

DIEGO VARINI

«In cielo, a destra della cupola».
Moravia fra gli specchi di Roma

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DIEGO VARINI

«In cielo, a destra della cupola».
Moravia fra gli specchi di Roma

Nel segno fondamentale e modernistico dello straniamento, la prismatica mutevolezza della “città eterna” (spesso osservata dal margine dislocato delle sue periferie) tende a funzionare in Moravia come un ironico contrappunto al quale lo scrittore fa ricorso per investigare, in una sottile dialettica fra differenza e ripetizione, il gioco psicologico alla base dei suoi ingegnosi congegni romanzeschi. Nel mio intervento mi propongo di rileggerne una serie di coordinate, che implicano una interrogazione sul senso vitalmente mobile e polimorfo dei connotati applicati da Moravia alla sua idea di realismo e di romanzo.

Il rapporto che la narrativa di Moravia intrattiene con il paesaggio di Roma sembra porre immediatamente al centro un procedimento stilistico di delicata, sempre ambigua riconoscibilità e fissazione: la stilizzazione. Un procedimento che (nel suo intreccio problematico con i modi complessi della parodia e dell'autoparodia)¹ appare fondamentale per spiegare il funzionamento di ciò che la critica ha avuto la tentazione di chiamare spesso il manierismo di Moravia.² Una vocazione manieristica, nello scrittore romano, ha anzitutto a che fare in concreto con la sua tendenza peculiare e congenita al ricalco, alla riproposizione ingegnosamente variata degli stessi temi e degli stessi ordigni romanzeschi: un tratto stilistico e di poetica talmente marcato da armare presto una di quelle sentenze sbrigative che finiscono per sedimentarsi poi in una sorta di luogo comune proverbiale (perlomeno a partire dalla fondamentale monografia di Edoardo Sanguineti, nel 1962),³ ovvero l'idea paradossale di uno scrittore che, in forma avvertitamente camuffata e depistante, riscrive ogni volta daccapo – nei termini di «un'inquietante continuità»⁴ – sempre il medesimo romanzo.

«Moravia non inventa mai nulla, ricapitola e basta» sentenziava – sull'abbrivio degli anni Settanta (recensendo *Io e lui*) – Leslie Fiedler.⁵ Nella sua brutalità alquanto spazientita, l'asserzione del grande critico americano coglieva in termini nitidi la relazione – di natura agonistica o polemica – che la pagina moraviana istituisce costantemente con la presenza indichiarata di un soggiacente palinsesto. Fin dal romanzo d'esordio (*Gli indifferenti*, 1929), anche la raffigurazione di Roma presenta in effetti, nella prosa di Moravia, l'aspetto di un paesaggio fortemente stilizzato: in quel suo primo e decisivo romanzo, «l'esperienza della città – ha osservato Raffaele Manica – si sente ma non si vede».⁶ Deprivata di ogni ingrediente pittoresco e genericamente affettivo, la città assume le sembianze di un ambiente urbano incolore e minaccioso, fittamente popolato dalla sfuggente anonimia di una folla scarpinante che trova il suo archetipo più distintivo nella Londra ottocentesca di Charles Dickens. Agli antipodi di una corriva tradizione figurativa della vedutistica ad acquerello, esemplarmente rappresentata nella cultura pittorica romana a cavallo fra Otto e Novecento da un artista quale Ettore Roesler Franz, si direbbe che Moravia faccia mostra di rifiutare in premessa ogni compromissione con il colorito municipale: scegliendo invece di recuperare suggestioni che gli vengono dall'Europa, mediate dall'appetito insaziabile, per tanti versi enciclopedico, con cui la fantasia onnivora dello scrittore fagocita e metabolizza i dati compositi di eterogenee letture. In questo senso è difficile non pensare alla tangibile sovrapposizione che in Moravia viene delineandosi, fin da subito, fra l'immagine di Roma e quella della Parigi potentemente raffigurata e scolpita da Baudelaire nelle pagine dello *Spleen de Paris*: se è vero che

¹ Sulla cotangenza e il nesso dicotomico di stilizzazione e parodia, il riferimento fondamentale è alle pagine di JURIJ TYNJANOV, *Dostoevskij e Gogol' (per una teoria della parodia)*, in ID., *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968, 135-71.

² Sul «montaggio metamorfico a cui [Moravia] sottopone gli elementi del suo meccanismo», restano illuminanti le osservazioni di ALFREDO GIULIANI, *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1984, 152 (ancora: sulle «ricorrenze, le variazioni e combinazioni di quei grandi sintagmi narrativi che sono le situazioni e i personaggi moravian»). Da ultimo, mi sia permesso rimandare anche a quanto ne ho scritto in DIEGO VARINI, *La cattedrale offesa. Moravia Ottieri Testori*, Milano, Medusa, 2014, 47-109.

