

博士学位論文（東京外国語大学）
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

氏名	柴田 瑞枝
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	博甲第 203 号
学位授与の日付	2015 年 12 月 9 日
学位授与大学	東京外国語大学
博士学位論文題目	Transizione delle figure femminili nella letteratura italiana del Novecento: punti sulle opere in prima persona di Moravia 20 世紀イタリアにみる変化する女性像—男性作家による女性一人称作品を中心に—

Name	Shibata, Mizue
Name of Degree	Doctor of Philosophy (Humanities)
Degree Number	Ko-no. 203
Date	December 9, 2015
Grantor	Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	Transition of women's image in Italian literature of the 20th century: Analysis of Moravia's female first-person narration

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Università di Tokyo degli Studi Stranieri**

**DOTTORATO DI RICERCA IN
CULTURE LETTERARIE, FILOLOGICHE, STORICHE**

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F1
Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/10

Tesi di Dottorato:

**LA TRANSIZIONE DELLE FIGURE FEMMINILI
NELLA LETTERATURA ITALIANA DEL NOVECENTO:
PUNTI SULLE OPERE IN PRIMA PERSONA FEMMINILE DI
MORAVIA**

Presentata da: Mizue Shibata

Coordinatrice Dottorato:

Chiar.ma Prof.ssa Luisa Avellini

Relatore:

**Chiar.mo Prof. Marco
Antonio Bazzocchi**

Relatore:

Chiar.mo Prof. Tadahiko Wada

Esame finale anno 2015

INDICE

Introduzione	1
1. Osservazioni generali sulla narrazione in prima persona femminile	8
2. <i>La romana</i> : Il primo romanzo in prima persona femminile di Moravia ...	37
2.1 La struttura narrativa de <i>La romana</i>	39
2.2 La ricezione della critica	47
2.3 La letteratura italiana nel dopoguerra	56
2.4 <i>Tra donne sole</i>	64
2.5 <i>La romana e Tra donne sole</i>	71
3. <i>La ciociara</i> : l'evoluzione della forma narrativa in prima persona	85
3.1 Origine e tematica del romanzo	85
3.2 I personaggi	91
3.3 La voce narrante di Cesira.....	98
4. La donna nella narrativa di Moravia degli anni '70: Dissertazione su 95 racconti narrati in prima persona femminile.....	111
4.1. La "coscienza impotente" delle nuove donne moraviane	113
4.2. La forma narrativa e i personaggi.....	119
4.3. La nuova donna moraviana in cerca di identità.....	125
4.3.1 Demistificazione della famiglia	125
4.3.2 Crisi d'identità	131
4.3.3 Donne invisibili.....	137
4.3.4 Reificazione delle donne	141

5. “Io” narrante di Moravia ne <i>La vita interiore</i> : narrazione in prima persona femminile e forma dialogale	148
5.1 La struttura narrativa e i personaggi	152
5.2 Lo sfondo storico del romanzo: contestazione studentesca	163
Conclusione	178
Bibliografia	185

Introduzione

Nel marzo 1985, « Tuttolibri » pubblicò il risultato di un referendum sul romanzo italiano del Novecento, coinvolgendo 21 mila lettori¹. L'articolo dichiarava autore del secolo Italo Svevo e romanzo più amato « Il Gattopardo ». Ai lettori veniva richiesto di rispondere a tre domande: qual è il romanzo più importante?; qual è il romanzo più amato?; qual è il romanzo che ti è piaciuto di meno? La redazione aveva preparato un elenco di cinquanta romanzi italiani tra cui scegliere. Nella classifica, *Gli indifferenti* (1929) di Moravia occupava il decimo posto come romanzo più importante con 718 voti e, sorprendentemente, il primo posto come romanzo più odiato, con 1956 voti.

