

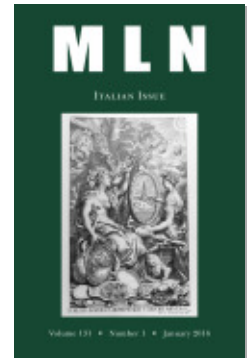


PROJECT MUSE®

Agostino: L'incompiuta rinascita di un adolescente di città in periferia

Luca Danti

MLN, Volume 131, Number 1, January 2016 (Italian Issue), pp. 157-173 (Article)



Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/mln.2016.0007>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/616055>

Agostino: l'incompiuta rinascita di un adolescente di città in periferia



Luca Danti

1. “Centro vs periferia” in *Agostino*

La prima edizione di *Agostino*, direttamente sorvegliata da Alberto Moravia, venne pubblicata da Bompiani nel maggio 1945 e, nel marzo 1946, il romanzo vinse “il Premio letterario del dopoguerra” del *Corriere Lombardo*.¹

È quasi impossibile dire qualcosa di nuovo su quest’opera, poiché, su di essa, fin dal suo primo apparire, sono stati versati fiumi d’inchiostro. Per avere un’idea di questa “usura esegetica,” fermo restando che si tratta comunque di un tentativo di sistemazione ormai datato, si possono scorrere i tre lunghi articoli, comparsi su *Nuovi Argomenti* tra l’autunno 1991 e l’estate 1992, in cui Tonino Tornitore ha cercato di raggruppare e organizzare i numerosi contributi della critica, venuti alla luce nell’arco di circa mezzo secolo.²

Una pressoché inedita prospettiva ermeneutica che sembra ragionevole adottare, consiste nello studiare *Agostino* alla luce della dialettica “centro vs periferia” così come la presenta Francesco Orlando nella sua lettura del *Gattopardo* (1958), con l’intento, anche, di dare ragione del successo internazionale del romanzo di Tomasi di Lampedusa

Un ringraziamento sincero all’amico dott. Mirko Esposito per il suo prezioso aiuto.

¹Cfr. Simone Casini, “Cronologia,” Alberto Moravia, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941–1949* (Milano: Bompiani, 21002) lv–lvii.

²Cfr. Tonino Tornitore, “‘Agostino’ e la critica. Prima parte,” *Nuovi Argomenti* III ser. 40 (1991): 16–36; Tonino Tornitore, “‘Agostino’ e la critica. Parte seconda,” *Nuovi Argomenti* III ser. 41 (1992): 23–42; Tonino Tornitore, “‘Agostino’ e la critica. Parte terza,” *Nuovi Argomenti* III ser. 43 (1992): 20–35.

che, a prima vista, potrebbe sembrare in odore di regionalismo asfittico.³ Eppure il *milieu* storico-geografico del *Gattopardo*, pur essendo così determinato e inconfondibile, ci parla anche di altro, si allarga indefinitamente ad abbracciare e includere altre epoche ed altri mondi marginali. Secondo Orlando, nel *Gattopardo* si passa “dall’individualità della condizione periferica siciliana all’universalità di tutte le condizioni periferiche; da *una* periferia (se la parola può sintetizzarne altre: provincia, meridione, terra arretrata...) a ciò che, pur restando vivamente individuato, tende a diventare *la* periferia.”⁴

La Sicilia del *Gattopardo* viene definita, da Orlando, “periferia” nella sua interezza, periferia del neonato Regno d’Italia e dell’Europa delle Esposizioni universali, anche se al proprio interno l’isola presenta complesse diversificazioni sia dal punto di vista territoriale (Palermo *vs* Donnafugata) sia dal punto di vista della stratificazione sociale; in altre parole, non si dà, nell’isola, quel livellamento tipico della periferia *stricto sensu* che è “urbanisticamente e culturalmente il degrado assoluto.”⁵

Se a rigore di termini qualcuno parlerebbe in maniera più appropriata di provincia piuttosto che di periferia, tuttavia la lettura di Orlando risulta assai più pregnante di qualsivoglia distinguo sociologico, in quanto propone la dicotomia “centro *vs* periferia” come categoria interpretativa formulata a partire dalle fondamentali acquisizioni dello psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco sulla logica dell’inconscio. Riprendiamo ancora le parole di Orlando:

Basta una qualità comune a due cose perché [l’inconscio] le confonda in una sola: virtualmente, nell’insieme di tutte le cose che posseggono quella

³Già Valentina Mascaretti nota: “Naturalmente la tradizionale dicotomia tra centro e periferia, campagna e città, provincia e città, che nel romanzo di formazione ottocentesco rispecchia lo storico fenomeno dell’inurbamento, è sostituita qui [in *Agostino*] dalla polarità tra i due tratti di spiaggia” (Valentina Mascaretti, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione* [Bologna: Gedit, 2006] 210). Se la dicotomia viene mantenuta, viene però rovesciato il punto di vista predominante: in *Agostino*, la focalizzazione del personaggio principale non è più orientata dalla periferia verso il centro, ma dal centro verso la periferia. Tendenzialmente nel romanzo ottocentesco il personaggio in formazione è un provinciale che si reca in città, mentre nel romanzo breve di Moravia—e in altre opere novecentesche cui accenneremo—il protagonista è un ragazzo di città che si reca in provincia. Infine, bisogna specificare che la dicotomia “centro *vs* periferia” è tipica, ma non esclusiva, del romanzo di formazione e, già nella narrativa europea dell’Ottocento, è riscontrabile in altri sottogeneri come il ‘romanzo di adulterio’ (*Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *La Regenta*). A questo proposito mi permetto di rimandare al mio *Il melodramma tra centro e periferia. Scene di provinciali all’opera nella narrativa dell’Ottocento e del Novecento* (Venezia: Ca’ Foscari, 2014) 39–64, e-book.

⁴Francesco Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»* (Torino: Einaudi, 1998) 121.

