Fois Marcello, *Terra di mezzo*, cit., 1571-1574.

29. *Ibid.*, 2448-2451.

30. *Ibid.*, 2174-2175.

31. *Ibid.*, 2547-2548.

memoria attiva alla memoria passiva”³². È evidente che il racconto è pregno di una visione pessimistica del processo storico nella sua declinazione provinciale; così la Nuoro di Fois sembra ergersi a paradigma universale della provincia italiana, attraverso cui leggere gli effetti devastanti del miracolo economico degli anni Sessanta nelle regioni periferiche del Paese:

Lo spiegava la furia egoista, il livore diffuso, profondo, che stava trasformando gli amici in nemici, gli ingenui in astuti. Sotto alla crosta vitale di gente che voleva esaltare la vita dopo vent’anni di lutto, covava l’immaturità di altra gente che quello stesso lutto non aveva strumenti, e nemmeno motivi reali, per elaborarlo. Pensavano di meritare pietanze da ricchi, ma non essendo mai stati invitati a nessun tavolo non si accorgevano che si stavano accontentando di briciole. I nuovi ricchi erano esattamente quelli vecchi, quelli di sempre, parevano nuovi solo perché avevano smesso di confondersi con i poveri³³.

In questa nuova realtà, che tende a conformarsi con la realtà peninsulare, i costumi e le tradizioni locali iniziano a essere rigettati come scorie di un’epoca remota, vittime di quella che agli occhi del narratore è a tutti gli effetti una trasformazione fulminea e violenta, mentre iniziano a nascere nuove necessità: “qui le cose cambiano in fretta, la gente adesso ha bisogno di cose che non sembrava nemmeno esistessero poco tempo fa”³⁴. Insomma, il processo di mutazione del modello economico, che sembra abbattersi come un flagello biblico sul derelitto modello sardo, è portatore di un cambiamento se vogliamo ancora più radicale a livello culturale, finanche antropologico. E questo cambiamento, che porta con sé un contrasto insoluto tra vecchio e nuovo, è ben rappresentato dagli ultimi due Chironi maschi rimasti: Michele Angelo, il padre della stirpe, già artigiano, legato a un modello socio-economico tradizionale ormai superato, e Vincenzo, il nipote che della bottega artigiana del nonno ne ha fatto, con l’aiuto dello spregiudicato Guiso e delle influenze politiche³⁵, una delle aziende più floride della città.

Nell’ultima parte della trilogia, *Luce perfetta*, a Vincenzo, morto suicida (perché i Chironi restano una stirpe maledetta) succede il figlio ch’egli non ha mai conosciuto, Cristian, coadiuvato negli affari dal fido Mimmiu Guiso e dal di lui

32. *Ibid.*, 2550-2552.

33. *Ibid.*, 2552-2556.

34. *Ibid.*, 2586-2588.

35. Significativo al tal proposito il seguente passaggio: “Ottenere i permessi, sapersi muovere nei corridoi, era diventato importante forse di più che saper fare bene le cose”. Fois Marcello, *Luce perfetta*, Einaudi, 2015, edizione Kindle, 962-964.

figlio Domenico. Per motivi di spazio ci è impossibile dilungarci oltre, nondimeno vanno sottolineati due aspetti importanti, in continuità con gli elementi messi in risalto fin qui. In primis una constatazione di matrice culturale: i Guiso col passare del tempo diventano più ricchi dei Chironi, tuttavia continuano a vivere “nella modestia dei veri ricchi nuoresi che trovano più disdicevole ostentare la propria ricchezza che accumularla disinvoltamente”³⁶. Questo mostra come, a discapito della mutazione causata dall'arrivo della modernità, quella forma ancestrale di “vergogna della ricchezza” è rimasta ancorata nell'immaginario collettivo nuorese, accompagnata dalla paura dei sequestri di persona. L'altro fattore rilevante è la trasformazione dell'estetica cittadina, che nel racconto di Fois sfocia in un abitato che a furia di edificazioni sregolate diventa

un dedalo scomposto, senza un centro, senza un cuore. Fuori da qualunque ragionevolezza si erano concessi permessi edilizi in zone totalmente abusive. La richiesta era di case grandi, senza badare a spese. Case a più piani, per coppie di anziani o sposini novelli. Case enormi per contenere il nuovo ego che quella fortezza stava coltivando³⁷.

