GIOVANNI BARRACCO

Spazio e formazione in Io non ho paura *e* Come Dio comanda *di Niccolò Ammaniti*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Dislocazioni della Bildung: la dialettica nord/sud nel romanzo di formazione e generazionale dal secondo Novecento alla contemporaneità»
a cura di G. Barracco, S. Manciati, P. Culicelli
Osservatorio sul romanzo di formazione in Italia - Università di Roma "Tor Vergata"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

GIOVANNI BARRACCO

Spazio e formazione in Io non ho paura *e* Come Dio comanda *di Niccolò Ammaniti*

Il contributo riflette sul rapporto tra l'ambientazione dei romanzi di Niccolò Ammaniti, Io non ho paura *(2001) e* Come Dio comanda *(2006) e lo svolgimento della formazione dei protagonisti, Michele Amitrano e Cristiano Zena. L'età dei personaggi (un fanciullo e un adolescente), il tempo della storia (la fine degli anni Settanta, il primo decennio degli anni Duemila), lo sfondo sociopolitico (gli anni del terrorismo e dei rapimenti, l'epoca della deindustrializzazione e della crisi economica), la scelta della narrazione (la prima persona e la terza), contribuiscono a dare vita a due formazioni che avvengono in due spazi estremi, simbolici e paradigmatici della Penisola e della sua storia recente, l'affocato e agricolo Meridione, il Nord-Est post-industriale e degradato. La connotazione spaziale – i luoghi dei romanzi come entità socioculturali – determina due formazioni che si compiono ricorrendo ad alcune costanti tematiche del* Bildungsroman*: il rapporto con il padre, l'amicizia, il* topos *della peripezia, la cognizione del male e la tragicità del mondo adulto, la maturazione ai sentimenti, ma anche il rapporto tra catabasi e redenzione, e infine il confronto/conflitto con lo spazio circostante, sempre funzionale al racconto della formazione.*

1. Semiotica dello spazio, tema della Bildung

Sebbene l'idea per cui «ogni genere possiede il suo spazio specifico»[1] possa risultare troppo stringente, occorre riconoscere il rilievo che la dimensione spaziale riveste nella costruzione del romanzo, generatrice di senso e sempre significativa, come anche nella sua storia; il ruolo dello spazio, specialmente con la svolta ermeneutica del postmoderno,[2] è sempre più oggetto di indagini e approfondimenti, e la varietà di prospettive, metodologie e approcci alla questione ne testimonia l'importanza, la centralità.[3] Anche nel caso del romanzo di formazione il ruolo dello spazio è di particolare rilievo; tuttavia, ad eccezione di alcuni studi, tra cui alcuni accenni di Moretti stesso,[4] esso non risulta ancora essere stato indagato compiutamente. La pubblicazione della tesi di Moretti,[5] piuttosto che aprire a una stagione di riflessione sulla categoria del *Bildungsroman*, sembra avervi posto fine, al punto che la saggistica contemporanea sembra accoglierne gli assunti senza tenere conto di altre posizioni e ipotesi – tra cui quelle di Bachtin e Dilthey – o di critiche e riarticolazioni – come quella di Zagari e quella di Baldi per il romanzo di formazione italiano.[6] L'usurata etichetta di romanzo di formazione, adoperata per ogni prodotto della mediosfera rivolto

[1] F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, 38.

[2] Sul legame tra l'estetica postmoderna e l'attenzione alla spazialità, tra i tanti riferimenti rimando a R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

[3] Si pensi alla prospettiva semiotica e a quella narratologica, ma anche ai contributi cognitivo-psicologici e di teoria della mente. Rinvio a R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Torino, Einaudi, 1974; A GIANNITRAPANI, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci, 2017; G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

[4] In MORETTI, *Atlante*…, tre mappe sono dedicate al romanzo di formazione e al romanzo picaresco, pp. 52, 70 e 71. L'attenzione si appunta però sulla dinamica dell'itinerario del pìcaro e al rapporto capitale-provincia del *Bildungsroman*.

[5] F. MORETTI, *Il romanzo di formazione* [1986], Torino, Einaudi, 2001.

