

SILVIA URODA

Il vero significato delle “cose” in Alberto Moravia

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA URODA

Il vero significato delle "cose" in Alberto Moravia

Le pagine di Alberto Moravia – dagli Indifferenti (1929) alla Noia (1960) all'Attenzione (1965), i romanzi indagati nel lavoro – sono animate dalla presenza ossessiva degli oggetti, dalle descrizioni minuziose di cose, ambienti borghesi e atmosfere moralmente degradate. Tutto diviene indistintamente «cosa». L'uomo non riesce a stabilire un rapporto autentico con l'«altro» da sé, con gli individui che fanno parte della sua stessa classe sociale, poiché calato in una realtà problematica ove dominano atti meccanici e sentimenti legati alle convenzioni e alle apparenze. La realtà rappresentata, che rivela nelle sue diverse sfumature l'interiorità dei personaggi moraviani, si frantuma nell'inanimato, in un'irrealtà soggiogata dai falsi valori, in primis il sesso e il denaro. Intorno a questi ultimi ruotano le esistenze degli «indifferenti» Michele, Carla, Mariagrazia e Leo, dei «noiosi» Dino e Cecilia, dei «dis-attenti» Francesco, Cora e Baba.

*Occorre far parlare le cose, ...
far sì che dicano la loro realtà, ...
far sì che dicano la loro verità.*

Gustave Flaubert

La «trasposizione all'umano» della casa – secondo il Bachelard della Poetica dello spazio – «avviene immediatamente, non appena si assume la casa in quanto spazio di consolazione e di intimità, in quanto spazio che deve condensare e difendere l'intimità. Allora si apre il campo dell'onirismo, al di fuori di ogni razionalità».¹

Nei romanzi *Gli indifferenti*, *La noia* e *L'attenzione* di Alberto Moravia, usciti rispettivamente nel 1929, 1960 e 1965,² questo processo di «conversione» non si verifica poiché gli spazi interni, soffocanti e al contempo soffocati da esseri inanimati, a cui è riservato il ruolo di veri protagonisti, sono sale anonime e vuote in cui l'individuo si sente prigioniero nel «limbo» – come sentenzierà l'indifferente Michele – delle proprie «intenzioni».³

Il conflitto interiore dell'«uomo moraviano» ha origine nel quadro del conformismo sociale del ventennio fascista negli *Indifferenti*⁴ e del neocapitalismo industriale (la società del «miracolo economico») nella *Noia* e nell'*Attenzione*, ove il possesso è percepito e riconosciuto quale unico modo di avvertire la realtà oggettiva e di redimersi dall'alienazione. Pur collocato in primo piano, l'uomo è ridotto a una sorta di accessorio nello spazio «grigio e immobile», che contribuisce ad accrescere la ieraticità generale; conseguenza di ciò è la sostanziale minimalizzazione dell'elemento antropologico rispetto all'insieme,⁵ relegato dietro le quinte del

¹ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957 (trad. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo libri, 1975, in particolare si veda *Casa e universo*, 74). La dimensione spaziale che rimanda a un «esterno» o a un «interno» è al centro dell'analisi di Ilaria Crotti nel suo *Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento*, in «Studi novecenteschi», 70, 2005, 143-180.

² Le citazioni provengono da: *Gli indifferenti*, Milano, Bompiani, 1980 (1949); *La noia*, Milano, Bompiani, 2013 (1960); *L'attenzione*, Milano, Bompiani, 2008 (1965). Si è ritenuto opportuno prendere a riferimento la suddetta edizione della *Noia* per l'*Introduzione* di Michel David (V-XVI) e quella dell'*Attenzione* per la *Prefazione* di Tonino Tornitore (*Moravia teorico della letteratura*, I-XIII). Da qui i testi di Moravia compariranno con le seguenti sigle: *Gli indifferenti* (In); *La noia* (No); *L'attenzione* (At). Strumento d'analisi per il contesto e i meccanismi sociali sviluppati nei romanzi è un'altra opera di Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi* (Milano, Bompiani, 1964).

³ In, 14.

⁴ Cfr. M. M. GALATERIA, *Come leggere «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1975, 5. Si rimanda anche alla lettura degli *Indifferenti* da parte di Bruno Basile: *Lo specchio e la finestra ne «Gli indifferenti» di A. Moravia*, in E. Raimondi-B. Basile (a cura di), *Dal «Novellino» a Moravia. Problemi della narrativa*, Bologna, il Mulino, 1979, 241-287.

⁵ Sul motivo dell'«ambestiamiento della donna» nella produzione narrativa di Alberto Moravia, si veda F. CURI, *Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia*, in «Poetiche. Rivista di letteratura», n. s., 10 (2008), 5-73.

palcoscenico della vita. L'«animato» si tramuta in volti «duri, plastici, incomprensivi»;⁶ gli uomini sono meri supporti d'ombra della scena, che hanno perso la loro capacità di lottare e distinguersi, persino quella di adattarsi alle circostanze per sopravvivere, mentre il «disanimato» esprime l'ordine di una società senza più forza o modelli di sviluppo, di progresso, i cui cardini sono l'«abitudine» e la «noia».