Certo, i sondaggi non erano esattamente lo specchio che rifletteva le opinioni dell'intero pubblico italiano, anche perché l'inchiesta era anonima e i soggetti sottoposti alle domande potevano essere parziali, ma comunque dimostravano che Moravia fu considerato tra i romanzieri più importanti del Novecento italiano, stimato e ripudiato contemporaneamente dal pubblico. La redazione della rivista sembra essere rimasta colpita dal risultato e ne cercò una spiegazione: «Il voto negativo si è addensato su alcuni fra gli autori più importanti dell'elenco, parafulmini dei più disparati dissensi. Non si spiegherebbero diversamente i tanti no a Moravia, che, nella prima domanda, aveva raccolto tanti sì. “*Gli indifferenti*”, in questo referendum, risulta il vincitore di una invisibile classifica, quella del libro più discusso, che porta i lettori a dividersi²». Moravia poteva non piacere al pubblico, ma non si discuteva il fatto che avesse scritto libri “problematici” che ebbero un impatto sui lettori.

¹ « Tuttolibri », Anno XI, n. 443, 2 marzo 1985.

² *Ibid.*

Tre anni dopo, sempre su « Tuttolibri », uscirono le classifiche dei personaggi romanzeschi in tre categorie, simili a quelle sopra menzionate, e si chiedeva ai lettori quale fosse il personaggio «più amato», «più detestato» e «più riuscito»³. Questa volta i sondaggi non riguardavano soltanto i romanzi italiani, ma l'orizzonte fu espanso fino a includere anche quelli occidentali. Nell'elenco dei candidati preparato dalla redazione c'erano, infatti, nomi quali Dorian Grey, Gregor Samsa, Lolita, ecc. Considerando che il personaggio più amato fu Don Camillo, il più detestato fu Rossella O'Hara, e il più riuscito Don Fabrizio Salina, nel risultato sembra fosse stata riflessa la popolarità degli attori che interpretarono tali personaggi, qualora ci fosse stata la trasposizione cinematografica dei romanzi. L'unico personaggio moraviano presente nell'elenco, Carla de *Gli indifferenti*, si piazzò quarto tra i “vincitori” della classifica del personaggio «più detestato». Il primo nella classifica fu, come già accennato sopra, Rossella O'Hara con 1574 voti, e il secondo il dannunziano Andrea Sperelli con 1325 voti, il terzo Lolita con 705 voti e Carla ne ottenne 615. Rispetto ai sondaggi che si fanno oggi utilizzando Internet, i quali, volendo, possono coinvolgere tutto il mondo simultaneamente, il risultato del referendum forse valeva meno di qualcosa che si potesse chiamare una “tendenza”. Ugualmente, sorprende il fatto che un personaggio femminile moraviano del 1929 — opera di cinquanta anni prima — richiamò un'attenzione così grande da parte dei lettori. Tra tutti i personaggi novecenteschi, maschili e femminili “antipatici” o “sgradevoli” che il pubblico avrebbe potuto scegliere dall'elenco⁴, Carla Ardengo, quella ragazza borghese schiacciata e sconfitta dalla propria classe di appartenenza, meritava di prendere il quarto posto?

Gli indifferenti è il romanzo d'esordio di Moravia, ed è considerato, se non il più riuscito, da alcuni critici, per lo meno uno dei più valenti, ma è da tenere presente che Carla non è l'unica protagonista del romanzo, anzi, rispetto al

³ « Tuttolibri », Anno XIV, n. 612, 30 luglio 1988.

⁴ Ci furono anche delle persone che non scelsero nessun personaggio dall'elenco: questi furono categorizzati come “fuori lista” (*ibid.*).

fratello Michele, sicuramente ha meno presenza all'interno della storia complessiva. Che cosa fa di così terribile nel romanzo, Carla, per essere così detestata dai lettori? Sarà perché va con Leo Mermeci, l'amante di sua madre, per distruggere tutto l'ambiente marcio e opprimente che la circondava? Se si trattava solo dell'"immoralità" della ragazza, però, c'erano degli altri personaggi che avrebbero potuto benissimo superarla nella classifica. Per quanto riguarda la trasposizione cinematografica, nel film omonimo (1964) con la regia di Francesco Maselli, il ruolo di Carla venne interpretato da Claudia Cardinale e, vista la grande fama dell'attrice, pare poco probabile che l'impopolarità del personaggio fosse stata influenzata dal cinema. È possibile che fosse stato, invece, il riflesso dell'antipatia per l'autore del libro, da parte dei lettori?