[6] Rimando a W. DILTHEY, *Esperienza vissuta e poesia*, Genova, il melangolo, 1999; L. ZAGARI, *La polemica sul* Bildungsroman, in R. Ascarelli-U. Bavaj-R. Venuti (a cura di), *L'avventura della conoscenza. Momenti nel* Bildungsroman *dal* Parzival *a Thomas Mann,* Napoli, Guida, 1992, 285-289; M. BACHTIN, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in Id., *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 2000, 194-244; G. BALDI, *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano*, in T. Spignoli-D. Fioretti-M.C. Papini (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007, 39-56. Mi permetto di rimandare a G. BARRACCO, *Coordinate per una teoria e una storia del romanzo di formazione italiano*, «Catalejos», X (2024), 19, 28-54, https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/8561; e a G. BARRACCO, *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi. Il romanzo di formazione italiano negli anni Ottanta del Novecento*, Roma, Studium, 2019.

ai giovani e con dei giovani come protagonisti,[7] meriterebbe di essere posta al centro di una riflessione di ampio raggio, per comprendere la natura del suo problema in relazione alla crisi epistemologica e socioculturale tra Otto e Novecento,[8] ma anche per cogliere la portata e la vastità del problema dell'esperibilità della realtà[9] e dell'impossibilità della formazione sia in relazione agli sviluppi socioeconomici del pieno Novecento, sia con il graduale imporsi di una debolezza epistemica, cognitiva, legata alla temperie postmoderna, che coinvolge peraltro alcuni *tòpoi* spaziali e temporali proprî del romanzo di formazione, come il viaggio (sostituito dal concetto di transito),[10] la trasformazione (che sembra venir meno, per impossibilità di realizzazione, per farragine esistenziale),[11] ma anche i sensi e l'intelletto, vettori da sempre della agnizione del personaggio, ora indeboliti,[12] ora in crisi per difficoltà di razionalizzazione.

Più forse che per altri generi romanzeschi, gli spazi nel romanzo di formazione – qui da intendersi nella sua ampia articolazione, precipitato o macro-categoria che accoglie al suo interno il suo precedente, il romanzo picaresco, le sue declinazioni, il romanzo della vocazione artistica, il romanzo della perdizione o dell'anti-formazione, il romanzo dell'evoluzione spirituale,[13] e i suoi affini, come il romanzo generazionale,[14] tutti legati al modo, alla struttura o al dispositivo della confessione, dell'autobiografia o del diario[15] – sono consustanziali all'apprendistato, alla sua possibilità o alla sua crisi, e lo codificano o mettono in questione. La dinamica della formazione si svolge su una maglia cronotopica piuttosto riconoscibile, sebbene i suoi segni possano cambiare o rovesciarsi, nella storia e nei romanzi: la scuola e la casa (le prime istituzioni dove la forma della coscienza si svolge e viene plasmata) rimandano al rapporto con l'autorità,[16] al confronto con la famiglia, al tema della paternità,[17] e per slittamento al nodo del processo di individuazione del

---

[7] Quello dei *coming-of-age novels* o *movies* è ormai un filone solido del sistema di produzione culturale contemporaneo, anche per la ripetitività dei suoi schemi (discesa-risalita, espulsione-reintegrazione, colpa-pentimento, rifiuto-accettazione ecc.) e delle sue strutture (la relazione d'amicizia, la relazione sentimentale, il conflitto famigliare, il conflitto istituzionale ecc.).

[8] Oltre a Zagari, mi permetto di rimandare a G. BARRACCO, *Modernismo europeo e cultura italiana in* Conservatorio di Santa Teresa *di Romano Bilenchi*, «Naslede», XX (2023), 54, 133-147. Sul problema dell'esperienza rimando a M. A. TRASFORINI, Erlebnis *vs* Erfahrung. *Appunti sul concetto di esperienza tra moderno e postmoderno*, «Annali dell'Università di Ferrara». Nuova Serie. S. III. Discussion Paper, 36. Ferrara, Università di Ferrara, 1994, 1-23; L. VIGLIALORO, Erfahrung. *Un percorso benjaminiano*, Roma, Lithos, 2011.