Abbandonate le proprie certezze, i protagonisti dei romanzi qui in oggetto, Michele, Dino e Francesco,⁷ si scoprono non più collocati al centro della società, ma sperduti nel caos esterno e interiore, consapevoli di uno stato di precarietà, finzione e parvenza che la ragione invano cerca di definire (nei tre romanzi ritornano temi legati al teatro, allo specchio e al riflesso, all'ombra, alla suggestione del sogno, tramutantesi in incubo). Sono in definitiva individui imprigionati nell'inafferrabile e indefinibile mutevolezza dell'universo sociale, resa nel testo narrativo attraverso una rete di immagini atmosferiche, il vento o la pioggia, ma soprattutto attraverso la presenza di continui giochi di chiaroscuro, di luci e di ombre.⁸

Tutto si svolge in uno spazio angusto e incolore, in una temporalità circolare, in un «angoscioso tragitto»⁹ attraverso corridoi, salotti, sale da pranzo, camere da letto, o giardini privati. Divengono familiari sin dalle primissime pagine i salotti di una borghesia vinta dal cattivo gusto, gli scarni sfondi domestici popolari, oggetti animati dallo sguardo distratto, «assente», dei personaggi, dalla loro percezione falsata del mondo ascrivibile all'atteggiamento di «autocommiserazione vittimistica» tipica dell'escluso.¹⁰

La casa è l'asse centrale dell'identità borghese, è simbolo di una cultura dell'apparenza, ciò che distingue il ceto medio-alto dalla «gente dal lavoro faticoso e dalla vita squallida», dalla cosiddetta «turba dei miserabili», come tiene a sottolineare Mariagrazia Ardengo, la madre di Carla e Michele, giovani protagonisti degli *Indifferenti*. Per seguire lo schema materno, e divenire un giorno la «signora Merumeci», Carla dovrebbe sentirsi appagata soltanto in una casa nel quartiere elegante della città, con il salotto arredato secondo i dettami del lusso, una macchina sempre pronta per lei, gioielli, vestiti alla moda e – tra gli oggetti irrinunciabili – un amante; una prospettiva che diverge del tutto da quella del fratello Michele, «la maschera moraviana per eccellenza» – deformata da un «urlo espressionistico» interiore di fronte all'incapacità di agire e reagire –,¹¹ la cui insensibilità alle cose e alle persone sarà il punto di partenza nella creazione dei personaggi della *Noia* e dell'*Attenzione*.

Intorno al ruolo dell'oggetto al «centro del mondo», Andrea Borsari riporta una distinzione fondamentale individuata da Günther Anders:

non si dovrebbe parlare più di «reificazione», bensì di «pseudopersonalizzazione»: mentre la prima espressione si limita a cogliere il fatto che l'uomo è ridotto alla funzione di cosa, quest'ultima invece si occupa dell'altro lato [...] dello stesso processo, e cioè «del fatto che ciò che è “sottratto” all'uomo dalla reificazione, si aggiunge ai prodotti i quali, facendo qualcosa già per il semplice fatto di esistere, diventano pseudopersona».¹²

Le storie – sull'esempio di un percorso approntato da Cesare Garboli per i romanzi della Morante, ma altresì valido per la narrativa di Moravia – nascono

⁶ *In*, 19.

⁷ Rispettivamente Michele Ardengo degli *Indifferenti*, Dino della *Noia* e Francesco Merighi dell'*Attenzione*.

⁸ In questa «cerchia» sociale si inserisce nel 1938 Antoine Roquentin della *Nausée* sartriana, personaggio caratterizzato dalla frattura tra coscienza e realtà, colui che scopre il vuoto della società, che constata l'estraneità e l'assurdità di tutto ciò che lo circonda, dalle cose alle persone, dai pensieri ai sentimenti.

⁹ *In*, 22.

¹⁰ L. STRAPPINI, *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, Roma, Bulzoni, 1978, 23.

¹¹ R. PARIS, *Moravia. Una vita controversia*, Firenze, Giunti, 1996, 47-48.

¹² G. ANDERS, *Thesen zum Atomzeitalter*, la citazione è ripresa dall'*Introduzione* di A. BORSARI a *L'esperienza delle cose*, a cura di A. Borsari, Genova, Marietti, 1992, 8.

da un corridoio di casa, da un cortile, insomma da quei luoghi noti, dove noi abitiamo distratti e dove la vita si ripete da sempre, e sembra durarci perpetua, immersa in una specie di incanto, come se il tempo, fruscando fra gli oggetti a noi noti, fra cento cose consuete, trascorrendo di stanza in stanza, trovasse il modo di farci sapere che in quei luoghi egli non vi fugge, ma vi dimora.¹³

È pertanto il linguaggio muto delle cose a prevalere su quello degli uomini. Nella villa degli Ardengo, nel moderno appartamento di Leo Merumeci o in quello «vecchio ma grande e arioso» del giornalista Francesco Merighi,¹⁴ e nella sontuosa residenza della madre di Dino (quest'ultimo vive nel suo studio di pittore in un quartiere popolare), a cui fa da contraltare la misera abitazione di Cecilia Rinaldi,¹⁵ gli oggetti sono testimoni occulti di ciò che (non) avviene sul palcoscenico della vita, della staticità insita nel carattere umano.