⁵Ernesto Franco, “Metropoli di provincie,” *L’asino d’oro* 2 (1990) 58.

qualità. Pure, ed è importantissimo, lungo una simile dilatazione dall'unità verso insieme via via più ampi, tendente letteralmente all'infinito, una qualche caratteristica della cosa individuale viene sempre conservata Un tale misto di generalità composite e di pertinaci particolarità è facile da ricordare in certi nostri sogni; non lo sarebbe meno, a ben riflettere, nella nostra esperienza della poesia, del teatro, della narrativa.⁶

Considerare centro e periferia due classi logiche, pertanto, non significa mescolare elementi disomogenei, ma, evidenziate le caratteristiche e le specificità di un centro o di una periferia, riuscire a cogliere alcuni tratti sovraindividuali, più universali e astratti che trascendono il caso particolare, una determinata latitudine e un determinato momento storico.⁷

Una delle prove testuali che avalla questo tipo di approccio anche per il romanzo breve di Moravia, risiede nelle scelte onomastiche compiute dall'autore: "un po' imbarazzato, Agostino si avvicinò al gruppo. 'E questo è Pisa,' disse Berto indicando Agostino. Il quale si meravigliò di questo soprannome datogli con tanta rapidità. Non erano ancora passati cinque minuti che aveva detto a Berto di essere nato a Pisa."⁸

La scelta di un toponimo come soprannome è stata in generale trascurata dalla critica,⁹ che ha preferito interrogarsi sulle ragioni del nome di battesimo del protagonista non accontentandosi della spiegazione autoriale—Agostino si chiama così perché il racconto è stato scritto in agosto.¹⁰ Secondo Tornitore, il soprannome è la spia della regressione che Agostino intraprende/subisce entrando nella banda del Sarò, quindi nel momento in cui abbandona la borghesia per il proletariato. Una vera e propria spoliatura di identità, per cui Agostino, privato del proprio nome e della propria individualità, sprofonda nell'anonimato, diventa "uno di Pisa."¹¹ L'innegabile valore regressivo del passaggio di classe è evidente nell'atto di cancellazione del nome e conferimento del soprannome, ma non spiega perché venga scelto

⁶Orlando, *L'intimità e la storia* 121–22n57.

⁷Per un'analoga premessa teorica cfr. Linda Brodo e Stefano Bruognolo, "La modernità degradata delle periferie: un'analisi di «Berlinguer ti voglio bene»,» *Intersezioni* 34.3 (2014) 473–74.

⁸Alberto Moravia, *Agostino* (Milano: Bompiani, 2011) 30.

⁹Un primo spunto di riflessione in questo senso si trova in Giovanna Rosa, "Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto," *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, e Teresa Spignoli (Pisa: ETS, 2007) 110.

¹⁰Alberto Moravia, *Breve autobiografia letteraria, Opere 1927–1947*, a cura di Geno Pampaloni (Milano: Bompiani, 1986) xv.

¹¹Tonino Tornitore, Introduzione, Alberto Moravia, *Agostino* (Milano: Bompiani, 1991) xlii.

proprio quel soprannome. “Pisa” è l’unico dato geografico concreto e puntuale del racconto e illumina il tipo di relazione che viene a stabilirsi tra il protagonista e i ragazzi della spiaggia, per ammissione di Moravia stesso, viareggini.¹² Per Berto e gli altri, Agostino è colui che viene dalla città, la personificazione dell’agiatazza economica, di un bel mondo dal quale i membri della animalesca “Tana” sono stati esclusi. Pertanto, Agostino non è “uno di Pisa”, ma “quello di Pisa.”

Il romanzo breve di Moravia nasce dal confronto tra due modelli pedagogici diversi e la frase “Agostino si avvicinò al gruppo” contrassegna l’interferenza che viene a crearsi tra il modello borghese e quello popolare: il primo di tipo cittadino-individualistico, il secondo di tipo periferico-comunitario; in altre parole, è l’individuo *in fieri*, il “solo” che si avvicina ed entra in contatto con la “banda”—che alcuni hanno cercato forzatamente di leggere come allegoria dello squadristo fascista.¹³ Il giovane “centrale” non entra a far parte

¹²Cfr. Alberto Moravia e Alain Elkann, *Vita di Moravia* (Milano: Bompiani, 1990) 135.

¹³Cfr. Tornitore, Introduzione xlix. Dal punto di vista sociologico, i ragazzi del bagno “Vespucci” presentano alcune delle caratteristiche principali (forte legame con il territorio, bassa estrazione sociale, mitizzazione della virilità) di quelli che Michael Mitterauer ha definito “gruppi giovanili di quartiere”—espressione non connotata per “bande di strada.” Secondo lo storico i gruppi di quartiere nascono dai “gruppi giovanili rurali” a seguito dell’espansione delle aree urbane e industrializzate nelle campagne (cfr. Micheal Mitterauer, *I giovani in Europa dal Medioevo a oggi* [Bari: Laterza, 1991] 246–54: 249). Dal punto di vista letterario, la banda è un motivo ricorrente nella narrativa italiana degli anni ’40 e ’50 che miniaturizza tratti e dinamiche delle comunità marginali e costituisce la cifra caratteristica dei vissuti giovanili periferici; questo motivo si ritrova—solo per portare qualche esempio—nel romanzo *Il prete bello* di Goffredo Parise (1954), nei romanzi romani di Pier Paolo Pasolini (*Ragazzi di vita*, 1955, *Una vita violenta*, 1959), nei cicli di racconti di Rolando Viani (*I ragazzi della spiaggia*, 1956, *Il mascalzone*, 1960), nel *ricit d’enfance* di Luigi Meneghello *Libera nos a malo* (1962). Il *topos* della banda, che assume nomi diversi da un testo all’altro (“naia,” “ghenga,” “compagnia”), caratterizza il cosiddetto “romanzo di gruppo giovanile” (sul declino di questo sottogenere in Italia a partire dagli anni ’70 cfr. Pino Boero, “Fine della banda,” *Molti, uno solo. Tipologie della letteratura giovanile*, a cura di Donatella Mazza, introduzione di Giorgio Cusatelli [Firenze: La Nuova Italia, 1994] 71–77). Si tratta di un *topos* migrato dalla letteratura per ragazzi in quella destinata agli adulti, dopo la consacrazione avvenuta con *I ragazzi della via Pál* di Ferenc Molnár (cfr. Gianguido Manzelli, “Quei ragazzi di via Pál,” *Molti, uno solo. Tipologie della letteratura giovanile*, a cura di Donatella Mazza, introduzione di Giorgio Cusatelli [Firenze: La Nuova Italia, 1994] 35–48; Clelia Martignoni, “Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi,” in *Il romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, e Teresa Spignoli (Pisa: ETS, 2007) 83). Da Parise a Meneghello, le bande costituiscono lo spazio formativo—soprattutto dal punto di vista sessuale—di ragazzi di famiglie non agiate che vivono in contesti socialmente, economicamente, e culturalmente arretrati (il che non significa poco vitali). La formazione del borghese di città o della grande città, invece, tende a seguire altre strade, è di solito una “navigazione in solitaria,” assistita da buoni e cattivi maestri adulti: per restare a Moravia, basti pensare al romanzo breve *La disubbidienza*, su cui sarà necessario tornare se non altro per il legame che l’autore stesso stabilisce tra questo testo e *Agostino*.