[9] Rimando a T. ADORNO, *Teoria della* Halbbildung, Genova, il melangolo, 2010.

[10] Sulla spazializzazione del tempo e la crisi del viaggio classico rinvio a M. PERNIOLA, *Transiti*, Bologna, Cappelli, 1985.

[11] W. SITI, *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, in A. Casadei (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna, Pendragon, 2002, 261-265: 262-263: «Sembra scomparsa la *Bildung*, cioè il tempo per "trasformarsi"». Simonetti (in G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino, 2018, e R. Donnarumma (in R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa italiana*, Bologna, il Mulino, 2014) concordano con Siti.

[12] Rinvio a M. PERNIOLA, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991; ma anche, complementarmente, ai saggi in G. Vattimo, P.A. Vattimo (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983; e ai saggi in U. Artioli, F. Bartoli (a cura di), *Il viandante e la sua orma*, Bologna, Cappelli, 1981.

[13] A nostro giudizio il romanzo di formazione accoglie al suo interno queste declinazioni, che non sono forme distinte, ma fanno parte di una unica forma, variamente articolata.

[14] Sul romanzo generazionale si veda N. CIAMPITTI, *Il romanzo generazionale*, Ancona, Italic, 2007.

[15] Il romanzo di formazione è strettamente legato ai modi della confessione e dell'autobiografia, vantando tra i suoi progenitori le *Confessioni* di Agostino e il *Lazarillo*.

[16] Si pensi al collegio nei romanzi di Hesse (*Sotto la ruota*), Musil (*I turbamenti del giovane Törless*), ma anche Libero De Libero (*Camera oscura*).

[17] Si pensi al *tòpos* del "diventare" come il proprio padre o tutto fuorché come il proprio padre: intorno a questa dinamica si sviluppa il romanzo di formazione dell'integrazione borghese ottocentesca dell'*Homo*

soggetto,[18] della costruzione di una coscienza compiuta. A questi spazi va aggiunto il cronotopo della strada,[19] che apre alla questione dello spazio nel romanzo di formazione: la polarità dentro-fuori, declinabile come rapporto dinamico tra l'interno e l'esterno e, per allargamento del campo semantico di riferimento, tra campagna e città, famiglia e società, anti-formazione e integrazione, mito e storia.[20] Nel romanzo di formazione classico europeo, ma anche in quello italiano novecentesco, nel movimento tra questi due poli si svolge la formazione del soggetto: il *tòpos* della peripezia, d'altronde, ipostatizza un simile movimento, poiché la *Bildung* non può compiersi senza l'incontro, e quindi la cognizione dell'alterità, e nel Novecento non può svolgersi senza l'agnizione della frattura tra il soggetto e la storia, l'io e la natura, che fonda la crisi della possibilità stessa della formazione e si dispiega proprio negli spazi urbani o naturali, quando l'io prende definitivamente coscienza della propria diversità – come già nelle istituzioni repressive della scuola, del collegio, della caserma, della famiglia.[21] Innervate in questi spazi, inserite in questi cronotopi, sono poi le dinamiche sociali strutturanti la coscienza, intorno alle quali si sostanzia il processo della formazione – e la sua messa in questione: il rapporto con la paternità, il conflitto tra vocazione e integrazione (e dunque tra fuga e stasi), il nodo erotico (e le sue declinazioni, connesse al problema dell'identità e a quello della libertà dalla produttività)[22] e quello epistemico (la crisi della comprensibilità della realtà, della sua decifrabilità)[23] si svolgono in spazi che si riempiono di questi significati, per cui ne diventano metafora, sineddoche.[24] Ma, anche, la dimensione spaziale, in una prospettiva semiotica sul romanzo di formazione, spiega «dinamiche culturali»[25] soprattutto quando si configura come «linea di demarcazione che disciplina il turno»[26] e cioè soglia, luogo di passaggio – e che concreta il suo rito – e di trasformazione, di mutamento di condizione (sociale e quindi personale) o di stato (di coscienza, cognitivo, quindi individuale).

