

CLIZIA GURRERI

L'Attenzione di *Alberto Moravia dalla sperimentazione romanzesca al film commedia borghese*

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CLIZIA GURRERI

L'Attenzione di Alberto Moravia dalla sperimentazione romanzesca al film commedia borghese¹

Il rapporto fra narrativa e cinema nell'opera narrativa di Alberto Moravia risulta evidente già a partire dalla scrittura de Gli indifferenti. Da quel momento numerosi testi del romanziere romano sono stati letteralmente depredati da saggisti, sceneggiatori, registi, i quali hanno ricavato a volte grandi capolavori della storia del cinema, in altri casi fredde e sterili riproduzioni testuali. All'interno di questa osmotica relazione fra narrativa e cinema, si dà un caso molto speciale: Moravia scrive il suo romanzo sperimentale, il 'nuovo romanzo', L'attenzione (1965), ma per il contenuto provocatorio e per le tematiche scabrose si dovranno attendere ben vent'anni prima che un regista abbia il coraggio di trarne un film. È il 1985 quando nelle sale cinematografiche viene proiettata la pellicola de L'attenzione, film liberamente - ma non troppo - tratto dal romanzo di Moravia. L'indagine esplora temi e problemi connessi con la trasposizione filmica, e mettere in luce il giudizio al riguardo dello stesso Moravia. È il film d'esordio di Giovanni Soldati, figlio di Mario, che si giova dell'eroticismo di Moravia e di Stefania Sandrelli per condensare la vicenda romanzesca nel plot filmico.

È il 1965 quando l'editore Bompiani pubblica nella collana delle «opere complete» il «nuovissimo romanzo» di Alberto Moravia, *L'Attenzione*.² A cinque anni di distanza dalla *Noia* (1960) e preceduto dalla raccolta saggistica de *L'uomo come fine* (1963), l'ultimo lavoro segna un ritorno alla narrativa e, insieme, un suo profondo ripensamento critico, una riflessione sul rapporto tra scrittura e la realtà. L'uscita dell'*Attenzione* è, infatti, accompagnata da una nutrita serie di articoli e recensioni che tendono a presentare la complessità e la «sconcertante novità»³ del libro. Dalle colonne della terza pagina de «La Stampa», Giorgio Zampa, il giorno stesso dell'arrivo in libreria del romanzo, il 10 giugno 1965, lo introduce ai lettori, ponendolo al centro di un più ampio dibattito intellettuale e rilevandone, sin dalle prime battute, la questione dominante:

Era, credo, nell'ordine delle cose che anche per Moravia il nodo venisse al pettine. Che anche il nostro romanziere più naturalmente dotato, più pronto ad affrontare, con una sicurezza che in alcuni casi poté sembrare baldanza, le difficoltà oggi connaturate, in apparenza, ad ogni tentativo di resa della realtà: un giorno, nell'atto di iniziare un romanzo, si chiedesse se l'operazione era ancora possibile, se la fiducia nel genere tradizionale [...] lo avrebbe ancora assistito. [...]. L'indifferenza che impedisce a Michele, nel romanzo d'esordio, di stabilire un rapporto "sincero" con il mondo, è lo stesso male di cui sono affetti i protagonisti dei più impegnati tra i libri successivi, sino al Dino della *Noia*. L'incapacità di comunicare, l'estraneità a se stessi e agli altri, l'insufficienza a raggiungere in qualsiasi modo una verità [...] doveva ad un certo punto coinvolgere lo scrittore, toccando la ragione stessa del suo lavoro. [...]. Fino a che punto l'arte, si dica pure la poesia, consente di mitigare l'assolutezza della muta negazione della realtà, di gettare una passerella sull'abisso del nulla, di tentare un avvicinamento tra mondi che si escludono?⁴

Accogliendo il lungo interrogativo di Zampa, *L'Attenzione* può essere letta come il tentativo di trovare una risposta, lo sforzo e la capacità della scrittura di registrare e raccontare soltanto ciò che accade veramente: l'autenticità cui tende l'arte e di cui il romanzo vuole esserne, almeno nelle intenzioni iniziali del protagonista, riflesso

¹ Si propongono per la prima volta in questa sede alcune riflessioni sul confronto tra il romanzo di Alberto Moravia e il film di Giovanni Soldati.