spontaneamente di quella che Gadda ha definito “associazione primitiva;”¹⁴ Agostino sfrutta il proprio potere economico esercitandolo nella forma del baratto: “se . . . se mi fai entrare nel vostro gruppo . . . ti do qualcosa.”¹⁵ Benché ancora inconsapevole della propria condizione sociale, Agostino mostra qui di essere portatore di un “istinto” borghese, dell’indole pragmatica, ancora da affinare, tipica della sua classe: pur di riuscire nel suo intento (unirsi ai ragazzi della spiaggia), si mette a mercanteggiare e, di fatto, “compra” il consenso di Berto.¹⁶

I due modelli pedagogici a confronto sono i prodotti di due diverse forme di vita associata; quelle che, già alla fine dell’Ottocento, aveva ben delineato il sociologo Ferdinand Tönnies: “comunità” o *Gemeinschaft* e “società” o *Gesellschaft*, e che noi, sulla falsariga di un’intuizione di Stefano Brugnolo, possiamo rispettivamente associare alle periferie e ai centri.¹⁷ La comunità si regge su una rete di rapporti che discendono dai legami fra consanguinei; risulta perciò difficile aprire questa rete e permettere a un nuovo membro di innestarsi in essa, cosa invece del tutto naturale nella situazione fluida della società individualistica che trionfa nelle metropoli industrializzate:

La città è la forma più alta, cioè più complicata, della convivenza umana in generale. Essa ha in comune con il villaggio la struttura locale, in antitesi a quella familiare della casa. Ma entrambi conservano molti caratteri della famiglia – e il villaggio in misura maggiore della città. La città li perde quasi completamente soltanto quando si sviluppa in grande città . . . Come la città perdura nell’ambito della grande città – com’è espresso dallo stesso nome di questa – così le forme di vita comunitarie perdurano, sia pure atrofizzandosi ed estinguendosi, nell’ambito di quelle sociali, come le

¹⁴Carlo Emilio Gadda, *I viaggi, la morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. 1, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, e Dante Isella (Milano: Garzanti, 1991) 610. Nell’articolo “Anime e schemi,” comparso sul *Mondo* il 2 giugno 1945, Gadda colloca il suo *San Giorgio in casa Brocchi* (pubblicato nel 1956 nella raccolta *Novelle dal ducato in fiamme*, ma apparso per la prima volta su *Solaria* nel ’31) nello stesso filone tematico di *Agostino* e, pur evidenziando la diversità delle “risoluzioni o non-risoluzioni” e delle “maniere,” presenta la propria opera come possibile ispiratrice di quella moraviana (cfr. Gadda, *I viaggi, la morte* 600–01).

¹⁵Moravia, *Agostino* 23.

¹⁶Moravia, *Agostino* 23. Agostino prova a “corrompere” Berto con il suo veliero, ma Berto replica: “E io che me ne faccio?” e Agostino: “Puoi venderlo” (24). A differenza di quanto sostiene Mascaretti (*La speranza violenta* 247), pur nella sua ingenuità, Agostino possiede il senso innato del potere del denaro, retaggio della borghesia (soprattutto moraviana), per cui diventa difficile non vedere anche in questo personaggio una prefigurazione di borghese. Piuttosto, attraverso la conoscenza di una dimensione sociale diversa, quella del sottoproletariato, Agostino arriva a problematizzare la funzione del denaro nel momento in cui si chiede, alla fine del romanzo, come sia possibile acquistare con dei soldi l’amore di una donna.

¹⁷Cfr. Stefano Brugnolo, *L’idillio ansioso. Il giorno del giudizio di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie* (Cava de’ Tirreni: Avagliano, 2004) 27.

uniche forme reali. Al contrario, quanto più lo stato sociale si allarga in una nazione o in un gruppo di nazioni, tanto più un intero 'paese,' o il 'mondo' intero, tende a diventare simile ad un'unica metropoli.¹⁸

Tönnies considera la società come la tappa successiva alla comunità nel divenire storico della convivenza umana, per cui è ragionevole vedere nelle arretrate periferie una sacca di resistenza dei modi di vita comunitari e, nei centri, la messa in pratica dei modi di vita sociali. Anche in seno alla nascente costellazione delle grandi città, perdurano elementi delle forme di vita comunitarie, non tanto perché più autentiche di quelle sociali—come, invece, sostiene Tönnies—ma perché non esiste uno sviluppo omogeneo del sistema-mondo.¹⁹

2. Sesso e animali

La contrapposizione tra ricchi e poveri, tra quelli del bagno "Speranza" e quelli del bagno "Vespucci," dopo il quale c'è il nulla della spiaggia desolata, costituisce lo sfondo tutt'altro che privo di rilievo dell'estate di Agostino; estate acronica e letteralmente utopica, in cui alla scoperta delle differenze di classe corre parallela la scoperta delle differenze di genere e del sesso.²⁰ Tuttavia, è come se l'oggetto della seconda scoperta annullasse di fatto le disparità di censo e di ceti, almeno agli occhi del protagonista.

Nel romanzo è molto presente la sfera semantica degli animali—del resto già Oreste Del Buono aveva portato l'attenzione sull'uso insistito da parte di Moravia dei paragoni animaleschi in relazione

¹⁸Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1935), trad. it. Giorgio Giordano, (Milano: Edizioni di Comunità, 1979) 290.

¹⁹Franco Moretti ha parlato di "disomogeneità del tempo storico" rielaborando il concetto di "contemporaneità del non-contemporaneo" formulato dallo storico Ernst Bloch, mettendolo in relazione alla teoria del sistema-mondo dell'economista americano Immanuel Wallerstein (cfr. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* [Torino: Einaudi, 1994] 228).