Effettivamente, Moravia non fu mai uno scrittore "simpatico" alla maggior parte del pubblico italiano, bensì quello "scomodo" che diceva le cose come stavano, anche se la verità cercata e dichiarata dallo scrittore era, appunto, scomoda per certe persone. Il regime fascista non lo sopportava, la Chiesa lo teneva alla larga, i bigotti lo criticavano accanitamente, alcuni scrittori e femministe lo detestavano ciascuno per la propria ragione. Moravia sapeva benissimo di essere uno scrittore "scomodo" e ne era soddisfatto, perché credeva che il mestiere di intellettuale fosse quello di cercare la verità e dirla ad alta voce⁵. Come suggerisce il titolo del suo libro di intervista, *Le roi est nu*⁶, Moravia intendeva dire la verità, accettando il ruolo di scrittore scomodo.

Citiamo un articolo del 1971 che dimostra in modo efficace la presa di posizione di Moravia, scritto in forma di una lettera per Natalia Ginzburg:

[...] Comincio da quella che Lei chiama la mia "immagine pubblica". Non sapevo di averne una. Sono uno scrittore e oggi gli scrittori non hanno di solito

⁵ Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di Nello Ajello, Bari, Editori Laterza, 2008, pp. 70-72.

⁶ Alberto Moravia, *Le roi est nu. Conversations en français avec Vania Luksic*, Paris, Stock, 1979.

una “immagine pubblica”; è molto se arrivano ad avere un’immagine letteraria. Comunque, a quanto pare, quest’immagine c’è e sarebbe quella di un uomo altezzoso, autoritario, sprezzante e compiaciuto. Benissimo. Lo sa perché dico: benissimo? Perché sarebbe grave per me se la mia “immagine pubblica” fosse “simpatica”.

Mi spiego. Chi sono coloro che godono di un’“immagine pubblica” “simpatica”? di cui tutti sanno che sono teneri padri, mariti esemplari, figli devoti? a cui tutti vogliono bene? di cui tutti dicono bene? [...] Anche a tacere il fatto che la perfezione “assoluta” di questi personaggi sta a indicare un’“assoluta” imperfezione, è certo che non si riesce “simpatici” pubblicamente, senza una buona dose di demagogia. Ora perché mai un artista dovrebbe essere demagogico? La “simpatia” fa vendere i dischi ma non i libri⁷.

L’«immagine pubblica» di Moravia fu costituita dal suo mestiere di scrittore, di giornalista e di intellettuale. Il lavoro di quest’ultimo, per Moravia, fu soprattutto osservare la realtà, cercando di comprenderla con ragione e di testimoniare i dettagli⁸, e fu ciò che cercò di praticare per tutta la vita. Gli argomenti da lui trattati nelle sue numerose opere narrative sono ampi e variegati, quali il declino della borghesia italiana, il sesso, la dissacrazione della religione, il fascismo descritto come una forma di conformismo, l’atrocità della guerra, il terrorismo, l’amore incestuoso, il femminismo, e altri ancora. Moravia fu molto sensibile agli accadimenti della società e osservava con attenzione cosa gli avveniva intorno, trasmettendo il risultato delle sue riflessioni efficacemente nei romanzi e nei racconti.

Una delle caratteristiche della sua narrativa è, certamente, una straordinaria attenzione verso le donne. Il suo interesse verso loro fu coerente attraverso tutta la sua carriera artistica, come le sue stesse parole confermano: «[...] ho sempre dedicato molta attenzione alle donne, i miei personaggi femminili sono

⁷ Alberto Moravia, *Una lettera a Natalia Ginzburg*, « La Stampa », 3 marzo 1971.