In questo caso di studio particolare, interessa evidenziare come spazi distanti tra loro – a livello geografico (Sud e Nord di uno stesso Paese), storico (gli anni Settanta, gli anni Duemila), socioeconomico (il Meridione agricolo e ancora rurale, un Nord-Est deindustrializzato, post-industriale e impoverito) – in due romanzi dello stesso autore contribuiscano similmente a determinare due formazioni in negativo.

---

oeconmicus (il secondo *Wilhelm Meister*, *David Copperfield*), di contro alla crisi del giovane del primo Novecento, davanti alla perdita di senso dell'assiologia borghese (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*, *Tonio Kröger*).

[18] Rinvio a M.-L. VON FRANZ, *Il processo di individuazione*, in C.G. Jung et al., *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Cortina, 2004, 158-228.

[19] Rinvio a M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

[20] Romanzi come *L'isola di Arturo*, o *Conservatorio di Santa Teresa* mostrano chiaramente il ruolo dello spazio nella definizione della coscienza del soggetto. Rinvio alle pagine sull'*Isola di Arturo* di G. ROSA, *Cattedrali di carta*, Milano, il Saggiatore, 1995 e a G. BARRACCO, *"Tutti compartecipi di una vita disumana e perversa": la funzione della scuola nella crisi della* Bildung *in* Conservatorio di Santa Teresa *di Romano Bilenchi*, «Quaderns d'Italià», XXIX (2024), 111-130. DOI https://doi.org/10.5565/rev/qdi.629.

[21] Si pensi al clima soffocante in F. WEDEKIND, *Risveglio di primavera*.

[22] Sul rapporto tra gioco, eros, arte e libertà e il problema della tirannia genitale capitalista rinvio a H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 2001.

[23] Anche Moretti nel capitolo aggiunto in conclusione al *Romanzo di formazione* evidenzia il problema di un linguaggio che sfugge alla razionalità, anche matematica (Tonio di fronte alla parola, al linguaggio, che non funziona bene, Törless davanti alla vertigine dei numeri irrazionali).

[24] In F. KAFKA, *America*, gli spazi plasmano l'identità prima ancora che questa ne diventi cosciente.

[25] A. GIANNITRAPANI, *Introduzione*…, 17.

[26] *Ibidem*. Sulla soglia cfr. A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

2. Meridione e Nord-Est, campagna e provincia industriale: il ruolo dello spazio in due formazioni negative

Anche se criticati per una certa superficialità nel tratteggiare caratteri e vicenda, una troppo schematica divisione dei personaggi in buoni e cattivi, la propensione a indugiare in descrizioni cruente, eppure sofisticate, compiaciute di questo eccesso di crudezza[27] – modi e dispositivi di tendenza in certa narrativa italiana degli anni Duemila, che vira verso la maniera, adotta modelli cinematografici più che letterari, di chiara matrice angloamericana, cerca la costruzione dell'effetto e lo spasimo romanzesco[28] – i due romanzi di Ammaniti illustrano con chiarezza il ruolo dello spazio nella costruzione dello schema formativo.

Ambientato in un indefinito Meridione negli anni Settanta, *Io non ho paura* mutua dal modello fiabesco la propria architettura narrativa: quella di Michele Amitrano è una peripezia, in senso picaresco e archetipicamente fiabesco,[29] che si svolge tra uno spazio sicuro, interno ed esterno – la casa e il paese di Acque Traverse, durante una affocata fine d'estate – e la raggiera dello spazio circostante, perlustrato attraverso le gite in bici, in compagnia e in solitudine, da dove proverrà il mistero, in cui potrà avvenire l'evento della scoperta, l'agnizione del male del mondo.

