

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Scienze Politiche – Lettere e Filosofia  
Corso di Laurea in Mediazione Linguistica e culturale

**TRA STEPHEN KING E JOE R. LANSDALE:  
ROMANZI DI FORMAZIONE AMERICANI**

Relatore:  
Prof. Mario Maffi

Elaborato finale di:  
Federico Vegetti  
Matr. N° 629949

Anno Accademico 2004/2005

### ***Ringraziamenti***

*Alla mia famiglia: grazie di tutto.*

*Ai miei amici di sempre e a tutte le persone conosciute negli ultimi quattro anni.*

*Al professor Mario Maffi, per i suoi insegnamenti e il suo appoggio.*

## INDICE

|  |    |
|--|----|
| 1. INTRODUZIONE  | 6  |
| 2. BILDUNGSHOW   | 11 |
| 3. STORIE DI INFANZIA E DI MORTE: DA STAND<br>BY ME A LA SOTTILE LINEA SCURA | 15 |
| 4. CASTLE ROCK E DEWMONT: L'IDILLIO E LA<br>WILDERNESS NELLA SMALLTOWN       | 21 |
| 5. STADIO DI MARGINE: L'IDILLIO E LA<br>WILDERNESS NELLA NATURA              | 25 |
| 6. IL TRENO NELLA VALLE ADDORMENTATA   | 31 |
| 7. MORTE E RINASCITA: LA FINE DELLA STORIA                                   | 45 |
| 8. BIBLIOGRAFIA  | 55 |



## ***Introduzione***

Molte storie parlano della fine dell'infanzia e dell'inizio dell'adolescenza.

Molte persone sorridono pensando a quei momenti, che, quasi per una coincidenza, restano nitidi nella mente di tutti come pochissimi altri ricordi sono capaci. Momenti, sensazioni, facce e nomi di vecchi amici, colori più o meno sbiaditi tornano alla mente come un suono che arriva da lontano, pronti ad essere riversati su carta o pellicola da chiunque ne senta il bisogno.

Nella storia della letteratura, in molti ci hanno provato. Per alcuni i ricordi sono belli, per altri terribili.

Per tutti, impossibili da cancellare.

*Le cose più importanti sono le più difficili da dire. Sono quelle di cui ci si vergogna, perché le parole le immiseriscono – le parole rimpiccioliscono cose che finché erano nella vostra testa sembravano sconfinare, e le riducono a non più che a grandezza naturale quando vengono portate fuori. Ma è più che questo, vero? Le cose più importanti giacciono troppo vicine al punto dov'è sepolto il vostro cuore segreto, come segnali lanciati per ritrovare un tesoro che i vostri nemici sarebbero felicissimi di portar via. E potreste fare rivelazioni che vi costano per poi scoprire che la gente vi guarda strano, senza capire affatto quello che avete detto, senza capire perché vi sembrava tanto importante da piangere quasi mentre lo dicevate. Questa è la cosa peggiore, secondo me. Quando il segreto rimane chiuso dentro non per mancanza di uno che lo racconti ma per mancanza di un orecchio che sappia ascoltare.<sup>1</sup>*

Questo è il pensiero di Gordon Lachance, scrittore immaginario che racconta la fine della sua innocenza ne *Il corpo* di Stephen King, novella un po' atipica di un autore il cui nome viene associato più che altro a romanzi dell'orrore. Leggendo le parole riportate sopra, viene da pensare che King abbia messo molto di se stesso tra quelle pagine. E in effetti è ispirato ad un fatto realmente accadutoogli da bambino.

Nel 1986, Rob Reiner ne trae un film, intitolato *Stand by Me*, che diventa abbastanza famoso pur senza mai trasformarsi in un classico. Un film sentimentale, che mette la natura in primo piano e non pretende di sfruttare la fama dello scrittore del Maine, risultando a tratti molto più «tranquillo» del racconto originale, e mettendo in luce la caratteristica di questo che lo rende un'opera unica nella bibliografia di King: il fatto di essere un *racconto di formazione*.

---

<sup>1</sup> S. KING, *Il corpo*, *Stand by me*, in S. KING, *Stagioni diverse*, Sperling & Kupfer, Milano, 1987, p. 339

Molto gotico, impregnato di quegli elementi che Leslie Fiedler riconosce come propri del «romanzo nero»<sup>2</sup> che negli ultimi secoli si è sviluppato nel nuovo mondo, *Stand by Me* ci mostra un rito di passaggio in maniera alquanto nitida, senza bisogno di espedienti narrativi secondari. La storia, nel racconto e nel film, non vuole essere una metafora per raccontare un passaggio di età, essa vuole mostrarci questo passaggio *così com'è*. Per questo l'opera di King e il film che ne è stato tratto sono due elementi culturali importantissimi all'interno di un genere letterario abbastanza conosciuto, che ha avuto la sua fortuna in Europa seguendo le intricate vie del romanzo sentimentale. Ma non solo.

Nel 2003 viene pubblicata negli Stati Uniti l'ennesima opera di uno scrittore texano che da qualche anno a questa parte sta suscitando un interesse sempre maggiore tra il pubblico americano ed europeo. Lo scrittore si chiama Joe R. Lansdale ed il romanzo è intitolato *La sottile linea scura*.

C'è molto *Stand by Me* in quest'opera, che infatti viene subito accostata a quelle di altri autori che, come Mark Twain, hanno creato e sviluppato il romanzo di formazione americano. C'è così tanto dello spirito con cui King scrisse il suo racconto sul rituale di passaggio da far pensare ad una sua riscrittura in chiave "anni duemila", fatta non a caso da un altro autore che guarda molto al gotico e allo spaventoso.

Può non essere un caso, o forse sì. Certamente, al fine di meglio comprendere certe tematiche proprie del romanzo di formazione americano, occorre fare delle premesse.

Prima tra queste, la totale ed inevitabile differenza tra esso ed il *bildungsroman* europeo, ampiamente analizzato da Franco Moretti nel suo saggio *Il romanzo di formazione*.

Citando l'autore:

Colgo l'occasione per motivare, per quanto brevemente, una doppia esclusione, che non sarebbe dispiaciuta al generale De Gaulle: del romanzo russo [...] e del romanzo americano (completamente assente). Per la Russia, la ragione sta nel permanere di una fortissima dimensione *religiosa* [...], sicché l'esistenza individuale acquista senso seguendo vie inimmaginabili nel mondo pienamente secolarizzato del romanzo di formazione europeo-occidentale. Ciò vale anche per la narrativa americana, dove per di più la «natura» conserva un valore simbolico estraneo alla tematica fondamentalmente urbana del romanzo europeo; e dove l'esperienza decisiva, a differenza che in Europa, non mette a confronto con lo «sconosciuto», ma con l'«alieno» - indiano, nero o «selvaggio» che sia.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> L. FIEDLER, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano, 1983, pp. 159-160

<sup>3</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 3

Moretti esclude tre elementi dal romanzo di formazione europeo, che sono quelli che a noi interessano di più: la dimensione religiosa, il ruolo della natura e il rapporto con l'alieno.

Per analizzare queste tematiche, in una cultura molto più giovane di quella del vecchio continente, occorrerà dunque cercare un riferimento antropologico che possa permettere di comprendere più facilmente la loro presenza nelle opere prese in considerazione.

Con questo obiettivo, *I riti di passaggio* di Arnold Van Gennep offre un ottimo punto di partenza per una serie di riflessioni non eccessivamente circoscritte all'ambito antropologico, permettendoci così di comprendere il valore dei suddetti elementi all'interno della narrativa americana.

Occorre però fare una precisazione: quando Moretti parla di «dimensione religiosa» si riferisce prima di tutto al romanzo russo. Per quello americano è necessaria una definizione più ampia, che sposti l'attenzione dall'elemento religioso a quello spirituale. In entrambi i casi si prenderanno le distanze dal «mondo pienamente secolarizzato» del romanzo europeo, ma così facendo si eviterà di dare troppa importanza ad un fattore che compare solo in alcuni episodi della narrativa americana e che, generalmente, non è proprio del genere letterario a cui si fa ora riferimento.

Il concetto di *sacro*, nella letteratura statunitense, non sempre è applicato secondo i rigidi canoni religiosi della cultura europea, e quando ciò accade è sempre all'interno di determinate società particolari che non rappresentano certo la totalità della cultura del paese. Ciò significa che, sebbene il cristianesimo sia la religione più importante negli Stati Uniti, e la sua presenza venga resa ancora più visibile dai piccoli e grandi estremismi presenti nelle varie dottrine, essa non ha quell'importanza «assoluta» che ha invece in Europa; piuttosto, essa convive con i tantissimi elementi rituali più o meno legati alla natura che assieme compongono la grande differenza che c'è nel mondo sacro tra il vecchio e il nuovo continente.

Anche Van Gennep affronta la questione del mondo religioso, sostenendo come all'interno delle società moderne, riferito a quelle degli stati europei, esso sia l'unica società particolare ad essere separata in maniera abbastanza netta da quella generale. Con il termine *società particolari* l'autore si riferisce a tutte quelle categorie che, pur mantenendo delle proprie caratteristiche spesso diverse e indipendenti le une dalle altre, vanno a formare il grande insieme/contenitore che è la *società generale*, intesa questa come una grande casa all'interno della quale, per passare da una stanza all'altra, è

necessario compiere alcuni *riti*. Questi, però, avranno una valenza *cerimoniale* solamente quando si avrà a che fare con il mondo sacro, caratterizzato secondo Van Gennep da una grande «incompatibilità» con quello profano. Tutti gli altri passaggi da una società all'altra avranno quindi «una base esclusivamente economica o intellettuale»<sup>4</sup>: saranno cioè meno evidenti, tutti facenti parte di una rosa di comportamenti tipici del vivere comune. Gli atti speciali, si avranno dunque solo all'interno del mondo sacro.

A questo si riferisce Moretti quando parla del «mondo pienamente secolarizzato del romanzo di formazione europeo-occidentale» (dando per scontato che le sue rappresentazioni siano tutte all'interno della società laica). E qui sta la differenza con quello americano: le sue pagine sono piene di riferimenti metaforici a rituali che, pur non sfociando nel cerimoniale, non sono nemmeno assimilabili al comune vivere urbano.

Entra dunque in gioco la *wilderness*, la natura selvaggia, che di volta in volta ha il compito di rappresentare o lo «stadio di margine»<sup>5</sup> o il territorio inospitale che è la vita fuori dall'idillio della *smalltown*, metafora della gioventù. Avventurarsi dentro di essa ha dunque una funzione rituale nemmeno tanto velata nei numerosi romanzi e racconti che narrano del passaggio di un giovane personaggio dall'infanzia all'adolescenza, o dall'adolescenza all'età adulta. In ogni caso, la natura avrà un ruolo fondamentale nella formazione del protagonista, e questo ruolo non può che essere dovuto a una connotazione spirituale, a volte animistica, che essa ha nella cultura americana.

Come terzo elemento citato da Moretti abbiamo il rapporto con l'*alieno*. E qui il discorso antropologico si fa piuttosto labile.

Nel saggio di Van Gennep si parla di *straniero*, ma tutti i rituali legati a esso sono finalizzati alla sua integrazione nella società e al cambiamento di prospettiva della società stessa nei suoi confronti. Nella narrativa americana il rapporto con lo *straniero* è cosa piuttosto comune a ogni genere letterario, ma è nel romanzo di formazione che esso assume una caratteristica simbolica notevole (un esempio di questo simbolismo affiora a tratti dalle pagine de *Le avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain, forse primo esempio, anche se piuttosto anomalo, di romanzo di formazione americano). Per questo, per il valore cioè che ha il rapporto con l'alieno nelle pagine della narrativa degli Stati

---

<sup>4</sup> A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino, 1981, p. 4

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 16



Uniti, daremo altrettanta importanza a un diverso elemento dalle caratteristiche molto simili ma allo stesso tempo più proprie del romanzo nero: il rapporto con la morte.

Tutti questi elementi sono presenti nelle opere che verranno prese in considerazione.

Dichiariamo però subito che questo scritto non intende essere un saggio sul romanzo di formazione americano, ma solo l'analisi di alcuni oggetti culturali, molti dei quali hanno o ebbero in passato un grande successo di pubblico. Per cominciare, quindi, andiamo al cinema.

## ***Bildungshow***

Chiunque sia nato a cavallo tra gli anni '70 e gli anni '80 sa cos'è una DeLorean.

Quest'auto, dalla linea sportiva e fortemente legata ai canoni estetici del decennio di Ronald Reagan e delle scarpe Timberland, è conosciuta da un'intera generazione per una «particolarità» non certo diffusa tra i comuni mezzi di trasporto: la capacità di viaggiare nel tempo.

Questo è ciò che sicuramente affascinò le migliaia di persone che nel 1985 andarono al cinema a vedere *Back to the Future* (Ritorno al futuro) di Robert Zemeckis, primo capitolo di una fortunata trilogia conclusa nel 1990 e mai dimenticata.

Naturalmente non era la prima volta che nel cinema si parlava di viaggi nel tempo, ma la storia del giovane Marty McFly, catapultato nel 1955 a bordo della *time machine* a plutonio costruita dal dottor Emmet «Doc» Brown con una DeLorean, appassionò così tanta gente da trasformare il film in uno dei più grandi campioni di incassi di tutti i tempi. Ma è sul giovane protagonista che focalizzeremo la nostra attenzione. Marty (interpretato da Michael J. Fox) ha diciassette anni, ed è un *loser*. La sua esistenza è frustrata dall'insicurezza e dalla totale mancanza di carattere del padre che incombono come ombre sul suo futuro, non molto attraente, nella cittadina di Hill Valley. Il suo modo di reagire all'insicurezza lo rende un *good bad boy* che arriva sempre in ritardo a scuola, si attacca dietro alle auto con lo skateboard e non sopporta di essere chiamato «fifone».

Rappresenta, per certi versi, la disillusione dell'irrealizzato sogno americano durante la crisi economica dei primi anni ottanta. Si sente inadeguato, in quel microcosmo che è Hill Valley, al punto di farsi amico un altro eccellente *outsider* di paese, uno scienziato ossessionato dal futuro e dalle invenzioni impossibili, considerato pazzo e lasciato solo da tutti tranne che dal suo cane e, appunto, da Marty. Insieme, i due protagonisti abbandoneranno per un po' l'illusione dell'idillio suburbano per inoltrarsi nella *wilderness*, e dare così un senso alla propria vita.

Certo, non si troveranno dispersi nel bosco o nel deserto, o abbandonati tra le montagne innevate, e non saranno costretti a lottare per la propria sopravvivenza in una terra selvaggia. A dire il vero, usciranno raramente da Hill Valley, e quando lo faranno sarà più per motivazioni «logistiche» che simboliche (si prenda ad esempio la spettacolare scena di *Back to the Future Part III* in cui il Doc del 1955 sceglie come luogo dove permettere a Marty di effettuare indisturbato il passaggio del tempo un fantomatico *drive-*

*in* nella Monument Valley, con un plotone di guerrieri indiani dipinto sul muro. Compiuto il viaggio temporale, e raggiunto l'anno 1885, il protagonista si troverà davanti a un *vero* plotone di indiani posizionati esattamente dove nel 1955 c'era, o ci sarà, il muro del *drive-in*. Tra le altre cose, questa scena offre anche un interessante spunto di riflessione sul rapporto tra realtà e rappresentazione della realtà che rimanda a certi film di Martin Scorsese).