Nell'oggetto è proiettata l'identità del personaggio, le pulsioni, gli inganni dei sensi e della mente che rasentano l'ossessione – ritorna la «psicopatologia della vita quotidiana» di freudiana memoria –, un io consumato non già dal tempo ma dalle convenzioni sociali:

I mobili e gli oggetti hanno innanzitutto la funzione di personificare le relazioni umane, di popolare lo spazio che dividono e di avere un'anima. In questo spazio hanno un'autonomia limitata come limitata è l'autonomia che i membri della famiglia hanno entro la società. Esseri e oggetti sono legati, e gli oggetti assumono in questa collusione una densità, un valore affettivo che si accetta di chiamare «presenza».¹⁶

Perdono allora i tratti distintivi di semplice arredo e si trasformano in spazio mentale, interiore, dall'alto potenziale simbolico. Nella 'brutalità' delle cose si constata la mancanza di coesistenza tra la necessità di credere in qualcosa e il non-senso dell'esistenza, fattasi «calma mortale» per il personaggio moraviano, «eco di un dramma che occupa la sua attenzione» senza alcun legame effettivo, ordinario, d'intimità, con l'elemento reale, «perché non ha rapporti con ciò che contempla, e perché, non cessando di contemplarlo, non cessa contemporaneamente di misurare il distacco che da esso lo separa».¹⁷

L'assetto di onda calma ma potente che investe il lettore implica l'avanzata degli oggetti prima ancora dei particolari narrativi e dell'approfondimento psicologico dei personaggi. L'atmosfera materiale è anticipata attraverso «un gioco metaforico evidente di contrapposizione delle due figure, uno solido l'altro fragile e succube, trasferito agli oggetti, con la solita animazione delle cose che significa devitalizzazione delle persone».¹⁸ L'oggetto è relegato nell'ambito dell'inautentico, compreso in una sorta di «attrazione corposa per tutti i meccanismi

¹³ C. GARBOLI, *Due presentazioni*, in *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra-S. Buttò, Roma, Colombo, 2006, in particolare 12-13.

¹⁴ «Non so perché, forse per un'inconsapevole fedeltà ai gusti della classe da cui provenivo, arredai l'appartamento nello stile, allora di moda, della prima metà dell'Ottocento, dall'Impero al Luigi Filippo. [...] casa ammobiliata come quella di un notaio di provincia» (*At*, 12). Alla descrizione degli interni fa seguito il giudizio del proprietario, Francesco, il quale arriva alla conclusione di non riconoscersi nelle scelte operate, di non vedere riflessa la propria vera, quanto fragile, identità: «Perché avevo arredato la casa in una maniera così convenzionale? [...] per una aspirazione inconscia ad un ordine qualsiasi, persino un meschino ed anacronistico ordine borghese, che mi nascondesse il disordine profondo, a me ancora sconosciuto, della mia vita» (*At*, 37).

¹⁵ Leo Merumeci è personaggio degli *Indifferenti*, mentre Cecilia Rinaldi della *Noia*.

¹⁶ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris, Éditions Gallimard, 1968 (trad. it. di S. Esposito, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2003), sull'universo degli oggetti di ogni giorno, che costituisce un determinato sistema di segni all'interno di una società dei consumi.

¹⁷ G. POULET, *La conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971 (trad. it. di G. Bogliolo, *La coscienza critica*, Genova, Marietti, 1991, capitolo su Jean Starobinski, pp. 199-201).

¹⁸ STRAPPINI, *Le cose...*, 33; in particolare si veda il capitolo intitolato *Gli oggetti, le luci, i colori*. Francesco Orlando nel suo denso *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (Torino, Einaudi, 1993) dedica agli *Indifferenti* le pagine 325 e 445 (un riferimento al romanzo è presente anche a p. 449).

della sostituzione fantasmatica: per sogni, illusioni, ombre, figure, e per tutto il mondo delle cose inanimate». ¹⁹ Con la sua apparizione – spiega Calvino nelle *Lezioni americane* – «si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili» ²⁰ all'interno di una tendenza all'accumulazione, ²¹ per occupare lo spazio e chiuderlo, isolarlo quasi, nell'interno-tipo borghese.