Per tirare le somme, possiamo osservare che in questa saga, di ambientazione quasi claustrofobica, la verve poetica dell'autore – che si traduce concretamente in dialoghi verosimili, in uno stile giunto a piena maturazione e in una lingua che integra in maniera fluida i prestiti dal sardo – permette al lettore di sviscerare i cambiamenti radicali e sconvolgenti che hanno modificato, in un lasso di tempo relativamente breve, il tessuto sociale nuorese. Questo nonostante in Barbagia, come afferma il narratore, siano giunti solamente gli stracci del boom economico nazionale. Ciò porta, insieme alla speculazione edilizia, a un cosiddetto “brutto diffuso” similcittadino, che sostituisce l'estetica rustica del posto: un'estetica rustica di cui faceva parte la grande casa dei Chironi, ormai svuotata del suo mobilio e della sua anima, e invasa dall'inarrestabile lavorio delle erbacce e dal silenzio dei morti. Un processo economico, quello messo in luce dall'opera di Fois, che sembra aver solleticato – per restare nell'ottica pessimistica della saga – “il provincialismo senza fondo di quel mondo estremo. C'erano voluti decenni, ma il salto era stato fatto”³⁸. E ormai Nuoro, con i suoi cantieri e le sue nuove villette a schiera, somigliava sempre più a una qualsiasi cittadina del Nord, immersa nella nebbia padana.

36. *Ibid.*, 554-555.

37. *Ibid.*, 966-975.

38. *Ibid.*

Nel Nord, a cavallo tra il Friuli e l'hinterland milanese, è ambientata l'altra saga del nostro corpus, *Prima di noi* di Giorgio Fontana. In questo ampio romanzo di circa 900 pagine – che, come *I Chironi*, segue una rigorosa linearità temporale – viene raccontata l'epopea della famiglia Sartori, attraverso quattro generazioni: la vicenda copre un secolo di storia italiana, seguendone la falsariga, e ha inizio esattamente nel 1917, in piena disfatta di Caporetto, quando il fante Maurizio Sartori, disertore, si ritrova in un casale della campagna friulana abitato dalla famiglia Tassan. Qui s'innamora clandestinamente della primogenita Nadia, che rimarrà incinta, il che causerà una nuova fuga di Maurizio, preso da un misto di vergogna e paura. Il padre di Nadia lo ritroverà nella campagna veneta e lo ricondurrà al casale, e Maurizio e Nadia finiranno per sposarsi e trasferirsi a Udine, dando vita a un'unione solida dalla quale nasceranno tre figli, Gabriele, Domenico e Renzo. Prende avvio così la saga dei Sartori-Tassan, la cui epopea dal Friuli natale si sposterà verso la periferia milanese: difatti, mentre Domenico muore prigioniero in Africa settentrionale durante la Seconda guerra mondiale, Renzo, in fuga dalla madre che gli ha impedito di partecipare alla Resistenza, e Gabriele, poeta minore attratto dai bagliori dell'universo editoriale lombardo, nell'immediato dopoguerra si trasferiranno rispettivamente a Sesto San Giovanni e a Saronno. È su questa parte del romanzo, ambientata nel milanese, che concentreremo le nostre attenzioni.

Prima di entrare nel merito del discorso di stampo socio-economico che attraversa le maglie della narrazione, vanno fatte alcune considerazioni di fondo: il romanzo, che si stabilizza coerentemente su un registro di realismo mimetico, dal quale viene esclusa qualsiasi forma di eccezionalità, riverbera di riflessioni filosofiche e ha il suo principale punto di forza, come ha sottolineato Mario Barenghi, “nella credibilità dei personaggi”, che è “una delle condizioni irrinunciabili perché un racconto funzioni”³⁹. Personaggi che godono di eguale rappresentatività nell'intreccio, in particolare grazie ad una costruzione narrativa a staffetta che conferisce al testo un notevole equilibrio corale e che permette alla tensione narrativa di mantenersi costante.