La *wilderness* che i due viaggiatori del tempo si troveranno ad affrontare sarà dunque qualcos'altro, qualcosa di meno ovvio ma altrettanto significativo, come la giungla metropolitana di New York de *Il giovane Holden*. Potremmo chiamarla «*wilderness* temporale», in quanto le sue peculiarità di territorio inospitale e pericoloso consisteranno nelle difficoltà dei protagonisti di agire (e spesso anche di sopravvivere) all'interno di contesti culturali «passati» o futuri.

L'atto dell'*uscire dal cerchio*, oggetto simbolico che Francesco Dragosei ci dimostra essere presente nella stragrande maggioranza delle opere partorite oltreoceano<sup>6</sup>, non consiste qui nell'uscire fisicamente dalla *smalltown*. Piuttosto, di uscire dal modo di vivere del proprio tempo (in un certo senso, dalla propria *casa = home*), da tutte le certezze della quotidianità e della «normalità», per slittare a una dimensione alternativa, dove tutto è uguale ma tutto è diverso. Il senso di straniamento che Marty prova quando per la prima volta vede la sua città nel 1955 si può trovare in tutti i film e libri che parlano di esplorazioni, di luoghi misteriosi e quasi sempre pericolosi. L'apice di questo discorso viene raggiunto nel terzo episodio della saga, quando Hill Valley, nel 1885, si mostra per quello che è: un territorio di frontiera, tra mito e realtà, che conserva tutti gli stereotipi e le inquietudini del genere *western*. Qui per la prima volta i protagonisti saranno in una situazione di reale pericolo, e finalmente si potrà verificare l'«esperienza decisiva» che li porterà a concludere il proprio viaggio.

La conclusione stessa, il ritorno a casa, presenta un elemento molto importante, su cui torneremo in seguito: il treno.

Se l'esempio di *Back to the Future* può sembrare un raro caso di presenza di alcuni elementi del romanzo di formazione americano in un *blockbuster* di Hollywood, basta cercare tra i film per adolescenti degli anni '80 per trovarne subito un altro.

---

<sup>6</sup> F. DRAGOSEI, *Lo squalo e il grattacielo, Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 11

In *Karate Kid*, di John G. Avildsen, il protagonista Daniel LoRusso ha difficoltà a integrarsi nella nuova città dove si è trasferito con la madre. La sua condizione di *outsider* è palesata da una serie di atti di bullismo che un gruppo di ragazzi abituali frequentatori di una grottesca scuola di arti marziali compiono ai suoi danni. L'unica possibilità di riscatto per il giovane Daniel consiste nell'imparare il karate, da un lato per riuscire a difendersi e farsi rispettare, dall'altro per dimostrare l'avvenuta maturazione di un senso di appartenenza all'ambiente circostante, rappresentata dalla sua *love story* con una ragazza.

La persona che gli permetterà di imparare il karate e di compiere così il rito di passaggio, è il vecchio Miyagi. Originario dell'estremo oriente, l'uomo dall'oscuro passato dichiara di essere il discendente della famiglia che ha creato il karate, trasformandosi così nell'essenza stessa del rito, nel fulcro attorno a cui ruota la formazione di Daniel. Ma non solo. La figura di Miyagi rappresenta anche l'estraneo, il portatore di una cultura alternativa, in rapporto alla quale il giovane può imparare a conoscere se stesso e a confrontarsi con il mondo.

In *Karate Kid* sono presenti diversi elementi che innalzano il protagonista a figura eroica dell'immaginario americano. In primo luogo il suo ingresso nella *wilderness*, rappresentata dalla nuova città dove il ragazzo si trasferisce. Anche qui, come in *Back to the Future*, la *smalltown* ha una chiave di lettura diversa a seconda della situazione: da dentro a fuori dal cerchio, da «casa» dove il protagonista è al sicuro a luogo pericoloso, in cui egli è continuamente oggetto della violenza degli abitanti. Il suo ingresso in essa (e quindi l'uscita dal cerchio) ha già di per sé una valenza rituale molto forte (il già citato «stadio di margine» su cui torneremo in seguito), ma perderebbe ogni funzione se il protagonista ne uscisse sconfitto, rinunciando quindi all'occasione di trasformarsi in un eroe. Unico suo sostegno, una forma di combattimento che, come più volte si insiste nel film, «non serve per attaccare, ma per difendersi», un'arte marziale che usa i pugni, simbolo secondo Dragosei dell'innocenza e della lealtà che l'eroe americano deve necessariamente dimostrare<sup>7</sup>. Inoltre Daniel vive solo con la madre, e impara il karate grazie ai famosi insegnamenti di Miyagi. Questo personaggio ha dunque una doppia valenza: di «straniero» (o «alieno») con cui il giovane si deve rapportare, e di figura

---

<sup>7</sup> *ibid.*, p. 96

paterna destinata a trasmettere dei codici al ragazzo, una specie di biglietto con il quale egli potrà entrare nel mondo degli adulti.

Finora abbiamo trattato storie di adolescenti che compiono viaggi nella *wilderness* e imparano a combattere a mani nude per trasformarsi in eroi. Più che di romanzo di formazione questi film parlano di *self reliance*, attraverso vicende che mettono alla prova il coraggio e l'abilità del protagonista nell'affrontare le più ostili situazioni, e lo premiano alla fine con il successo personale.

E' interessante però notare come gli elementi caratteristici siano sempre gli stessi, ed è strano e bello ritrovarli in due opere che di eroi proprio non parlano.

### ***Storie di infanzia e di morte: da Stand by Me a La sottile linea scura***

Nel 1986, diretto dal regista Rob Reiner, esce *Stand by Me* (completato nell'edizione italiana dal sottotitolo *Ricordo di un'estate*), primo film in assoluto a prendere in considerazione un racconto facente parte della produzione «realistica» di Stephen King. Si tratta di *The Body*, novella presente nella raccolta intitolata *Different Seasons*, nella quale lo scrittore del Maine narra quattro storie ispirate, per atmosfere ed ambientazioni, ognuna a una diversa stagione dell'anno.

Il ruolo di *The Body* è quello di rappresentare l'autunno, e il tema che King sceglie per raccontarlo è la perdita dell'innocenza. Non è un caso che il periodo scelto per affrontare un argomento così profondamente introspettivo ed in parte ambiguo sia una fase di transizione, un tempo caratterizzato da condizioni climatiche incerte e mutevoli, una fase di passaggio da una stagione idilliaca, l'estate, a una stagione fredda ed immobile, caratterizzata per un ragazzo dalla scuola e dalla routine.

King cerca di ricostruire il modo di pensare di un dodicenne, un ragazzino che sta per affacciarsi all'adolescenza, e per farlo parte da quella sensibilità tipica dell'infanzia di associare le condizioni climatiche a una serie di sensazioni e di pensieri ricorrenti che, con l'andare del tempo, mantengono la memoria ben ancorata al momento in cui i fatti ricordati sono successi. Ma la necessità di una tale introspezione obbliga l'autore a riscrivere se stesso, basandosi su un fatto a lui realmente accaduto e creandosi un alter ego su misura attraverso cui filtrare gli avvenimenti narrati, quasi per non rischiare di apparire troppo autobiografico.

Nel film l'adulto Gordon Lachance è interpretato da Richard Dreyfuss, che compare subito intento a compiere quell'azione ricorrente che coinvolge autore reale ed autore implicito in un continuo scambio di identità: ricordare. Sembra quasi che il regista abbia introdotto questa scena per mostrarci Stephen King stesso, ampliando la cornice introduttiva, che nel racconto si limita a poche frasi, e trasformandola in un momento di nostalgica preparazione per un ritorno al passato. Le note di sottofondo sono quelle di *Stand by Me*, classico degli anni '60 che qui assume il ruolo di «macchina del tempo», a cui è affidato il compito di creare la giusta connessione con il passato, con quel 1960 che fa da sfondo alla vicenda narrata. Gordon Lachance è seduto in macchina, fermo in mezzo ai campi, al tramonto. Il suo sguardo è carico di malinconia; la sua voce, che soffre nel doppiaggio italiano di un tono eccessivamente documentaristico, comincia a

recitare alcune frasi di quello strano primo capitolo del racconto, di quei due capoversi che hanno quasi il sapore di una giustificazione, da parte dell'autore, per essersi lasciato sfuggire così tanto di se stesso.

Occorre ora specificare che la storia di *Stand by Me* e quella di *The Body* non sono identiche. Alcune parti (e alcuni dialoghi) sono riprese fedelmente ed adattate in modo molto preciso, mentre altre sono state modificate, in alcuni casi eliminate. E' importante però precisare che le piccole o grandi differenze che ci sono non vanno a intaccare i temi, i simboli e soprattutto i messaggi presenti nella novella di King. Esse sono state introdotte, si pensa, per rendere la storia più «cinematografica», senza alcuna volontà di snaturarne la trama, da parte di un regista che porta comunque molto rispetto verso lo scrittore di Bangor (ha chiamato la sua casa di produzione *Castle Rock*) e che ha diretto, nel 1990, un altro film tratto da una sua opera, *Misery non deve morire*. Si parlerà quindi degli elementi comuni a carta e pellicola senza farne distinzione, mentre in altri casi verrà specificato. La storia presa in esame sarà comunque quella del film, molto più essenziale e «carica» rispetto al racconto.

Gordie, Chris, Teddy e Vern sono quattro ragazzi di dodici anni, che passano le giornate in una casa su un albero a giocare a carte, fumare sigarette e leggere fumetti. Vivono a Castle Rock, nell'Oregon (nel racconto la cittadina si trova, come in quasi tutti i romanzi di King, nel Maine), e hanno trascorso ogni giorno d'estate più o meno nella stesso modo, con in sottofondo i vecchi classici degli anni '50 trasmessi dalla radio KLAM di Portland. Una vita normale per quattro ragazzini del 1960, in una cittadina piccola e rassicurante, dove tutti si conoscono e dove il destino di ognuno è già un po' deciso: il padre di Chris è un alcolizzato, il fratello maggiore Eyeball è un teppista, e tutti si aspettano che anche lui farà la stessa fine. Teddy è figlio di un veterano paranoico, ed è molto attaccato alla figura del padre nonostante questi sia stato rinchiuso in un ospedale psichiatrico dopo avergli ustionato gravemente le orecchie. Come previsto, Teddy a volte si comporta in modo strano, e in molti pensano che sia matto. Vern è decisamente meno intelligente degli altri suoi amici e, come nel caso di Chris, è anche lui fratello di un bullo di quartiere.

L'unico dei quattro a non venire bollato dagli abitanti di Castle Rock come una futura nullità è Gordon, il protagonista e futura voce narrante, che però nel momento in cui si svolge la storia sta scontando la propria invisibilità tra le quattro mura di casa. I genitori,

infatti, vivono da mesi sconvolti per la morte del fratello maggiore di Gordie, avvenuta prima dell'estate mentre questi si trovava in un campo di addestramento reclute. Danny, questo è il suo nome, è l'immagine perfetta del vincente, primogenito su cui soprattutto il padre aveva riposto tutte le aspettative di una vita. Venuto a mancare lui, sulle spalle del giovane protagonista si è accumulata di colpo una pesante eredità, che gli procura un forte senso di inadeguatezza spingendolo con forza tra le braccia degli amici, alla ricerca di una spensieratezza ormai inesistente in famiglia.

E' Vern, la mattina del venerdì prima del «Labor Day», a comunicare loro la notizia: suo fratello Billy ed il suo amico Charlie Hogan hanno trovato il corpo di Ray Brower, ragazzino di dodici anni del vicino paese di Harlow, scomparso qualche giorno prima dopo essersi addentrato nei boschi per raccogliere mirtilli. I quattro decidono dunque di andare alla ricerca del corpo con l'intento di consegnarlo alle autorità, vista l'intenzione di Billy e di Charlie Hogan di non dire niente a nessuno. Inizia così il viaggio che per Gordie e Chris segnerà l'iniziazione al mondo degli adulti, attraverso una serie di episodi significativi che li porteranno a raggiungere una maggiore consapevolezza di se stessi e di ciò che sta *fuori* dalla città, dall'estate e dall'infanzia.

Su questi episodi si tornerà in seguito. E' interessante però notare come essi si susseguano l'uno all'altro in modo lineare, seguendo un intreccio molto simile a quello di un grande «classico» della letteratura americana: *The Adventures of Huckleberry Finn*.

Come già dichiarato in precedenza, l'opera di Mark Twain è considerata uno dei primi esempi di romanzo di formazione americano, completo di tutte le caratteristiche che ne segnano il distacco da quello europeo. Il viaggio del giovane Huck lungo il fiume Mississippi è carico di simboli ed immagini significative: la *wilderness* che il giovane protagonista sceglie di attraversare per scappare da una realtà falsa ed opprimente funge anche da «stadio di margine»; il rapporto con il nero Jim gli permette di compiere nel momento decisivo una difficile scelta che lo costringe a confrontarsi con i valori morali della società in cui vive; la sua decisione finale di andare verso il «Territorio» sa tanto di «patto tra individuo e mondo»<sup>8</sup> che Moretti ritiene necessario per considerare completata la formazione del personaggio (nonostante rimanga un finale ambiguo, è da vedere tenendo conto della grande differenza storica tra Europa e Stati Uniti: Moretti riconosce nel matrimonio e nella famiglia le raffigurazioni del «possibile patto sociale» che porta il

---

<sup>8</sup> F. MORETTI, op. cit., pp. 25-26



protagonista del romanzo europeo a trovare un senso alla propria vita rinunciando a parte della libertà ma creando un «nesso», entrando cioè a far parte della società. Negli Stati Uniti, nati da un bisogno utopico di libertà dove l'andare verso territori inesplorati è stato per secoli l'unico gesto da compiere per scappare dalle oppressioni della società corrotta, la scelta di Huck è perfettamente condivisibile in quanto compiuta per rilanciare la propria identità, rifiutando di rimanere in un ambiente dove sarebbe condannato a essere un *outsider* per sempre, e allo stesso tempo evitando di annullare la propria personalità in favore del vivere sociale).

Nonostante queste somiglianze, però, il romanzo di Mark Twain è considerato il più grande esponente di un altro genere letterario, facente parte della narrativa di viaggio: il romanzo picaresco.

Un protagonista che vive alienato dalla società, spesso senza lavoro e senza grandi aspettative, si trova coinvolto in un'avventura, generalmente un viaggio, che lo porterà a un'evoluzione personale. Si parte quindi con dei personaggi *outsiders* e li si trasforma in consapevoli eroi di se stessi, ponendoli dall'inizio come nemici dei peggiori valori borghesi. Ciò che rende diverso *Huckleberry Finn* da questo genere letterario, risiede però ancora una volta nel protagonista: non un qualsiasi disadattato reso cinico dalla vita e rassegnato a vivere di espedienti, ma un ragazzino che dovrebbe in teoria essere ancora illuso e sognatore, proprio come il suo compagno/amico Tom Sawyer. Un ragazzino che ha molti soldi ma che sceglie da subito di negarsi certe possibilità, vivendo nell'ignoranza e nella superstizione; non più un eroe antiborghese bensì un antieroe a tutti gli effetti. Un protagonista che già conosce come vivere, il cui unico ostacolo è che ancora non conosce il mondo.

Gli episodi che gli accadranno durante la sua avventura lo trasformeranno, gli forniranno quella conoscenza che all'inizio non ha, e gli permetteranno di vivere come un adulto. Proprio questi *episodi* sono il fulcro del romanzo picaresco. Il fatto stesso che ci siano, e siano posizionati in modo lineare, uno dopo l'altro, caratterizza *Huckleberry Finn*. Ma una struttura quasi identica, è presente in *Stand by Me*. I protagonisti di entrambe le storie viaggiano all'interno della *wilderness* in modo rettilineo, percorrendo un sentiero già esistente (la ferrovia nel racconto di King, il fiume Mississippi nell'opera di Twain) e oltrepassando gli ostacoli che di volta in volta si presentano loro. Questi ostacoli sono

disposti in progressione, e loro non devono fare altro che proseguire ogni volta, *addentrandosi* nella storia, per raggiungere il finale.