La corrispondenza tra le figure umane e gli oggetti inanimati avviene subito nel primo romanzo: quasi come in una pellicola muta, Carla e Leo sono fissati in primo piano dall'inquadratura del narratore-regista e intrappolati attraverso uno *zoom* crescente nel turbinio delle cose che affollano il salotto, dei «gingilli», della «porcellana cinese», sino all'«asino molto carico» con la testa mobile, «sul quale tra due cesti» è posto una sorta di «Budda campagnolo, un contadino grasso dal ventre avvolto in un kimono a fiorami». L'oggetto è il principio ordinatore nell'immobilità dello spazio. Non è fonte di luce, ma è intriso di un fascino 'al negativo', è l'ombra prepotente di un «lampadario polveroso», dell'«indifferente luce della lampada», che crea sulla superficie variazioni chiaroscurali.

La stanza è colma di oggetti che si interpongono alla presenza antropica: la 'realtà umana esterna' si coagula con la 'realtà umana interna' nella costruzione dell'identità dei personaggi. ²² Tutto è «inamovibile», «immutabile» nello spazio e nel tempo, «il tappeto, la luce, gli specchi, la porta a vetri del vestibolo a sinistra, l'atrio oscuro della scala destra [...] tende di velluto cupo»; o meglio tutto è «ripetizione». I corridoi sono vuoti, tutto è serrato, dalle porte e finestre chiuse alle tende tirate, abbassate, socchiuse. Né ombra né luce, attimi fissi, immobili, senza evoluzione, che devitalizzano l'uomo, lo depauperano di ogni forza intrinseca.

Carla Ardengo esemplifica al meglio tale condizione, in mezzo a creature vuote collocate nella società come manichini in un quadro metafisico, con pesantezza di gesti calcolati, in una mera reiterazione di atti e parole:

tutti quegli oggetti inanimati avevano succhiato giorno per giorno la sua vitalità, con una tenacia più forte dei suoi vani tentativi di liberazione: nel legno cupo delle credenze panciute fluiva il suo miglior sangue; in quell'eterno biancore dell'aria si era dissolto il latte della sua carne, nel vecchio specchio là, di fronte al suo posto, era rimasta prigioniera l'immagine della sua adolescenza. ²³

Sembra invece che sia Lisa, la non più giovane amica di Mariagrazia, a contaminare con la sua «corruzione» ²⁴ carnale e morale, giorno dopo giorno, la realtà oggettuale che la circonda, nell'appartamento invaso da mobili «muti e morti», «specchi silenziosi», da vecchi soprammobili e tappeti, «tutto spelato sugli orli»; ²⁵ come del resto si presenta l'*hortus conclusus* della modella

¹⁹ M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, 52 (cap. II, *L'oggetto memoriale: tra ferita e catarsi*).

²⁰ I. CALVINO, *Rapidità* in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993 (I ed. Milano, Garzanti, 1988), 41.

²¹ La statunitense Janice Kozma esamina le caratteristiche dell'*imagery* nell'opera di Moravia, rilevando la persistenza nei romanzi e nei racconti del 'cumulative effect' (effetto di accumulo): si veda J. M. KOZMA, *The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction*, Chapel Hill, North Carolina studies in the romance languages and literatures, 1993. Si rimanda per tale studio alla Tesi di dottorato di Valentina Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, Relatore Prof. F. Curi, Università degli Studi di Bologna, 2007 [amsdottorato.cib.unibo.it/34/1/Valentina_Mascaretti_.pdf]; inoltre della stessa, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006.

²² Riferimento per lo studio del rapporto soggetto-oggetto è *Progetto di una psicologia* (1895) di Sigmund Freud (in *Opere 1892-1899. Progetto di una psicologia e altri scritti*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1968, vol. 2, 193-284).

²³ *In*, p. 184. L'«esterno» non contrasta con l'«interno», lo completa: «Le case erano morte, muti i platani, immobile il giorno; un cielo di pietra pesava sui tetti curvi» (*In*, 225).

²⁴ *In*, 43.

²⁵ *In*, 40.

Cecilia. La «decadenza» degli interni si rivela «non tanto nell'aspetto logoro dell'arredamento, quanto in alcuni particolari quasi incredibili» che paiono indicare «una trascurataggine antica e ingiustificata».²⁶ Questa viene a riverberarsi su di una serie di gesti sempre uguali e statici dei personaggi della *Noia*, nel contesto di una ritualità corrotta che modula un sodalizio familiare legittimato dall'atteggiamento protettivo della madre di Cecilia, la quale tenta di proiettare sulla figlia – un «oggetto qualsiasi» per l'amante Dino – le proprie illusioni frustrate di donna ancora piacente, la finzione di una vitalità – riflessa nei mobili «imitati dall'antico» – smarrita accanto a un marito invalido.