In questa vasta trama, retta da un narratore extradiegetico, ci troviamo di fronte alla storia di una famiglia simile a tante altre, che dopo il trauma della guerra tenta di ricostruirsi una condizione di benessere attraverso l'emigrazione, ma soprattutto attraverso lavoro e sacrificio. Una famiglia che verrà colpita, ma non travolta, dall'evoluzione capitalistica che condurrà i Sartori, attraverso vari

39. BARENGHI Mario, “Giorgio Fontana, *Prima di noi*”, *Doppiozero*, 1 aprile 2020, <https://www.doppiozero.com/materiali/giorgio-fontana-prima-di-noi/>

passaggi, fino alla realtà post-industriale e precaria odierna. È interessante osservare che Renzo (che diventa padre di Diana e Libero) e Gabriele (padre di Eloisa e di Davide), proprio come il Louis del romanzo di Lupo, vengono in qualche modo attratti da Milano e dal richiamo irresistibile del denaro, nell'epoca in cui inizia a prendere forma il miracolo economico italiano. Una realtà urbanizzata e laida, antitetica al Friuli rurale, nella quale Renzo diventa operaio saldatore, visceralmente comunista, e Gabriele insegnante in un liceo di Busto Arsizio: Milano rimane però un miraggio, soprattutto per le aspirazioni editoriali di Gabriele, che troverà i grossi portoni intarsiati di legno di San Babila eternamente chiusi, e i due fratelli rimarranno impantanati “nel cuore della Lombardia [...] dove batteva il ritmo della produzione, le fabbriche del futuro e delle nuove classi, dirigenti o sottomesse”⁴⁰. Le loro sono insomma delle storie di lacerazione, di lotta sisifica contro l'incedere della Storia, ma anche di contraddizioni perenni che sfociano nel conflitto tra gli stessi fratelli, spesso incapaci di comprendere l'uno le ragioni dell'altro, attanagliati nella morsa delle visioni radicalmente opposte: mentre Renzo è impegnato nelle rivendicazioni operaie (e nella lotta politica), convinto della possibilità di una rivoluzione e di una società diversa – almeno fino alla constatazione dell'irrealizzabilità delle proprie illusioni⁴¹ –, Gabriele dal canto suo cerca “La nostra America”⁴², e nel suo conservatorismo di matrice cattolica aspira a un'ideale esistenza piccolo-borghese.

È proprio durante il periodo del boom economico, e fino agli anni '70, che la famiglia Sartori, per divergenza di visioni e incomprensioni varie, si sfilaccia, e il riavvicinamento avrà luogo solamente grazie alla terza generazione, quella di Eloisa e Davide, di Diana e di Libero, quella protagonista di una nuova epoca di sogni – e di incubi – che al sacrificio unirà il piacere (sconosciuto ai genitori) di viaggiare, di sognare, di suonare, come è il caso di Daria e di Davide. Questo perché è una generazione *più* benestante, che ha maggiori risorse disponibili rispetto ai padri, che è più istruita, e grazie a tale condizione assume la capacità di una riflessione collettiva sulle problematiche della società, come succede all'anarchica Eloisa: “Percepivano, come un'onda di calore insopportabile che saliva dalla terra, il dolore degli ultimi. Era il lavoro, era la miseria;

40. FONTANA Giorgio, *Prima di noi*, Palermo, Sellerio, 2020, edizione Kindle, 4333-4336.

41. “Per che altro vivere, in questa città di merda? Una notte uno si volta nel letto e mi dice: Ma vai a fanculo te e la rivoluzione, io voglio mangiare la bistecca”. *Ibid.*, 4089-4090.

42. *Ibid.*, 4111.

erano le malattie non curate, i turni sottopagati, le domeniche a fissare il muro. Per questo erano insorti”⁴³. È il periodo della violenza e delle stragi, è uno snodo storico che travolge le esistenze e le resistenze, durante il quale Milano non è più la città dei sogni di una volta, inghiottita nel suo grigiore e ormai funesta. Una congiuntura nella quale “le regole, i costumi, le tecniche di produzione, la natura dei beni prodotti”⁴⁴ iniziano a mutare con sempre maggiore rapidità, e chi nasceva in quell’epoca sapeva che il mondo sociale in cui sarebbero vissuti i suoi figli sarebbe stato diverso dal suo.