Nel romanzo si assiste alla graduale metamorfosi della casa, del padre e del bambino rapito, Filippo, agli occhi del protagonista: l'incontro con Filippo, sotto la lamiera, nascosto in un buco in un rudere abbandonato, viene delineato dal narratore – che è lo stesso Michele Amitrano, adulto, che ripercorre la vicenda, calandosi nel sé fanciullo – con i tratti della fiaba nera, dominata dall'ignoto, dal mistero, vissuto con la paura, prima, e, dopo, la temeraria trepidazione di chi si inoltra verso ciò che è sconosciuto e proibito. Michele che, dopo il primo incontro con Filippo, nel secondo capitolo, torna a visitare il posto dove questi è segregato, pur oscuramente consapevole della trasgressione che ciò implica, inizia un percorso di ridefinizione della propria idea di famiglia,

---

[27] Soprattutto *Come dio comanda*, vincitore del Premio Strega, ha scatenato un dibattito che ha coinvolto diversi critici, che si sono mossi tra i due poli, quello critico di Cortellessa e quello entusiasta di La Porta. Cfr. F. OTTAVIANI, *Ammaniti, un romanzo da funzionario editoriale*, "Il Giornale»" 20 ottobre 2006; F. LA PORTA, *Ammaniti colpisce al cuore*, "La Repubblica", 16 gennaio 2007; L. LIPPERINI, *Questa non è una recensione*, «Lipperatura», 2006, su: https://www.lipperatura.it/questa-non-e-una-recensione/; C. AUGIAS, *Se il padre è un infame*, "La Repubblica", 10 ottobre 2006; R. POLESE, *A dieci anni dall'esordio 'pulp' Ammaniti è ancora nel mirino dei critici*, "Corriere della Sera", 11 luglio 2007. A. CORTELLESSA, *Ammaniti, l'ovvio dei popoli*, "La Stampa", 20/11/2006, su: https://web.archive.org/web/20081215114313/http://www.lastampa.it/_web/cmstp/tmplrubriche/Libri/grubrica.asp?ID_blog=54&ID_articolo=489&ID_sezione=80&sezione=Il%20libro (ultimo accesso: 26/11/2025). Una puntuale ricostruzione del dibattito si trova in D. PICAMUS, *I «comandamenti» di Niccolò Ammaniti*, in T. Piras (a cura di) *Gli scrittori italiani e la Bibbia*. Atti del Convegno di Portogruaro, 21-22 ottobre 2009, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011, 211-230. su: https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/5322c476-bd36-43be-8a89-58577980457c/content. L'intervento di Picamus è interessante per la fine indagine del rapporto tra l'iniziazione del protagonista e il divino – il rapporto con un Dio il cui rilievo è esplicitato sin dal titolo. Si v. anche la recensione di E. CONTI, Recensione di: Niccolò Ammaniti, *Come Dio comanda*, in «Bollettino '900», 2007, 1-2: <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Conti3.html> (ultimo accesso: 23/11/2025).

[28] Simonetti inserisce lo stile di Ammaniti nella tendenza alla velocità della prosa di questi anni, cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino, 2018. Casadei accenna al modello angloamericano per Ammaniti, A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, 72 e ss. Sulla lingua e lo stile degli anni Duemila rinvio solo a G. ANTONELLI, *La comunicazione letteraria*, in Id., *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2007, 163-183; G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.

[29] Lo schema del romanzo fin troppo guarda a quello proppiano che decifra le costanti fiabesche. Sul *tòpos* della peripezia cfr. F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, ma anche la precisa sintesi di P. BOITANI-E. DI ROCCO, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

della sintassi e degli stessi equilibri in seno al proprio nucleo famigliare – in sostanza, di quel che sa e di quel che credeva di sapere, soprattutto a proposito del padre. Il tentativo di decifrazione dell'evento (l'incontro con Filippo, le cause della sua segregazione) procede per tappe: la scoperta della stessa pentola in casa e nel buco, e della fettina di carne messa da parte per il bambino nascosto, spinge Michele a pensare che i due siano fratelli («Prima di cena avevo aperto il frigorifero e la carne non c'era più. [...] L'aveva presa per il bambino. Perché il bambino era mio fratello»).[30] Nel quarto capitolo, la scoperta che il padre e gli amici hanno sequestrato il bambino coincide con la difficile constatazione della natura dell'evento, l'idea del rapimento. Nel corso dei due capitoli successivi, la trasfigurazione fiabesca – che vede in Sergio, sconosciuto amico del padre, l'orco che rapisce i bambini – non resiste alla realtà che preme ai suoi occhi, quando Sergio stesso intacca la sacralità della figura paterna di Michele umiliandolo davanti a lui. Nel breve torno di due giorni, mentre il rapporto con il padre si incrina – e Michele scopre che il padre stesso è "l'Uomo Nero" – e per la prima volta si trova davanti a una figura paterna cui vorrebbe chiedere spiegazioni, da cui vorrebbe esigere una chiarezza che non può venire, il luogo oscuro del buco – lo spazio della morte, del fetore, del mistero inconoscibile e razionalmente restio a un chiarimento (un chiarimento che non sia allucinato e doloroso, per Michele) – diventa spazio di un riconoscimento: lui e Filippo si parlano, liberi dalle paure (di essere morto, Filippo, e che Michele sia un angelo; che Filippo sia un fratello nascosto, per Michele, che ormai sa di trovarsi di fronte al "bambino della televisione"), si conoscono e si riconoscono sul piano dell'infanzia, entrambi bambini.