La fissità delle cose (il tappeto, la consolle Impero, la 'natura morta' sul tavolo, la chincaglieria nella camera da letto, i quadri, lo specchio – nel finale dell'*Attenzione* viene ad essere un «vero e proprio totem dell'oggettistica moraviana, per l'occasione promosso dalla topica funzione decorativa/evocativa a quella narrativa» –)²⁷ tende ad assorbire quella degli individui, come viene sottolineato da Lucia Strappini nel suo puntuale studio *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*.²⁸ Carla, circondata dagli «oggetti della sua noia»,²⁹ è considerata alla stregua di una «cosa» dall'amante Leo quando la possiede, e dallo stesso fratello, colui che ha messo in dubbio la sua autenticità di 'individuo' che pensa e agisce con piena autodeterminazione, al punto da farle pronunciare, nella perdita di ogni certezza, l'inquietante interrogativo: «cosa pensavi ch'io fossi? un oggetto?».³⁰

Nell'*Attenzione* Cora Mancini, o meglio la «massa immota della persona», non verrà paragonata dal marito Francesco ad un oggetto, ma sarà degradata allo *status* di una «carogna» di pecora abbandonata sulla spiaggia: «analogia fisica» che rinvia a un'«analogia morale» – «ambidue inerti e corrotte, in senso letterale la pecora, in senso metaforico Cora» –;³¹ la donna è infatti l'incarnazione della finzione e dell'incomunicabilità, una popolana che, con la sua sartoria-casa di appuntamenti, riesce a muovere abilmente i fili del potere sociale, ovvero il denaro e il sesso, grazie agli 'insegnamenti' che contraddistinguono la sua nuova classe d'appartenenza, la borghesia.

Non è una vita nuda, o pura, è un'altra 'cosa', designata e negata dal gioco di simulacri e di maschere che la costituisce.³² Il discorso si imposta in una serie di opposizioni come «maschera» (tale è definita Mariagrazia Ardengo, «una maschera pietrificata»,³³ «stupida e indecisa»,³⁴ che l'accomuna ad un'altra madre, Cora, «una maschera fissa» sotto la quale si nasconde «il vero volto disfatto e lamentoso»)³⁵ e «nudità», come «forma» sociale e «vita» autentica, in cui i primi termini prevalgono sempre. Michele e Carla sono marionette, «due fantocci senza vita, dalle membra di legno, dagli occhi spalancati ed estatici»,³⁶ «immobili, nell'ombra [...] come fantocci inerti»; si muovono «macchinalmente» (una presenza semantica martellante).

²⁶ *No*, 182-183.

²⁷ T. TORNITORE, *Prefazione* al romanzo *L'attenzione*, VI. Lo specchio ritorna prepotentemente in *Agostino*, protagonista di una rappresentazione iperbolica, esagerata del personaggio della madre di Agostino nella sua camera davanti a «un largo specchio»: «Tutto il corpo grande e splendido sembrava, sotto gli occhi trasognati di Agostino, vacillare e palpitare nella penombra della camera e, come per una lievitazione della nudità, ora slargarsi smisuratamente riassorbendo nella rotondità fenduta e dilatata dei fianchi così le gambe come il torso e la testa ora invece ingigantirsi affusolandosi e stirandosi verso l'alto, toccando con un'estremità il pavimento e con l'altra il soffitto» (A. MORAVIA, *Agostino*, Milano, Bompiani, 2007 [1945], 54-55). Cfr. sul tema dello specchio in ambito psicanalitico: S. CHIANESE-A. FONTANA, *Immaginando*, Milano, Franco Angeli, 2010 (si vedano *Gli occhi e l'inconscio* e *Occhi, specchi, sguardi*).

²⁸ Cfr. STRAPPINI, *Le cose...*, pp. 11-41.

²⁹ *In*, 17.

³⁰ *In*, 255.

³¹ Cfr. *At*, 139-140.

³² A tale proposito è interessante il volume di E. SACCONI, *Commento a «Zeno»*, Bologna, il Mulino, 1973, per un'analisi letteraria del romanzo in senso lacaniano.

³³ *In*, 34.

³⁴ *In*, 66.

³⁵ *At*, 129.

³⁶ *In*, 252.

Di fronte al «fantoccio réclame» Michele si rende conto che se riuscisse ad affrontare la propria indifferenza, escludendo i sentimenti e i valori falsificati – «la félicité mécanique du fantoche» –, quelli corrotti e automatici, meccanici, del fantoccio «stupido e roseo», potrebbe approdare ai lidi della vita autentica.³⁷ «Michel, Dino, Agostino [...] sont tous aux prises avec un monde régi par la religion de l'argent, par une religion dénuée de sens», un mondo che si fonda, secondo la logica del *carré sémiotique* costruito da Greimas, sul *paraître/être* e sul *non-paraître/non-être*.³⁸ Non potranno mai vestire i panni del «burattinaio che sa stringere in pugno i fili di tutte le sue marionette».³⁹