⁸ Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 72.

numerosissimi, alcuni di grande rilievo, parecchi in funzione di protagonisti... Le donne mi interessano, non soltanto come uomo ma come scrittore; e molto più degli uomini, proprio perché sono diverse da me⁹». Scrisse, in effetti, numerosi romanzi e racconti con una protagonista femminile, e molti di questi furono scritti in prima persona, conseguentemente con l'«io» narrante dell'altro sesso.

La galleria delle figure femminili moraviane è ricchissima. Le sue prime figure femminili, quali Emma de *La provinciale* (1937) o Carla de *Gli indifferenti* e la sua ultima protagonista, Nora de *La donna leopardo* (1990, postumo), attraversano il Novecento italiano e sono ovviamente diverse l'una dall'altra. Se però le si osserva immaginando di metterle in ordine come su un solo filo, ci si accorge che queste si evolvono, acquistano pian piano autocoscienza, a volte pagando un prezzo carissimo, e diventano sempre più forti e autonome fino a sconcertare gli uomini che le circondano. A categorizzarle dividendole in gruppi hanno già pensato alcuni critici in passato¹⁰, pertanto, qui bisognerebbe approfondire un altro aspetto della descrizione delle donne dello scrittore. Il fatto che Moravia descrisse molte figure femminili si spiega, almeno in parte, con il motivo dichiarato da lui stesso, cioè, che le donne gli interessavano in quanto «selvagge», «meno integrate» degli uomini nella società¹¹. Ma immedesimarsi con le persone di un altro *gender* e narrare come loro, non è certo un lavoro semplice, perché si

⁹ Carla Ravaioli, *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Milano, Bompiani, 1975, p. 13.

¹⁰ Dominique Fernandez, per esempio, ha diviso le donne moraviane in tre categorie secondo il rapporto tra la loro fisionomia e il loro carattere: in primo luogo donna alla Renoir-Picasso, «prosperosa, dai fianchi rotondi, dalle gambe forti, dal carattere docile e sottomesso (la Romana, le cortigiane, le prostitute)»; in secondo luogo donna divoratrice di uomini, «dalle mammelle cascanti, bianche e molli, dalle cosce fredde e lucide (la governante e l'infermiera di Luca)», in terzo luogo donna ostile e incomprensibile, «dalle cosce svelte e eleganti, dal ventre muscoloso e rotondo (la donna dello scrittore ne *L'Amore coniugale*, la donna di Riccardo ne *Il Disprezzo*, le eroine gelide delle novelle del secondo periodo: *L'amante infelice*, *Ritorno al mare*, *Il negro e il vecchio dalla roncola*, *Luna di miele*, *sole di fiele*)» (Dominique Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960, p. 45).

¹¹ «[...] c'è il fatto che le donne sono meno integrate degli uomini, meno alienate quindi, cioè meno addomesticate, più selvagge» (Carla Ravaioli, *La mutazione femminile*, cit., p. 13).

deve affrontare l'autenticità della voce femminile, cercando di esprimere la loro soggettività in modo convincente agli occhi dei lettori. Le esperienze di una donna e di un uomo sono ovviamente diverse, più precisamente, le esperienze di ognuno sono diverse da quelle altrui, a prescindere dal sesso, ma molti aspetti variano anche secondo il *gender*. Non sarebbe stato più facile, per Moravia, scrivere a base delle *sue* esperienze in quanto uomo?

Nel presente studio, perciò, si porrà l'obiettivo di chiarire principalmente i due punti: perché, innanzitutto, Moravia scrisse in prima persona femminile? Lo scrittore ebbe la capacità di scrivere come donna? O meglio, la sua narrazione in prima persona femminile si può definire reale, credibile, "autentica"? Per esaminare tali questioni, si analizzeranno i testi delle opere in prima persona femminile dello scrittore, quali *La romana* (1947), *La ciociara* (1957), *Il Paradiso* (1970), *Un'altra vita* (1973), *Boh* (1976) e *La vita interiore* (1978).