³ EDOARDO SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.

⁴ ENZO SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, 27.

⁵ LESLIE FIEDLER, *Alberto Moravia non ha eredi eccetto se stesso* (1972), ora in ID., *Vacanze romane. Un critico americano a spasso nell'Italia letteraria*, a cura di Samuele F. S. Pardini, Roma, Donzelli, 2004, 143.

⁶ RAFFAELE MANICA, *Moravia*, Torino, Einaudi, 2004, 99.

in quel libro fondamentale – per dirla con Francesco Orlando – «la grande città fonda quasi una nuova, sterminata e labirintica natura di pietra, tutta artificialmente umanizzata».⁷

Roma è stata per sei decenni, con sporadiche eccezioni, il teatro di ambientazione dei congegni narrativi partoriti dalla fantasia di Moravia. Ed a partire dagli *Indifferenti* lo scrittore applica alla raffigurazione della città natale i filtri di una disposizione d'animo pronta a trasfondersi in una compiuta scelta linguistica:⁸ il difetto di temperatura vitale dei personaggi romanzeschi di Moravia si traduce idealmente in un colore distintivo, il grigio, e in una precisa intonazione, la prosa anodina che diventerà nel tempo – per attingere una formula celebre di Luigi Baldacci – il peculiare «stile di plastica» messo a punto da Moravia per farsi «testimone principe di un naufragio (valori e comportamenti borghesi)».⁹ Di questa attitudine, non sembra impossibile cogliere – per così dire – la cellula germinale, incastonata nella lunga passeggiata di Michele che punteggia il capitolo VII degli *Indifferenti*:

I marciapiedi erano affollati, la strada rigurgitava di veicoli, era il momento del massimo traffico; senza ombrello sotto la pioggia, Michele camminava con lentezza come se fosse stata una giornata di sole, guardando oziosamente le vetrine dei negozi, le donne, le réclames luminose sospese nell'oscurità; ma per quanti sforzi facesse non gli riusciva d'interessarsi a questo vecchio spettacolo della strada; l'angoscia che l'aveva invaso senza ragione, mentre se ne andava attraverso i saloni vuoti dell'albergo, non lo lasciava; la propria immagine, quel che veramente era e non poteva dimenticare di essere, lo perseguitava; ecco, gli pareva di vedersi: solo, miserabile, indifferente.¹⁰

Nel medesimo torno d'anni in cui Giuseppe Ungaretti, nel lungo processo di gestazione che prelude all'uscita di *Sentimento del tempo* (1934), viene trasformando la luce di Roma in un potente elemento mitopoietico (eleggendo il travertino del barocco romano a fulcro di una complessa mitologia poetica), Moravia prende a muoversi su una direttrice orgogliosamente antilirica, negandosi a ogni compromissione con i codici della scrittura poetica, e applicando alla stentorea monumentalità delle architetture urbane di Roma soluzioni che sul terreno della prosa rimandano anzitutto alla lingua scabra e referenziale dei romanzi di Pirandello (un composto che – scrisse una volta in termini icastici Giancarlo Mazzacurati, parlando in specie di *Uno, nessuno e centomila* – fa pensare, più che a un romanzo-saggio, alla «sceneggiatura di un saggio»)¹¹ Per un verso ne viene l'immagine di una città immersa nel suo torpore indolente e scettico, in stretta linea di contiguità con la capitale pontificia evocata nell'opera-*monstrum* di Giuseppe Gioacchino Belli (alla quale Moravia dedica uno splendido, appassionato saggio nei primi anni Quaranta, più tardi ripreso nelle pagine de *L'uomo come fine*).¹² Ovvero un'altra matrice sembra da ravvisare idealmente nella Roma giolittiana del *Giovanni Episcopo* di Gabriele d'Annunzio: sordida, ipocrita sentina di piccole trame e losche transazioni o commerci pseudo-ministeriali.

Insieme, nel trattamento riservato alla raffigurazione dell'ambiente cittadino urbano, Moravia fotografa il tratto fondamentale della propria disposizione sentimentale rispetto allo spettacolo della macchina sociale (negli anni in cui le filosofie dell'esistenza, col loro accento posto sull'assurdo, sull'assenza di fondamento causale dell'esperienza umana, trovano in lui un ascoltatore vigile e precocemente un compagno di strada). Per dirla con un geografo del Novecento, Eugenio Turri, il paesaggio è sempre «il referente del nostro guardare il mondo e del nostro progettarlo» («referente del gioco natura-cultura», depositario di una «funzione mediatrice tra l'agire e il rappresentare»)¹³ Ed a partire da una consimile premessa, è forse lecito dire che nel grigio opaco del cielo di Roma, sullo sfondo del clima plumbeo e opprimente di una città insieme spazientita e sonnacchiosa, Moravia proietta

⁷ FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, 237.