² F. GIANNESI, *Il pirandellismo dell'ultimo Moravia*, in «La Stampa», 14 giugno 1965.

³ *Ibidem*: «a dirla in breve, il Moravia che negli ultimi libri poteva sembrare ancorato a una virtuosa ripetizione dei suoi modi più caratteristici, e a un approfondimento di temi e fantasie tanto abilmente riverniciati quanto fedeli a un repertorio non nuovo, proprio con questa *Attenzione* ci dà la sorpresa di una svolta, di un salto in avanti».

⁴ G. ZAMPA, *Il romanzo "L'attenzione" rivela un nuovo Moravia*, in «La Stampa», 10 giugno 1965.

immediato, sfuma in una crescente (quanto evidente) consapevolezza dell'impossibilità di riportare in un'opera letteraria il dato reale.

La vicenda professionale di Francesco Merighi, scrittore e giornalista affermato di estrazione medioborghese, procede parallelamente a quella di Francesco Merighi, marito di Cora, popolana di una borgata romana, padre adottivo della figliastra Gabriella, detta Baba, nata dalla precedente unione di Cora con un soldato tedesco. Difficile individuare e districare la matassa degli eventi in cui si ritrova coinvolto, «tutto è compatto, ossessivo come un enigma irrisolvibile»: ⁵ tutte le azioni e le scelte di Francesco, tanto il matrimonio quanto il suo impegno intellettuale, scaturiscono da uno stesso sentimento di estraneità, dalla medesima reazione alla realtà che lo circonda, dalla costante «ricerca dell'autenticità». ⁶

Lui «borghese, figlio di borghesi, colto e agiato» ⁷ decide di sposare Cora, «donna del popolo, sarta di mestiere, figlia di una lavandaia e di un ortolano» ⁸ per opporsi alla falsità tipica e soffocante della propria classe di appartenenza:

Ora, per contrasto con questa inautenticità, si era formato in me, con la lentezza ma anche con la naturalezza del processo che porta alla nascita, dentro l'ostrica del nucleo della perla, si era formato, dico, il mito del popolo come solo depositario di tutto ciò che vi era di autentico al mondo. Si era nel 1947; questo mito aveva ricevuto una conferma dal fascismo e dalla guerra, due catastrofi, a ben guardare, dell'inautenticità. Così si spiega come, al mio primo incontro con Cora, io mi innamorai. ⁹

Alla stessa radice, alla stessa condizione di ricercata alienazione, a quel senso di «incoercibile angoscia» ¹⁰ è riconducibile la scelta di passare «dal giornale di sinistra a quello conservatore»: ¹¹ nessuna ambizione di carriera, né cambiamento delle opinioni politiche, semplicemente la possibilità garantita di viaggiare e dunque di allontanarsi dalla sua famiglia, quella con Cora e Baba, all'inizio desiderata e successivamente avvertita come qualcosa di fastidioso e di difficilmente sopportabile.

Insomma, una specie di paralisi davvero progressiva mi irrigidiva sempre più in un atteggiamento di incompleta incomunicabilità, distacco, estraneità, ribrezzo. [...] Per dare un'idea dell'irritato senso di estraneità che mi ispirava la convivenza con Cora e con sua figlia, voglio dire ancora che tra me e me non le chiamavo più con i loro nomi bensì con dei soprannomi. Cora era la "sarta" [...] e Baba era, mi dispiace dirlo, "la bastarda". ¹²

I continui viaggi, i lunghi periodi di assenza dall'appartamento romano, la lontananza dalla quotidianità familiare diventano componenti essenziali di quella *disattenzione* che Francesco riserva a Cora e Baba. Non avverte alcun interesse nei loro confronti, nessuna curiosità lo avvicina alla moglie e alla figlia, al contrario, una particolare forma di indifferenza, la «sospensione dell'attenzione», ¹³ appunto *disattenzione*, è, per Francesco, il solo atteggiamento consentito. Si comporta come un «pigionante», ¹⁴ come colui che

⁵ F. GIANNESI, *Il pirandellismo dell'ultimo Moravia*, cit.

⁶ A. MORAVIA, *L'Attenzione*, Milano, Bompiani, edizione Tascabili, 2008, 15.