²⁰La trasposizione cinematografica di *Agostino* diretta da Mauro Bolognini è ambientata a Venezia; recensendo il film su *L'Espresso* il 14 dicembre 1962, Moravia afferma: "Ma è proprio delle bande dei ragazzi prediligere per le loro prodezze i luoghi ibridi nei quali la città muore nella campagna e la città non è più città e la campagna non è ancora campagna. Perché questo? Forse perché i ragazzi sono ibridi, non più bambini e non ancora uomini. Ora Bolognini ha ambientato la vicenda in uno di questi luoghi ibridi, nell'acquatico suburbio veneziano, tra le isole sconosciute e miserabili e la parte meno abitata del Lido. La scelta non poteva essere più felice" (Alberto Moravia, *Marx Freud e l'adolescente, Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli [Milano: Bompiani, 2010] 479). Lo scrittore ribadisce in questo modo il valore innanzitutto archetipico dell'estate di Agostino, a prescindere dalle determinazioni geografiche, le quali, quando compaiono, come nel caso di "Pisa," debbono essere considerate particolarmente rilevanti proprio per la loro eccezionalità.

all'anatomia umana e al sesso.²¹ Agostino, per tutta la narrazione, osserva animalizzandole le figure che lo circondano, ma, a differenza di Luca Mansi nella *Disubbidienza* (1948), non arriva a conciliarsi con questo mondo. Di Luca, dopo la malattia, si dice che ha recuperato una sorta di appetito leonino, tant'è che il ragazzo viene paragonato a "una bestia affamata" che si slancia "sul cibo dopo un lungo digiuno."²²

È proprio lo zoomorfismo l'inatteso comune denominatore che avvicina e accomuna gli estremi della scala sociale: la madre di Agostino e i ragazzi della banda del Saro. Ciò fa spiccare ancora di più il crinale che percorre il romanzo: Agostino sta da una parte; la madre, i ragazzi della spiaggia, e il Saro stanno dalla parte opposta. È piuttosto intuitivo associare ai membri della "Tana" connotati animaleschi, da vero e proprio branco; non a caso, dopo l'aggressione per sottrargli le sigarette, Berto si rivolge agli altri ragazzi chiamandoli: "Cani... ladri."²³ Branco di cani oppure di beffarde, sguaiate, demoniache scimmie (82).

Meno immediata l'assimilazione della madre al regno animale e, nello specifico, a quello acquatico, che nel corso del romanzo si rivela il più ricco in forza della cornice balneare. Non appena alla madre si affianca Renzo, l'uomo che la sedurrà, agli occhi di Agostino i due appaiono come delfini che giocano nell'acqua.²⁴ Parimenti vitali e animalescamente irresponsabili sono i ragazzi del bagno "Vespucci" mentre fanno il bagno a "Rio" come dei "ranocchi," sorvegliati da un "enorme batrace," il Saro, le cui dita erano state precedentemente paragonate a "tozzi tentacoli."²⁵

Si potrebbe eccepire che, anche a livello metaforico, si conservano le distinzioni sociali: l'eleganza del delfino è in qualche modo superiore alla mancanza di grazia di rospi e ranocchi. A prescindere dal fatto che anche Berto e i suoi compagni, mentre si tuffano, vengono paragonati a dei pesci, è soprattutto quando le immagini zoomorfe sono impiegate come veicolo di turbamento sensuale/sessuale che le classi sociali diventano comunicanti e la madre di Agostino finisce per stare davvero sullo stesso piano dei ragazzi della spiaggia. Piuttosto banalmente, nel bestiario di *Agostino* l'animale associato al sesso proviene dal regno dei rettili: "le ascelle si spalancavano all'aria come due fauci di serpenti;" "ritraendosi come da un rettile, Agostino si staccò dal negro;"

²¹Cfr. Oreste Del Buono, *Moravia* (Milano: Feltrinelli, 1962) 76.

²²Alberto Moravia, *La disubbidienza* (Milano: Bompiani, 2009) 91.

²³Moravia, *Agostino* 32.

²⁴Cfr. Lilia Crocenzi, *La donna nella narrativa di A. Moravia* (Cremona: Padus, 1964) 86.

²⁵Moravia, *Agostino* 76, 74.

“una ciocca molle e aguzza, viva come un serpente.”²⁶ In relazione ad Homs è piuttosto intuitiva la ragione del ritrarsi del protagonista: il subdolo ragazzino di colore è omosessuale e la sua vicinanza non fa altro che avvalorare le calunnie che circolano sul conto di Agostino per la gita in barca con il Saro. I particolari anguiformi della madre del protagonista, che diventa ora un'idra ora Medusa, vengono colti in due momenti distinti sempre mentre la donna è osservata, a sua insaputa, dal figlio. Il primo si trova nella celebre scena di voyeurismo in cui Agostino osserva la madre seminuda realizzando che anche lei è una donna come le altre; il secondo, quando Agostino arriva interrompendo la madre e Renzo che si stanno baciando appassionatamente—la donna è madida di sudore, ha il respiro affannoso e gli occhi che le brillano.

Per due volte anche Agostino viene avvicinato a un animale. La prima, quando il Saro lo fa salire sulla sua barca “tirandolo su come un gatto.” La seconda, quando il protagonista viene dolcemente rimproverato dalla madre, elettrizzata dal bacio dell'amante: “a quel modo, egli pensò ancora, ella parlava talvolta al gatto di casa.”²⁷ Agostino non è mai una bestia vitale, ma un animaletto spaurito che viene sollevato di peso o che ascolta, fissandola, la “padrona” che con amore lo redarguisce. Il leone Luca Mansi, per ora, è soltanto un timido gatto. Nelle scene a carattere sessuale tutti i personaggi indistintamente diventano simili ad animali: la madre di Agostino, i ragazzi della spiaggia e il Saro sono paragonati ad animali imponenti ed energici, il protagonista a un animale passivo. Se, da una parte, il sesso livella le differenze sociali, dall'altra esso è subito dal protagonista sempre con la stessa passività, sempre, diremmo, in forma di gatto, sia che si tratti del gesto che prelude all'intimità con il bagnino sia che si tratti delle parole della madre, le quali mal dissimulano l'eccitazione della donna.

Occorre fare una precisazione: a differenza della ciocca di capelli sudata e lubrica, la peluria delle ascelle della madre di Agostino non solo viene assimilata a un animale, ma a qualcosa di mostruoso; per cui ha ragione Guido Almansi quando dice che anche in questo caso in Moravia “il segno psicologico specifico nella descrizione dell'anatomia femminile . . . è la minaccia.”²⁸ Ciononostante, diversamente da quanto sostiene Almansi, sembra che la minaccia in *Agostino* sia da intendere

²⁶Moravia, *Agostino* 54, 81, 111.

²⁷Moravia, *Agostino* 64, 108.