Il «romanzo dell'assenza» – tale potrebbe essere il romanzo moraviano, secondo una definizione presa in prestito da Jean-Pierre Richard – mette in scena l'individuo che «non può dare il suo consenso alla distruzione, seppure simbolica, di quel vuoto su cui si era fondata tutta quanta la sua vita», e che nell'assurdità dell'esistenza persevera nella serie di scacchi.⁴⁰ Se Michele è affetto da un'incapacità di agire pur nei tentativi di rivolta, immancabilmente fallimentari, Dino si arrende in partenza, non agisce, vive nel disinteresse e nell'allontanamento dalle cose, dalle persone e dagli stessi valori con cui è stato educato, cioè nel rifiuto di quelli che Sanguineti chiama «motori immobili di una società inautentica».⁴¹ La sua indifferenza si presenta sotto forma di noia, nell'eclissi di un io celato dietro a una serie di realtà prive di natura propria, «semplice luogo in cui passano delle figure»,⁴² e assume i caratteri di una «malattia» che si evolve progressivamente, altrimenti da quel che accade alla diciassettenne Cecilia, in cui si riscontra un radicale «distacco dalle cose» nel senso di «fatto sano e normale», connaturato alla sua persona.⁴³

L'ambiente appare immutato nei tre romanzi, pur nel salto temporale dalla chiusura degli anni Venti agli anni Sessanta, non premia, esclude ogni impeto emotivo o affettivo all'interno di una classe dedita ad ammirarsi e a farsi vedere, a non saper comunicare con l'«altro» nel «distacco» che la contraddistingue. Il caso estremo è toccato nell'*Attenzione* con l'oggettivazione del soggetto, in cui si è di fronte alla mercificazione di ogni valore umano: il corpo della giovane Baba, che la madre fa prostituire, diviene un oggetto che «si può vendere e comperare», una «cosa, cioè un oggetto, ossia un corpo senza pensiero»,⁴⁴ un «fantoccio», un «automa»; ma anche all'istituzione di una visione straniata e straniante della realtà, analizzata da un punto di vista diverso dall'usuale, secondo quello della «corruzione». Oltre a Freud, Moravia fa riferimento a Marx, che definisce l'alienazione del soggetto in rapporto all'oggetto, per cui il

³⁷ Di automi 'di riflesso', o meglio 'per contagio', parla Alberto Cavaglion nella sua *Introduzione* ad A. MORAVIA, *L'automa*, Milano, Bompiani, 2004, V-XXIV, in particolare VIII. Un'immagine centrale nei racconti è proprio quella dell'automa, dell'essere stranieri a se stessi e del non riconoscersi negli oggetti della propria quotidianità. *L'automa* è il titolo sia di un racconto (preceduto da *Il feticcio*) sia di una raccolta, in cui viene trattato il parallelismo tra essere umano e macchina, già presente in *Cortigiana stanca* (1927). Nella raccolta *L'automa* compaiono diverse immagini afferenti a questa stessa area di significato, come il feticcio e il manichino. L'immagine del fantoccio è presente, come si è notato, sin dal primo romanzo di Moravia: colpisce l'immagine di un Michele, attraverso lo «specchio di Venezia», dalla «ridicola e fissa stupidità simile a quella dei fantocci ben vestiti esposti col cartello del prezzo sul petto, nelle vetrine dei negozi» (*In*, 187). Del tema del feticcio si è occupato Massimo Fusillo nel già citato *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*.

³⁸ P. V. ZIMA, *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, Paris, L'Harmattan, in particolare 122-123 (III. «*Les Indifférents*» ou le fléchissement du sujet) e 131-134.

³⁹ *In*, 224.

⁴⁰ Cfr. J.-P. RICHARD, *La creazione della forma*, a cura di C. Bo, trad. di G. Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1969, in particolare *La creazione della forma in Flaubert*, 173-269 (*La création de la forme chez Flaubert* è un saggio tratto dal volume *Littérature et sensation*, Paris, Editions du Seuil, 1954). «*L'Education Sentimentale* è anche prima di tutto il romanzo dell'assenza, di una realtà che si nasconde, e il protagonista finisce con l'accettare che essa debba sempre sfuggirgli» (p. 234).

⁴¹ Cfr. M. ONOFRI, *Introduzione* ad A. MORAVIA, *La disubbidienza*, Milano, Bompiani, 2013 (1948), V-XII, in particolare VIII.

⁴² Cfr. POULET, *La conscience...* (trad. it, in particolare cap. dedicato a Charles Du Bos).

⁴³ *No*, 111.

⁴⁴ *At*, 147.

primo crea e scorge farsi autonomo e indipendente un qualcosa che si afferma e vive una sua propria esistenza.