⁷ Ivi, 10-11.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ MORAVIA, *L'Attenzione*, cit., 13.

¹¹ Ivi, 8.

¹² Ivi, 14.

¹³ Ivi, 30.

¹⁴ Ivi, 29.

«le ignora e al tempo stesso è consapevole della loro esistenza in una maniera oscura, indolore e sospesa». ¹⁵

Ma una cosa restava inalterata tra tanti cambiamenti: la mia passione per la letteratura e la mia passione a scrivere, un giorno, un romanzo. Pian piano, con gli anni, il romanzo era diventato per me molto più che un genere letterario, addirittura una maniera di intendere la vita. Sapevo infatti che non mi era possibile nella realtà un rapporto autentico con me stesso e con gli altri; ed ero convinto che il romanzo era il solo luogo in cui l'autenticità non soltanto era possibile ma anche, per così dire, inevitabile, se il romanzo era davvero un romanzo. ¹⁶

Emerge con prepotenza l'inscindibile legame tra letteratura e vita quale aspetto prevalente dell'esistenza di Francesco Merighi: solo la scrittura può tutelarla da quella «ostilità oscura e irriducibile» ¹⁷ insita nella mancanza di autenticità che contamina e sconvolge ogni realtà, sia quella intima e familiare, sia quella professionale.

Francesco, durante i primissimi anni di vita coniugale, si è dedicato alla stesura di un primo romanzo incentrato sulla sua relazione con Cora; all'improvviso, rileggendolo, si accorge che in «ogni parola del manoscritto» ¹⁸ si nasconde «un'aria di falsità, di irrealtà, di inautenticità» ¹⁹ che lo induce a strappare le pagine del suo lavoro. Nei pezzi di carta che lentamente volteggiano nell'aria prima di toccare il suolo c'è la vita di Francesco, il suo passato, ci sono Cora e Baba, il giornale, le aspettative tradite e un'ambizione letteraria fallita. E il romanzo non è riuscito perché i fatti narrati non erano autentici. L'«orrore provocato da questa scoperta» ²⁰ genera nel protagonista un ripensamento della storia da raccontare: è necessario attingere alla «sfera del vivere quotidiano», ²¹ scartando il «dramma, vale dire una combinazione di diverse azioni e di diversi personaggi». ²² Solo così la scrittura può riappropriarsi di una dimensione veramente autentica, solo così Francesco può impegnarsi in un romanzo capace di istituire un nesso con la vita, un legame non solo «letterario ed estetico, oppure meccanicamente mimetico» quanto profondamente connesso ad un processo «di identificazione e conoscenza». ²³

Il romanzo come storia, come vicenda, con un principio, uno sviluppo e una fine, come dramma, insomma, ti è fallito. Prova allora a vedere se ti riesce il romanzo senza storia, senza vicenda, senza dramma, il romanzo in cui non succede niente. Che cos'è il contrario dell'azione drammatica? Il contrario dell'azione drammatica è il quotidiano, cioè il tran tran, come si dice, della vita di tutti i giorni. L'autenticità che l'azione non poteva non rifiutarsi, vedrai che l'otterrai in una rappresentazione che escluda ogni specie di azione. ²⁴

Prende così progressivamente forma l'idea di compilare un diario dove registrare e annotare con *attenzione* tutti quegli episodi utili alla redazione del nuovo romanzo:

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ MORAVIA, *L'Attenzione*, cit., p. 31.

¹⁷ *Ivi*, 13.

¹⁸ *Ivi*, 15.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, 16.

²¹ *Ivi*, 32.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, 65.

²⁴ *Ivi*, 33.

dopo il romanzo dell'inautentico proprio dell'azione sarebbe stato il romanzo dell'autentico, proprio del quotidiano.²⁵

Attraverso i pensieri di Merighi, esposti sin qui nell'ampio prologo che precede il diario, Moravia riflette sulla condizione del romanzo contemporaneo: *L'Attenzione* è, in questa prospettiva, un'abilissima sperimentazione di scrittura metadiegetica, un esempio di romanzo nel romanzo. In una complessa struttura narrativa, in un abile gioco di specchi, la teoria letteraria di Moravia viene da subito sottoposta al severo, quanto concreto, vaglio della scrittura: Francesco romanziere è proiezione letteraria di Moravia narratore e *attento* osservatore della letteratura e della cultura degli anni Sessanta.