²⁸Guido Almansi, “Il fallo parlante,” *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura «carnalista»* (Torino: Einaudi, 1994) 259.

come esistenza di un divieto da non violare; sono sì in gioco attrazione e ripugnanza ma non in rapporto alle sensazioni—disgusto e piacere per un atto sessuale avvilente come sarà nella *Disubbidienza*—, bensì in rapporto ai valori morali—tentazione dell'incesto.²⁹ La scena di voyeurismo di cui si diceva è un gioco di specchi: Agostino vede la madre di spalle mentre è intenta a togliersi la collana davanti allo specchio del cassettone; poi teme di essere visto dalla donna “nel grande specchio della psiche.”³⁰ Lo specchio funziona sia da mezzano complice, tramite di immagini destabilizzanti—la bocca invitante e sorridente della madre—, sia da delatore, in quanto può rivelare l'osservatore non visto. La stessa ambivalenza si ritrova nell'uso del termine “psiche,” da intendere sia come parte dell'arredamento, che può tradire la presenza fisica di Agostino, sia come profonda interiorità del protagonista, che lascia emergere pensieri inconfessabili.

3. Scoprire l'“altro” e perdere se stessi

Ecco dunque delineato il campo di forze entro il quale Agostino impara che esistono le differenze fra classi sociali e, solo in linea teorica, che cos'è il sesso; non a caso la banda della spiaggia viene più volte assimilata a una vera e propria scuola, in cui il bagnino Saro e i ragazzi svolgono a turno la funzione di maestri nei confronti di Agostino. Un'autentica scuola di vita in cui il protagonista viene introdotto da Berto:

Indossava un paio di pantaloni corti, dal bordo rimboccato, e una canottiera scollata con un largo buco in mezzo alla schiena. Un raggio sottile e fulgido di sole, passando sopra le connessure delle assi della cabina, faceva brillare sopra la sua nuca folti ricci color rame Voltandosi mostrò un brutto viso lentiginoso in cui era notevole il roteare delle pupille di un celeste torvo.³¹

Nel ritrarre questo personaggio con i suoi abiti trasandati, ma soprattutto con i capelli rossi, le lentiggini e gli occhi chiari e maligni, è evidente che ha agito in Moravia la memoria di un archetipo sul-

²⁹Sulle sproporzioni e la decadenza dei corpi femminili moraviani e sul loro fascino erotico, ha scritto Fausto Curi: “Tutte le donne, forse, sono per Moravia ‘mostri decorativi,’ nel senso che le disparità che non mancano mai al loro corpo le rendono *monstra*, che vuol dire sia ‘fenomeni contro natura’ (‘arpie’) sia ‘meraviglie,’ ‘prodigi,’ per di più, non scordiamolo, ‘decorativi’” (Fausto Curi, “Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia,” Valentina Mascaretti, a cura di, *«Io indubbiamente avevo molte cose da dire»*. *Alberto Moravia 1907–2007*, vol. monografico di *Poetiche* 10.1–2 (2008) 42.

³⁰Moravia, *Agostino* 56.

³¹Moravia, *Agostino* 22.

fureo, quella del verghiano Rosso Malpelo, che, sfruttando non si sa bene quale passaggio sotterraneo, è sparito inghiottito dalle tenebre di una cava di rena rossa nel catanese ed è riaffiorato, sei decenni più tardi, nella buia cabina di uno stabilimento balneare in Versilia. Berto condivide con Malpelo il ruolo di violento educatore di un altro malcapitato Ranocchio, e sia l'universo della cava sia la banda del Saro—si pensi ancora a quando gli altri ragazzi aggrediscono Berto per sottrargli le sigarette avute da Agostino—si reggono sulla legge del più forte. Rosso Malpelo, infierendo sul povero Ranocchio, non fa altro che martellargli sempre la stessa verità: “L’asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s’ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi.”³²

In merito al protagonista di *Inverno di malato* (1930), Romano Luperini ha parlato di un desiderio di integrazione, che Moravia avrebbe desunto da modelli verghiani—Jeli il pastore e Rosso Malpelo; Girolamo condividerebbe questo desiderio con Agostino, mentre l’ansia di essere come gli altri verrebbe superata nella *Disubbidienza*, dove Luca non si limita più a subire la propria diversità e il proprio disagio.³³ Pur salvando la validità di queste osservazioni, Verga è forse presente in *Agostino* in maniera meno sottile, più legata a echi letterari che ad analogie tra i drammi interiori dei personaggi.

Agostino va a “scuola,” impara e in parte si riscuote dall’ignoranza che lo affligge fin dall’inizio del romanzo. Infatti, prima dell’incontro con Berto, spesso di Agostino si dice che non sa, che è costretto continuamente a confrontarsi con atteggiamenti e parole oscure, che si sorprende per ciò che gli accade intorno e stenta a capire ciò che riguarda specialmente la sessualità: “una frase pungente e allusiva, per Agostino affatto oscura;” “si vede proprio che non sai nulla...” “discutevano di qualcosa che non gli riuscì di afferrare...”³⁴ In una tempestiva recensione, apparsa sul *Bacchino* del 1 settembre 1948, si legge che *Agostino* poteva essere intitolato *Non poter capire*,³⁵ certo la prospettiva è riduttiva e ingenua—il protagonista non può capire il comportamento della madre, a differenza dell’autore e dei lettori che, invece, magnanimamente la compatiscono e la perdonano—, ma il fatto è sintomatico di quanto Moravia abbia insistito, a partire dalle scelte lessicali, sull’incapacità a comprendere caratteristica del suo personaggio.

³²Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, vol. 1 (Milano: Mondadori, 1983) 168.

³³Cfr. Romano Luperini, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, vol. 2 (Torino: Loescher, 1981) 521–23.

³⁴Moravia, *Agostino* 12, 27, 36.

³⁵Cit. in Tornitore, “‘Agostino’ e la critica. Prima parte” 22.

Agostino passa da “non sapere” a “sapere,” ma la presa di coscienza dell’adolescente moraviano rimane precaria anche perché mediata dalle sguaiataggini e dalle oscene pantomime di Berto e compagni. Un passo illuminante in questo senso è il furto della frutta da cui Agostino è tagliato fuori:

Ma il Saro scosse la testa e disse: ‘Voialtri ragazzi non sarete contenti finché non vi sarete buscata una fucilata.’ Era chiaro che la colazione non era che un pretesto per andare a rubacchiare frutta nei campi; così almeno parve ad Agostino di capire . . .