Attraverso il punto di vista dei vari personaggi, il narratore mette in risalto la trasformazione in atto e la fine di quel processo di pseudo-arricchimento generale – il miracolo –, evidenziandone le sue crepe. Ma la mutazione, nella sua complessità endemica, si traduce in posizioni estremamente differenti, anche all’interno dello stesso nucleo familiare: difatti, in un periodo di conflitti irrisolti, i cui strascichi si trascineranno fino alle generazioni successive, le posizioni e le strategie dei due fratelli Eloisa e Davide appaiono diametralmente opposte. Perché se Eloisa, sposando la causa anarchica, rimette in questione tutto un sistema, sin dalle sue fondamenta, con la volontà di abbattere quella “cattedrale”, Davide dal canto suo ha un approccio prettamente individualista: “Era vivo. Il lavoro, i soldi messi da parte, fare il paciere tra Eloisa e i genitori [...] saltare su un treno per Zurigo o Lione o Amsterdam, mangiare panini in quota, fotografare le strade davanti ai monumenti. [...] ‘Guarda. E voi volete restare qui? A fare la rivoluzione?’. Lei gli diede del qualunquista”⁴⁵. Nel seguito del racconto, possiamo osservare come Davide rimarrà coerente con le sue posizioni, mentre Eloisa, mai in pace con il mondo ma delusa dalla piega che aveva preso la sua militanza anarchica, sposterà Giulio e con lui la causa dei Radicali, e ormai stanca di Milano, ogni giorno più crudele, si trasferirà con il marito nell’hinterland milanese, ad Arese. Abbiamo compiuto un salto temporale importante, siamo ormai negli anni Novanta, ma un salto significativo per immortalare l’imborghesimento di una parte di quella generazione che proprio contro l’egemonia borghese aveva speso anni di lotta serrata senza concessioni.

Adesso, in uno scenario post-apocalittico di “vecchie trattorie chiuse e rimpiazzate, [...] piazze deserte”, con “metà dei giovani [che] si bucava lasciando

43. *Ibid.*, 5193-5194.

44. RICOLFI Luca, *La società signorile di massa*, Milano, La nave di Teseo, 2019, epub, p. 47.

45. FONTANA Giorgio, *Prima di noi*, cit., 5476-5483.

siringhe sui marciapiedi, crepando magari negli stessi luoghi in solitudine, mentre l'altra metà girava in Lacoste e maglioni annodati al collo, esibendo foto di vacanze al mare"⁴⁶, in un panorama di fabbriche fallite e di capannoni arrugginiti, Eloisa e Giulio, ormai genitori di Letizia, "Vendettero l'appartamento di Milano e traslocarono a fine gennaio, pochi giorni dopo l'entrata in politica di Silvio Berlusconi. Eloisa si stupì di quanto le fosse mancata la vita di provincia. Bastava rimanere in ufficio il più possibile e arrivare stanca morta affinché tutto sembrasse tollerabile. Nel fine settimana si dedicava al piccolo orto davanti alla villetta"⁴⁷. È un movimento verso la deconflittualizzazione, e la ricerca di un benessere fin lì ostracizzato a priori: Eloisa, e una parte della generazione sessantottina, raggiunge simbolicamente quella che potremmo definire con Sophie Divry la *condition pavillonnaire*, ubicandosi nel bene di una Cortesforza qualsiasi⁴⁸, mentre il Paese, abbandonate le piazze e la lotta violenta, sposa un nuovo potenziale sogno di ricchezza: il sogno berlusconiano.