Il «rapporto simbiotico tra le cose “inanimate” e gli esseri ormai privi di anima» è, secondo Lucia Strappini, la «chiave della costruzione ideologica e linguistica dei romanzi di Moravia»:

alla condizione senza storia (senza futuro) delle persone che concorrono a determinare l'intreccio, alla secchezza delle loro “anime”, raggiunta per vie misteriose ed oscure, fa riscontro un ambiente popolato di oggetti che hanno assorbito per le medesime vie misteriose, la “vitalità” dei vivi.⁴⁵

Gli oggetti sono, come accennato, sottoposti a continui effetti di luce, naturali o artificiali (lampade, lumi o fari delle automobili), una «luce mediocre», «bassa, grigia e triste», una «bianca luminosità», una «luce bianca» che si alterna a un'«ombra nera», un'oscurità che riempie gli occhi, e, secondo Carla, entra fin dentro all'anima. Sono effetti chiaroscurali che svelano le due facce possedute dagli oggetti, di cui quella più nascosta riflette la fragilità del proprietario.

È una massa disumanizzata, è un mondo, come spiega Dino, «oggettivo e morto», poiché gli uomini sono ridotti a pure e semplici macchie immobili, a un groviglio di esistenze irretite, senza via di scampo, dalla materia cupa e greve della quotidianità; sono inequivocabili segni di una malattia morale che rende velleitari i tentativi di liberazione e cambiamento, svuotati di ogni significato: la rivoltella di Michele puntata contro Leo è scarica, lo schianto in auto di Dino non è fatale, mentre l'assassinio di Cora e Baba è soltanto immaginato da Francesco. Le ultime tracce dell'umano si perdono di fronte all'affermarsi di una mobilità della società privata di ogni logica e finalità, che non ha forma né anima. L'uomo è valutato dalla collettività «come si considera un mobile o un altro oggetto ingombrante» e riguardo cui si riflette «sul luogo dove collocarlo»: nell'immaginazione di Francesco questo è il modo in cui la moglie lo percepisce.⁴⁶

Il pittore Dino si illude di ritrovare un rapporto con le cose attraverso la relazione con l'apatica, quanto sfuggente, Cecilia, per lui simbolo di una realtà che ha perso il suo significato intrinseco e la sua funzione vitale, i cui occhi paragonati a «due scuri specchi» riflettono la realtà senza capirla, senza vederla effettivamente.⁴⁷ Arriva così a ricoprirla di banconote durante il rapporto sessuale, per costruire una similitudine/contrasto con il soggetto mitologico di 'Danae e la pioggia d'oro' (quella stessa creatura inclusa ancor prima nella cerchia dei «mostri decorativi che sono dipinti negli affreschi antichi: specie di sfingi o arpie, dal busto impubere innestato, con effetto grottesco, in un ventre e due gambe possenti»),⁴⁸ il cui dipinto è appeso nella sontuosa camera da letto della madre di Dino:

distesa su un letto molto simile a quello di mia madre [...]. Appoggiata con la schiena ad un mucchio di guanciali, il petto tirato indietro e il ventre proteso in avanti, una gamba allungata sul materasso e l'altra ripiegata e pendente nel vuoto, Danae guardava con compiacimento al proprio grembo nel quale, dall'ombra dei pesanti cortinaggi, cadeva la pioggia di monete, di un oro altrettanto chiaro e luminoso che quello dei suoi capelli di peccatrice sparsi sulle spalle bianche e sul seno roseo.⁴⁹

È il 'peccato originale' della classe sociale a cui appartiene Dino, non concepire il rapporto con le persone e la realtà se non attraverso il possesso, giungendo a ricorrere al denaro per stroncare ogni volontà d'essere. A questo falso mito l'ha avvicinato la figura materna, dal «volto

⁴⁵ STRAPPINI, *Le cose...*, 11.

⁴⁶ *At*, 20.

⁴⁷ *N0*, 86.

⁴⁸ *N0*, 108.

⁴⁹ *N0*, 322.

prosciugato e legnoso» e gli «occhi vitrei»,⁵⁰ e ricoperta di gioielli vistosi, «anelli massicci [...] intorno alle dita magre, braccialetti enormi carichi di amuleti e di pendagli [...] dai polsi ossuti, spille troppo ricche per il suo petto sfornito, orecchini troppo grandi per le sue brutte orecchie cartilaginose».⁵¹

La «malattia degli oggetti», esemplificata da «una collezione di mobili senza carattere e senza intimità», fa sì che il figlio venga comperato attraverso una macchina nuova, uno stipendio mensile, e addirittura una domestica nuova, Rita, per i suoi 'appetiti', mentre fa sì che il marito, scomparso, divenga un oggetto messo sullo sfondo, perché ormai privo di valore e appartenente al passato. Alla stessa stregua è considerato dalla famiglia il padre di Cecilia, «un oggetto inanimato» di cui, grazie alla progressione inarrestabile della malattia, si può disporre come si vuole. Tutto e tutti, secondo la madre di Dino, devono essere scelti «per il loro valore mercenario» e contestualizzati in un ambiente dall'«impersonalità opulenta e noiosa».⁵²