> Ha cominciato a toccarmi. – Quanti anni hai? – Mi passava le dita sul naso, sulla bocca, sugli occhi. Ero paralizzato.
> – Nove.
> – Quando sei nato?
> – Il dodici settembre. E tu?
> – Il venti novembre.
> – Come ti chiami?
> – Michele. Michele Amitrano. Tu che classe fai?
> – La quarta. E tu?
> – La quarta.
> – Uguale.
> – Uguale.[31]

Il narratore-Michele del romanzo di Ammaniti sembra confermare che «è l'adulto a trasformare in Eden il mondo dell'infanzia, [e] non certo i bambini a vederlo come tale»:[32] lo spazio infantile del personaggio Michele si carica di una dimensione simbolica e mortifera; come nei *romances* cui guarda Zanotti, e ancor più nel *novel* con protagonisti bambini, in cui non c'è spazio per l'inverosimiglianza, Michele compie nel corso del romanzo l'attraversamento di frontiere fisiche, topografiche, che implicano l'accesso a conoscenze nuove e riposte. Lo spazio si demarca orizzontalmente e verticalmente, suddividendosi in zone pacificate e sorvegliate e zone oscure dove si annida il mistero. Il gioco con gli amici nei pressi del paese è un gioco quieto, mentre allontanandosi dal centro del paese – dallo sguardo degli adulti – esso si trasfigura, virando verso il proibito e la trasgressione (come nel gioco erotico tra i bambini dopo la prima corsa in bicicletta, che si conclude con la richiesta del Teschio fatta a Barbara, di mostrarsi a tutti, per "penitenza"). Il protagonista

[30] N. AMMANITI, *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2001, 71.
[31] Ivi, 116.
[32] P. ZANOTTI, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze, Le Monnier, 2001, 50.

Michele (il "bambino solitario" che compie le sue avventure nello spazio della solitudine),[33] affronta un processo conoscitivo che si sviluppa in modo quasi plastico nelle forme di un confronto tra un'idea di realtà infantile, e quindi una realtà apparente (la conoscenza delle cose non messa in questione, ancora intatta e non intaccata dalla realtà della vita, rappresentata dal mondo di sopra, dalla casa, dalla madre, dagli amici e dai loro giochi) e la verità che si cela sotto la superficie (una conoscenza sotterranea, profonda, rappresentata dallo spazio del buco, dove Michele incontra il bambino rapito), e cioè la realtà adulta. In questo percorso, Michele prende gradualmente coscienza dell'esistenza di una realtà più vera delle cose, dei rapporti umani, del padre e della famiglia.