Martedì 13 ottobre (1963). Francesco è appena atterrato a Roma. Di ritorno da un viaggio in Iran raggiunge il suo appartamento di piazza Mazzini. Con la consueta *disattenzione* che ormai «gli permette di vivere in famiglia come in un albergo»,²⁶ senza curarsi della presenza di Cora e Baba, entra nel suo studio e, seduto alla scrivania, controlla la corrispondenza, lì diligentemente ordinata in «diversi mucchi». ²⁷ In una busta comune, «di quelle chiamate commerciali, che si comprano nelle tabaccherie»,²⁸ una lettera anonima, scritta a macchina, comunica a Francesco che la moglie, Cora, gestisce una casa per appuntamenti. Imbarazzato riferisce la notizia a Baba, che conferma, con un sintetico assenso, la veridicità dell'informazione e confessa al padre di essere stata portata in quella casa, a disposizione dei clienti, all'età di quattordici anni. Il lungo dialogo che segue procura a Francesco un insolito sentimento, una strana passione verso colei che da tempo (e con disprezzo) tiene volutamente distante. Si profila un amore incestuoso, un desiderio proibito che lo spinge a voler servirsi di lei, a prenderne il suo piacere, come se Baba fosse un oggetto a disposizione di chiunque.²⁹

era piuttosto da questo nome che da lei stessa in carne ed ossa che mi sentivo attirato; e questo nome era quello che si dà al rapporto amoroso tra un uomo e una donna che hanno i vincoli di parentela. Ora io mi rendevo conto che se non ci fosse stato l'idea o meglio il nome di incesto, probabilmente io non l'avrei desiderata. così ancora una volta era dimostrato che per me non c'era né poteva esserci azione autentica nemmeno quando l'impulso ad agire veniva dal profondo. Infatti: il mio desiderio era scattato automaticamente al suono di un nome, di un mero nome e per giunta falso, poiché dopo tutto, non eravamo veramente padre e figlia.³⁰

L'episodio risulta centrale per gli sviluppi del romanzo e dell'intreccio. La scoperta consente a Francesco di mettere a fuoco alcuni momenti del passato che, solo ora, dopo la sconcertante rivelazione anonima, trovano una loro possibile collocazione nella catena degli eventi che si sono susseguiti, senza alcuna logica apparente, se non quella della sospensione dell'*attenzione*, nella vita del protagonista. Gli incontri occasionali con donne che gli offrivano solo un amore mercenario, la visita singolare della ragazza-scheletro, gli appuntamenti frequenti con ragazze, soltanto adesso rivelano la loro intima connessione con una sotterranea verità che Francesco probabilmente, pur conoscendola, aveva ed ha deciso di reprimere. Si altera il rapporto tra padre e figlia: Francesco continua ad avvertire una forte e incessante attrazione incestuosa nei

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, 35.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, 36.

²⁹ *Ivi*, 53.

³⁰ *Ivi*, 54.

confronti di Baba che, a sua volta, con la malizia e la fragilità proprie dei vent'anni, reclama l'affetto paterno. Ma il contenuto della lettera incide in maniera decisiva sulla scrittura del diario e, dunque, sull'evoluzione del romanzo. Il desiderio per Baba, la natura stessa di quella relazione negata, generano una serie di deformazioni della realtà in maniera tale che il dato concreto e quello immaginario finiscono per confondersi, tradendo l'iniziale volontà del romanziere di registrare solo ciò che fosse autentico.