Molto meno palese, è invece il percorso che dovrà affrontare un altro ragazzo, entrato da poco nella letteratura americana: il suo nome è Stanley Mitchell Jr., vive a Dewmont, in Texas, ed è il protagonista de *La sottile linea scura*, di Joe R. Lansdale.

Nell'estate del 1958, quando si svolgono i fatti narrati, Stanley ha tredici anni, e per sua stessa ammissione vive ancora nel pieno dell'ingenuità che caratterizza gli anni prima dell'adolescenza:

Io avevo tredici anni, ed ero il più giovane del clan dei Mitchell. Non che fossi poi un tredicenne tanto sveglio: la mia conoscenza delle cose del mondo era pari a quella che un maiale può avere di posate e galateo. E di cosa fosse il sesso, non avevo la benché minima idea.

Dispiace dirlo, ma avevo appena smesso di credere a Babbo Natale, e la cosa ancora mi faceva andare in bestia. La verità su questa faccenda, me l'avevano detta alcuni compagni di scuola sei mesi prima che ci trasferissimo a Dewmont, e da parte mia la questione era andata a finire in rissa con Ricky Vandermeer. Me n'ero tornato a casa con una guancia malridotta, un occhio nero, zoppicante: un fracco di botte, in sostanza.<sup>9</sup>

A differenza di Gordie Lachance e i suoi amici, che vengono visti già dalla prima volta intenti a emulare alcuni comportamenti del mondo degli adulti per dimostrare agli altri, ma anche a se stessi, una maturità non ancora raggiunta, il tredicenne Stanley è carpito al margine di un'infanzia dilatata, giustificata in parte dall'ambiente: nel momento in cui si svolgono i fatti narrati da Lansdale la famiglia Mitchell si è appena trasferita a Dewmont da una città ancora più piccola il cui nome sembra quasi messo lì a indicare la disillusa tranquillità delle piccole comunità del Texas orientale: No Enterprise. La paura dell'ignoranza e dell'ingenuità saranno utili al giovane protagonista per acquisire un metodo che gli permetterà di soddisfare in modo pragmatico la propria curiosità: il romanzo, infatti, è composto da un intreccio che a tratti sembra quello di un *noir*, genere in cui comunque Lansdale si è spesso cimentato.

Se *Stand by Me* è strutturato a episodi, disposti l'uno dopo l'altro in progressione su una linea retta come il tracciato di una ferrovia, e in *Huckleberry Finn* le avventure del giovane «picaro» Huck seguono la corrente del Mississippi, ne *La sottile linea scura* ci si trova alle prese con un'intricata serie di indizi che arrivano dal passato e danno

---

<sup>9</sup> JOE R. LANSDALE, *La sottile linea scura*, Einaudi, Torino, 2004, p. 9

l'impressione di voler celare qualcosa che non deve tornare a galla: una mattina, giocando con il suo cane fuori dal *drive-in* dove la famiglia Mitchell vive e lavora, Stanley trova uno strano cofanetto pieno di vecchie lettere d'amore, che scopre essere in qualche modo arrivato da una casa bruciata e ricoperta dalla vegetazione che sta in un bosco nelle vicinanze. Questo oggetto, apparentemente senza valore, sarà per il giovane protagonista la chiave che gli permetterà di entrare in un nuovo modo di vedere le cose: per primo rinnoverà il rapporto con la sorella Caldonia, di sedici anni, che tramite imbarazzate spiegazioni farà scoprire al fratello l'esistenza del sesso e del suo valore nella vita delle persone. Quando poi verrà mostrato anche a Buster, il vecchio proiezionista di colore che lavora nel *drive-in*, esso aprirà a Stanley le porte di altre, spesso brutali, verità al di fuori dell'idillio dell'infanzia: la morte, il razzismo, la violenza.

Un unico oggetto, contenente tutto un mondo che per Stanley era, fino a poco tempo prima, assolutamente impensabile. Un moderno vaso di Pandora, che intacca l'innocenza e la corrompe con la realtà.

### ***Castle Rock e Dewmont: l'idillio e la wilderness nella smalltown***

Nonostante l'evidente differenza di intreccio, *La sottile linea scura* ha molti punti in comune con *Stand by Me*: primo su tutti, la scelta di ambientare entrambe le opere alla fine degli anni Cinquanta (più precisamente, nel 1958 il primo, e nel 1960 il secondo). Nel caso di Stephen King la scelta sembra quasi obbligata, essendo lui nato nel 1946: risulta logico che l'autore, nello scrivere un racconto sul passaggio dall'infanzia all'adolescenza, abbia scelto di ambientarlo nel periodo in cui egli stesso aveva quell'età. Le descrizioni sono infatti molto precise: titoli di canzoni e di fumetti compaiono a volte con lo scopo quasi di ribadire la veridicità della storia raccontata, e di immergere ancora di più il lettore nell'atmosfera del 1960. Un po' diverso il discorso riguardante Lansdale: l'autore è nato nel 1951, quindi nel periodo in cui avverrebbero i fatti raccontati ne *La sottile linea scura* aveva sette anni; inoltre in una nota introduttiva al romanzo egli, forse per evitare malintesi, specifica l'assenza di intenti autobiografici:

Film, musica e certi avvenimenti citati nel libro sono proprio quelli del 1958, ma la trama del romanzo mi ha costretto a ravvicinare certe date che li riguardano. Vogliate perdonarmi questa infrazione. La città di Dewmont e il Dew Drop Drive-in me li sono inventati io, e a quanto ne so non esistono. Se mai dovessero esistere, non hanno alcun legame con le mie invenzioni narrative. Certi passaggi del romanzo si ispirano a situazioni autobiografiche, ma sono un puro e semplice pretesto e non intendono certo raffigurare fatti o persone reali.<sup>10</sup>

Stesso periodo, dunque, ma non stessi intenti narrativi: un autore racconta se stesso, l'altro tiene a specificare la trascurabilità delle poche situazioni autobiografiche. In entrambi i casi, però, siamo a cavallo tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, in un'epoca di passaggio tra l'«idillio» consumistico del boom economico e l'aperta contestazione sociale. Come se la «perdita dell'innocenza» dei protagonisti di questi racconti sia una metafora dell'acquisto della consapevolezza da parte della classe media.

Non a caso, un altro fattore comune alle due opere è la *smalltown*, anch'essa rappresentativa dell'idillio del conformismo culturale e sociale. Lo spostamento della classe media nei *suburbs* inizia infatti durante il periodo di slancio economico degli anni Cinquanta (un esempio lampante è *Happy Days*, serie televisiva celebre in tutto il mondo ambientata in quegli anni a Milwaukee), ed occorrerà poco tempo prima che la psicosi da

---

<sup>10</sup> *ibid.*

Guerra Fredda trasformi la *town* in un'isola minacciata dalla *wilderness* fuori dal cerchio (*Invasion of the Body Snatchers*, di Don Siegel, è del 1956).

Castle Rock e Dewmont sono dunque rappresentate in un periodo in cui la piccola città ha un ruolo molto forte di microcosmo sociale, al di fuori dal quale il pericolo si annida dentro ogni anfratto. Il *male* può arrivare dallo spazio (come appunto nei *Body Snatchers* e in alcune scene di *Back to the Future*) ma può anche essere creato dall'uomo (come il treno che uccide Ray Brower); spesso il male è lo *straniero* (o *l'alieno*), come il nero Bubba Joe ne *La sottile linea scura*, che più volte insegue Stanley con intenti poco rassicuranti, ma può essere anche frutto della natura, come nella scena delle sanguisughe in *Stand by Me*.

Ruolo del tutto particolare, in molte storie ambientate nella *smalltown*, è quello del bullo di quartiere. Gordie e i suoi amici si troveranno, alla fine del loro viaggio, davanti al corpo di Ray Brower ad affrontare Ace Merrill per contendergli il merito del ritrovamento del cadavere dello sventurato ragazzino. A differenza che su pellicola, nel racconto di King la scena si svolge sotto un violento temporale, per evidenziare forse il valore catartico del momento, e la compagnia dei ragazzi grandi, capitanata da Ace (di cui fanno parte anche il fratello di Chris, Eyeball, e Billy e Charlie Hogan, da cui Vern è venuto a conoscenza della locazione del corpo) sembra essere arrivata sul luogo giusto in tempo per assumere il ruolo di «prova finale» vivente, mettendo così a confronto Gordie e Chris con le proprie incertezze, dandogli una possibilità di sconfiggerle (una scena dal valore simile si trova anche nel primo *Back to the Future*, quando il giovane George McFly, padre di Marty, affronta e sconfigge con un pugno in faccia il bullo Biff Tannen, guadagnandosi così il rispetto nel futuro/presente).

Ace Merrill in *Stand by Me* impersona l'archetipo del cattivo ragazzo destinato a essere la nemesi del protagonista, buono e onesto. Una figura assimilabile alla società, che rifiuta però tutti i valori di lealtà e di correttezza richiesti per diventare un eroe, e per questo destinato alla sconfitta (è curioso notare come Stephen King sia particolarmente «attratto» dalla figura del bullo di quartiere, tanto da inserirla nella quasi totalità delle sue opere). Ne *La sottile linea scura* una figura del genere non esiste, il rapporto con l'*altro* è qualcosa di più effettivo, ambientato comunque in una *smalltown* un po' diversa da quella delle raffigurazioni classiche idealizzate dai media: a Dewmont, Texas, le persone della classe media non stanno tutto il tempo davanti alla televisione o a tagliare l'erba del prato

fuori casa, i ragazzini non passano le giornate in una capanna su un albero ma devono spesso e volentieri lavorare (l'amico di Stanley, Richard Chapman, sfruttato e regolarmente picchiato da un padre paranoico che alla fine si scoprirà anche efferato omicida, Stanley stesso nel drive-in di famiglia), e, soprattutto, le minoranze etniche ci sono e si vedono. La *Section* (o *Nigger Town*) è un quartiere di Dewmont abitato da afroamericani, dove il giovane protagonista si inoltra per andare a casa di Buster. E' una zona povera e malridotta, raramente frequentata da bianchi, dove la vita è molto diversa rispetto agli ambienti conosciuti da Stanley:

Di colpo, l'aspetto delle querce cambiò. Per la prima volta mi accorsi che gli alberi su Oak Street (così si chiamava), quelli più vicini al centro città, erano potati e ben curati; ma via via che ci si inoltrava all'interno della *Section*, le querce erano tutte contorte, e parecchie visibilmente malate, con protuberanze annerite. Trascurate, tutte quante, al pari del selciato di mattoni.<sup>11</sup>

La descrizione del progressivo degrado trasforma il quartiere nero in qualcosa di diverso dalla classica *smalltown* mostrata nei telefilm come *Happy Days*. Si stenta a riconoscere il rifugio tranquillo e rassicurante della classe media degli anni del boom economico, e certi elementi particolarmente strani catturano la fantasia del lettore: le querce «contorte», con le loro «protuberanze annerite», sembrano quelle della foresta ai confini di Salem, dietro a ognuna delle quali «ci potrebbe essere un Indiano figlio del demonio»<sup>12</sup>, che Nathaniel Hawthorne descrive ne *Il giovane compare Brown*; il cimitero delle persone di colore, con l'erba alta e le «pietre tombali inclinate a destra e a sinistra», alcune delle quali addirittura cadute o spezzate, sembra uscito da un film dell'orrore; l'atmosfera generale è abbastanza atipica per una classica cittadina di provincia americana. E infatti Stanley e Buster non si trovano più nella *smalltown*. Sono finiti in quel luogo pericoloso fuori dal cerchio, dove la minaccia può arrivare da qualsiasi direzione, dove il corpo di Ray Brower sta aspettando che qualcuno lo ritrovi: sono nella *wilderness*, entro i confini di Dewmont ma anni luce dal mondo di Stanley e della *middle class* bianca degli anni Cinquanta.

A conti fatti, è proprio questo l'elemento, a cui più volte si è accennato, che contraddistingue maggiormente la narrativa di formazione americana rispetto a quella europea. La sua presenza nella stragrande maggioranza delle opere prodotte oltreoceano

---

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 118

<sup>12</sup> N. HAWTHORNE, *Il giovane Compare Brown*, in N. HAWTHORNE, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1994, p. 187

non fa altro che confermarne il valore simbolico, che si completa in questo ambito con un'evidente funzione rituale.

### ***Stadio di margine: l'idillio e la wilderness nella natura***

Il romanzo di formazione, come si è già detto, è una celebrazione della gioventù, e, in particolare, di quei meccanismi che formano la coscienza e la personalità di ogni individuo. Non c'è da stupirsi, quindi, che in Europa esso abbia scelto le vie del romanzo sentimentale, svelando l'adolescenza dei protagonisti attraverso una profonda e seria introspezione, svolta comunque in rapporto a un preciso sfondo sociale. Non c'è nemmeno da stupirsi che questo tipo di letteratura abbia scelto negli Stati Uniti la via del romanzo gotico, andando a sostituire l'elemento dell'amore con quello, molto più oscuro e se vogliamo «primordiale» della morte. La formazione di ogni personaggio è però legata in ogni caso all'esperienza, e da questa non si può scindere. E' necessario che capiti *qualcosa* perché il protagonista della storia possa definirsi cambiato, qualcosa che vada a penetrare nel suo modo di vedere il mondo esterno.

Questo è il rito di passaggio. Un elemento fondamentale che da sempre vive nella cultura americana e che spesso si ritrova in molte opere che a prima vista sembrano parlare d'altro. Il rapporto tra la natura e il rituale di passaggio è un argomento che va però oltre la cultura degli Stati Uniti, e per analizzare questo è prima necessario definire cos'è secondo Van Gennep, lo «stadio di margine».

Nel suo studio di questi riti, l'antropologo spiega fin dalle prime pagine come essi siano in realtà divisi in varie categorie e *sequenze*. Dando per scontato che nell'ambito di questa riflessione l'interesse sarà focalizzato sui «*riti di iniziazione*», quelli cioè riguardanti la *pubertà*, è utile osservare come Van Gennep divida i riti di passaggio in *Riti di separazione*, *Riti di margine* e *Riti di aggregazione*. Citando l'autore:

Queste tre categorie interne non sono state sviluppate in ugual misura per una stessa popolazione, né in un identico insieme cerimoniale. I riti di separazione infatti sono stati studiati maggiormente nelle cerimonie funebri, mentre i riti di aggregazione in quelle matrimoniali; quanto ai riti di margine, essi possono costituire una sezione importante, per esempio, nella gravidanza, nel fidanzamento, nell'iniziazione oppure ridursi al minimo nell'adozione, nel secondo parto, nelle seconde nozze, nel passaggio dalla seconda alla terza classe d'età ecc. Se dunque lo schema completo dei riti di passaggio comporta in teoria dei riti *preliminari* (separazione), *liminari* (margine) e *postliminari* (aggregazione), bisogna che nella pratica vi sia un'equivalenza dei tre gruppi, sia per la loro importanza, sia per il loro grado di elaborazione.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> A. VAN GENNEP, op. cit., p. 10



*Stand by Me* e *La sottile linea scura* non sono però studi antropologici finalizzati a descrivere le cerimonie di iniziazione che si svolgono nel Maine o in Texas. Tutto ciò che in essi viene raccontato non è suddivisibile in *sequenze cerimoniali*, nonostante forti simboli legati alla separazione e all'aggregazione siano presenti, per altri motivi, nella letteratura americana. L'atto di *varcare una soglia* è un elemento molto forte nella cultura degli Stati Uniti, soprattutto nei suoi primi episodi.