La tesi si basa su ciascuna delle opere in prima persona femminile di Moravia e descriverà nel dettaglio le sue voci narranti e i suoi personaggi femminili in cinque capitoli. Nel primo si tenterà di analizzare in generale la narrazione in prima persona femminile, partendo dai convenzionalmente definiti «padri del romanzo moderno¹²» quali Defoe e Richardson, ed estendendo la prospettiva fino alla letteratura giapponese medioevale e contemporanea. Ciò aiuterà a capire il significato e il pregiato stile degli scrittori che si esprimono con una voce narrante femminile, oltrepassando il confine di *gender* e ottenendo un punto di vista più ampio e complesso. Nel secondo si esamineranno *La romana*, l'esordio di Moravia in prima persona femminile, e *Tra donne sole* (1949), l'unico romanzo di Cesare Pavese narrato con la voce di una donna. La ricerca si svilupperà su una nota molto interessante di Calvino, riguardo la situazione letteraria postbellica, estratta dal suo saggio *Il midollo del leone*¹³. Il capitolo

¹² Cfr. Ian Watt, *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, The Hogarth press, 1987.

¹³ Italo Calvino, *Midollo del leone*, pubblicato prima su « Paragone », n. 66, giugno 1955, poi raccolto in ID., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 5-23.

successivo (3°) analizzerà il testo de *La ciociara*, facendo luce sulle critiche precedenti, favorevoli alla sua voce narrante femminile, in contrapposizione al suo stile narrativo in *La romana*. Si noterà, nella voce di Cesira, la caratteristica «testimonianza» che registra e vivifica le vite altrui (quella della figlia Rosetta, di Michele, dei contadini locali e degli altri sfollati), nonché la particolarità del linguaggio maggiormente controllato ed equilibrato rispetto a quello di Adriana. Successivamente (4°) si esamineranno la legittimità e l'incongruenza delle accuse verso Moravia da parte di alcuni critici, per quanto riguarda le tre raccolte di racconti degli anni Settanta, *Il paradiso*, *Un'altra vita* e *Boh*, mettendo a fuoco la novità delle figure femminili-narratrici, e delle loro criticità descritte in questi racconti. Infine, nel capitolo quinto, si esaminerà come si concluda l'anello di opere in prima persona femminile di Moravia, entrando nel dettaglio di come lo scrittore raggiunga una complessa forma dialogale tra Desideria, la Voce e l'«Io» ne *La vita interiore*.

1. Osservazioni generali sulla narrazione in prima persona femminile

La forma di narrazione in prima persona femminile in sé non è un argomento comunemente discusso, né una categoria di scrittura ben definita. Mentre la distinzione tra la scrittura in prima e terza persona pare da sempre una problematica ampiamente affrontata¹⁴, il rapporto tra l'autore e il soggetto dell'enunciazione pensato sulla base del genere sessuale di appartenenza, non sembra sia stato sempre e necessariamente oggetto di grande attenzione. Per quanto riguarda l'Italia, la tradizione letteraria è stata dominata quasi esclusivamente da uomini per lungo tempo, e fino all'età moderna non ci sono stati molti esempi di rappresentazione "diretta" da parte di donne¹⁵. Succedeva che, qualora una scrittrice pubblicasse una nuova opera, spesso questa era intenzionalmente etichettata come di minore importanza, unicamente perché la sua autrice era di sesso femminile¹⁶. Probabilmente, l'assenza, o la scarsa presenza, di scrittrici pubblicamente affermate, faceva sentire gli uomini in pieno diritto di raccontare anche dal punto di vista che ritenevano essere proprio delle donne, e nessuno faceva caso all'eventuale differenza del sesso tra l'autore e il soggetto dell'enunciazione¹⁷. Ma nel corso degli anni,

¹⁴ Moravia discute sull'"impossibilità" e "improbabilità" della terza persona che viene sostituita sempre più spesso con la prima, facendo riferimento alla differenza tra esse, nell'articolo del 1959 *Risposta a 9 domande sul romanzo* (cfr. Alberto Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 287-295).