⁸ Sulle implicazioni modernistiche alla base di questa opzione (anzitutto nel suo rapporto – tutt'altro che estrinseco – con il referente di uno spazio urbano labirintico e allotrio), sono importanti le riflessioni di CRISTINA BENUSSI, *Moravia, lo stile, lo spazio, la città*, in "Poetiche", 2008 (n. 1-2), 133-148.

⁹ LUIGI BALDACCI, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, 14.

¹⁰ ALBERTO MORAVIA, *Gli indifferenti*, in ID., *Opere/1. Romanzi e racconti. 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, edizione diretta da Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 2005, 116.

¹¹ GIANCARLO MAZZACURATI, *Stagioni dell'Apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino 1995, 166.

¹² ALBERTO MORAVIA, *Cento sonetti di Gioacchino Belli*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, 39-54.

¹³ EUGENIO TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, introduzione di Francesco Vallerani, Padova, Marsilio, 2014, 11-12.

invariabilmente da subito quella specie di misteriosa premessa caratteriale, simile a un tratto di lugubre disperazione ontologica, alla quale darà voce – in un romanzo come *La noia* (1960) – il protagonista Dino, nelle pagine in cui esordirà parlando di

una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà [...] una malattia degli oggetti, consistente in un avvizzimento o perdita di vitalità quasi repentina; come a vedere in pochi secondi, per trasformazioni successive e rapidissime, un fiore passare dal boccio all'appassimento e alla polvere.¹⁴

È inevitabile richiamare ogni volta, a questo proposito, la proverbiale diagnosi freudiana che Umberto Saba produce, in una delle sue *Scorciatoie*, sulle congetturabili inibizioni dell'uomo Alberto Pincherle: laddove tristezza e sessuofobia avrebbero insomma nello scrittore la medesima sovrapponibile radice, originata – scriveva il poeta triestino – da un sospettabile equivoco infantile del bambino Moravia che dovette assistere un giorno a quanto Paolo Mantegazza «chiamava, con le bave alla bocca, l'*amplesso*», scambiandolo con «un'aggressione, un atto sadico» del genitore maschio nei confronti della madre.¹⁵ Questa scena primaria, in tutti i sensi archetipica, spiegherebbe in generale – a giudizio di Saba – la strana e singolare cifra pudibonda di uno scrittore che pure ebbe in vita – perlomeno presso la porzione più codina dell'opinione pubblica italiana – la fama ambigua e per qualche verso spiacevole del narratore pruriginoso e licenzioso («si direbbe che i suoi personaggi non provino nessun piacere a quella cosa dalla quale pure – dice Euripide – derivano ai mortali le loro più care delizie»).¹⁶ Laddove non è difficile ravvisare il punto nel quale, all'inizio della *Noia*, il dato paesaggistico viene sommandosi al dato coscienziale: esso coincide con la pagina nella quale il conflitto edipico sotteso alla coscienza del protagonista si trasfonde in descrizione angosciata (refertata, come tutto il romanzo, in prima persona) di un orrendo “ritorno a casa” di Dino, nella sontuosa e padronale villa materna sull'Appia antica. In quel frangente, Roma e la madre prendono a funzionare – per una volta – nei termini di una sinonimia esplicita:

guardando ai piccoli cipressi neri, polverosi e ricciuti e alla villa rossa e bassa, rannicchiata sotto il cielo pieno di cirri grigi simili a batuffoli di ovatta sporca, riconobbi nel mio animo il costernato orrore che mi assaliva ogni volta che andavo a visitare mia madre. Un orrore come di chi si accinga a commettere un atto contro natura, quasi che, imboccando il viale, fossi in realtà rientrato nel ventre che mi aveva partorito.¹⁷

«Moravia – scrisse perfidamente Ennio Flaiano – ha il genio del banale. Ha anche la capacità di essere brusco e prolisso nello stesso tempo, di ripetersi sino al fastidio e di centrare subito un'idea, un concetto, di spiegarlo con estrema chiarezza». ¹⁸ Rispetto a questa consustanziale ambivalenza, non fa eccezione il modo in cui lo scrittore viene forgiandosi in effetti – scrisse Michel David – «uno schema semplificato, una rappresentazione mentale sommaria, dell'apporto freudiano, riducendolo quasi unicamente a mezzo d'indagine sul sesso». ¹⁹ In Moravia l'investigazione ossessiva del tema erotico convive con una sconcertante forma di sessuofobia. «Da *Agostino* fino alla *Vita interiore* – ha osservato Bazzocchi – l'esibizione di nudi, di rapporti sessuali, addirittura di organi genitali è una costante formale della sua scrittura». ²⁰ Eppure l'erotismo moraviano, gelidamente sciapo e meccanico, tende invariabilmente a funzionare quale correlato di una disposizione d'animo lugubre e depressiva, specie di antefatto psicologico dal quale scaturisce una instancabile misurazione dell'assurdità insita nel territorio dell'esistenza. Nondimeno, a far capo da questa dominante psicologica, prolifera in Moravia lo strano prodigio di un'opera che