Leslie Fiedler, nel saggio *Amore e morte nel romanzo americano*, parla del personaggio di *Rip Van Winkle* come di colui che «presiede alla nascita delle creazioni fantastiche americane»<sup>14</sup>, archetipo dell'uomo che esce di casa per andare verso le montagne e ritrovarsi fuori dal tempo e dalla società. La sua è la storia di una fuga, principalmente dalla moglie (e qui Fiedler riconosce nella figura femminile il simbolo del matrimonio, e quindi della responsabilità, da cui l'immaginario americano cerca di scappare attraverso la letteratura) ma implicitamente da tutta una società, che sia essa rappresentata dal «vecchio mondo» o da una simbolica «Zia Sally», la donna da cui Huckleberry Finn scappa per andare verso il «Territorio». Durante questa fuga, il personaggio della narrativa americana va alla ricerca di una zona franca, di un luogo dove egli possa essere realmente libero, fuori dalle costrizioni temporali e spaziali, con la speranza di svegliarsi, esattamente come nella leggenda di Rip Van Winkle, in un mondo dove «tanto la bisbetica donna che lo tiranneggiava» quanto chi «aveva oppresso il suo paese, hanno finito di vivere».<sup>15</sup>

Il personaggio della letteratura americana varca una soglia, esce dalla civiltà ed entra nel luogo di «margine» che rappresenta per lui la libertà. Tenendo a mente questo discorso, totalmente indipendente da studi antropologici bensì frutto di accurate analisi letterarie e culturali, è utile fare un raffronto con la definizione che Van Gennep dà del termine *margine*:

Attualmente da noi un paese confina con un altro; ma non era così quando il suolo cristiano non costituiva che una parte dell'Europa; intorno a questo territorio esisteva tutta una fascia neutra, divisa praticamente in sezioni, le marche. Esse si sono a poco a poco ritirate, e sono poi scomparse, ma il termine letterale di marca conservò il significato letterale di passaggio da un territorio a un altro attraverso una zona neutra. [...] Queste zone sono costituite, di solito, da un deserto, da una palude e soprattutto da una foresta vergine in cui si può passare e cacciare in piena libertà. Dato il carattere ambivalente della nozione di sacro, i due territori occupati sono sacri per coloro che vivono nella zona, ma d'altra parte la zona è

---

<sup>14</sup> L. FIEDLER, op. cit., p. 24

<sup>15</sup> ibid., p. 353

sacra per gli abitanti dei due territori. Chiunque passi dall'uno all'altro si trova perciò, da un punto di vista materiale e magico-religioso, per un periodo più o meno lungo, in una situazione particolare, nel senso che sta sospeso tra due mondi. E' questa la situazione che designo col termine di *marginie*, e uno degli scopi di questo libro è quello appunto di dimostrare che questo margine ideale e materiale al tempo stesso si ritrova in forme più o meno accentuate in tutte le cerimonie che accompagnano il passaggio da una situazione magico-religiosa o sociale a un'altra.<sup>16</sup>

Ciò che Van Gennep ci descrive sembra proprio il luogo migliore a cui Rip Van Winkle, Huckleberry Finn e chiunque altro nella letteratura americana possano aspirare nel momento in cui si apprestano a varcare la soglia. La natura è una zona *neutra*, perfetta per scappare dalla società, ma allo stesso tempo ideale per dare al rituale di iniziazione un valore *speciale*. Risulta quindi chiara l'importanza che essa ha nel romanzo di formazione americano: nel suo procedimento di crescita interiore, il protagonista riceve la sua consacrazione non tramite l'unione sentimentale, come avviene nel più classico del *Bildungsroman* europeo, ma tramite la natura, che rappresenta nell'immaginario d'oltreoceano la fuga proprio dal matrimonio e dalle responsabilità sociali che esso simboleggia<sup>17</sup>.

Questa però è solo una delle tante interpretazioni che sono state date all'interno dell'immaginario americano. Sarebbe infatti limitante pensare che il nuovo continente abbia rappresentato per secoli agli occhi degli europei solamente un luogo dove nascondersi dalle responsabilità della vita moderna. Certamente una delle prime e più importanti motivazioni che spinse i Puritani ad affrontare l'insidiosa vastità dell'oceano fu quell'*Act of Uniformity*, voluto dalla regina Elisabetta, che dal 1559 sancì l'obbligo da parte di tutti i cittadini inglesi di uniformarsi alla chiesa di stato, trasformando così in fuorilegge tutte le varie frange del protestantesimo non anglicano, tra cui, appunto, quella dei futuri Padri Fondatori<sup>18</sup>. Una fuga a tutti gli effetti, che però conteneva già al suo interno i semi di un ideale di rinascita che avrebbe spinto i primi coloni sulle coste di un nuovo mondo con l'utopia di fondare una nuova e più armoniosa civiltà.

---

<sup>16</sup> A. VAN GENNEP, op. cit., p. 16

<sup>17</sup> Questo almeno secondo il testo di Fiedler, che trova nel rapporto del maschio statunitense con la donna una chiave di lettura applicabile a diversi elementi della narrativa americana. «Fin d'allora, il tipico protagonista della nostra narrativa è stato un fuggiasco, spinto nella foresta e per il mare, lungo il fiume o nelle battaglie, dappertutto, pur di sfuggire alla "civiltà", cioè a quell'incontro dell'uomo con la donna che lo fa soccombere al sesso, al matrimonio e alla responsabilità»

<sup>18</sup> F. DRAGOSEI, op. cit., p. 15

L'idea che essi avevano della natura, che tuttora viene rappresentata in molte opere come un qualcosa di *idilliaco*, è una comunione perfetta con l'ambiente circostante, creata dalla capacità di costruire un mondo a metà strada tra *civiltà* e *wilderness*. Nel saggio *La macchina nel giardino*, Leo Marx parla di «ideale pastorale» descrivendolo come un elemento «utilizzato per definire il significato dell'America fin dall'epoca delle scoperte geografiche»<sup>19</sup> e traendo profonde riflessioni sull'importanza della natura nella letteratura statunitense. Il suo scopo è quello di mostrarci che cosa essa sia stata in grado di incarnare nelle menti di molti scrittori che, soprattutto tra il XVIII e il XIX secolo, hanno visto nell'armonia tra uomo e paesaggio l'utopia di una nuova nascita: il *giardino*. In questa opera, Marx ci dice che «nel buon pastore, figura principale della forma classica, virgiliana, il motivo predominante era quello di ritirarsi dal grande mondo per iniziare una nuova vita in un paesaggio nuovo e verdeggiante»<sup>20</sup>. Una rinascita a tutti gli effetti, quindi, che non ha mancato di affascinare l'uomo europeo nel momento in cui esso si è trovato di fronte un continente vergine. Una rinascita il cui significato metaforico può essere presente anche nella letteratura di formazione: se la natura è il mezzo per la ricerca di una felicità lontana dalla figura del padre oppressivo (una delle immagini che il vecchio continente ha assunto agli occhi di chi decideva di partire alla ricerca della libertà), non sarà altrettanto credibile che essa si faccia teatro del rito di iniziazione che segnerà la *nascita* del personaggio all'interno del mondo degli adulti?

La risposta a questa domanda non è così ovvia come si potrebbe pensare: l'ideale pastorale che si ha della natura nell'immaginario americano è dopotutto una ricerca dell'*idillio*. Ma in precedenza si è dichiarato che il rito di iniziazione nel romanzo di formazione americano deve avvenire *al di fuori* di esso. L'idillio è l'*infanzia*. L'idillio è l'*estate*. L'idillio è la *smalltown*. Tutto ciò che rappresenta l'innocenza e l'armonia. Tutto ciò che deve rimanere fuori dalla corruzione della società europea ma che non ha il coraggio di addentrarsi nel territorio inospitale della frontiera. Una terra di mezzo dove esiste ancora l'utopia, dove per un po' si continua a credere in un ideale di felicità senza tempo. Al contrario, nella narrativa di formazione americana la rinascita dei protagonisti non avverrà in nome di un'illusione pastorale; lo «stadio di margine» servirà qui per metterli in contatto con qualcos'altro.

---

<sup>19</sup> L. MARX, *La macchina nel giardino*, Edizioni Lavoro, Roma, 1987, p. 9

<sup>20</sup> *ibidem*.

Giungiamo quindi a parlare di *wilderness*, ossia del lato «spaventoso» della natura, l'elemento forse più presente nelle opere e nell'immaginario americano. Letteralmente, il termine inglese si riferisce ad un ambiente desertico, desolato, e fu utilizzato inizialmente per descrivere il territorio «selvaggio» intorno alle colonie. Tuttavia, nonostante il suo valore sia legato a doppio filo all'elemento «natura», esso ha assunto col tempo una connotazione molto ampia e insieme molto precisa, indossando varie maschere a seconda delle situazioni descritte nelle opere, ma rimanendo pur sempre la stessa cosa: il *male* che risiede fuori dalla comunità.

Nel saggio *Lo squalo e il grattacielo*, Francesco Dragosei ci parla della *wilderness* elaborando un paradigma che egli ritiene applicabile alla quasi totalità della produzione culturale americana: il *cerchio ferito*.

Secondo l'autore, tutto nasce dalle pressioni psicologiche esperite dai Puritani, prima perseguitati in patria perché considerati di religione fuorilegge, poi costretti ad affrontare i pericoli dell'oceano a bordo di una nave, per giungere infine in una terra inospitale e ricca di insidie naturali. Nel loro immaginario si verificò una netta scissione tra il *bene* e il *male*: il primo, nella devozione a Dio e nella volontà di fondare una nuova società, chiuso all'interno di un cerchio dove i giusti risiedono e vivono le proprie vite; il secondo, simbolo del diavolo e delle minacce di tutto ciò che è oscuro e lontano da Dio, situato fuori dal cerchio, ma intenzionato ad entrare con tutti i mezzi. Se la *wilderness* viene considerata quindi il territorio dove il *buono* è minacciato dal male, essa non sarà necessariamente parte della natura: potrà essere anche la *metropoli*, dove il crimine minaccia gli uomini giusti e li costringe a fuggire nei *suburbs*, perseguendo nella *smalltown* un nuovo ideale pastorale. Potrà essere anche la stessa *town* vista però in un'altra epoca, dove il giovane Marty McFly affronta le minacce provenienti dal bullo di quartiere Biff Tannen e dai suoi diversi *alter ego* delle varie epoche. Se in moltissimi casi la *wilderness* coincide dunque con la natura, non sempre è così. Viceversa, non sempre il paesaggio suscita nella mente del personaggio della narrativa americana il senso di inquietudine: come si è detto, esso è visto anche come luogo idilliaco.

Il giovane protagonista del romanzo di formazione dovrà conoscere entrambe queste facce; sarà costretto ad abbandonare l'idillio per comprendere la propria condizione all'interno del cerchio ferito. Dovrà entrare nella *wilderness*, affrontare i pericoli celati in essa e rendersi conto dell'impetoso incedere del destino sopra ogni cosa. Prima di

analizzare ciò con cui egli si troverà a che fare, però, è il caso di fermarsi un po' sul momento in cui la natura cambia faccia, mostrando il suo lato minaccioso e oscuro.

### ***Il treno nella valle addormentata***

Come si è accennato, una delle reazioni degli europei trovatisi di fronte ad un continente appena scoperto fu la creazione di un'ideale utopico di armonia dell'uomo con l'ambiente, ormai irrealizzabile nel vecchio mondo, che Leo Marx chiama «ideale pastorale». Questa connotazione molto positiva della natura convive con quella negativa della *wilderness* per il semplice fatto che l'immaginario americano seppe creare sin dall'inizio una divisione metaforica del paesaggio: a Est, oltre l'oceano e sulla costa, la civiltà metropolitana dell'Europa e della Nuova Inghilterra; a Ovest, la frontiera e il territorio selvaggio. In mezzo, l'agricoltura e l'Arcadia, assieme a tutti gli ideali di una società perfetta. Nessun conflitto, dunque, tra le due *visioni* della natura per il fatto che sin dall'inizio ci fu tra esse una chiara e netta separazione. Nel suo saggio, Leo Marx si occupa principalmente del lato *positivo* del paesaggio, per contrapporlo all'entrata (ma se vogliamo anche *penetrazione*) in esso di un elemento destinato a farne crollare la visione idilliaca, in una brusca presa di coscienza dell'inarrestabile avanzare della società: la macchina. Distrutta l'utopia, della natura rimarrà solo la visione *demoniaca*; e mentre la *wilderness* si insinua in ogni ambiente, andando a minacciare tutti gli aspetti della vita americana, la letteratura ci mostra molte e più volte l'infrangersi del sogno e l'arrivo della consapevolezza di quanto esso sia appunto solo un miraggio, e l'immagine con cui sceglie di darne prova è proprio la tecnologia.

L'autore definisce l'«episodio della Valle Addormentata»<sup>21</sup> come un paradigma presente in moltissime opere, e che si scoprirà essere parte anche di quelle da noi analizzate. Tale episodio si svolge «la mattina del 27 luglio 1844» ed ha per protagonista nientemeno che Nathaniel Hawthorne, che decise quel giorno di recarsi in un bosco vicino a Concord, nel Massachusetts, chiamato appunto la *Valle Addormentata*, con l'intento di appuntare «qualsiasi piccolo avvenimento che potesse capitare»<sup>22</sup>. Leo Marx parla di questo scritto descrivendolo come una via di mezzo tra un'opera vera e propria ed una serie di annotazioni; ciò che lo distingue da quest'ultima definizione è, a detta dello studioso, «una certa struttura formale» che acquista forma intorno al «piccolo avvenimento» che si rivelerà essere il fulcro delle riflessioni svolte nel saggio. Hawthorne comincia con una descrizione del luogo in cui si trova, esaminando ogni cosa nei minimi particolari e dando

---

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 18

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 15

grande importanza fin da subito ai sentimenti e alle emozioni che si susseguono senza sosta nella sua mente. L'immagine che Marx ci dice risultare dal testo è quella di «un uomo che si trova in una condizione di tranquillità pressoché perfetta e che pigramente medita sulle minuzie della natura»; un uomo che prova un senso di grande armonia con l'ambiente circostante, che si sente a suo agio senza lasciare spazio ad alcuna forma di tensione, «né all'interno dell'io né tra l'io e l'ambiente circostante». Per Hawthorne ogni pensiero che in quel momento giunge alla mente ha un valore positivo, e nemmeno udendo i suoni delle campane e i rumori di varia natura che giungono dal villaggio la sua tranquillità e il suo senso di armonia subiscono alcun cedimento. Ciò che egli sta provando e riportando nei suoi appunti è una sensazione idilliaca di perfetta comunione tra uomo e natura: i suoni legati all'agricoltura e alla vita nel villaggio non disturbano la quiete del bosco, ma anzi si *integrano* con essa. La natura è un luogo di pace e tranquillità, e le immagini dell'uomo dentro di essa non possono che essere positive:

Nella sua forma più semplice, archetipica, questo mito asserisce che nel Nuovo Mondo gli europei subiscono una rigenerazione. Diventano uomini nuovi, migliori e più felici – nascono a nuova vita. Nella maggior parte delle versioni la forza rigeneratrice si trova nel terreno rurale: l'adito a una Natura incontaminata, munifica e sublime spiega la virtù e la particolare fortuna degli americani; permette loro di progettare una comunità a immagine di un giardino, ideale fusione di natura e arte.<sup>23</sup>

L'avvenimento citato in precedenza, però, non tarda ad arrivare infrangendo i sogni pastorali di Hawthorne e gettando la sua mente in un profondo sconforto: concentrato nelle sue riflessioni, lo scrittore viene di colpo distratto dal potente fischio di una locomotiva, che lo riporta brutalmente alla realtà e spezza l'armonia che negli istanti precedenti si era creata. Egli perde da quel momento ogni tipo di pensiero idilliaco e si ritrova immerso in un profondo sconforto. L'equilibrio è perso, la pace distrutta. Il fischio del treno si sovrappone e cancella ogni altro suono prodotto dall'uomo che fino a quel momento aveva trovato spazio, senza turbarlo, all'interno di quell'ambiente. Un evento apparentemente normale che però rappresenta, secondo Leo Marx, il «momento della scoperta». Una domanda sorgerà spontanea: scoperta di che *cosa*? A questo si risponderà in seguito. Per ora è importante rivedere la situazione: un uomo si trova nell'idillio, pervaso da un senso di beatitudine e tranquillità. L'arrivo del treno,

---

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 188

mostratosi anche solo attraverso il fischio di una locomotiva, fa cambiare ogni cosa; distrugge la serenità e abbatte il suo stato d'animo: da quel momento non avrà che pensieri negativi.