¹⁵ A questo proposito, Marina Zancan suggerisce un'altra ipotesi, secondo la quale, la scrittura delle donne esiste e ha sempre esistito, solamente che in Italia con l'Unità del paese e soprattutto con De Sanctis, molte opere delle donne sono state intenzionalmente ignorate e escluse dal canone tradizionale della letteratura italiana (cfr. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1980).

¹⁶ Cfr. Giuliana Morandini, *Introduzione* in AA. VV., *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, a cura di Giuliana Morandini, Milano, Bompiani, 1997, pp. 5-6.

¹⁷ Le scrittrici, invece, non potevano non essere sensibili a tale problema in quanto erano la minoranza nella tradizione letteraria. C'è da notare che alla vigilia della prima guerra mondiale, c'erano ancora delle scrittrici che lavoravano sotto pseudonimo da uomo, come

soprattutto a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo, il numero di scrittrici è aumentato e la loro produzione destinata al grande pubblico si è visivamente amplificata; le donne hanno ottenuto finalmente il mezzo di esprimere la loro soggettività e sembra che molte di loro non tollerassero più che gli uomini parlassero al loro posto, come avvenuto per molti secoli. In questo contesto, dove la forma di narrazione in prima persona femminile viene adottata da scrittori del sesso opposto, come accade nel caso di Alberto Moravia¹⁸, la critica attacca spesso e anche ferocemente.

Anche se la narrativa italiana del Novecento è ricca di varietà dal punto di vista stilistico¹⁹, le scelte degli scrittori di narrare in prima persona femminile o viceversa sono state sempre casi piuttosto rari. Giovanni Falaschi, già nel 1984, a proposito della scrittura di Pavese commentava:

Non esistono studi sui travestimenti degli autori tantomeno in personaggi insospettabili, per esempio i travestimenti di autori maschili in personaggi femminili, e viceversa, o in quei personaggi che spesso sono concepiti come né maschili né femminili, cioè i bambini. La famosa affermazione di Flaubert a proposito di Emma Bovary avrebbe potuto diventare una vera e propria ipotesi critica; [...] Un travestimento sicuro è quello di Tozzi nel protagonista femminile di *Adele*, il romanzo non finito edito postumo (1979); dovrebbero essere fatte delle indagini approfondite sul romanzo del Novecento per estrarne tutte le schede possibili e sistemarle²⁰.

Luigi di San Giusto (Luigia Gervasio) o Bruno Sperani (Beatrice Speraz) (cfr. Marziano Guglielminetti, *Le scrittrici, le avanguardie, la letteratura di massa* in AA. VV., *Atti del convegno: la donna nella letteratura italiana del '900*, Empoli, Comune, 1983, p. 12).

¹⁸ In particolare, negli anni Settanta, nel culmine della seconda onda del femminismo, lo scrittore romano ha ricevuto pesanti critiche da alcune femministe per le sue opere in prima persona femminile come *Il paradiso* e *Un'altra vita*. Bibi Tomasi e Liliana Caruso lo hanno definito addirittura uno dei "padri della fallocultura" (cfr. Liliana Caruso/Bibi Tomasi, *I padri della fallocultura*, Milano, SugarCo Edizioni, 1974).

¹⁹ Cfr. Nicola Giardini, *La letteratura comparata: metodi, periodi, generi*, Milano, Mondadori Università, 2002.

²⁰ Giovanni Falaschi, *Vittorini e Pavese: idea del "libro" e travestimenti d'autore*, « Paragone », n. 408-410, Febbraio-Aprile 1984, p. 87.