¹⁴ ALBERTO MORAVIA, *La noia*, in ID., *Opere: 1948-1968*, a cura di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1989, 428-29.

¹⁵ UMBERTO SABA, *Scorciatoie e raccontini*, Milano, Mondadori, 1963², 114-15.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ ALBERTO MORAVIA, *La noia...*, 443.

¹⁸ ENNIO FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, a cura di Emma Giammattei, Milano, Rizzoli, 1983, 305.

¹⁹ MICHEL DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990³, 445. E si vedano ora, sul piano di una riflessione complessiva, le pagine importanti di VALENTINO BALDI, *Psicoanalisi, critica e letteratura. Problemi, esempi, prospettive*, Pisa, Pacini, 2014.

²⁰ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, 34.

sembra recare il segno paradossale dell'esuberanza e di una misteriosa vitalità surgiva: la fantasia di Moravia può macinare allora per esempio, all'altezza dell'esperienza dei *Racconti romani*, schidionate di narrazioni brevi fondate sulla serialità (nate su commissione del *Corriere della sera*, cioè del grande quotidiano che detta naturalmente anche la tempistica di consegna dei singoli pezzi e il numero vincolante di battute disponibili): variando all'infinito, racconto dopo racconto, il quadro della minuta osservazione dei tipi popolari e borgatari romani.

Al simulacro magniloquente e pomposamente inerte di una Roma *caput mundi* (città eterna, Terza Roma, Urbe), il Moravia dei *Racconti romani* viene sovrapponendo l'evocazione di una dislocata periferia estesa a macchia d'olio, specie di landa priva di baricentro in cui il presente si riduce a un'immagine piatta, vuota, disertata dalla storia. Del resto, è pur vero che – per dirla con le parole di uno storico odierno, Valerio Vidotto – «la Roma del dopoguerra rimane del tutto estranea all'adozione di un canone, e in questo senso è già paradossalmente e precocemente, anche se inconsapevolmente, postmoderna».²¹ Alla pressione demografica dei nuovi inurbati consegue in effetti presto una specie di moltiplicazione edilizia anarcoide, sganciata da ogni progettualità urbanistica. E sulla percezione esatta di questa sfuggente anonimia asettica, l'occhio di Moravia investe – nei termini di una dialettica sottilmente ironica tra familiarità e straniamento – applicando alla propria rappresentazione della città, ancora nel pieno degli anni Cinquanta, il patrimonio di sollecitazioni che gli derivano dal bagaglio di esperienze straordinarie compiute dal viaggiatore (se è vero che lo scrittore, a partire dal viaggio in Medio Oriente del '53, visiterà sostanzialmente – ingaggiato dal solito *Corriere della sera* – letteralmente i quattro angoli del pianeta).²²

Nei termini di «una continua *mise en abîme* del presente»,²³ Moravia poteva frattanto fare proprie anche le sollecitazioni provenienti da un autore centrale e fecondo per la sua giovanile formazione modernistica, quel Massimo Bontempelli che nella *Vita intensa* (1920) aveva inteso attribuire ad Aristotele – con esilarante forzatura iconoclasta – l'idea stralunata e in tutto beffarda che «una mattina o è tutta noiosa o è tutta divertente».²⁴ Traguardato attraverso lo sguardo dei suoi personaggi, il paesaggio dei *Racconti romani* appare in Moravia intenzionalmente ripetitivo e statico. E su questo restringimento di intonazione marcatamente angusto, calcolatamente denegato a ogni sviluppo di tipo propriamente avventuroso, lo scrittore incastona in un racconto come *Arrivederci* una sorta di programmatico “pezzo di bravura” che Moravia mette in opera per interposta voce del protagonista ex-detenuto:

In prigione, avevo pensato che, una volta di nuovo a Roma, libero, le cose mi sarebbero apparse, almeno nei primi giorni, in una maniera particolare, secondo il sentimento che avrei provato rivedendole: allegre, nuove, belle, appetitose. Invece nulla, manco non fossi stato a Portolongone per tanto tempo, ma, poniamo, avessi passato qualche giorno ai bagni di Ladispoli. Era una delle solite giornate di scirocco romano, col cielo color strofinaccio sporco, l'aria greve, e la fiacca persino nelle pietre delle case. Camminando ritrovavo tutto come prima e come sempre, senza novità né allegria: i gatti sparsi intorno al cartocchetto, al canto del vicolo; i vespasiani con le frasche secche; le scritte sui muri con gli abbasso e gli evviva; le donne sedute a gambe larghe a chiacchierare fuori delle botteghe; le chiese col cieco o lo storpio sui gradini; i carrettini con i fichi secchi e le arance; i giornalai con le riviste illustrate piene di attrici americane. La gente, poi, mi pareva che avesse delle facce proprio antipatiche; chi con un naso troppo lungo, chi con la bocca storta, chi con gli occhi pesti, chi con le guance cascanti. Insomma, era la solita Roma e i soliti romani: come li avevo lasciati, così li ritrovavo. Arrivato al ponte Garibaldi, mi affacciai al parapetto e guardai il Tevere: era sempre lo stesso Tevere, lustro, gonfio e giallo, con le baracche ormezziate delle società di canottaggio, e il solito grassone in mutandine che si esercitava al remo fisso e i soliti sfaccendati che lo guardavano.²⁵

²¹ VITTORIO VIDOTTO, *Roma contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2001, 323.

²² Cfr. ALBERTO MORAVIA, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura e con introduzione di Enzo Siciliano, postfazione di Tonino Tornitore, Milano, Bompiani, 1994.

²³ Prelevo la bella formula a SIMONA CIGLIANA, *Massimo Bontempelli. Mitopoiesi e archetipi per la terza epoca*, in “*Sul filo di ragnò della memoria*”. *Studi in onore di Ilona Fried*, a cura di Franciska Hervai e Dávid Falvay, Budapest, 2012, 117-130: 120.

²⁴ MASSIMO BONTEMPELLI, *La vita intensa*, con uno scritto di Alessandro Tinterri, Milano, Isbn edizioni, 2009, 10.

²⁵ ALBERTO MORAVIA, *Racconti romani*, in ID., *Opere III. Romanzi e racconti 1950-59*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2004, 397.

Poche pagine più avanti, in un diverso racconto che si intitola *Scherzi del caldo* (e che parla del vano sogno, cullato da un marito esasperato, di fuggirsene da casa), Moravia ritorna sulla descrizione di Roma tratteggiata in *Arrivederci*, con l'aria di produrne un divertito e intenzionale calco autoparodico:

Abitiamo sulla via Ostiense. L'attraversai e, macchinalmente, me ne andai al ponte di ferro, dove c'è il porto fluviale di Roma. Erano le due, l'ora più calda della giornata, con un cielo di scirocco, livido, che pareva un occhio che avesse preso un pugno. Giunto al ponte, mi appoggiai alla spalletta di ferro imbullonato: scottava. Il Tevere, incassato tra le banchine, in fondo ai muraglioni a sghembo, pareva, anche per il colore fangoso, una fogna allo scoperto. Il gasometro che sembra uno scheletro rimasto da un incendio, gli altiforni delle officine del gas, le torri dei silos, le tubature dei serbatoi di petrolio, i tetti aguzzi della centrale termoelettrica chiudevano l'orizzonte così da far pensare di non essere a Roma ma in qualche città industriale del Nord. Stetti un pezzo a guardare il Tevere, giallo e piccolo, con una chiatta piena di sacchi di cemento ferma presso la banchina, e mi venne da ridere pensando che quel rigagnolo si chiamava porto come i porti di Genova e di Napoli affollati di navi di tutte le grandezze. Se volevo fuggire davvero, sì e no da quel porto avrei potuto arrivare a Fiumicino, giusto per mangiare la frittura di pesce in vista del mare.²⁶

Mette conto soffermarsi sul rilievo di un avverbio («macchinalmente»), rilevante nella misura in cui esso viene caricandosi in Moravia – per molteplici aspetti – di una generale pregnanza attinente al suo modo di narrare e scrivere. Da una parte, in prima battuta, tale avverbio aderisce in effetti felicemente alla temperatura sonnambolica con la quale tanti personaggi moraviani si muovono, in modo svagato o torpido, applicando all'osservazione di Roma il sostanziale filtro di uno sguardo straniato. Ed insieme, per altro verso, esso circoscrive l'inclinazione moraviana a servirsi di un fungibile espediente stilistico, la rassegna catalogica, tipicamente intrinseco all'arsenale della stilizzazione.