Ora, questo paradigma è presente, a detta anche di Leo Marx, in moltissime opere della letteratura americana. La sua è più che altro una funzione di *turning point*, con lo scopo cioè di dare una svolta alla narrazione, ed è particolarmente famosa la *raffigurazione* che esso ha ne *Le avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain.

E' abbastanza nota la volontà dello scrittore, nel momento in cui egli incominciò la stesura di quella che poi sarebbe diventata indubbiamente la sua opera più importante, di scrivere un seguito a *Le avventure di Tom Sawyer*, romanzo destinato più che altro a un pubblico giovane che fruttò all'autore un grande successo di pubblico. La prima parte del racconto è infatti carica di un indubbio valore comico: Huck è un ragazzino, amico di Tom Sawyer, che vive alla giornata come un *outsider* in una piccola cittadina sul fiume Mississippi e descrive con innocente cinismo le situazioni che di volta in volta gli si presentano davanti. La comicità degli eventi narrati è dovuta più che altro al modo in cui il giovane protagonista si rapporta a essi, raccontando i fatti con un tono spesso dissacrante e comportandosi da *cattivo ragazzo* dietro la falsariga di Tom nel romanzo precedente. Egli, dopo che la vedova Douglass e la signora Watson tentano senza successo di «civilizzarlo» e dopo che suo padre, un ubriacone costruito sulla figura del *bianco povero* del Sud, lo rapisce e lo tiene rinchiuso in una casupola fuori città, decide di simulare la propria morte e di scappare su un'isoletta in mezzo al fiume. Lì Huck incontra Jim, uno schiavo nero di proprietà della stessa Miss Watson che è fuggito dalla sua padrona e si sta nascondendo. I due, dopo un breve periodo di convivenza idilliaca nella natura, si trovano costretti ad andarsene per non rischiare di essere scoperti, e decidono così di seguire il corso del Mississippi a bordo di una zattera fino alla confluenza del fiume Ohio, per poi risalire quest'ultimo e dirigersi verso Nord, verso la libertà.

Mark Twain inizia a lavorare sul romanzo negli anni '70 del XIX secolo, e scrive i primi sedici capitoli di getto, producendo quello che sembra a tutti gli effetti un seguito, solo un po' più serio, di *Tom Sawyer*. Mentre quest'ultimo mostra però una visione totalmente spensierata della *smalltown* e dell'infanzia, già dai primi capitoli di *Huckleberry Finn* traspare chiaramente il senso di inadeguatezza del protagonista di fronte ai giochi da bambini organizzati dall'amico e alle abitudini del vivere sociale: la sua attenzione è,



secondo Leo Marx, «rivolta ai boschi bui, come se là fuori qualcosa stesse tentando di comunicare con lui»<sup>24</sup>. Tuttavia la storia prosegue, prendendo le prime vie del *romanzo picaresco* di cui si è già parlato, fino a un punto in cui l'autore non riesce più a continuare: nel capitolo 16 la nebbia impedisce ai due viaggiatori di scorgere la città di Cairo, dove il Mississippi si unisce al fiume Ohio, facendogli perdere la via della salvezza; poco dopo, il paradigma della Valle Addormentata si rivela nella sua essenza più pura: un grosso battello a vapore finisce, causa la scarsa visibilità, proprio contro la zattera su cui stanno Huck e Jim, spezzandola a metà e *separando* i due protagonisti. Mark Twain arriva a questo punto della narrazione nel 1876, e qui si ferma: per sette anni non mette mano al manoscritto, fino al 1883.

Come si era accennato prima, questa vicenda è abbastanza nota; uno dei motivi principali è senza dubbio il fatto che Twain stesso ne fa parola all'interno di un'altra sua opera: *Life on the Mississippi* (1882) è il «ritorno» dell'autore sul fiume dove ha trascorso l'infanzia. Tra le sue pagine troviamo molte cose, dalla storia del fiume a diverse ed interessanti riflessioni sulla società dell'epoca, e nel terzo capitolo Twain parla del romanzo, ai tempi in fase di *work in progress*, ne racconta la trama fino a quel punto e ne riporta un episodio poi tagliato dall'edizione originale. Ciò che però da sempre suscita l'interesse dei saggisti è il *perché* l'autore si sia fermato per così tanto tempo proprio in quel punto. Leo Marx prova a darne una spiegazione:

Clemens [Samuel Clemens, il vero nome di Mark Twain, nda] aveva cominciato a rendersi conto che il viaggio, in quanto implicava la ricerca di una vita nuova e più libera, non poteva riuscire. Così come egli la descrive, la libertà a bordo della zattera significa molto di più che assenza di schiavitù nel senso stretto, istituzionale del termine. Abbraccia tutte le inconsuete possibilità di sufficienza, di spontaneità e di gioia che erano state proiettate nel suo paesaggio americano sin dall'epoca delle scoperte. Il pensiero che questa grande speranza sarebbe stata sommersa dalla storia – che egli vedeva come una triste registrazione delle speranze perdute dell'uomo – diede origine all'immagine di un mostruoso battello a vapore che improvvisamente sbuca fuori dall'oscurità grande, pauroso, inesorabile e sfonda da parte a parte la zattera.<sup>25</sup>

La storia, dunque, attraverso un grande battello a vapore che esce dalla nebbia, è destinata ad infrangere i sogni di libertà. La consapevolezza che le speranze riposte nel paesaggio nella ricerca dell'idillio fossero destinate a rimanere vane costrinse Mark Twain a

---

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 261

<sup>25</sup> *ibid.*, pp. 263-264

fermarsi per riflettere e decidere se era ancora il caso di continuare con l'illusione o se cambiare rotta. Così fece, e i capitoli successivi del romanzo ne sono la prova: al loro interno l'autore descrive un'America triste e brutale, ricca di paradossi e situazioni grottesche, a volte spaventosa nella sua disillusa cattiveria. Passato il *turning point*, non può esserci nient'altro che disincanto. Proprio come negli appunti di Hawthorne subito dopo il fischio del treno nella Valle Addormentata.

Torniamo ora ai nostri quattro ragazzi di Castle Rock. Si è già notato come il fatto che essi abbiano scelto di seguire le rotaie accomuni *Stand by Me* ad *Huckleberry Finn*, soprattutto nella struttura. Il film e il racconto sono però molto diversi da un romanzo picaresco in quanto, appena usciti da Castle Rock, i quattro protagonisti non incontrano pressoché nessuno fino alla fine: gli episodi che ad essi capitano possono riguardare la natura o il passato, attraverso i fatti che essi raccontano, ma in nessuno di questi veniamo a contatto con la classica struttura dell'episodio *picaresco*, in cui il personaggio principale trae una lezione da ogni luogo visitato, ripartendo poi verso un'altra destinazione. L'impressione che si ha guardando *Stand by Me* è che la natura svolga un ruolo fortemente simbolico, a volte *catartico*, scagliando dei violenti attacchi da cui i protagonisti si trovano costretti a difendersi per poter proseguire. Ma questo avviene dopo l'ingresso nella *wilderness*, quando la superficie idilliaca attraverso la quale i ragazzi vedono il mondo è ormai incrinata.

I primi episodi che capitano a Gordie e ai suoi amici hanno in effetti molte caratteristiche del romanzo picaresco. Non appena i giovani protagonisti partono verso il territorio della cittadina di Harlow, si rendono conto di non aver portato con sé niente di cui cibarsi. Stanno per abbandonare le rotaie, quando il treno annuncia il suo arrivo da lontano. Teddy decide di rimanere sulla ferrovia fino all'ultimo, per dare agli altri una prova di coraggio. La sua visione della realtà, e dei rischi che essa può comportare, è ancora quella di un ragazzo: per lui lo «scansatreno» è un gioco, una dimostrazione di forza destinata ad avere un lieto fine, come è nella finzione. Non esistono pericoli, la morte è una cosa lontana e poco chiara, ogni cosa è destinata a risolversi per il meglio. Infatti, quando i suoi amici lo strappano con forza dalle rotaie, Teddy si arrabbia molto con loro, come se l'avessero privato di un divertimento e di una possibilità di rivalsa. Ma la tensione si risolve con un piccolo battibecco, il treno passa e la vita continua identica a prima.

Gli unici due personaggi «reali»<sup>26</sup> che incontreremo da questo punto fino quasi alla fine saranno il proprietario di un emporio e il gestore della discarica comunale. Occorre tuttavia premettere che le scene di cui si parlerà in seguito faranno riferimento per lo più al racconto di King, piuttosto che al film. In quest'ultimo, infatti, la narrazione prosegue in modo abbastanza fluido e veloce, lasciando allo spettatore tutte le interpretazioni necessarie e trascurando in buona parte le considerazioni della voce narrante, che per il nostro ragionamento saranno invece fondamentali.

Il primo personaggio, proprietario del Florida Market, è soprattutto nel racconto una figura ambigua, che parla con Gordie di suo fratello Dennis onorandone la memoria, ma che subito dopo cerca, senza successo, di raggirarlo. Il secondo, Milo Pressman, è l'artefice di una vera e propria lezione di vita per i quattro ragazzi: gli permetterà infatti di scoprire che il suo temutissimo cane di nome Chopper, dipinto dalle leggende cittadine come l'incarnazione del demonio, altro non è che «un bastardello di mezza taglia di un comunissimo bianco e nero». Dopo un violento scontro verbale tra Teddy e il vecchio gestore della discarica i protagonisti ripartono, lasciandosi apparentemente la vicenda alle spalle e dando a Gordie il tempo di trarre le sue conclusioni, proprio come nel romanzo picaresco:

Le cose non sarebbero potute andare molto peggio – in effetti, pensavo, sarebbe stato meglio cercare di risparmiare ai miei il dolore di avere un figlio nel cimitero di Castle View e l'altro nel riformatorio di South Windham. [...] E anche se Chopper non era la belva feroce che lui andava raccontando, certo mi avrebbe strappato il fondo dei calzoncini se non avessi vinto la gara fino alla rete. Tutto ciò metteva una nuvola nera sulla giornata. E c'era un'altra idea cupa che mi girava per la testa – l'idea che forse quello non era un incidente da ridere, e che forse la nostra iella ce la meritavamo. Forse era addirittura Dio che ci avvertiva di tornarcene a casa. Che ci andavamo a fare, comunque, a vedere un disgraziato che era stato maciullato da un treno merci?

Ma lo stavamo facendo, e nessuno aveva intenzione di smetterla.<sup>27</sup>

La figura di Milo Pressman, tuttavia, non ha solo la funzione di svelare ai ragazzi il reale valore delle *tall tales*; durante la lite con Teddy egli cerca in tutti i modi di infangare l'immagine di suo padre, in parte riuscendoci: colui che per il giovane era sempre stato un eroe, gli viene mostrato per la prima volta, dagli occhi di un estraneo, come un pazzo

---

<sup>26</sup> il termine indica i personaggi che i protagonisti incontreranno di persona durante il loro viaggio. L'intreccio porterà in seguito alla comparsa di alcune figure create dalla mente di Gordie, come i personaggi dei suoi racconti o le visioni del padre durante il sonno.

<sup>27</sup> S. KING, op. cit., pp. 403-404

paranoico rinchiuso in una clinica per veterani. Nonostante i ripetuti tentativi degli amici di consolarlo, Teddy esplode quindi in una crisi di pianto, «come se una grande ondata interna di marea avesse schiantato un sistema accuratamente costruito di dighe mentali». L'idillio inizia a infrangersi proprio in questo momento, e nonostante i ragazzi cerchino ancora per un po' di ancorarsi all'idea di una gita di piacere, nelle loro menti inizia a farsi strada il pensiero che forse i giochi stiano finendo:

« Non sono proprio sicuro che è uno spasso », disse Vern improvvisamente. Chris lo guardò. « Stai dicendo che vuoi tornare indietro, amico? »  
« No... No! » La faccia di Vern si chiuse nei pensieri. « Ma andare a prendere un ragazzo morto – non dovrebbe essere proprio una gita, probabilmente. Voglio dire, se mi capite, voglio dire... » Ci guardò con aria dura. « Voglio dire, potrei anche essere un po' spaventato. Se mi capite.»<sup>28</sup>

Proprio come nel capitolo 15 di *Huckleberry Finn*, quando Huck inizia a sentire il peso della responsabilità riguardo alla fuga di Jim, stiamo per arrivare a un *turning point*: non c'è luogo dove l'ombra impietosa della realtà non possa arrivare, né la zattera che scivola lenta sul Mississippi né il mondo solare fatto di giochi ed eroi dell'infanzia. Nonostante questi presagi e incuranti delle «nuvole nere» all'orizzonte, i ragazzi proseguono ugualmente fino a giungere al Castle River, il fiume che segna i confini della città di Castle Rock. Per attraversarlo, solo il ponte ferroviario. Dall'altra parte, la *wilderness*: «Da dove eravamo noi, dal lato di Castle Rock, il lato di fitta foresta dalla parte di Harlow sembrava tutto un altro paese.»<sup>29</sup>

Dopo alcuni istanti di riflessione, la decisione di attraversarlo a piedi, consapevoli che il treno potrebbe passare da un momento all'altro. «Guardando il ponte, sentimmo tutti la paura che prendeva a strisciarci nello stomaco... e mista alla paura c'era l'eccitazione di una grossa sfida, ma grossa davvero, qualcosa di cui potevi poi vantarti per settimane una volta tornato a casa... se tornavi a casa.»<sup>30</sup> Forse è proprio questa consapevolezza a rendere *Stand by Me* così diverso, a dare al mito della Valle Addormentata una valenza singolare, che in *Huckleberry Finn* non troviamo: nella loro mente, Gordie e i suoi amici *sanno* che il treno passerà. Sanno che quel viaggio servirà in qualche modo a cambiarli, e la cosa li spaventa ma li attrae al tempo stesso.