È all'altezza della metà del romanzo, nel quinto capitolo, che la vicenda precipita: Michele confida il segreto a Salvatore, che lo tradisce, e la questione della scoperta diventa pubblica mentre le maglie dell'indagine si stringono intorno al padre, e ai compaesani di Acque Traverse. La frenetica conclusione del romanzo si svolge con un susseguirsi di scene di forte impatto: il paese si svuota degli adulti («i grandi non c'erano più»),[34] e dopo essersi risolto ad andare a trovare Filippo, Michele viene colpito nella notte da uno sparo esploso dal padre, per errore. La formazione del protagonista, così, si dispiega come un accesso a una verità sconvolgente, che rompe gli schemi protettivi della trasfigurazione fantastica propri del bambino, intorno alla famiglia e soprattutto alla figura del padre, di cui Michele coglie infine la colpa – una colpa singolare in cui si assomma la colpa collettiva di un paese, e di una realtà povera come quella meridionale. Nella conclusione, «il kosmos sconvolto [di Michele] sarà tutto da ricostituire e l'unità ritrovata col padre («E c'era papà, e c'ero io») avverrà con un senso di liberazione, a tragedia sfiorata».[35] Alla rappresentazione di questa formazione contribuiscono il tempo della storia – gli anni Settanta della crisi economica, del terrorismo, della disomogeneità tra un sud ancora rurale contro un'Italia che muoveva verso il benessere – e gli spazi del racconto, anzitutto nella dinamica tra la casa e il paese e il buco-la campagna, quindi anche nelle forme di un rapporto tra il sopra (il mondo chiaro e solare delle cose che sono sempre uguali a loro stesse) e il sotto (il luogo dove è nascosto Filippo, che rivela il dolore delle famiglie, della condizione di povertà e delle sue disperate conseguenze).

Similmente, una formazione come iniziazione alla violenza del mondo e ingresso nell'adultità come scelta sacrificale avviene in *Come dio comanda*, pubblicato nel 2006. La storia del rapporto strettissimo tra un padre e un figlio, Cristiano Zena e il padre Rino, costretti a sopravvivere facendosi forza l'un l'altro, si svolge in uno spazio notturno, sullo sfondo di una provincia de-industrializzata di un piovoso e quasi apocalittico Nord-Est italiano. Il racconto si snoda nel tempo concentrato di sei giorni, divisi nelle quattro sezioni del testo ("Prologo", "Prima", "Notte", "Dopo"). In chiave postmoderna – così come sviluppato dagli studi di Soja intorno allo *spatial turn* e alla preminenza della coordinata spaziale rispetto a quella temporale come «categoria interpretativa nei confronti del presente»,[36] e dunque anche nell'interpretazione dell'espressione

[33] P. ZANOTTI, *Il giardino segreto*…, ragiona sul "bambino solitario" e la sua rilevanza nella costruzione del mito romantico di una «riforma della vita dell'uomo adulto» (p. 44). Val la pena sottolineare come il processo di scoperta in *Io non ho paura* – di acquisizione di nuova conoscenza – è un processo singolare, la cui fase, di cognizione di una verità che riposa dietro l'apparente stabilità delle cose, della realtà, si conclude proprio quando Michele sceglie di comunicare il segreto a Salvatore, e dunque di condividere la conoscenza.
[34] AMMANITI, *Io non ho paura*…, 189.
[35] CONTI, Recensione….
[36] G. IACOLI, *La percezione*…, 22-23.

artistica contemporanea[37] – nel racconto lo spazio del romanzo assolve a una funzione metaforica e significativa: lo scenario freddo e alienante dei capannoni, dei silos, rimanda a un mondo post-industriale in disfacimento, di rassegnazione e annichilimento dell'umano, dove la forza regola i rapporti sociali, in una atmosfera di disinteresse e disillusione; uno spazio che determina la formazione del protagonista, che non può svolgersi altrimenti che nella forma della violenza e del sacrificio. Come osserva Conti, lo spazio romanzesco trasfigura la terribile iniziazione di Cristiano, rimanda con le sue temperie, la sua fisionomia devastata, a un destino di catastrofe:

> Non solo l'industrializzazione ha alterato i connotati di un paesaggio che è ormai un unico, indistinguibile nonluogo (caratterizzato dalla strada statale, da capannoni industriali, da mastodontici centri commerciali, da pretenziosi comprensori residenziali in stile messicano, dagli argini di un fiume in piena), ma la notte nella quale si colloca lo snodo centrale del romanzo e che porta molti personaggi verso la catastrofe, è battuta da una pioggia infinita e distruttiva, contrappunto invasivo delle vicende, che spinge i personaggi a manifestare la loro natura più vera e accelera in qualche modo il loro destino.[38]

Sin dal principio della storia, in cui Cristiano, in una prova iniziatica di particolare violenza impostagli dal padre, spara a un cane che abbaia senza requie, Ammaniti allestisce una scenografia di desolazione e abbrutimento, che investe un nucleo famigliare disfatto, abbandonato (la madre del protagonista, rifiutando la maternità, è andata via, lasciando soli padre e figlio) e minacciato dalla disgregazione (gli assistenti sociali seguono la situazione lavorativa del padre e minacciano la separazione dal figlio).