Una consimile predilezione per lo strumento elencatorio emergeva perlomeno già all'altezza di un romanzo come *La Romana* («la storia di una Moll Flanders romana raccontata da lei stessa» scrive Moravia in una lettera di quei mesi del '46).²⁷ E basterà prammentarsi, per fare solo un esempio, della pagina sontuosa in cui la protagonista del romanzo – Adriana, una ragazza che si perde nella prostituzione, ingannata da uomini sbagliati, fidanzati approfittatori, una madre avida e grifagna – stila, camminando per Roma, il catalogo delle proprie disillusioni e sconfitte:

E così eccomi di nuovo all'estremità del marciapiede verso Piazza Esedra, al braccio della mamma, come se tutti gli anni fossero passati invano. Ecco le lastre dei marciapiedi, formicolanti di piedi calzati di scarpette, scarponi, stivaletti, scarpe senza tacco e col tacco, stivali e sandali che, a guardarle, fanno girare il capo; ecco i passanti che vanno in giù o risalgono in su, due a due, oppure in frotte di donne uomini e bambini, oppure soli, quali lenti, quali spediti, tutti eguali, forse appunto perché vorrebbero essere tutti diversi, con gli stessi vestiti, gli stessi cappelli, le stesse facce, gli stessi occhi, le stesse bocche; ecco le pelliccerie, le calzolerie, le cartolerie, gli orefici, gli orologiai, i librai, i fiorai, i negozi di tessuti, i negozi di giocattoli, i negozi di oggetti casalinghi, i negozi di mode, i negozi di calze, i negozi di guanti, i caffè, i cinema, le banche; ecco le finestre illuminate dei palazzi, con la gente che cammina in su e in giù per le stanze o lavora ai tavolini; ecco le insegne luminose, sempre le stesse; ecco, agli angoli, i giornalai, i venditori di castagne arrostiti, i disoccupati che offrono la carta d'Armenia e gli anelli di gomma per gli ombrelli [...]. Provai, ritrovandomi in quella strada, tra quelle cose note, un senso funebre di immobilità che mi fece rabbrivire profondamente e, per un istante, mi diede la sensazione di essere nuda, come se tra i panni e la mia pelle fosse corso un alito glaciale di spavento.²⁸

Questa conclusiva similitudine esplicitata («un senso funebre di immobilità») attribuisce al personaggio di una giovane e incolta popolana una disorientante autocoscienza (in cui interviene riconoscibile la voce dello scrittore). Ed apre per questa via precocemente alla feroce stroncatura di Guido Almansi (raccolta, ragionando di *Io e lui*, nell'*Estetica dell'osceno*) sulla consueta *meccanicità* e il fondamentale schematismo delle pagine moraviane, così simili – scriverà ferocemente lo studioso – al cruciverba sulla prima pagina della *Settimana Enigmistica*, «quello che anche

²⁶ Ivi, 425-426.

²⁷ ALBERTO MORAVIA-GIUSEPPE PREZZOLINI, *Lettere*, Milano, Rusconi, 1982, 33.

²⁸ ALBERTO MORAVIA, *La romana*, Milano, Bompiani, 1983, 252-253.

i bambini sono in grado di risolvere».²⁹ In realtà, Moravia comincia ad applicare presto – alla propria narrativa (e al trattamento di un paesaggio, che è anzitutto un paesaggio umano) – una lezione appresa in Marcel Proust. Per citare dalla celebre intervista con Nello Ajello, nel '78: «ciò che trovo straordinario, in Proust, è la sua capacità di inserire nella stessa frase la descrizione e la riflessione sull'oggetto descritto. Il saggismo impastato con la rappresentazione; una cosa che pochi sanno fare, e che rende così intelligente la prosa della *Recherche*.³⁰ In primo luogo a quella matrice sembra a me ragionevole ascrivere – in misura forte e decisiva – quella sua tanto peculiare «tendenza saggistica, illustrativa, quasi pedagogica [...] che dà luogo talora anche a prolissità e a quella caratteristica e a suo modo fascinosa “pesantezza”».³¹