---

<sup>28</sup> *ibid.*, p. 407

<sup>29</sup> *ibid.*, p. 409

<sup>30</sup> *ibidem.*

Sanno che quei tre giorni del fine settimana saranno gli ultimi dell'estate, che lunedì sarà il «Labor Day» e ricomincerà la scuola, che sicuramente si perderanno di vista perché inizieranno le superiori e ognuno di loro dovrà seguire la propria strada. Sanno che il tempo dei giochi è giunto al termine, che non ci sarà più la casa sull'albero dove trascorrere le giornate al riparo dal mondo degli adulti, sanno che le vere sfide della vita iniziano ora e che ciascuno dovrà affrontarle da solo, con le proprie forze. Nonostante siano consapevoli di tutto questo, decidono comunque di attraversare il ponte a piedi e di uscire da Castle Rock, dalla loro piccola città.

E' quindi naturale che il treno arrivi, facendo sentire il suo fischio alle loro spalle e costringendoli a scappare verso i boschi di Harlow, dove da qualche parte giace il corpo di Ray Brower. Come, in *Huckleberry Finn*, il battello distrugge la zattera dove i due protagonisti avevano costruito l'immagine di una vita di libertà, qui il treno frantuma il guscio dell'idillio e scaraventa i loro corpi e le loro anime all'interno della *wilderness*, dove la natura non ha più una valenza buona e ideale bensì minacciosa, spesso *demoniaca*, e la morte li attende acquattata nel sottobosco pronta a colpire.

Mentre Chris e Teddy hanno quasi raggiunto l'altra sponda, Gordie e Vern sono ancora in mezzo al ponte quando un presentimento spinge il protagonista a chinarsi per toccare la rotaia. Nel momento in cui si accorge che sta vibrando, la sua mente si ferma un attimo, bloccata dal terrore; tuttavia è proprio il pensiero della *morte* a spingerlo verso la rinascita:

Un'immagine di Ray Brower, spaventosamente maciullato e scaraventato in un fosso da qualche parte come un sacco di biancheria squarciato, mi si presentò davanti agli occhi. Lo avremmo raggiunto, o almeno lo avremmo raggiunto Vern e io, o almeno l'avrei raggiunto io. Ci eravamo invitati al nostro funerale.

Quest'ultimo pensiero ruppe la paralisi e scattai in piedi. Probabilmente a chi mi avesse visto sarei sembrato un pupazzo a molla di quelli che balzano fuori dalla scatola, ma a me diedi l'impressione di uno visto al rallentatore sott'acqua, che schizza su non per un metro e mezzo di aria ma attraverso centocinquanta metri di acqua, muovendosi lentamente, muovendosi con paurosa fiacchezza in mezzo all'acqua che si apre a fatica.

Ma finalmente ruppi la superficie.<sup>31</sup>

Stephen King descrive gli attimi vissuti da Gordie sul ponte con una lentezza quasi forzata, evidenziando con grande attenzione ogni singolo pensiero del ragazzo. Il suo

---

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 414-415

scopo pare proprio quello di mostrare la *reazione* che dentro di lui determina la rinascita a nuova vita. Nel momento in cui egli decide di muoversi, di iniziare a correre spronando Vern a fare altrettanto, Gordie varca la soglia che lo porta fuori dall'idillio.

Ipoteticamente, all'interno del rito, l'attraversamento del ponte può avere una sua valenza particolare di «stadio di margine». Van Gennep sostiene infatti che in alcune società il rito di iniziazione consiste proprio nel passare sotto una porta che, secondo una sua interpretazione, è «il confine tra due periodi della vita, cosicché passare per la porta equivale a uscire dal mondo dell'infanzia per entrare in quello dell'adolescenza»<sup>32</sup>, e questo potrebbe significare qui uscire dalla visione idilliaca della natura per entrare in quella spaventosa. Tuttavia nella novella di King, e conseguentemente nel film, sono molti i momenti significativi che mettono il protagonista di fronte ad una «porta» attraverso cui passare. Da questo momento in poi, comunque, i ragazzi saranno a tutti gli effetti dentro a quello «stadio di margine», inteso come luogo senza spazio né tempo, dove tutto ciò che avverrà sarà significativo per la loro formazione. La *soglia* del ponte sul fiume è piuttosto l'*introduzione* al rito, non il suo momento tipico, e non è un caso che coincida con la distruzione dell'idillio. Da questo momento in poi i quattro ragazzi sono nella *wilderness*, e dovranno dimostrare di saperla affrontare perché la loro formazione possa dirsi completa.

Un'altra incursione del treno nella Valle Addormentata dell'infanzia si può trovare ne *La sottile linea scura*, e qui la sua funzione sarà resa più evidente da alcuni slittamenti semantici che andranno a ricoprire spesso e volentieri il ruolo che la natura ha in *Stand by Me*. Come già accennato in precedenza, il cofanetto che Stanley trova sepolto vicino al bosco dove giacciono i resti di una casa bruciata, poco distante dal *drive-in* di famiglia, è la chiave grazie alla quale il giovane protagonista può entrare nel mondo degli adulti, e l'intreccio che Lansdale sceglie di dare a questa sua storia di formazione è quello del romanzo *noir*. La trama presenta quindi diverse storie parallele, che si intersecano tra loro solo in alcuni momenti della narrazione ed hanno tutte un proprio valore nel percorso di maturazione di Stanley; inoltre in ognuna di queste storie sono coinvolti uno o più personaggi, oltre chiaramente al protagonista, ma mai *tutti* assieme. Questo fa sì che ogni personaggio ricopra un ruolo abbastanza circoscritto che, integrandosi con gli altri, darà vita ad una struttura ben elaborata sulla quale il romanzo di formazione andrà lentamente

---

<sup>32</sup> A. VAN GENNEP, op. cit., p. 52

a costruirsi. Tuttavia, non ci interessa ora entrare nel merito della storia, ricca comunque di interessanti spunti di riflessione inerenti a diversi temi, quanto determinare il *turning point* e notare le differenze tra le esperienze di Stanley *prima* di esso e quelle che avvengono *dopo*. Nell'opera di Lansdale, infatti, l'uscita dall'idillio e l'ingresso nella *wilderness* non vengono presentati tramite un «passaggio materiale» attraverso la *soglia* metaforica che in *Stand by Me* è rappresentata dal ponte. A un certo punto della narrazione si incontrerà però il «piccolo avvenimento» che cambierà la posizione del protagonista nei confronti del mondo intorno a sé.

Il fatto in questione è narrato nel capitolo 12. Prima di questo punto, il protagonista non è mai veramente in pericolo, i suoi incubi sono popolati da lupi mannari e fantasmi di donne senza testa, l'unica incursione che compie da solo in un luogo *spaventoso* (una casa in cima alla collina del quartiere ricco che alcune voci vogliono abitata da spettri) si conclude con una caduta in bicicletta, dovuta tra l'altro all'eccessiva velocità, e una conseguente frattura alla gamba. Ciò che Stanley comincia come un gioco, però, si trasforma lentamente in qualcosa di più serio, di pericoloso, una storia più grossa di lui nella quale egli è, volente o nolente, ormai implicato.

I personaggi a cui Stanley parla del cofanetto e della casa bruciata sono quattro: sua sorella Callie, la domestica di colore Rosy Mae, l'amico Richard e il vecchio proiezionista nero Buster; ognuno di loro porterà il ragazzo a vedere la storia da un diverso punto di vista, svelandogli progressivamente tutte le implicazioni. Callie, complice gli episodi raccontati sulle lettere contenute nel cofanetto, si farà promotrice delle tematiche riguardanti le relazioni tra i sessi, trasformandosi nella *guida* del fratello all'interno del mondo dell'adolescenza. Questo suo ruolo è chiaro già dalle prime pagine del libro, quando il padre trova in camera sua un preservativo usato (che poi si scoprirà essere stato messo da un'altra ragazza come gesto di rancore) e le impedisce di uscire di casa per parecchio tempo. Agli occhi di Stanley, Callie sarà quindi la figura chiave per una maturazione sessuale, se non altro a livello teorico, che può rappresentare il *primo stadio* della perdita dell'innocenza. La domestica Rosy Mae, che dopo poche pagine dall'entrata in scena scappa dal violento fidanzato Bubba Joe e si stabilisce a vivere con i Mitchell, svelerà a Stanley il lato violento e pauroso della storia che sta dietro alla casa bruciata e al cofanetto, raccontandogli la leggenda del fantasma senza testa di una ragazza assassinata sulla ferrovia che di notte vaga in quel luogo, e impersonando parecchie volte lo

stereotipo del nero superstizioso. Richard, l'amico di Stanley, viene picchiato continuamente da un padre predicatore violento e paranoico, ma nonostante questo non perde il senso dell'umorismo e dello scherzo. Infatti, quando il protagonista gli racconta della casa bruciata egli vede tutta la storia come un gioco, e spinge più volte l'amico all'azione. Nel finale, Richard subirà una trasformazione che concluderà il romanzo con una tragica perdita dell'innocenza.

Un ruolo particolare è, per ultimo, quello di Buster, il proiezionista nero del *drive-in*, che prenderà la questione molto seriamente e si impegnerà per venire a capo assieme a Stanley, insegnandogli un metodo e cercando continuamente di trasferirgli le proprie convinzioni morali. E' infatti suo il compito di iniziare il giovane protagonista al lato oscuro del mondo, insegnandogli a scoprire la realtà nascosta dietro la facciata dell'apparenza:

- E cosa vuoi che conti il suo aspetto? – disse Buster. – Secondo te tutti i delinquenti sono brutti? O mostruosi? Toccano in terra con le mani? Eh, figliolo? Davvero lo pensi?

Era ormai buio. Eravamo nel gabbiotto del drive-in, e Buster stava proiettando un western con Audie Murphy.

- Che ne so. Quel Bubba Joe, lui dicono che sembra cattivo, e infatti è vero.

- Hai ragione. Però questo non vuol dire che chi sembra cattivo poi è cattivo sul serio. Così come quelli che somigliano a Howdy Doody non sono certo tutti buoni e cari. Capito, figliolo?

- Sissignore.

- Prendila come una lezione molto importante. Il bell'aspetto è piacevole da guardare, ma quel che c'è sotto... Be', non si sa mai. Se no, perché un sacco d'uomini si ficcano nei guai con le donne? Prima ci si lascia incantare dal bell'aspetto, e poi magari sotto quel bell'aspetto si finisce per trovare un'arpia. Lo sai cos'è?

- Nossignore.

- Un essere femminile con le ali che tormenta la gente. L'unica differenza con le donne vere e proprie, per quanto ne so io, è che le donne non hanno le ali.<sup>33</sup>

Il rapporto di Stanley con il vecchio protezionista è un continuo insegnamento, una continua spiegazione della realtà vista attraverso lo sguardo cinico e disilluso di un vecchio uomo di colore. Se per il ragazzo la vita all'inizio della storia è fatta di ingenuità<sup>34</sup>, per Buster essa non è altro che *wilderness* a tutti gli effetti, dove il pericolo può essere nascosto dietro ogni superficie, bella o brutta che sia. Lentamente, il ragazzo

---

<sup>33</sup> JOE R. LANSDALE, op. cit., p. 114

<sup>34</sup> vedi cit. p. 19



approfondisce i rapporti con questi quattro personaggi e l'indagine si sviluppa, portando anche all'ipotesi (che poi si scoprirà vera) che la ragazza uccisa sulla ferrovia sia l'autrice di alcune delle lettere d'amore contenute nel cofanetto. Ad un certo punto, poi, Buster invita Stanley a casa sua per fare delle ricerche, all'interno della *Section*, il quartiere nero di Dewmont.

Abbiamo già visto in precedenza la descrizione della *Nigger Town* fatta dal protagonista, abbiamo già notato come essa lasci trasparire gli aspetti più inquietanti del paesaggio, mostrandocela come un vero e proprio territorio selvaggio all'interno della *smalltown*. La prima incursione del ragazzo sul luogo, tuttavia, avviene in un clima relativamente disteso, in quanto la compagnia di Buster è per lui un fattore di sicurezza. Non c'è niente di minaccioso, a parte il fatto di essere in un luogo sconosciuto. Anche il ritorno a casa, senza la compagnia dell'uomo di colore, viene liquidato in poche frasi perché privo di valore emotivo: una normale passeggiata.

Lentamente però, la paura di una minaccia costante inizia a farsi chiara anche nella mente di Stanley: Bubba Joe, l'uomo che viveva con Rosy Mae prima che lei scappasse, è fermamente intenzionato a riprendersela, e vede i membri della famiglia bianca che la ospita con odio e rancore. Nel capitolo seguente, l'undicesimo, egli tenta di pedinare Callie e sua madre mentre queste sono in città, facendo scoppiare tra i Mitchell una piccola psicosi da minaccia esterna. Tuttavia Stanley prende una decisione importante: parlando con Richard riguardo al fantasma della ragazza assassinata sulla ferrovia, si lascia convincere a fare un'escursione notturna alla sua ricerca, alla quale, nel momento della partenza, si unirà anche Callie.

Si giunge quindi al capitolo 12, al *turning point*. I ragazzi si inoltrano nel bosco, e, dopo un passaggio arricchito da racconti di leggende popolari ed incontri inquietanti (il padre di Richard che seppellisce il suo cane, piangendo), nel perfetto stile dell'autore texano, essi incontrano effettivamente il loro fantasma, pur senza essere certi della natura di ciò che si presenta ai loro occhi:

Là dove i binari giravano attorno agli alberi e alla palude avevo visto un chiarore. Non si capiva di che colore fosse: un istante sembrava verde, un attimo dopo color oro. Si muoveva verso di noi, dondolando in su e giù come se qualcuno lo facesse rimbalzare. Poi iniziò a spostarsi da una parte all'altra. Poi sparì. Infine ricomparve, e riprese ad avanzare nella nostra direzione.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> JOE R. LANSDALE, op. cit., p. 151

Quando decidono di andarsene, notano una *presenza* che li segue all'interno del bosco. Scappano sulle rotaie, mentre i binari cominciano a ronzare, segno dell'arrivo del treno. Da una semplice occhiata, Stanley capisce che l'uomo al loro inseguimento è Bubba Joe, mosso da intenzioni non certo amichevoli. I ragazzi riescono tuttavia a superare le rotaie poco prima che il treno li investa, mettendosi in salvo e tornando a casa:

Io rimasi sveglio tutta la notte per sbirciare dalla fessura tra la finestra e il condizionatore e vedere se Bubba Joe era là fuori. Di lui non c'era traccia, e al levarsi del sole mi sentii troppo stanco per restarmene ancora di guardia. Così mi addormentai.

Fu un sonno agitato, affollato dalle immagini della segheria e di quel gracchiante scivolo per la segatura. Di quella luce ballerina, che poteva essere Margaret. Del Re delle Rane, il nero che avrebbe fatto meglio a lasciar stare le donne altrui. Di Bubba Joe. Del cadavere del cane, avvolto nella trapunta. Del padre di Richard, che singhiozzava e pregava.

Infine non ci fu che il treno, nero e serpeggiante, il bagliore dei fanali e il suo fischio lancinante, il vento gelido sollevato dalla locomotiva e dai carri merci che ci passavano a fianco.<sup>36</sup>

Nonostante l'incursione del treno possa qui sembrare casuale, priva di ogni valore simbolico, in realtà questo capitolo è un momento molto importante all'interno della storia. Stanley infatti da questo momento in poi è spaventato da una minaccia *manifesta*, da qualcosa di tangibile e quindi molto più reale, nella sua pericolosità. La *wilderness* ora esiste, non è più frutto delle paure irrazionali di un ragazzino. La prova della concretezza di questa minaccia è un episodio che accade nel capitolo 14, quando il protagonista si trova nella *Section*, sotto un tremendo temporale, con la sola compagnia del suo cane. E' naturale che Bubba Joe torni a farsi vivo, e con la precisa intenzione di uccidere chi gli ha portato via Rosy Mae. Questa volta l'inseguimento si svolge sotto una pioggia torrenziale, e Stanley non riesce a scappare: Bubba Joe lo raggiunge e lo afferra. Se non fosse per l'arrivo di Buster, lo ucciderebbe. Non più incubi di mostri immaginari e paure irrazionali quindi, ma pericolo *reale*. Il viaggio del ragazzo nella *wilderness* è cominciato.