Collocate di traverso sulla bocca del cunicolo, una decina di pannocchie di granturco arrostitivano lentamente. Presso il fuoco si vedeva, sopra un giornale, molta frutta e un grosso cocomero.³⁶

A più riprese Moravia stesso ha insistito sulla matrice autobiografica di *Agostino* e, a proposito delle bravate della banda della spiaggia, rivela a Dacia Maraini: “Rubavamo frutta nei campi, tagliavamo coi coltelli le tele del teatro all’aperto . . . , mettevamo il carburo nelle bottiglie e poi ci sputavamo dentro per vedere l’esplosione che faceva.”³⁷ Alla luce del fatto che Moravia bambino partecipava alle scorribande nei campi, l’assenza di Agostino diventa ancora più eloquente e, in qualche modo, il furto che non viene raccontato si riverbera sull’episodio romanzesco parallelo vissuto dal personaggio principale: il viaggio in barca con il Saro.

Il nostro giovane protagonista, che si chiama Agostino—forse è giunto il momento di sottolinearlo—,³⁸ prima di scoprire i rapporti tra maschi e femmine diceva di essere “ignaro del bene e del male”³⁹ e, mentre gli altri membri della banda sono occupati nel furto della frutta, inconsapevolmente fa (una mezza) esperienza dei rapporti tra maschi e maschi. Dunque: il nome, il bene e il male, il furto in gruppo della frutta (anche se mancato); su queste basi non potrà dirsi del tutto arbitrario l’accostamento del passo moraviano al furto delle pere narrato nelle *Confessiones* (II, 4, 9). Nel suo ricordo d’infanzia, Sant’Agostino rivisita il furto edenico ai danni (ancora una volta) dell’albero della conoscenza del bene e del male (*Gn*, 2, 17) e, ormai adulto convertito e vescovo di Ippona, enuclea dalla sua bravata-peccato

³⁶Moravia, *Agostino* 59, 70.

³⁷Dacia Maraini, *Il bambino Alberto* (Milano: Rizzoli, 2000) 76–77.

³⁸La possibile e generica influenza delle *Confessiones*, senza alcun riferimento all’episodio del furto della frutta, è suggerita solo da Michel David, il quale sostiene che Moravia, nella scelta del nome del suo protagonista, avrebbe potuto “ironicamente” riferirsi al vescovo di Ippona, anche per il suo complicato rapporto con la madre Monica (cfr. Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana* [Torino: Boringhieri, 1966] 493).

³⁹Moravia, *Agostino* 52.

un alto messaggio sulla gratuità del male. Il furto commesso durante l'infanzia diventerà un momento cruciale e tipico dell'autobiografia moderna e, visto retrospettivamente, verrà indicato come la prima e assolutamente significativa insubordinazione del soggetto ai depositari dell'autorità, una germinale forma di autoconsapevolezza della propria straordinarietà.⁴⁰

L'intimità con il bagnino pederasta e pedofilo surroga l'esperienza del furto e, in merito ai rapporti sessuali, ha un'analogia portata gnostica che Agostino, non beneficiando della possibilità di guardare a ciò che gli succede da una distanza spaziale e cronologica sufficiente, non riesce a cogliere da solo. Infatti, Agostino, quando si trova di fronte alle *avances* del Saro, cioè non appena si allontana dai rapporti canonici tra maschi e femmine, da poco scoperti e a stento padroneggiati, sprofonda di nuovo nel consueto "non sapere:" "altri erano i suoi [di Saro] scopi; quali poi fossero non gli riusciva di capire;" "egli non riusciva ancora a comprendere perfettamente quanto era accaduto. Tutto era oscuro in lui e intorno a lui."⁴¹ Privo dello sguardo retrospettivo dell'autobiografo, Agostino, per diradare l'oscurità in cui si trova immerso, necessita di un esegeta, ha bisogno di rifarsi all'esperienza di uno dei suoi maestri: "Sandro si guardò intorno e poi abbassando la voce diede ad Agostino la spiegazione che questi presentava senza rendersene conto. 'Ah,' fece Agostino."⁴²

4. Ritornare per rinascere

Il paradigma agostiniano chiama in causa anche il concetto di conversione e, senza dubbio, l'estate vissuta e sofferta da Agostino è il fulcro della metanoia del personaggio: "Era divenuto assai simile a loro [ai ragazzi della banda del Saro] o, meglio, aveva perso gli antichi gusti senza per questo riuscire del tutto ad acquistarne di nuovi."⁴³ Adattando le metafore paoline (*Ef*, 4, 22–24) diremo che Agostino ha deposto il se stesso "vecchio" (quello degli "antichi gusti"), ma non ha ancora rivestito "del tutto" il se stesso "nuovo" (quello appunto dei "[gusti] nuovi").⁴⁴

⁴⁰Cfr. Sergio Zatti, *Raccontare la propria infanzia*, Postfazione, Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* (Pisa: Pacini, 2007) 313.

⁴¹Moravia, *Agostino* 68, 74.

⁴²Moravia, *Agostino* 73.

⁴³Moravia, *Agostino* 93. Poco più avanti si legge: "Così si trovava ad avere perduto la primitiva condizione senza per questo riuscire ad acquistarne un'altra" (98).

⁴⁴Sul tema della conversione nell'autobiografia cfr. Sergio Zatti, "Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi," *Allegoria* 52–53 (2006): 15–22.

L'incapacità/impossibilità a integrarsi completamente nella banda è la spia della fragilissima nuova identità del personaggio di Moravia: la banda del Sarò è stata una scuola di vita che ha tolto ad Agostino l'ingenuità e la serenità infantile con la quale egli guardava il mondo— e soprattutto la madre—, ma che non è stata capace di dargli in cambio nuove e solide certezze su cui edificare un altro se stesso. Agostino non trae più diletto da ciò che prima gli era gradito e prova un ambiguo piacere nell'auto-degradarsi, nell'atteggiarsi a ragazzo del popolo con gusti e comportamenti che delineano una posa artificiosa: come quando si improvvisa garzone del bagno "Vespucci," inventandosi un passato di povertà, duro lavoro e privazioni, pur sapendo che la sua è una "finzione," una parte recitata "con compiaciuta e consapevole impudenza."⁴⁵ Apprendo gli occhi sulla dimensione sociale e culturale dei ragazzi della spiaggia, Agostino sente di non far più parte dei giovanissimi borghesucci ignoranti delle cose del mondo, ma altresì sente di non appartenere neppure alla nuova dimensione che ha scoperto. Similmente la scoperta del sesso manca di un concreto punto di approdo: l'iniziazione sessuale non si compie.