Il giorno successivo al dialogo-confessione, Francesco scrive di trovarsi nella casa di appuntamenti di Cora: la sua *attenzione* viene catturata da una bambola di porcellana adagiata sul capezzale del letto matrimoniale dove sta per consumarsi uno dei suoi tanti amplessi mercenari organizzati dalla moglie. L'immagine della bambola assume lentamente i tratti di Baba, sino ad una totale identificazione che sottrae a Francesco la capacità di distinguere la bambola dalla figlia. L'orrore e il desiderio per l'incesto si alimentano a vicenda sino a quando, «fradicio di sudore»,³¹ si sveglia: è un sogno e sul suo comodino scorge il testo dell'*Edipo*. Accende una lampada e inizia a leggere alcuni versi della tragedia. Il dramma, volutamente estraneo dalla sua idea di romanzo, torna prepotentemente nelle pagine del diario da cui sarebbe derivato il suo romanzo:

Il romanzo che avevo sperato di scrivere nel quale l'inautenticità del dramma veniva sostituita dall'autenticità del tran tran quotidiano, questo romanzo poteva dirsi in partenza fallito.³²

L'angoscia e il tormento dovuti all'immaginazione onirica si traducono in un amaro dilemma sulla scrittura: tenere il diario significa rifiutare le posizioni del prologo, abdicare alla capacità «di estrarre l'essenza della poesia dalla realtà quotidiana»,³³ privilegiando il romanzesco e il drammatico. Ma l'immaginazione di Francesco è la conseguenza di avvenimenti reali:

Io non avevo immaginato proprio niente, per quanto potesse sembrare incredibile. Avevo davvero ricevuto la lettera dell'anonimo: Cora faceva davvero quel mestiere; Baba a quattordici anni era stata davvero nella casa di Cora; e io adesso ero davvero seduto alla scrivania e sentivo davvero, come infatti sentivo, la contraddizione angosciosa che c'era tra le mie preoccupazioni letterarie e l'incombente inevitabile obbligo di risolvere al più presto nella realtà e non nelle pagine di un romanzo la situazione in cui mi trovavo. [...] La situazione familiare, a dir poco drammatica, mi impediva di scrivere il romanzo senza dramma che avevo progettato; il progetto del romanzo mi impediva di affrontare il dramma della mia situazione familiare facendomi sentire l'inautenticità di qualsiasi intervento risolutivo.³⁴

L'intera vicenda di Francesco romanziere prosegue in questa doppia direzione, nella duplice narrazione degli avvenimenti realmente accaduti e di quelli che avrebbe voluto raccontare. Le pagine del diario sono scandite da episodi del «tran tran quotidiano», frammenti del presente e ricordi del passato, alternati alle necessità imposte dalla scrittura, alle profonde meditazioni e articolate analisi sulla forma e sulle caratteristiche del romanzo contemporaneo.

³¹ Ivi, 59.

³² Ivi, 61.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, 62-63.

Martedì 27 ottobre (1963). Francesco, ancora turbato dalla dichiarazione della lettera e soprattutto scosso dal dialogo con Baba, decide di parlare con la moglie. Dalla sartoria si spostano, all'insaputa di Cora, sulla Via Cassia, fermandosi in prossimità della casa di appuntamenti. È Cora ad interrompere il silenzio e a chiedere al marito il motivo, insolito, del loro incontro. Il pretesto è il romanzo, «informazioni»³⁵ per la storia che Francesco sta scrivendo:

Mi sono fermato un momento, imbarazzato. Che cosa in realtà volevo sapere? Io avrei dovuta interrogarla sulle cose che stavano succedendo ora; ma non volendo farlo, dovevo rassegnarmi a interrogarla sulle cose che erano successe dieci anni fa. Tuttavia mi è sembrato anche questo un modo, sia pure tortuoso e indiretto di arrivare alla verità: “Vorrei sapere perché, secondo te, io mi sono innamorato di te e ti ho sposata”.³⁶

Cercare di capire le intime ragioni dell'amore che un tempo li ha uniti significa, infatti, recuperare quella dimensione autentica che è presupposto necessario alla scrittura e comprendere il motivo primario della *disattenzione*: indagare il perché ad un certo punto Francesco abbia iniziato a comportarsi come un estraneo in casa sua (il pigionante del prologo) vuol dire provare a spiegare le cause che hanno provocato la *sospensione dell'attenzione*.