A differenza di *Stand by Me*, che presenta un approccio abbastanza semplicistico ad un simbolismo comunque chiaro e lineare, nella *Sottile linea scura* l'evoluzione del protagonista avanza di pari passo ai progressi nell'indagine, trasformando lentamente ogni cosa in una facciata ingannevole e priva di valore. Non sarebbe infatti corretto credere

---

<sup>36</sup> *ibid.*, p. 154

che, dopo il treno, la *wilderness* sia ancora presente solo nella *Section*. In realtà da quel momento e fino alla fine del processo di maturazione del protagonista il pericolo sarà nascosto in ogni cosa: dalla ricca famiglia degli Stilwind, implicati nella questione della casa bruciata e della ragazza assassinata, al padre di Richard, che lentamente perderà ogni freno diventando sempre più pericoloso anche per una persona esterna alla famiglia come Stanley. Sarà la conclusione della vicenda a porre fine al viaggio del protagonista, che dopo aver compiuto il rito potrà rientrare nella normalità della sua vita nella *smalltown* finalmente trasformato.

In ogni caso, anche qui la storia è divisa in due parti, non perfettamente distinte come nel racconto di King, ma altrettanto riconoscibili. Prima del momento di svolta, l'idillio; dopo di esso, il disincanto e il pericolo. Tuttavia, se in *Stand by Me* la *wilderness* indossa i panni se vogliamo più intuitivi della natura, nel romanzo di Lansdale essa è ben occultata dietro la facciata della *smalltown*, quartiere nero o meno. Si può dunque arrivare ad una prima conclusione: che il rapporto tra l'originale *Il corpo* di Stephen King e *La sottile linea scura* di Joe R. Lansdale sia di naturale evoluzione. Se l'opera di King può infatti rappresentare un archetipo<sup>37</sup>, quella dello scrittore texano pare, soprattutto in alcuni passaggi, la sua riscrittura «modernizzata», ricca di elementi presi da altri generi narrativi ma prodotta comunque da uno scrittore che con King ha in comune la grande dimestichezza nel trattare atmosfere gotiche e storie spaventose. In ogni caso, frantumato l'idillio ed entrati nello stadio di margine della *wilderness*, i nostri protagonisti dovranno ora affrontare l'esperienza decisiva che darà un senso al loro viaggio all'interno del rito di iniziazione, strappando l'innocenza dai loro cuori e macchiandoli con quel *peccato originale* che la cultura americana sente continuamente gravare su di sé.

---

<sup>37</sup> E' qui necessario precisare che, nonostante in America siano stati pubblicati diversi romanzi di formazione antecedenti e nonostante parecchi elementi possano sembrare ripresi da *Huckleberry Finn*, considerato a sua volta e da molti un grande romanzo di formazione, *Il corpo*, e la conseguente trasposizione *Stand by Me*, rappresentano assieme una delle opere più importanti e conosciute che mostrano il rito di passaggio nella sua forma più essenziale, in un intreccio libero da altre storie parallele o secondarie.

## ***Morte e rinascita: la fine della storia***

Un forte rumore fruscante cominciò a levarsi tra gli alberi ai due lati della ferrovia, come se la foresta si fosse appena accorta che eravamo lì e stesse commentando la cosa. La pioggia era iniziata.

Gocce grosse come monete mi caddero sulla testa e sulle braccia. Colpirono la massicciata, facendo per un attimo la terra nera – e poi il colore cambiava di nuovo mentre il terreno arido si beveva avidamente tutta l'umidità.

Queste gocce grosse caddero forse cinque secondi e poi si arrestarono. Guardai Chris, e lui mi restituì lo sguardo.

Poi, improvviso, il temporale si scatenò, come se in cielo avessero tirato la catena della doccia. Il suono bisbigliante di prima si mutò in una sfuriata violenta. Era come se ci stessero rimproverando la nostra scoperta, e faceva paura. Finché non sei al college nessuno ti parla dell'errore di prestare sentimenti umani alla natura... e anche allora ho notato che solo le teste più dure credono completamente che sia proprio un errore.

Chris saltò giù per la scarpata, i capelli già bagnati e appiccicati alla testa. Io lo seguii. Vern e Teddy vennero subito dopo, ma Chris e io fummo i primi a raggiungere il corpo di Ray Brower. Era steso bocconi. Chris mi guardò negli occhi, la faccia tesa e seria – una faccia da adulto. Io annuì leggermente, come se avesse parlato ad alta voce.

Penso che se era laggiù e relativamente intatto anziché su tra le rotaie e completamente maciullato, era perché stava cercando di togliersi dai binari quando il treno lo aveva colpito, scaraventandolo giù a capofitto. Era atterrato con la testa verso la ferrovia, le braccia sopra la testa come un tuffatore pronto a buttarsi. Era atterrato in questa sacca di terreno paludoso che si stava trasformando in un piccolo stagno. I suoi capelli avevano un colore rossastro scuro. L'umidità dell'aria glieli aveva leggermente arricciati. C'era sangue, ma non molto, non molto diffuso. Le formiche erano più grandi delle macchie di sangue. Aveva una maglietta di cotone verde scuro e i blue jeans. Aveva i piedi nudi, e a pochi passi dietro di lui, impigliati tra i rovi, vidi un paio di scarpe da ginnastica tutte sporche. Per un attimo fui perplesso – perché lui era qui e le sue scarpe lì? Poi capii, e la risposta fu un pugno cattivo sotto la cintura. [...] Era stato strappato via dalle sue scarpe. Il treno lo aveva strappato via dalle sue scarpe come aveva strappato via la vita dal suo corpo.<sup>38</sup>

Eccoci davanti a Ray Brower, per la prima volta. Circondati dalla *wilderness*, sotto enormi gocce di pioggia che sembrano quasi lacrime dal cielo, Gordie e i suoi amici vengono a conoscenza della morte in un solo istante. La scena è drammatica, le pagine si fanno scure come il cielo sotto il quale l'idillio sta per essere definitivamente distrutto, il bosco si trasforma nel teatro della tragedia dell'infanzia, cancellata dalla visione catartica del ragazzino travolto dal treno.

La rappresentazione che Stephen King ci offre in questi paragrafi è così evocativa che sembra quasi di vederla. E in effetti non può che essere in questo modo, viste le premesse:

---

<sup>38</sup> S. KING, op. cit., pp. 469-470

un'opera ricca di simboli, nella quale l'autore racconta una parte di sé cercando di mostrarla in modo completo ma allo stesso tempo essenziale. L'obiettivo di King è qui evidentemente quello di valorizzare il più possibile il messaggio che il racconto intende comunicare, e per raggiungerlo egli non lascia spazio ad alcun minimalismo. La perdita dell'innocenza non viene solamente lasciata intravedere dalle larghe maglie di una trama ben articolata, piuttosto viene mostrata con grande impatto drammatico all'interno di una scena nella quale è il pensiero a comandare ogni cosa. Il corpo di Ray Brower è l'agente di questo rito, e solo venendo a conoscenza di esso i quattro ragazzi potranno trovarsi di fronte all'esperienza decisiva.

Tuttavia, solamente Chris e Gordie concluderanno la propria iniziazione, che nel loro caso specifico coinciderà con l'inizio del percorso, in età adulta, verso il successo personale. King anticipa questo nella frase «Chris e io fummo i primi a raggiungere il corpo di Ray Brower»: oltre ad essere giunti per primi vicini al ragazzo esanime, essi sono i soli che nel periodo di tempo racchiuso nel testo compiono il passo decisivo verso la maturità. Degli altri due non ci è dato sapere molto, solo alcune frasi di epilogo per accennare alla loro vita da adulti, che non ci sono tuttavia di grande interesse. Solo Gordie e Chris comprenderanno nel profondo il significato della morte, aprendo finalmente gli occhi sulla gelida realtà della natura; soltanto loro potranno quindi permettersi di affrontarla per aspirare alla *self reliance*, sicuri di non venire schiacciati dall'imponente ombra che la sua immagine proietta sul destino degli uomini. Prima della fine del racconto essi dovranno dimostrare di poter far fronte all'oscurità che risiede fuori dai confini della *smalltown*, e lo faranno, con una «resa dei conti» squisitamente romanzata, nel perfetto stile dell'opera di Stephen King: quando il demoniaco Ace Merrill giunge per portare via il corpo e prendersi il merito, accompagnato dai suoi amici (tra cui ci sono anche Eyeball Chambers, fratello di Chris, e Billy Tessio, fratello di Vern), i due protagonisti si oppongono con decisione alla sua volontà, in un primo momento a parole (Gordie risponde alle sue provocazioni e non scappa quando egli si avvicina con i suoi compari per picchiarlo) e successivamente, quando il pericolo si fa più concreto, agendo nel più classico stile dei racconti di frontiera: Chris estrae la pistola del padre e spara un colpo in aria, reagendo alla minaccia esterna e difendendo il cerchio ferito. Alla fine, il male abbandonerà il campo sconfitto, lasciando il corpo ai vincitori, i quali tuttavia non lo porteranno con sé: ora che tutto è avvenuto, la spoglia di Ray Brower ha perso il suo valore, sfruttando ogni

carica simbolica come carburante per alimentare il rito, che si esaurirà assieme all'ultima goccia di pioggia.

Non ha quindi importanza se, dopo qualche tempo, i quattro amici verranno presi a uno a uno e picchiati per vendetta: la guerra sarà comunque stata vinta da loro durante la battaglia al cospetto del corpo, quella in cui Gordie e Chris hanno dimostrato di poter affrontare le minacce del mondo senza paura, come dei veri uomini. È evidente come Stephen King abbia voluto descrivere la prima battaglia morale della vita dei quattro personaggi nel modo più epico possibile. L'oscurità del bosco durante il temporale regala all'ambientazione un indubbio carattere gotico, che l'autore sfrutta per evidenziare la tragedia che egli stesso sente propria. Molto differente, da questo punto di vista, è la scena che Rob Reiner ci mostra in *Stand by Me*: niente pioggia né grandine, ma un luminoso tardo pomeriggio di fine estate. Gordie, e non Chris, punta la pistola contro Ace Merrill dopo aver sparato un colpo in aria, rischiando forse di somigliare troppo a un *cowboy* che affronta l'indiano nella *wilderness*. Lo stesso Ace, dotato del tratto somatico da «cattivo ragazzo» di Kiefer Sutherland, sembra proprio quello che è: un delinquente di periferia che si comporta da duro quando sa che può farlo. Siamo anni luce dal confronto decisivo con il male attraverso cui l'autore del Maine ha voluto mostrarci la sua versione della perdita dell'innocenza. Nonostante questo, il procedimento di attenuazione dei toni operato dal regista porta a ottimi risultati: la scena è il naturale proseguimento di ciò che è stato visto fino a quel momento, e il film ne guadagna in credibilità.

Leggendo il racconto, si rimane con l'idea che King abbia voluto scriverlo per liberarsi da alcuni «fantasmi», e creando la figura di Gordon Lachance scrittore egli può aver messo un filtro attraverso il quale parlare senza farsi riconoscere. Colui che scrive le parole che leggiamo nel racconto è infatti proprio il protagonista, e ogni scena che la pagina ci riporta sarà da noi vista attraverso i *suoi* occhi. Reiner, invece, ci mostra la storia di uno scrittore che ricorda i fatti accadutigli da ragazzo. Ciò che noi vediamo è ciò che l'occhio esterno della cinepresa ha immortalato su pellicola, in modo chiaro e nitido, ma parecchio distante dal punto di vista di qualsiasi personaggio. Rimane la voce narrante dell'adulto Lachance, a creare il ponte tra presente e passato, come la canzone che suona nel tramonto all'inizio del film. È naturale che ci sia più distacco nel mostrare l'esperienza decisiva, ed è quindi logico che in questa sede ci interessi di più la versione del racconto. In essa, il contatto tra i protagonisti e la morte è una vera e propria bruciatura che lascerà

per sempre il proprio marchio, e lo *straniero* non è un bullo da quattro soldi ma una vera figura *demoniaca*, che rappresenta perfettamente l'immagine dell'*altro* come minaccia, come la freccia che penetra nel cerchio ferito<sup>39</sup>.

In *Stand by Me*, il regista, oltre a mostrarci un'immagine più «normalizzata» di Ace Merrill, sceglie anche di farlo vedere in altri momenti, con il risultato che il fatto di trovarlo alla fine, un po' come il «cattivo finale» di un videogioco, sia prevedibile. King invece, inserendolo all'interno dei dialoghi e dei pensieri dei protagonisti, contribuisce a creare un forte interesse sulla sua figura, per poi mostrarla solamente in piena *wilderness*. Entrambe queste scelte sono giustificate dagli intenti comunicativi degli autori delle opere: come abbiamo già visto, nel caso di King il forte simbolismo è dovuto sicuramente a una sua eccessiva «immersione» all'interno delle figure dei protagonisti (e soprattutto dentro lo scrittore-narratore Gordon Lachance); al contrario, nel caso di Reiner si pensa che la volontà del regista di portare sugli schermi la trasposizione di un'opera esistente abbia prodotto un ottimo film, molto curato e ricco di idee, che tuttavia, per ovvi motivi, non riproduce le esatte sensazioni trasmesse da *Il corpo*, ma le ricrea seguendo una traccia più *positiva*, tagliando molto sugli elementi gotici e oscuri, con il risultato di un prodotto forse più credibile ma meno ricco di simboli, e sicuramente più adatto alle esigenze del grande schermo.

Le cose si complicano quando andiamo a ricercare l'esperienza decisiva dentro *La sottile linea scura*: essendo infatti la storia di formazione del protagonista inserita all'interno di una trama *noir*, l'incontro di Stanley con la morte non tarderà molto ad arrivare. Tuttavia, proprio come nel racconto di King, esso avverrà sotto la furia degli elementi atmosferici e comprenderà il confronto con lo *straniero*, per quanto complesso questo possa essere.

Della scena si è già accennato in precedenza: nel capitolo 14, Stanley entra nella *Section* per andare a vedere le condizioni di salute di Buster e, dopo averlo trovato ubriaco ed essere stato cacciato, si trova, con il cane Nub, nel bel mezzo di un temporale all'interno del quartiere nero:

Mi misi sotto una grossa quercia – o meglio, andai a sbatterci contro – e mi fermai, la schiena addossata al tronco, la pioggia gelida che mi faceva rabbrivire.

Ripensai a quel che mi avevano insegnato a proposito degli alberi durante i temporali. Il posto peggiore era appunto sotto un albero, perché i fulmini

---

<sup>39</sup> F. DRAGOSEI, op. cit., p. 11

tendevano a colpire i punti più alti. Ma la quercia era grossa e massiccia. Il fogliame era ampio e fitto, e bloccava una bella quantità di pioggia, tanto da consentirmi di guardare attorno. Non molto lontano, certo, ma sempre più di quanto riuscissi a fare con l'acqua che mi scendeva a catinelle giù per il viso.

Forse era il caso di approfittare della protezione dell'albero, pensai, a di aspettare che la bufera calasse, o passasse del tutto, ma on appena il fulmine tornò a lampeggiare mi toccò cambiare opinione alla svelta.