Nel corso dell'estate è innegabile che Agostino sia cambiato, più difficile è stabilire che cosa sia diventato. Il romanzo termina, parafrasando Franco Moretti, nel mezzo della fase negativa dell'iniziazione, vale a dire quando il ragazzo è scomparso, ma non è ancora apparso l'uomo. Nell'esempio di Moretti, tratto da *Die Zauberflöte*, Tamino abbandona la sua condizione di partenza, quella di ragazzo, si annulla nel rito iniziatico e rinasce in una condizione diversa, quella di uomo;⁴⁶ nel caso di *Agostino* possiamo dire che alla morte simbolica del personaggio, che vegetava in una condizione di inferiorità, segue una nascita simbolica incompiuta, la quale si interrompe durante le "doglie del parto," esclusivamente patite dal nascituro.

"Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse:"⁴⁷ la conclusione aperta dell'opera di Moravia, da una parte, sanziona l'incompiutezza della formazione di Agostino e la condizione di infelicità e dolore in cui versa il personaggio; dall'altra, però, contiene l'ammissione che un domani tale formazione addiverrà a un compimento. Un domani: cioè in un altro romanzo ovvero nella *Disubbidienza*. Mascaretti ipotizza che l'opzione di Moravia per la narrazione breve in *Agostino* "sia dettata dalla volontà dell'autore di

⁴⁵Moravia, *Agostino* 97. Sulla recita o "gioco" di Agostino cfr. Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia* (Milano: Mursia, 1962) 71–74: 73.

⁴⁶Cfr. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (Torino: Einaudi, 1999) 49.

⁴⁷Moravia, *Agostino* 126.

mettere in scena una formazione non conclusa;⁴⁸ tuttavia lo stesso genere, il romanzo breve, viene impiegato per raccontare la storia di Luca Mansi che, invece, è una formazione tutto sommato compiuta. In mezzo ai ragazzi della spiaggia, la formazione di Agostino non poteva che non completarsi.

Si potrebbe ipotizzare che quanto riesce a scorgere l'occhio lungo e prolettico del narratore nella conclusione che non conclude, cioè il deferimento e, al contempo, la certezza della maturazione di Agostino, sia da connettere al desiderio del ragazzo di lasciare il luogo di villeggiatura; desiderio che viene esaudito in apertura della *Disubbidienza*: "Passate le vacanze nel solito luogo al mare, Luca tornò in città."⁴⁹ *La disubbidienza* continua Agostino,⁵⁰ lo continua e lo completa proprio in forza del viaggio che riconduce il personaggio al contesto che gli è pertinente, togliendolo alla vacanza, allo straordinario, alla periferia, e riconsegnandolo alla condizione feriale, all'ordinario, alla città, la quale, pur rimanendo scialbo fondale,⁵¹ funziona da cornice tetra e da catalizzatore disforico della crisi e rinascita di Luca: "Ma una volta in città . . . la sua rabbia prese un'altra forma, nuova per lui."⁵² Checché se ne dica, a Roma si compie ciò che in Versilia era rimasto incompiuto. In periferia, il borghese sperimenta la propria irriducibilità all'"altro" che vi ha incontrato, mentre in città matura pienamente metabolizzando le rivelazioni del suo processo formativo, coronato dall'iniziazione sessuale.⁵³ Nella *Disubbidienza* il labirinto metropolitano, che imprigiona Michele e Carla negli *Indifferenti* (1929), si ritrova parzialmente nel quasi anonimo fondale romano della storia di Luca; in questo secondo caso, all'interno di un romanzo di formazione, la città non si configura più come una trappola dalla quale non è possibile fuggire—alla fine, Luca lascia Roma per andare a curarsi in montagna—, ma come spazio in cui "perdersi per ritrovarsi," secondo la felice definizione di Cristina Benussi.⁵⁴ "Perdersi per ritrovarsi" cambiati e cresciuti, aggiungiamo noi.

⁴⁸Mascaretti, *La speranza violenta* 155.

⁴⁹Moravia, *La disubbidienza* 7.

⁵⁰Cfr. Moravia, *Breve autobiografia letteraria* xvii.

⁵¹Di "fondale" parla lo stesso Moravia—cfr. Moravia e Elkann, *Vita di Moravia* 30—ed è un concetto ripreso da Carla Benedetti nella contrapposizione tra "fondale" moraviano e "sfondo" gaddiano (cfr. Carla Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca* [Bari: Laterza, 2011] 21–46: 23–25).

⁵²Moravia, *La disubbidienza* 14.

⁵³Ricordiamo almeno un altro paio di casi di iniziazioni sessuali *intra moenia*, col personale di servizio: il già citato *San Giorgio in casa Brocchi* oppure il racconto *Il mostro*, nella raccolta *Il fosso* (1949), di Laudomia Bonanni.

⁵⁴Cristina Benussi, "Moravia, lo stile, lo spazio, la città," Valentina Mascaretti, a cura di, «Io indubbiamente avevo molte cose da dire». *Alberto Moravia 1907–2007*, vol. monografico di *Poetiche* 10.1–2 (2008) 139.

Una conferma indiretta della nostra lettura viene dal saggio di Mascaretti, in cui, anche se viene negata qualsivoglia connotazione positiva della città, ben si evidenzia come, attraverso la dolorosa presa di coscienza sociale, l'avvilente relazione con la governante e il rapporto con l'infermiera, Luca si avvia verso un avvenire di normalità e sanità dentro il ceto medio: "la ribellione si dissolverà entro un solido futuro da avvocato, da padre di famiglia, da borghese onesto."⁵⁵ Arrischiandoci a interpretare ciò che non è stato scritto, diremmo che un futuro da borghese consapevole—quindi diverso da quello dei ragazzini del bagno "Speranza"—sarebbe toccato anche ad Agostino.⁵⁶

5. Possibili sviluppi ovvero "altri agostini"

Sul piano dei generi letterari con *Agostino* siamo di fronte a un romanzo di formazione "con connotati radicalmente nuovi" rispetto al *Bildungsroman* tradizionale;⁵⁷ ovvero, secondo l'efficace immagine usata da Tornitore, Agostino sarebbe un Wilhem Meister "indeciso fra il commercio e il teatro."⁵⁸

Il romanzo di formazione è sicuramente un genere vitale nel Novecento, anche se, come ha scritto Clelia Martignoni, nelle opere italiane ed europee, in particolare nella prima metà del secolo, si assiste a una focalizzazione su un "più breve percorso di infanzia e adolescenza" rispetto alle ampie parabole ottocentesche, e all'imporsi di una "tendenziale tragicità" riscontrabile soprattutto nella "concezione traumatica del rapporto erotico."⁵⁹ Tutti elementi che si possono riconoscere anche in *Agostino*.