Se gli interni, come la casa dei due, sono segnati dalla trascuratezza e dalla sporcizia, il paesaggio circostante, stravolto dalla pioggia, è la quinta in cui Cristiano compie la scelta di salvare il padre, che teme abbia compiuto un omicidio, occultando il cadavere della compagna di scuola Fabiana Ponticelli. Alla desolazione dell'ambiente risponde un sussulto di umanità, che si sostanzia nel rapporto tra il padre e il figlio, lungo tutto il racconto, e culmina con la decisione di Cristiano di diventare complice del padre pur di salvarlo – pur di preservare quel residuo di nucleo famigliare. In séguito, Cristiano scoprirà che il padre è innocente, arrivando a urlarlo, durante il funerale della ragazza;[39] ma soprattutto, egli entra nel mondo degli adulti allorquando vede il padre, ferito, andare via in ambulanza, portandolo a compiere la scelta della complicità, per salvarlo: «Cristiano Zena ricordò il momento in cui si portarono via suo padre su una lettiga come quello che cambiò la sua esistenza. [...] Il mondo cambiò e la sua esistenza divenne importante, degna di essere raccontata».[40]

La *Bildung* come processo negativo, di scoperta del male, agnizione della tragicità del mondo adulto e delle sue regole, è propria di entrambi i romanzi, e in queste due realtà quasi senza scampo i due protagonisti sembrano accomunati da una estenuata tensione: quella di salvare la figura del padre – il padre rapitore e quello sospetto omicida. Questa ricerca di salvezza significa per i due, il bambino Michele e il ragazzo Cristiano, cercare di preservare il rapporto con la figura paterna dall'urto con il mondo esterno, dai fatti che si sono appena attraversati, dalla realtà che preme su di loro. Alla rappresentazione di queste *Bildung* hanno contribuito gli spazi del romanzo – in un gioco

---

37 Cfr. E. SOJA, *Postmodern Geographies. The Reassertation of Space in Critical Social Theory*, London-New York, Verso, 1989.
38 CONTI, Recensione….
39 N. AMMANITI, *Come dio comanda*, Milano, Mondadori, 2006, 495: «Cristiano Zena aprì gli occhi. Si alzò e urlò: "Non è stato mio padre". Ma nessuno lo sentì».
40 Ivi, 354.

verticale tra il sopra (la casa, la campagna) e il sotto (il buco del rapito), in *Io non ho paura*, e in una dinamica di azione violenta in un paesaggio altrettanto violentato, in *Come dio comanda*; spazi lungo i quali si è consumata la scoperta della verità della realtà e si è dispiegata una cognizione tersa della natura dell'uomo. Nel primo romanzo, l'innocente tentativo del fanciullo di salvare il suo coetaneo dalla morte, e di recuperare la pienezza della figura del padre, conclude una formazione che si è configurata come discesa nell'abiezione e scoperta del male; nel secondo, invece, la maturazione del personaggio adolescente, con la decisione del sacrificio individuale, per non perdere il padre, suggella una formazione come assunzione terribile di responsabilità, e disponibilità psicologica a compiere tutto ciò che è necessario, in un mondo apocalittico e devastato, per salvare quel che resta della famiglia. Gli spazi dei romanzi si rivelano così funzionali alle due formazioni, rendendo tangibile il processo di crescita (nel caso della peripezia e degli attraversamenti di Michele, che gradualmente apre gli occhi sulla realtà), e sublimando la scelta di un destino in una condizione di solitudine e abbandono (con l'apocalissi piovosa e la provincia rovinata e in crisi che scandisce il dramma di Cristiano e gli fa da sfondo).