A quanto pare gli studi approfonditi auspicati da Falaschi con l'elenco possibile delle opere novecentesche in "travestitismo narrativo" non sono stati realizzati ancora, benché un approccio a tale tema comunque esista. Le raccolte dei saggi di alcuni studiosi, intitolate *Vested voices* (I e II), "voci travestite", appunto, analizzano i testi strutturati con diverse forme di travestimento; gli argomenti di analisi variano, trattando dal caso di Boccaccio a quello di Bertolucci²¹.

Non si intende riaffermare la cosiddetta "universalità" della voce — dominata da una maggiore presenza maschile — e ignorare la letteratura di minoranza, ma in qualsiasi biblioteca del mondo risulta decisamente più facile trovare degli esempi in opposizione al "travestitismo narrativo" (qui si intende l'utilizzo di una voce dell'altro sesso rispetto all'autore o all'autrice della narrazione): romanzi o racconti in prima persona scritti da uomini e in cui l'io narrante è maschile, oppure scritti da donne e in cui l'io narrante è femminile. In questi casi, la narrazione è generalmente meno complicata, in quanto lo scrittore/la scrittrice può appropriarsi del punto di vista del narratore/della narratrice con maggiore facilità²² e può esprimersi con un linguaggio idoneo al suo sesso²³. L'osservazione di Virginia Woolf riguardo la scrittura e il sesso dell'autore potrebbe aiutarci a chiarire il punto:

²¹ AA. VV., *Vested voices. Literary Travestism in Italian Literature*, a cura di Rossella Riccobono e Erminia Passannanti, Edimburgo, Troubador, 2006; AA. VV., *Vested voices II. Creating with Transvestism: from Bertolucci to Boccaccio*, a cura di Federica G. Pedriali e Rossella Riccobono, Ravenna, Longo, 2007.

²² È un fatto incontestabile che nei romanzi scritti in prima persona, gli scrittori sovente si servano della voce narrante appartenente al proprio sesso. Moravia però sottolinea che i romanzieri spesso sono dotati di una capacità straordinaria di immedesimarsi con le cose, gli ambienti e il paesaggio oltre alle persone; forse a lui il sesso del soggetto di narrazione, che sia uomo o donna, non faceva molta differenza (cfr. Alberto Moravia, *Le roi est nu*, cit., pp. 198-199).

²³ Come Patrizia Violi polemicamente accenna, c'è il discorso dell'"universalità" del linguaggio, secondo il quale, il linguaggio di cui generalmente si crede universale e neutro è in realtà maschile. Esso «è dunque per le donne il luogo di un'esclusione, e di una negazione, il luogo in cui è sancita la struttura patriarcale» (Patrizia Violi, *Infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Verona, Essedue Edizioni, 1992, p. 90). In questo contesto, un linguaggio femminile "idoneo" alle donne non esiste, ma qui si intende un linguaggio consono alle esperienze individuali di ognuno/a in quanto uomo/donna.

Nessuno ammetterà di poter mai scambiare un romanzo scritto da un uomo per uno scritto da una donna. Innanzitutto c'è la ovvia e enorme differenza di esperienza; ma la differenza essenziale non sta tanto nel fatto che gli uomini descrivono le battaglie e le donne la nascita dei bambini, bensì nel fatto che ciascun sesso descrive se stesso. Le prime parole con cui vengono descritti un uomo o una donna sono di solito sufficienti per stabilire il sesso dell'autore²⁴.

Si può essere o non essere d'accordo con l'ultima frase di Woolf qui citata, in ogni caso, se da una parte bisogna sempre tenere conto delle basi storiche su cui viene espressa un'opinione²⁵, dall'altra pare ancora valida l'affermazione per cui "ciascun sesso descrive se stesso" e che ciò possa verificarsi con una presumibile relativa facilità. Tale riflessione ci conduce a una domanda semplice, ma fondamentale per il presente studio: se, assai sinteticamente parlando, è relativamente facile narrare con la voce di una persona che appartiene al proprio sesso, perché scrivere immedesimandosi in una persona dell'altro sesso? Uno scrittore, in fondo, che cosa ottiene dall'utilizzo della voce femminile?