Nel momento in cui Dino è ricoverato in ospedale, a causa di un incidente, e inizia a osservare dalla finestra della sua stanza «un cedro del Libano», si accorge dell'inutilità dell'azione; la sola contemplazione lo porta al raggiungimento della pace interiore, durante la quale si pone un interrogativo alla base della vita stessa: esiste, o piuttosto può esistere, un altro modo di 'essere' in cui le cose non cessino mai di essere tali, smettano di 'sembrare' soltanto, e sia possibile realizzare con queste un contatto che non sia puramente formale?

passavo delle ore a guardare l'albero [...]. In realtà non ero quieto, ero soltanto fortemente occupato dalla sola cosa che in quel momento mi interessasse davvero: la contemplazione dell'albero. Non pensavo niente, mi domandavo soltanto quando e in che modo avevo riconosciuto la realtà dell'albero, ossia ne avevo riconosciuta l'esistenza come di un oggetto che era diverso da me, non aveva rapporti con me e tuttavia c'era e non poteva essere ignorato. Evidentemente qualche cosa era avvenuto proprio nel momento in cui mi ero lanciato con la macchina fuori della strada; qualche cosa che, in parole povere, si poteva definire come il crollo di un'ambizione insostenibile. Adesso contemplavo l'albero con un compiacimento inesauribile, come se il sentirlo diverso e autonomo da me, fosse stato ciò che mi faceva maggiore piacere. Ma capivo che [...] Qualsiasi altro oggetto [...] mi avrebbe ispirato lo stesso genere di contemplazione, lo stesso sentimento di inesauribile compiacimento.⁵³

La noia non si dissolve, il paesaggio non si apre e non si fa conoscere in profondità, non incoraggia verso lidi lontani. Appare evidente a Francesco Merighi, in ultima analisi, che neanche l'oggetto della sua attenzione, il diario-romanzo, può rivelarsi autentico, perché della realtà si presta ad essere specchio più o meno fedele, veritiero: «L'ansia di autenticità di Michele o di Dino è, ora, vanificata dalla coscienza – sembra – definitiva e totale, che non esiste possibilità di salvezza alcuna all'interno dell'universo borghese».⁵⁴

Il romanzo – che dovrebbe prendere vita dal diario – nel romanzo di Francesco Merighi-Alberto Moravia è un gioco di specchi originato dalla doppia natura di Francesco, *auctor* e *agens*, artefice e complice, della vicenda – il «sottomondo» familiare –, colui che si immedesima nell'individuo rappresentato,⁵⁵ è un microcosmo moltiplicato e riflesso a seconda del punto di vista del personaggio che si pone l'obiettivo di scardinare e scrostare dall'intonaco ufficiale il

⁵⁰ La madre di Dino ha vere e proprie sembianze di un oggetto, e più volte ritornano i suoi lineamenti duri e freddi, rivelati da «una faccia di legno» e «occhi di vetro».

⁵¹ *No*, 26-27.

⁵² *No*, 38-39.

⁵³ *No*, 344.

⁵⁴ G. RANDO, *La bussola del realismo. Verga, Alvaro, Moravia*, Roma, Bulzoni, 1992, 229 (cap. *L'ultimo Moravia*, 229-269).

⁵⁵ Sull'argomento, in generale, si rinvia all'Appendice 2. *Lo scrittore si sdoppia. Una variante metaletteraria del doppio nel Novecento*, in M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, n. ed. 2012 (I ed. La Nuova Italia, 1998), 318-330.

dato reale, per dedurre tuttavia che, alla fine, è l'ennesimo 'oggetto' appartenente al macrocosmo borghese.

Un'oggettiva rappresentazione, secondo le conclusioni di Francesco, può sussistere soltanto se strettamente connessa al mondo ricostruito nella pagina del diario, ove si scopre il senso e il significato delle cose indagate nella loro essenza più vera e profonda. La lezione offerta dalla figliastra Gabriella, soprannominata Baba, colei che esemplifica l'essere umano violentato dalla realtà, dalla storia stessa – e trasformato in «cosa, che è sempre nuova» rispetto ad una «persona la quale non può non avere un passato e dunque una storia» –,⁵⁶ gli insegna che l'unico «lido» di salvezza non è tanto il rifiuto semplicistico degli pseudo-valori, quanto l'approdo ad una condizione di estraneità a tale mondo oggettuale che gli altri hanno la forza di affrontare,⁵⁷ perché ciechi di fronte al degrado materiale e morale.

⁵⁶ *At*, 53.

⁵⁷ Per i tre romanzi si può parlare non solo di «alienazione di sé a sé», ma di alienazione dovuta allo «sguardo altrui»; si rimanda a questo proposito a G. FERRONI, *Introduzione. La critica psicanalitica e Pirandello*, in J.-M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, presentazione di G. Macchia, a cura di G. Ferroni, Roma, Edizioni Abete, 1977 (trad. it. di L. Di Giovanni: *Pirandello. Fantasmies et logique du double*, Paris, Librairie Larousse, 1972).