Cora rievoca il suo passato tra le strade della borgata Gordiani, l'abitudine a vendere il proprio corpo per il piacere altrui, l'incontro con Francesco e la loro passione iniziata e consumata più volte tra le mura di una camera ad ore. Per Cora è stato «un amore bello, intenso, violento che non si fermava alla superficie, ma andava in profondità»,³⁷ un amore vivo che ha continuato a provare anche dopo il distacco di Francesco e che tuttora avverte nei suoi confronti. È stato il passaggio dalla condizione di popolana a quella di moglie borghese ad aver allontanato suo marito. Poi il momento della confessione: la casa di appuntamenti è nata per questa ragione, per poter ancora amare Francesco, per fare l'amore con lui attraverso i corpi delle altre donne, anche con quello di Baba. Ritorna il ricordo di quanto avvenuto sei anni prima, del sogno della bambola di porcellana, della visita e della fuga dalla casa di appuntamenti senza farsi riconoscere, il silenzio mantenuto per tutto questo tempo: Francesco si sposta dall'annotazione dettagliata alla dimensione irreali, ad un flusso di coscienza che lo conduce ad un confronto serrato con il proprio *alter ego* letterario. Non si sa se la confessione di Cora, come quella di Baba, sia veramente accaduta nel modo in cui è stata trascritta, l'unica cosa certa è l'interferenza dei due dialoghi con il progetto del romanzo:

ti piace immaginare che sia proprio la madre ad offrirti Baba; ti piace di immaginare che magari potresti possedere Baba nella casa di Cora; e ti piace di immaginare infine, una volta di più, che Baba sia un oggetto, una cosa che la madre ti vende e tu compri. [...] Tu sai benissimo che il tuo romanzo, se mai lo scriverai, sarà composto in parte dalla realtà oggettiva e in parte dalla realtà soggettiva. Ma tu sai pure che questa divisione in fondo non esiste. Il tuo romanzo sei tu stesso. Dipende dunque da te di essere te stesso completamente e senza maschere, attraverso il riconoscimento che alcune cose ti sono realmente accadute e che altre le hai immaginate nonchè attraverso la consapevolezza dei motivi di queste tue immaginazioni.³⁸

³⁵ MORAVIA, *L'Attenzione*, cit., 80.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, 88.

³⁸ Ivi, 97.

Giovedì 17 dicembre (1963). Ultima pagina del diario prima dell'epilogo. Francesco, dopo la morte di Cora, è in partenza per gli Stati Uniti. La conclusione prevista per il diario-romanzo presenta, come tutte le altre situazioni narrate, la propria natura bifronte. La scena finale risulta sospesa nella costante oscillazione tra il soggettivo e l'oggettivo, la registrazione puntuale dell'accaduto e la sua rielaborazione personale, le inevitabili aggiunte dell'autore. È impossibile, per il lettore, distinguere i continui spostamenti dalla verità alla menzogna: soltanto alla scrittura è concesso di muoversi liberamente in questi ambiti che Francesco si sforza, almeno nelle intenzioni iniziali, di mantenere ben distinti e che, al contrario, sfuggono alla sua volontà rivelandosi intrinsecamente connessi alla letteratura.

Il romanzo, drammatico o inteso come dramma di un romanzo, resta il solo modo, la sola opportunità che Francesco ha «per intendere il rapporto con la vita»: ³⁹ non importa sapere quale delle due vie abbia percorso, entrambe sono *autentiche*, «veritiere, anche se in maniera diversa». ⁴⁰ Solo l'autore conosce i meccanismi della finzione e solo a lui spetta il compito di svelarli e sperimentarli nelle varie fasi di composizione: è il romanzo il vero protagonista, non Francesco impegnato nella cronaca diaristica.

Il diario di Merighi è, in un certo senso, il diario a cui Moravia confida e affida le proprie opinioni critiche, lo spazio del ragionamento teorico che ospita «tutte le cose che possono venire in mente ad un romanziere mentre riflette sul romanzo che scriverà, cose che l'aiuteranno magari a scrivere il romanzo, ma che, ovviamente non potrebbero figurarvi». ⁴¹

Per questo decisi di pubblicare il diario tale e quale come l'avevo scritto [...] con l'aggiunta di un prologo e di un epilogo. Ma ho conservato il titolo di *L'attenzione* che era il titolo del romanzo che avevo in mente di scrivere. È un titolo appropriato [...] e inoltre poiché temo che la narrazione potrà sembrare un po' arruffata, è anche un invito al lettore di voler benevolmente concedere al libro quella stessa attenzione, che, come è sperabile, esercita normalmente sui fatti della propria vita. ⁴²