In questa parte finale del romanzo, che diventa sicuramente più autobiografica (l'autore è nato nel 1981), si entra in una sorta d'ipnosi collettiva fatta di "benzinai, platani ingrigiti, immensi cartelloni pubblicitari che parlavano tutti la stessa lingua"⁴⁹, un panorama sommerso dove "Gli antichi dei delle fabbriche erano morti, le gesta eroiche dei suoi anni ormai sepolte"⁵⁰. La rappresentazione ci porta dentro gli anni 2000, dove il futuro non sembra più interessare nessuno e dove bisogna mangiare tutto e subito: è l'epoca della precarietà – non soltanto economica, anche affettiva ed esistenziale –, che si rifrange sugli eredi Sartori, Letizia e Dario (figlio di Libero), gli ultimi due esponenti di un albero genealogico che si restringe sempre di più. È lo *zeitgeist*, ben riassunto proprio da Eloisa, che rivolgendosi alla figlia Letizia mette in risalto le deformazioni socio-economiche vigenti e il fatto che la nuova generazione, per riprendere un'espressione cara

46. *Ibid.*, 7734-7738.

47. *Ibid.*, 8215.

48. Facciamo riferimento al romanzo della scrittrice francese DIVRY Sophie, *La condition pavillonnaire*, Paris-Gêneve, Noir sur Blanc, 2014, nel quale si racconta la vita perfetta di M.-A., una donna sposata e con due figli che vive nella periferia di Lione, in un villino situato in una zona residenziale anonima. Un'esistenza nella quale il tempo scorre e nulla muta, cullato solamente dall'universo monotono del confort. Per quanto riguarda Cortesforza, il riferimento è al paese immaginario dell'hinterland milanese al centro della raccolta di racconti di FALCO Giorgio, *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009.

49. FONTANA Giorgio, *Prima di noi*, cit., 8456-8457.

50. *Ibid.*, 8236-8237.

proprio a Giorgio Fontana, *cresce nell'assurdo*⁵¹: “Questa società infame ti convince che è ogni cosa sulle tue spalle. Sei disoccupata? Vuol dire che hai fallito. Non guadagni abbastanza? Sei un’incapace. E per le donne è cento volte peggio”⁵². Solo che, nella logica conflittuale intergenerazionale che impregna la narrazione, Letizia “avrebbe voluto ribattere che quella società le era stata consegnata proprio da Eloisa e dalla sua generazione: che erano stati loro a tradire i sogni dei loro padri, della Resistenza, di un vero cambiamento. Ma era un litigio che avevano già avuto, e non aveva forze per riprenderlo da capo”⁵³.

Come si evince da questa breve analisi, anche Fontana, i cui personaggi sembrano arrovellarsi attorno all’eterna questione del bene e del male, esprime attraverso questo romanzo un marcato pessimismo storico. Lo fa mettendo in luce, tra le altre cose, in che modo le sempre più rapide e radicali trasformazioni economiche, con il passare del tempo hanno profondamente modificato la morfologia, se mi si passa il termine, della famiglia Sartori, composta di individui fragili e attraversati da un’insanabile inquietudine: perché “Il mondo era più forte di tutti loro, o forse loro erano così testardi e stupidi da non sapere come viverci in pace”⁵⁴.

L’inquietudine è lo stato d’animo che pervade i membri dell’ultimo romanzo del nostro canone ristretto: *I fratelli Michelangelo* di Vanni Santoni. Si tratta sicuramente del testo più sperimentale del corpus: un gomitolo narrativo composto da una sorta di cornice nella quale i quattro fratelli vengono convocati dall’anziano padre nel villaggio di Villombrosa, senza che nessuno conosca il motivo di tale chiamata. Oltre la cornice, si sviluppano autonomamente le quattro storie individuali di Enrico (che solo quando riceve la convocazione scopre di essere figlio di Antonio Michelangelo, che non ha mai incontrato prima), Louis, Cristiana e Ruda. Il testo si struttura in tal modo come una serie di romanzi contenuti in un meta-romanzo, dove l’aspetto più interessante è sicuramente il lavoro che Santoni ha portato avanti sul piano della voce, affidando la narrazione alla prima persona singolare nei casi di Enrico, Louis e Cristiana, addirittura alla seconda persona nel caso di Ruda, e riproducendo, in maniera abile, l’elemento parlato.