A poco più di tre metri di distanza, col cappello calato sul volto, c'era un omaccione di colore, le mani penzoloni sui fianchi come prosciutti appesi a tratti di corda scura e contorta.

Al lampo, sollevò la testa e inchiodò gli occhi su di me. Non ho mai più visto tanto odio sul viso di qualcuno; quegli occhi erano neri come gli spioncini della porta dell'inferno. Nub ringhiò e si strinse contro di me. Poi quel volto malvagio scomparve, e io mi ritrovai all'interno del mio piccolo raggio di visuale. La pioggia, oltre i fitti e fronzuti rami della quercia, era impenetrabile come le cortine di un carro funebre.<sup>40</sup>

L'incontro con Bubba Joe dentro la *wilderness* è per Stanley il primo momento di confronto con le proprie paure, e in questo caso esse sono rappresentate dallo stereotipo: un nero, grosso e spaventoso, che guarda il protagonista con occhi carichi di odio e malvagità. Agli occhi di un tredicenne bianco del Texas degli anni Cinquanta la minaccia arriva dunque dall'*indiano*, o da chi per lui, dipinto da Lansdale con le orribili fattezze dello squalo che minaccia Watson nel quadro *Watson and the Shark* di John Singleton Copley, di cui parla Dragosei:

Il soggetto non avrebbe niente di straordinario: un uomo aggredito da uno squalo. Quello che però è straordinario è il modo in cui l'evento è rappresentato. [...] Nell'acqua diafana e immateriale, Watson, implausibilmente nudo, ha un incredibile corpo morbido e roseo, abbagliante di inerme innocenza offerta allo squalo che si accinge a divorarlo. E' un angelo? Non lo sappiamo. La sognante tenerezza delle sue carni ci induce a sospettarlo. Di sicuro invece sappiamo che lo squalo che lo sta per divorare non è uno squalo, ma l'essenza stessa del male. Nero, con occhio di dannato e fauci infernali, esso è la personificazione del male nel mondo che si accinge a distruggere l'innocenza.

E non basta. Osservando con attenzione le enormi labbra sensuali del mostro, abbiamo la sensazione che esse rimandino piuttosto allo stereotipo di un africano che a uno squalo; che la scena raffigurata da Copley ci dica involontariamente qualcosa anche sul rapporto che i nuovi arrivati vanno stabilendo con gli schiavi deportati dall'Africa.<sup>41</sup>

La breve descrizione dello squalo che l'autore ci propone ricorda molto quella che Lansdale fa di Bubba Joe, e la cosa è sospetta. Viene da chiedersi: non può essere che,

---

<sup>40</sup> JOE R. LANSDALE, op. cit., p. 168

<sup>41</sup> F. DRAGOSEI, op. cit., p. 23



forse, lo scrittore voglia comunicarci qualcosa? Siamo proprio sicuri che Lansdale abbia voluto raffigurare il confronto con l'*altro*, che abbiamo visto essere nell'opera di King la raffigurazione del confronto con il *male*, o con la *paura*, in una scena che è effettivamente il più grande luogo comune dell'immaginario gotico americano? Nella *wilderness*, sotto un temporale pirotecnico che trasforma il giorno in notte, di fronte alla personificazione di tutte le paure che hanno sempre accompagnato il rapporto del bianco degli Stati Uniti con lo *straniero*, Stanley non è in una condizione molto diversa da quella di Watson. Non è nudo, certo, ma rappresenta comunque l'infanzia, e quindi l'*innocenza* non ancora perduta.

E' tutto perfettamente inserito nel cliché. E' tutto così *banale*.

O forse no. Forse ci sbagliamo.

Le avvisaglie che le cose non stanno proprio così del resto ci sono già state. Una di queste l'abbiamo già riportata, ed è il dialogo tra Buster e Stanley sulle arpie<sup>42</sup> e sull'errore di giudicare una cosa dall'aspetto. Un'altra riguarda da vicino lo stesso Bubba Joe, ed è un dialogo tra il giovane protagonista e Rosy Mae:

- E lui ti vuole bene?

- Secondo me lui non vuole bene a nessuno. Neanche a lui stesso. Ah, signor Stanley... Stanley. Devi amare te stesso prima che puoi amare tutto il resto. Anche se è un fiore, o una chissà che pianta che stai facendo crescere. Capisci quel che dico?

- Sì, signora.

- Sei così educato.

- E così pensi che ti potrebbe fare del male?

- Ebbi. Ma non pensare troppo male di lui. Lo sai cosa dice la Bibbia sul fatto che non bisogna giudicare gli altri prima di essere giudicati per se stessi?

- No, - dissi.

- Bé, dice proprio quello. Da qualche parte. O forse me l'ha detto un predicatore, però visto che mi teneva la mano sul ginocchio, mi sa che non mi stava mica dicendo la verità. E io gliel'ho detto, lei forse non dovrebbe giudicare, ma io di sicuro dovrei dirle di levarmi la mano dal ginocchio. E così ha fatto... Bubba Joe ne ha passati di tutti i colori, signor Stanley.

- Stanley e basta.

- Sissignore. I bianchi gliene hanno fatte di cotte e di crude.

- Bianchi? Come?

Rosy Mae scoppiò a ridere. - Oh, bambino mio, sei proprio un tesoro. E non sai proprio niente, e meno male che adesso è così, perché quando saprai qualcosa allora tutto sarà diverso. Allora tutti quelli di colore diventeranno negri.

- Non penso.

---

<sup>42</sup> vedi cit. p. 41

- Spero che hai ragione, figliolo. Lo spero davvero.<sup>43</sup>

Per quanto Rosy Mae possa essere innamorata di Bubba Joe, il suo punto di vista risulta perfettamente credibile. Nelle pagine successive, infatti, la donna racconta a Stanley tutto ciò che il suo uomo ha passato per colpa dei bianchi, parlando anche di *Ku Klux Klan* e di posti in fondo sugli autobus. Non capita spesso che qualcuno prenda le difese del *male*. Le azioni di Bubba Joe passano quindi da espressione di pura cattiveria a frutto di un rancore profondo e incancellabile, acquistando, seppur ingiustificabili, una sorta di motivazione.

Per la prima volta, all'interno del romanzo, ci troviamo di fronte alla contrapposizione nei fatti tra apparenza e realtà, tema che ruoterà attorno alla figura di Buster, aggiungendo una nuova sfumatura al rapporto con lo *straniero*. Sarà, infatti, proprio uno straniero a salvare la vita a Stanley nel capitolo 14: Buster, in preda ai sensi di colpa per aver cacciato di casa il ragazzo, compare nell'oscurità e fronteggia Bubba Joe. In una breve colluttazione in cui compaiono anche dei colpi di *Jujitsu*, il vecchio proiezionista riesce ad avere la meglio e a uccidere l'avversario, sotto gli occhi atterriti del giovane protagonista che, esattamente come Gordon Lachance, sosterrà in seguito di essere continuamente tormentato in sogno dall'immagine del volto del cadavere.

Siamo giunti a un momento importante della narrazione: la figura dello *straniero* visto come essenza del *male* abbandona il campo per lasciare il posto a un'immagine, se vogliamo paterna, che difende il protagonista dagli attacchi della *wilderness* e, come si è già visto, si addossa il compito di insegnargli a capire le contraddizioni della società. Nonostante questa ambivalenza della figura dell'*altro* fosse già stata accennata più volte nei capitoli precedenti, è in questo passaggio che essa si manifesta chiaramente. Possiamo dire quindi che la prima morte con cui Stanley si trova a fare i conti è quella dello *stereotipo*, da cui il giovane protagonista si libererà grazie all'aiuto di Buster: non l'esperienza decisiva, dunque, ma un'altra soglia varcata, un ulteriore momento di passaggio verso la maturità.

Da questo punto in poi ogni facciata nasconde qualcosa di misterioso, l'apparenza diventa ingannevole e il processo di formazione di Stanley si trasforma quasi in un «corso» per imparare a vedere oltre la forma esteriore. Le indagini sul caso delle due ragazze uccise e delle lettere d'amore portano infatti a far riemergere dal passato inquietanti verità in cui è

---

<sup>43</sup> JOE R. LANSDALE, op. cit., p. 49

implicata la più ricca e potente famiglia di Dewmont, gli Stilwind: incesto, violenza carnale, omicidio, ogni forma di perversione giace tra le acque oscure sotto la luminosa superficie dell'immagine sociale. Con l'aiuto di Buster, il protagonista impara a muoversi in questo labirinto di specchi, ed acquisisce anche un metodo di indagine molto rigoroso che gli servirà per il lavoro, nella sua vita da adulto.

Lo *straniero*, quindi, non è più il *male* che minaccia la purezza all'interno del cerchio, come lo squalo nel quadro di Copley, ma diventa qualcosa di più simile a un genitore: tra Buster e Stanley c'è infatti un continuo *passaggio di codici*, atto a trasmettere al ragazzo le nozioni per poter diventare adulto, quasi una chiave per entrare in un mondo che fino a quel momento gli era precluso. Ma non solo. Anche Rosy Mae, personaggio in continua oscillazione tra una parodia da *minstrel show* dello schiavo (a tratti ricorda molto la figura della serva di colore nella casa signorile del Sud, diventata famosa grazie a molti film) e una forte immagine materna (soprattutto per le sue doti culinarie), avrà un grande rapporto d'affetto con Stanley, che a volte quasi sostituisce quello tra il protagonista e la madre Gal, personaggio lasciato molto spesso in secondo piano.

Si può dire perciò che, mentre nel racconto di King e in *Stand by Me* l'esperienza decisiva mette il protagonista di fronte alle proprie paure, costringendolo ad affrontare la morte dentro la *wilderness* per dare valore al suo ritorno dallo *stadio di margine*, nella *Sottile linea scura* si oltrepassa questo per mostrare una maturazione più evoluta, che richiede al personaggio principale la capacità di andare oltre le apparenze e gli stereotipi per potersi muovere nel mondo degli adulti. Questo non significa che l'opera di Lansdale sia migliore o più completa rispetto a quella di Stephen King; piuttosto, ci troviamo di fronte a due modi diversi, seppur all'interno dello stesso contesto culturale, di raccontare la formazione del personaggio. Se *Il corpo* può infatti rappresentare per l'autore del Maine un'opera catartica, *La sottile linea scura* è invece un ottimo romanzo *noir* che, pur attingendo da molti altri generi, presenta un intreccio all'interno del quale la storia di formazione del protagonista è, seppur il più importante, solo uno dei fili che si possono scegliere di seguire per avventurarsi nella narrazione.

In ogni caso, viste le premesse e visto lo stile dell'autore texano, l'esperienza decisiva non mancherà di essere sconvolgente anche su queste pagine, seppur forse un po' troppo isolata dal resto della trama: risolto il caso, Stanley e Richard si avventurano ancora nel bosco di notte. Dopo aver scoperto inquietanti verità sul signor Chapman, il padre di

Richard, i due ragazzi si trovano a fronteggiarlo, delirante e fermamente deciso a ucciderli. Dopo una fuga che li porta nella vecchia segheria abbandonata, sarà l'amico del protagonista a porre fine all'inseguimento, tagliando la testa del padre con una falce. Questo segnerà l'effettiva fine della vicenda, dopo di che potrà avvenire il ritorno a casa, come in *Stand by Me*: i personaggi tornano dalla *wilderness*, portando con sé il tesoro dell'esperienza vissuta. Ciò li avrà cambiati, e la loro vita da qui in poi sarà diversa.

Il rito di passaggio prevede che l'iniziato, durante il periodo di *marginie*, venga a conoscenza della morte e si confronti con essa, e sarà questo incontro a permettergli di tornare a casa. Se ciò non avverrà, il rito non potrà considerarsi completo, e il viaggio nella *wilderness* sarà stato inutile. Tuttavia, la morte può avere diversi significati e raffigurare differenti «passi» del protagonista durante il processo di formazione: abbiamo già visto come nel caso di Bubba Joe essa simboleggi, per Stanley, la scomparsa dell'immagine stereotipata dello *straniero*, in favore di una sua diversa rappresentazione che si sviluppa progressivamente nella figura paterna di Buster (il quale, infatti, conclusa la vicenda, cesserà di vivere lasciando in eredità al ragazzo tutti i suoi libri). Un ulteriore esempio si può trovare nelle *Avventure di Huckleberry Finn*, quando il giovane Huck «simulerà» la propria fine utilizzando sangue di maiale per poter scappare indisturbato dal padre violento. Anche nel racconto *La terza cosa che ha ammazzato mio padre*, di Raymond Carver, la vista del corpo di Dummy, amico del padre del protagonista e voce narrante, significa per lui la fine dei bei tempi e «l'arrivo dei tempi duri»<sup>44</sup>. Nel caso di *Stand by Me*, poi, il corpo di Ray Brower rappresenta il cadavere dell'infanzia che, con i suoi occhi fissi al cielo, guarda l'arrivo dell'autunno e della pioggia, sotto la quale Gordie e Chris affrontano la *wilderness*, accettando una delle sfide che la vita fuori da Castle Rock ha in serbo per loro.

La perdita dell'innocenza, la fine dell'idillio, in fondo non sono altro che questo: la morte dell'illusione di una vita felice, libera e priva di responsabilità com'è l'infanzia. Pronta a prendere il suo posto ci sarà invece la consapevolezza che il mondo avanza, indifferente e inesorabile come il treno che irrompe nella Valle Addormentata, distruggendo la serenità che prima in essa regnava e portando con sé la paura dell'*indiano* e delle insidie della natura. Dopo il suo sconvolgente passaggio, destinato a lasciare il segno e a cambiare ogni

---

<sup>44</sup> R. CARVER, *La terza cosa che ha ammazzato mio padre*, in R. CARVER, *Da dove sto chiamando – Racconti*, Minimum Fax, Roma, 1999, p. 238

cosa, facendo da pretesto per lo stupro di una terra e lo sterminio di un popolo, rimarrà solo il ricordo, che sia esso di un'estate o di un paradiso perduto, malinconico come una vecchia canzone suonata al tramonto, in ogni caso sempre pronto a essere evocato attraverso centinaia di storie che parlano di viaggi nel tempo e nello spazio. Esso è la porta, l'unico vero passaggio per poter ritrovare le sensazioni che riempivano, secoli fa, le menti delle persone che si apprestavano a raggiungere un continente vergine, per scappare dall'oppressione della società europea. Che parli effettivamente dell'infanzia, il romanzo di formazione americano, o che sia una metafora della disillusione di una nazione, poco importa: in entrambi i casi esso ci racconta, per l'ennesima volta, la distruzione di un'utopia.

## ***Bibliografia***

### TESTI PRIMARI:

- King, Stephen, *Il corpo, Stand by me*, in *Stagioni diverse*, Sperling & Kupfer, Milano, 1987
- Lansdale, Joe R., *La sottile linea scura*, Einaudi, Torino, 2004

### TESTI SECONDARI:

- Carver, Raymond, *La terza cosa che ha ammazzato mio padre*, in *Da dove sto chiamando*, Minimum Fax, Roma, 1999
- Dragosei, Francesco, *Lo squalo e il grattacielo, Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Il Mulino, Bologna, 2002
- Fiedler, Leslie, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano, 1983
- Hawthorne, Nathaniel, *Il giovane Compare Brown*, in *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1994
- Marx, Leo, *La macchina nel giardino*, Edizioni Lavoro, Roma, 1987
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999
- Twain, Mark, *The Adventures of Huckleberry Finn*, Penguin, London, 1994
- Van Gennep, Arnold, *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino, 1981