Già Mascaretti ha illustrato i legami tra il romanzo di Moravia e altri romanzi di formazione novecenteschi parlando molto appropriatamente di "Agostino e i suoi fratelli;"⁶⁰ tuttavia, è forse possibile rinvenire una ulteriore specificità di *Agostino*, non tanto connessa alla condizione di adolescente del protagonista, quanto alla sua condizione

⁵⁵Mascaretti, *La speranza violenta* 290.

⁵⁶Con questo non si vuole affatto sostenere che il finale della *Disubbidienza* sia trionfalistico; l'*happy ending* è intorbidato dall'inerzia che comincia ad avvolgere Luca durante il viaggio in treno verso il sanatorio; un'inerzia che è, al contempo, il frutto della ritrovata fiducia nell'esistente, ma anche il sintomo di un accogliente senso di deresponsabilizzazione. Analogamente il rapporto sessuale con l'infermiera era stato una simbolica rinascita alla vita, ma anche un tentativo di regressione all'interno dell'utero della seconda madre (cfr. Curi, *Il corpo, il sesso* 53–55).

⁵⁷Mascaretti, *La speranza violenta* 20.

⁵⁸Tornitore, Introduzione xxiii.

⁵⁹Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano* 64, 65, 66.

⁶⁰Cfr. Valentina Mascaretti, "Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento," *Poetiche* 7.2 (2005): 221–55.

di adolescente borghese e cittadino che, sperimentando un'alterità periferica, subisce una iniziazione precaria e sofferta all'età adulta e, segnatamente, alla sessualità. Il prodotto di questa estate iniziatica non è un personaggio nuovo e stabile, ma una forma dolorante in attesa di definizione che desidera un altrove dove poter crescere e apprendere senza soffrire, al riparo da ogni atto violento—anche di conoscenza.

Questa “ulteriore specificità” fa razza: negli immediati dintorni cronologici di *Agostino* si incontrano storie di adolescenti che, pur nella loro irripetibilità e unicità, presentano delle analogie di fondo con il romanzo breve moraviano letto «alla luce della dialettica ‘centro vs periferia’.” Si può pensare ai tormentati rapporti del triestino Paolo Brionesi con i ragazzini e le ragazzine dell'Istria nei *Giocchi di Norma* (scritto nel 1939, ma pubblicato nel 1964) di Pier Antonio Quarantotti Gambini; oppure alla problematica integrazione, durante il passaggio del fronte a Treviso, del borghese Daniele nella banda di Tullio, raccontata in *Il cielo è rosso* (1946) di Giuseppe Berto; o ancora agli isterismi infantili di Paolo durante la settimana che trascorre nella fiabesca campagna lombarda che fa da sfondo alla *Vecchia delle erbe* (1951), il racconto lungo del volume *L'amore giovane* (1956) di Enrico La Stella.

Sono le storie di “altri agostini.” Con questo non si vogliono stabilire rapporti di parentela, ma si vuole eleggere il nome del rappresentante più noto a “etichetta” di questo insieme, di questa classe di personaggi, giovanissimi “centrali” che partono da una comune ignoranza—in particolare per quanto riguarda il sesso—⁶¹ e, passando attraverso costellazioni di eventi iniziatici a contatto con i ragazzi delle bande periferiche, se alla fine risultano cambiati, non approdano a una forma di compiuta maturità. Detto altrimenti: parlando di “altri agostini” si è ragionato per antonomasia accogliendo in qualche modo l'invito di Tornitore a considerare *Agostino* come una “categoria psicoantropologica,” una sorta di paradigma con il quale raffrontare altri casi per riconoscere in questi costanti e varianti.⁶²

A partire dall'opera di Federico Tozzi, e poi soprattutto negli anni '30, in vistoso ritardo sulla stagione del romanzo modernista europeo, secondo Luperini anche in Italia si afferma la “rappresentazione dell'adolescenza come stagione sospesa e ambigua” in cui prende progressivamente campo l'“impossibilità di conservare le esperienze e di tesaurizzarle in vista di una crescita e di uno sviluppo.”⁶³ Proprio nel

⁶¹Sono tutti personaggi accomunati dalla “santa ignoranza di tutte le cose del sesso” che Orlando attribuisce a Ferdinando, il giovane periferico protagonista del suo romanzo *La doppia seduzione* (Francesco Orlando, *La doppia seduzione* [Torino: Einaudi, 2010] 4).

⁶²Tornitore, Introduzione xxix.

⁶³Romano Luperini, “La figura del giovane,” *L'autocoscienza del moderno* (Napoli: Liguori, 2006) 102, 104.

1930 Moravia comincia a narrare l'adolescenza nel racconto *Inverno di malato* a cui Francesco Ghelli, sulla falsariga delle osservazioni di Moretti, ha assimilato *Agostino*, definendo quest'ultimo "il racconto lineare di un'iniziazione fallita."⁶⁴ I personaggi di Quarantotti Gambini, Berto e La Stella, solo per fare pochi esempi, si trovano a dover sopportare lo stesso trauma cognitivo di Agostino e ne escono parimenti cambiati, lacerati, sconvolti. Se, da una parte, è ormai pacifico che all'indomani della Grande Guerra il romanzo di formazione non si estingue dopo i tentativi di metamorfosi primonovecenteschi, dall'altra bisogna concordare con Moretti quando dice che si afferma un "romanzo dove prevalgono traumi e nuclei," in cui la coerente e unitaria parabola formativa "alla Rastignac" si sfilaccia, si frantuma.⁶⁵ Non è sicuramente un caso che opere su crescite interrotte, lacunose, senza sviluppo lineare, si rapprendano intorno a drastiche cesure epocali: *I giochi di Norma*, *Agostino*, *Il cielo è rosso*—più tardivo è il caso della *Vecchia delle erbe*—sono apparsi a ridosso, durante o subito dopo la Seconda guerra mondiale, uno sconvolgente trauma storico.

Università di Pisa

⁶⁴Francesco Ghelli, "L'iniziazione interlocutoria: Inverno di malato di Alberto Moravia (1930)," *Moderna* 12.2 (2010) 85.

⁶⁵Moretti, *Il romanzo di formazione* 263. Questa definizione sembra riecheggiare Luperini quando parla dei tentativi dei vociani di rifare in Italia quello che avevano fatto Joyce e Kafka in Europa, ovvero inventare un nuovo romanzo di formazione che procedesse "per strappi e lacerazione, per frantumi, vuoti e salti di continuità" (Luperini, *La figura del giovane* 100).