La scrittura riscatta Francesco dalla colpa della *disattenzione*: scrivere vuol dire riportare la propria *attenzione* sulla propria esistenza. La grande abilità di Moravia-Merighi è stata quella di tramutare un nome comune (*attenzione* come atteggiamento) in un nome proprio (*L'attenzione* come romanzo) che, in ultima analisi, è il nesso inscindibile tra letteratura e vita. ⁴³

Nel 1985, Giovanni Soldati, azzarda la trasposizione filmica del romanzo di Moravia. Nel cast, nel ruolo di protagonista, Ben Cross (Alberto Merighi), insieme a lui Stefania Sandrelli (Livia, la moglie di Alberto) e Amanda (Monica, la figlia di Livia), appena adolescente. Appropriata la scelta degli attori, soprattutto la presenza di madre e figlia che ben si presta alla rappresentazione delle dinamiche coniugali e familiari al centro de *L'Attenzione*.

Pur conservando la trama del libro, la rivisitazione cinematografica di Soldati tende a privilegiare, in maniera diversa dal testo, la componente erotica e sensuale di Livia, sacrificando la complessità e la profondità psicologica dei personaggi letterari e

³⁹ Ivi, 117.

⁴⁰ Ivi, 288.

⁴¹ Ivi, 295.

⁴² Ivi, 297.

⁴³ Cfr. T. TORNITORE, *Moravia teorico della letteratura*, in A. MORAVIA, *L'Attenzione*, cit., I-XIII.

rinunciando alla problematicità della scrittura. Ciò che il film non riesce a trasmettere è il rapporto tra l'arte e la realtà, la questione dell'autenticità e della ricerca della sincerità si arrestano di fronte alla necessità e al desiderio di Livia di recuperare l'intimità della vita di coppia. Per far questo la donna agisce come Cora, organizzando per il marito una serie di incontri con ragazze decisamente più giovani. Come Francesco, anche Alberto non sospetta che dietro i suoi amplessi mercenari si nasconda l'amore insano, morboso e ossessivo di sua moglie. A scoprire l'attività di Livia è sua figlia Monica, che intercetta una telefonata di Alberto con una delle tante frequentatrici della casa di appuntamenti.

Soldati interviene sull'intreccio narrativo attribuendo alla giovane Sandrelli un ruolo decisivo per lo sviluppo della pellicola: l'anomala complicità che c'è tra Livia e Monica e quella che si instaura, nel corso del film, tra Monica e Alberto agisce in maniera radicale sull'evoluzione del protagonista e sulla ricostituzione finale del nucleo familiare. Per Francesco il *dramma* della famiglia non ammette soluzione se non la sua stessa dissoluzione con la morte di Cora e la partenza per gli Stati Uniti; per Alberto, Livia e Monica il regista immagina una conclusione diversa, la ricomposizione di un equilibrio interno alla famiglia. Questo cambiamento di prospettive è alla base delle divergenze che separano Moravia da Soldati, Francesco da Alberto, la letteratura dal cinema: la riflessione critica sulla scrittura, il ruolo del romanzo e il diario, elementi costitutivi della storia di Francesco, tendono a scomparire nella versione filmica così come risultano notevolmente semplificate le angosce e i turbamenti del protagonista. Anche la valenza allegorica della bambola di porcellana si trasforma in un mero elemento decorativo, in un dato accessorio incapace di intervenire sulla complessità degli eventi e sulla caratterizzazione psicologica di Alberto.

La scommessa filmica è persa: per l'argomento e per la sua natura metaromanzesca, il testo di Moravia non si presta ad alcuna transcodificazione. Soldati ha frainteso il romanzo e lo ha vistosamente tradito nell'incapacità di restituire e sperimentare l'autenticità dell'arte. *Disattento* rispetto alle questioni fondamentali espresse dal diario di Merighi, il regista non ha considerato che non tutti i romanzi si prestano a riscritture cinematografiche, non ha compreso che «Moravia è difficile da tradurre in cinema proprio perché sembra facile».⁴⁴

⁴⁴ Con *Soldati e le Sandrelli un complotto di famiglia*, in «La Stampa», 22.02. 1985.