A partire da *L'attenzione* (1965), che è il punto capitale della sua “fase informale” (aperta da *La noia*), Moravia ragiona sul paesaggio romano quasi trattandolo alla stregua di una unità di luogo, insieme astratta e riconoscibile. È la Roma in cui il giornalista Francesco Merighi approda dopo una vita da inviato *globe-trotter*, decidendo di applicare alla propria casa e al proprio quartiere lo stesso «sguardo superficiale» che armava i suoi resoconti dai paesi più remoti. Lo sguardo superficiale di Merighi è uno sguardo straniato (un calcolato e volontaristico «*depaysement*»),³² interno a una macchina metaromanzesca che mette in crisi il proprio stesso statuto: nell'*Attenzione* (come – tredici anni più tardi – nella *Vita interiore*), ogni referto potrebbe supporre riconducibile a uno spazio puramente verbale (il verosimile e il finto si mescolano nel segno dell'allucinazione). In India – aveva altrove osservato, in termini schiettamente schopenhaueriani, Moravia – «tutto ciò che sembra reale non è reale, e tutto ciò che non sembra reale è reale».³³ Nelle pagine de *L'attenzione*, tale asserto si applica improvvisamente alle strade di casa. Ed è una specie di rivelazione della quale il protagonista Merighi prende coscienza progressivamente, nel momento in cui si dispone a fare – in casa propria, a Roma – ciò che l'intellettuale Alberto Pincherle continuava a sperimentare in effetti ogni volta nelle sue corrispondenze odepatiche (in India e ovunque), se è vero che Moravia invariabilmente «viaggia pensando a come raccontar ciò che vede».³⁴

«Nella logica di un “romanzo da fare” che si costruisce strada facendo e che deve legittimare passo per passo la sua esistenza»,³⁵ Moravia convoglia nella struttura fondamentalmente pirandelliana dell'architettura compositiva de *L'attenzione* – fondata sulla dialettica irrimediabile tra la “forma” e la “vita” – altre suggestioni che investono plausibilmente, a titolo di esempio, un riuso depistante o straniato dello Stendhal dei *Memoires d'un touriste* (nel quale un viaggiatore che – francese in Francia – non può certo dirsi un turista, ragiona in termini diaristici e latamente metaromanzeschi sul divenire delle proprie giornate).

Nelle pagine in cui il Merighi dell'*Attenzione* riprende confidenza con Roma, ricorre un altro *topos* o elemento ricorrente della narrativa moraviana: quella passeggiata per Roma, che intrattiene un rapporto tangibile con il cronotopo della strada (indagato nelle riflessioni di Bachtin su *Estetica e romanzo*), ma poi insieme – nel contempo – una sospettabile correlazione intertestuale o parodica con il vagabondare di Leopold Bloom per le strade di Dublino nello *Ulysses* di Joyce. A partire dal Cinquecento – anche in pittura (scrive Michael Jakob) – «entrare nel paesaggio significa passare attraverso la storia della figura, nel senso lato del termine. Il nostro sguardo sulla natura rappresentata implica così la deviazione attraverso la prospettiva di una persona presente nel quadro che “ci apre gli occhi”».³⁶ A questa funzione mediatrice incarnata dal personaggio, Moravia affida per molti versi il compito di disvelare «la natura insieme ottusa e misteriosa della realtà» («e per restituircela spoglia, senza trucco – ha scritto qualche tempo fa, splendidamente, un critico della giovane generazione – [egli] deve rinunciare sia ai miti della Vita

²⁹ GUIDO ALMANSI, *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1974, 106.

³⁰ ALBERTO MORAVIA, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di Nello Ajello, Roma-Bari, Laterza, 1978, 105.

³¹ FRANCO SUITNER, *Moravia critico e la sua idea del narrare*, “Studi Novecenteschi”, 1989 (37), 111-131: 130.

³² ALBERTO MORAVIA, *L'attenzione*, in ID., *Opere: 1948-1968...*, 775.

³³ ALBERTO MORAVIA, *Un'idea dell'India*, a cura di Tonino Tornitore, Milano, Bompiani, 2000, 13.

³⁴ GIULIANA BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 169.

³⁵ Così scrive di recente – riflettendo in margine al pirandelliano *Il fu Mattia Pascal* – FEDERICO BERTONI, *Il romanzo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2018, 15-37: 31-32.

³⁶ MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009, 57. Sul rapporto di Moravia con la pittura sono da ultimo interessanti le riflessioni di ALESSANDRA SARCHI, *Visioni di Alberto Moravia*, in EAD., *La felicità delle immagini, il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Milano, Bompiani, 2019, 51-78.

che a quelli della Poesia: due veli pietosi sulla sua faccia di grave sfinge leopardiana. Dietro questi veli, allora, non resta che uno stile fatto di cenere, non resta che la tautologia: il mondo è quello che è».³⁷

In una dialettica di infinita variazione e ripetizione, le strade di Roma non cessano di ripresentarsi agli occhi del protagonista de *L'attenzione* nei termini di una soppesata stilizzazione o stereotipia:

Mi sono destato a giorno fatto, ma era ancora presto e la casa era silenziosa. Mi sono alzato, ho fatto toletta, sono uscito dalla stanza e quindi dall'appartamento, sono disceso in strada. Ho fatto quello che sono solito fare a Roma alla mattina, appena alzato durante i miei soggiorni tra un viaggio e l'altro: sono andato in un bar lì accanto e ho fatto colazione: un espresso, un cornetto, un altro espresso. Ho comprato alla tabaccheria annessa al bar un paio di pacchetti di sigarette, poi sono uscito e ho acquistato il giornale del mattino dal giornalaio dell'angolo. Quindi, col giornale sotto il braccio e una sigaretta tra le labbra, ho camminato verso il mio palazzo, guardando intorno a me. Ho riconosciuto gli sfondi ben noti: i casamenti color biscotto e color mastice, con le finestre marrone ancora chiuse, allineati lungo gli asfalti ancora deserti; i giardinetti municipali di cipressi, di lauri, di lecci, funeralschi e impiepatizi, serpeggianti scuri nel mezzo della strada, tra i caseggiati chiari; il cielo autunnale, di un azzurro lavato, nel quale viaggiavano enormi nuvole bianche orlate di grigio.³⁸

Sulla premessa di questo depressivo *ritorno del sempre uguale* (se vale rifarsi alla formula celebre di Adorno), l'ordigno metaromanzesco che Moravia procede a introdurre nell'*Attenzione* ragiona anzitutto sul conflitto ontologico che la modernità, da Cartesio e Leibniz in avanti, scopre alla base delle relazioni gerarchiche tra il sonno (sogno) e la veglia: «tra il sogno e il mondo della veglia – spiegava Hans Blumenberg – poté svilupparsi una sistema comunicante nel quale o la sfera onirica attrae caratteri della vecchia “realtà” e diventa più seria, oppure il mondo presuntivamente reale lo diventa meno, per trasformarsi ad esempio nel semplice auto-rispecchiamento di un demone originario che può chiamarsi *volontà* – o *pulsione*, o anche *vita*».³⁹

Alla ricerca instancabile di quel fantasma onirico chiamato “vita”, nella sua ultima ilare trasformazione, l'attraversamento moraviano delle strade di Roma finirà calcolatamente per lambire il territorio della farneticazione o del delirio lucido. «Sei strano, in mancanza di donne, fotografi le nuvole»⁴⁰ dice, nell'ultimo Moravia, una ragazza al protagonista de *L'uomo che guarda* (1985): Perotismo tende la mano a un'altra forma di desiderio, che non dimentica i tentativi instancabili di Marcel Proust per inchiodare in un'immagine ferma il cielo trascorrente di Combray, nelle pagine della *Recherche*. All'inseguimento di una nuvola, con un ultimo gesto squisitamente surrealista (il protagonista dell'*Uomo che guarda* è un professore di letteratura francese), il Cupolone di Roma può diventare in Moravia la sagoma filigranata di una definitiva esplosione nucleare (sovrapponendo alla realtà l'ossessione di un personaggio che pensa con angoscia insistente alla minaccia atomica):

Fermo la macchina contro il parapetto, ne scendo e meccanicamente guardo alla cupola, laggiù in fondo al viale delle acacie. Adesso, chissà perché, forse perché nel mio turbamento sento il bisogno di ritrovare pensieri per me normali anche se catastrofici, l'idea del fungo atomico che potrebbe sorgere dietro la cupola di San Pietro mi torna di nuovo in mente.⁴¹

Fino all'ultimo, l'appetito di verità che muove l'impegno sessantennale instancabile di Moravia sul terreno del romanzo implica un'idea mobile e polimorfa di realismo, nella quale il personaggio in crisi – traendo le mosse da un paradigma joyciano – deve anzitutto fare ordine continuamente nella propria visione, districandosi entro la «congerie degli oggetti che la coscienza gli propone».⁴² Sul corpo di una nuvola, leonardesco «ispessimento dell'atmosfera», si proiettano i segni geroglifici di una fantasia che tratta nell'ultimo Moravia liberamente la luce romana e l'atmosfera quali recettori del desiderio, un poco nello stesso modo in cui per Leonardo «le macchie sui

³⁷ MATTEO MARCHESINI, *Moravia come personaggio* (2012), in ID., *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014, 181-82.

³⁸ ALBERTO MORAVIA, *L'attenzione*, in ID., *Opere: 1948-1968...*, 813-814.

³⁹ HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, il Mulino, 1981, 326.

⁴⁰ ALBERTO MORAVIA, *L'uomo che guarda*, Milano, Bompiani, 1985, 193.

⁴¹ Ivi, 195.

⁴² ID., *L'uomo come fine e altri saggi...*, 18.

muri» possono funzionare – nel *Trattato della pittura* – «come fonte di prima appercezione paesaggistica»,⁴³ quattro secoli in anticipo sulla rivoluzione delle avanguardie surrealiste.

⁴³ GIORGIO BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, presentazione di Gian Luigi Beccaria, Novara, Interlinea, 2000², 39.