Possiamo affermare, sulla scorta di queste osservazioni, che ci troviamo di fronte a un romanzo di famiglia mononucleare *sui generis*, che contiene al suo

51. Ci riferiamo all’articolo di Fontana, “Crescere nell’assurdo” uscito per la rivista *Lo Straniero*, n. 184, ottobre 2015. Oggi reperibile sul sito personale dell’autore: <http://www.giorgiofontana.com/crescere-nell-assurdo/>.

52. FONTANA Giorgio, *Prima di noi*, cit., 9549-9551.

53. *Ibid.*, 9552-9553.

54. *Ibid.*, 8116-8117.

interno dei romanzi di formazione nei quali emerge, in maniera diversa a seconda del protagonista, una dimensione precaria che concerne l'universo esistenziale, sentimentale, lavorativo e geografico. In effetti, con il suo stile tipicamente rapido, a tratti vorticoso, atto a riprodurre la frenesia dei tempi, Santoni costruisce una serie di esistenze complesse, legate ad un repertorio di immagini condivise – l'elemento generazionale è centrale nel testo –, tutte marcate dall'assenza paterna nonché da una serie di scelte errate che fanno di questi personaggi degli individui sostanzialmente fallimentari che si interrogano sulle loro fughe e le loro cadute, e soprattutto sulla loro presunta identità: "Cosa siamo poi, siamo quello che abbiamo fatto, quello che abbiamo letto, che abbiamo detto? Siamo quello che abbiamo ricevuto in eredità? Eredità di geni o di pratiche, o di modi di essere? Siamo la nostra educazione, siamo chi abbiamo amato, chi è che diceva questa stronzata"⁵⁵.

Per riassumere brevemente i profili dei quattro fratelli vediamo che Enrico, letterato, vivacchia grazie all'insegnamento precario. Si tratta di un personaggio estremamente disilluso, quasi apatico, ossessionato dal sesso e incapace di intrattenere una qualsiasi relazione sentimentale. Cristiana è un'artista frustrata che non è riuscita a ottenere il riconoscimento sperato nella comunità dei galleristi. Louis ha vissuto per anni tra l'India e Bali, travolto dai traffici di droga e dalla violenza. Ruda, infine, il più solitario e ermetico dei quattro, vive in Svezia da tempo, e in Svezia ha sposato il suo attuale compagno. Al di sopra di queste figure instabili, tutte prese in una ricerca estenuante del miraggio della sicurezza economica, si staglia la figura ingombrante di Antonio Michelangelo, la cui biografia attraversa tutto il secondo Novecento italiano, dalla Resistenza, alla Olivetti, passando per le avanguardie, fino all'impegno politico e imprenditoriale. Si tratta di una figura, anche pubblica, nella quale i figli non riescono – perché non possono – riconoscersi, loro così deboli strutturalmente. E questo evidenzia la netta frattura generazionale che mette in crisi la stessa condizione filiale: e in una società nella quale l'istituto familiare sembra oramai frantumato, e dove i figli stentano a identificarsi con i padri – e viceversa –, è un'intera civiltà che "stenta a ritrovare i propri passi in un paesaggio cosparso di assenze"⁵⁶.

Ed è in un tale contesto di assenza e di incertezza che emerge quello che con Luigi Zoja potremmo definire "l'orda dei fratelli"⁵⁷: uno spaccato sociale, come

55. SANTONI Vanni, *I fratelli Michelangelo*, Milano, Mondadori, 2019, p. 53.

56. ZOJA Luigi, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, quarta di copertina.

57. *Ibid.*, p. 201.

quello dei Michelangelo, che regredisce nel selvaggio e nell'estrema competizione, come ha giustamente sottolineato Valerio Cuccaroni su *Argo*⁵⁸, favorito in ciò dall'aggressività dell'economia contemporanea. A ben vedere, il finale del romanzo di Santoni è paradigmatico di quest'idea di orda: quando i fratelli si ritrovano nella villa del padre, attendendosi, più o meno esplicitamente, un lascito ereditario (che possa riparare ai loro fallimenti), scoprono che in realtà egli aveva mentito, sulla Resistenza, sul suo romanzo tra le altre cose, e che intendeva confessarlo ai figli, forse per una catarsi personale. È qui che nasce lo scontro, anche fisico, che porterà Louis a spingere il padre in un dirupo:

Louis che va a sbattere, pieno, su Antonio. Louis che va a sbattere su Antonio, e Antonio, a braccia aperte, declamante, che va giù. Il tempo che si ferma di nuovo, che si sgrana. Cristiana che abbassa la camera, che avanza, che fa un passo di corsa, due; Enrico e Nicoletta che si slacciano, che corrono a loro volta verso le rocce; Rudra che si volta e vede solo Louis, finito sul masso, a gambe larghe, una spalla sul fusto della croce; Louis che vede le facce degli altri e capisce cosa è successo: Volevo... tirarlo... via, balbetta⁵⁹.

È un finale comico, grottesco, anticlimatico, al quale seguiranno quattro epiloghi gattopardeschi, dai quali non emergerà niente di nuovo per i quattro fratelli Michelangelo: tutti continueranno a fare ciò che facevano prima, forse perché proprio più della precarietà economica, è la precarietà esistenziale ad essere la condizione più difficile da superare, specie se in assenza di alternative plausibili.

CONCLUSIONI

Per concludere questo breve percorso, possiamo osservare come il romanzo di Santoni appronti delle strategie testuali differenti dagli altri testi, in particolar modo concentrandosi su una narrazione generazionale ipercontemporanea, abbandonando il proposito di seguire la falsariga della Storia e, infine, frammentando fino all'eccesso, attraverso la sperimentazione sul piano della voce, i punti di vista. Inoltre, data la struttura a storie parallele del testo, è chiaro che la linearità temporale tende a venir meno rispetto agli altri romanzi di Lupo, Fois e Fontana.

58. Cfr. CUCCARONI Valerio, "Un romanzo-installazione: *I fratelli Michelangelo* di Vanni Santoni", *Argo*, 16 settembre 2019, <https://www.argonline.it/un-romanzo-installazione-i-fratelli-michelangelo-di-vanni-santoni/>.

59. SANTONI Vanni, *I fratelli Michelangelo*, cit., p. 599.

Al di là di queste differenze, che non sono ovviamente le sole che intercorrono tra queste opere, appare evidente che nei testi analizzati la famiglia diviene strumento di testimonianza fisica dell'evoluzione di una civiltà; e uno degli aspetti a nostro avviso più interessanti che questi romanzi mettono in mostra è la ridefinizione dei ruoli individuali e dei rapporti interni alla famiglia. Perché, come afferma Marina Polacco,

Si affermano dunque, in forme sempre più dirompenti, le esigenze individuali: la ricerca della felicità e della realizzazione personale [...], la crescente professionalità delle carriere e degli impieghi. Ma non si tratta di un processo lineare. [...] Vecchio e nuovo a lungo convivono, in forme spesso drammaticamente conflittuali: il riconoscimento, più o meno tacito, del retaggio familiare si intreccia all'affermarsi – a volte spavaldo, a volte incerto e dubbioso – delle ragioni dell'individualità⁶⁰.

Individualità e individualismo sono in fondo due cardini dei nostri tempi, che la narrativa di finzione riesce a mettere in luce, agendo da strumento atto a costruire una percezione di realtà e di verosimiglianza. Di conseguenza, riteniamo di poter affermare che nei romanzi di Lupo, Fois, Fontana e Santoni, vengano scandagliati, con i mezzi di cui dispone la scrittura letteraria, gli accadimenti e le gesta dei membri di quattro diverse famiglie, che non sono solamente agenti di una conclamata storia familiare, ma sono anche agenti di una storia più generale. In tal modo, queste narrazioni si ergono a caleidoscopio di un'epoca (o di differenti epoche), diventando a loro modo delle vere e proprie testimonianze di una storia socio-economica dell'Italia contemporanea. Testimonianze che, non va dimenticato, trovano il loro fondamento in una ricerca costante di un equilibrio dialettico tra l'immaginazione e la documentazione.

Roberto LAPIA
Université Paris Nanterre
CRIX (Centre de Recherches Italiennes - Études Romanes)

60. POLACCO Marina, "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere", cit., p. 105.