Gérard Genette dichiara di essere convinto che «l'importanza della scelta vocalica potrebbe benissimo non comportare nessun vantaggio o inconveniente di ordine modale, o temporale [...] lo scrittore, immagino, un giorno ha voglia di scrivere un racconto in prima persona, un altro in terza, senza nessun motivo, così per cambiare; certi sono assolutamente refrattari all'una o all'altra, senza nessun motivo, così, perché loro sono loro, perché quella tal voce è fatta

²⁴ Virginia Woolf, *Le donne e la scrittura*, Trad. it. di Adriana Bottini, Milano, la Tartaruga, 1990, p. 28.

²⁵ Il dibattito sul *gender* dei tardi anni Ottanta ha contribuito senz'altro alla scoperta delle molteplicità delle esperienze e sessualità femminili (la differenza di classe, razza, cultura, preferenze sessuali, ecc.) e al rifiuto della semplice visione binaria del mondo maschile-femminile. Naturalmente quando Woolf dice "la ovvia e enorme differenza di esperienza" tra un uomo e una donna, non può riferirsi alla varietà di sessualità che include le minoranze (ultimamente vengono categorizzate spesso come "LGBT"), ma non per questo le sue parole valgono meno per questo argomento di studio (cfr. AA. VV., *Le critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di R. Baccolini, M.G. Fabi, V. Fortunati e R. Monticelli, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 26-27, 139).

così²⁶». Ma quando uno scrittore decide di narrare con la voce di una donna anziché quella di un uomo, tale scelta potrebbe essere considerata quasi casuale?

Se guardiamo al di fuori della sfera della cultura occidentale, come nella letteratura giapponese, troviamo alcuni esempi dell'uso della prima persona femminile da parte di scrittori uomini, risalendo addirittura intorno all'anno 935. È il caso di Ki no Tsurayuki, il quale scrisse *il diario di Tosa (Tosa nikki)* in anonimato. Il racconto si basa sul diario del viaggio dell'autore dalla provincia di Tosa²⁷, sita nel Giappone meridionale, dove aveva trascorso circa quattro anni in qualità di governatore generale, fino a Kyoto, la capitale di allora. Il *Diario* inizia così:

Si dice che i diari siano scritti dagli uomini, ma ora una donna ha intenzione di scriverne uno.

Nell'ora del Cane²⁸ del ventunesimo giorno del dodicesimo mese di quell'anno [935] ha avuto luogo la partenza. Riporterò sui miei fogli alcune note di viaggio.

Una certa persona, trascorsi i quattro o cinque anni di servizio in provincia, dopo aver assolto tutti i suoi impegni formali, ha ricevuto il documento ufficiale che lo rimuoveva dall'incarico di governatore²⁹.

Come emerge da questa introduzione, l'autore fingendosi una donna e parlando di "una certa persona" descrive se stesso in terza persona. Proprio all'inizio nota che i diari vengono scritti di solito dagli uomini, ma che questa volta è una donna a scriverne uno. La narratrice, una persona che presumibilmente appartiene al gruppo di viaggiatori, prosegue:

²⁶ Gérard Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1987.

²⁷ Come area, corrisponde approssimativamente all'attuale provincia di Kochi.

²⁸ Tra le sette e le nove di sera.

²⁹ Ki no Tsurayuki, *Tosa nikki (Diario di Tosa)*, a cura di Simona Vignali, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2004, p. 47.

Ventiseiesimo giorno

Il fastoso banchetto presso la residenza del governatore si è protratto e tutti hanno ricevuto un dono, persino i servitori.

Si sono recitate poesie cinesi ad alta voce; il padrone di casa, gli ospiti e tutti i presenti si sono scambiati poesie in giapponese. Essendo una donna, non trascrivo qui i versi in cinese.

Il nuovo governatore ha composto questa poesia in giapponese:

Lasciata la capitale
sono giunto nel desiderio
di incontrarti ma ora
dobbiamo separarci
e non ha più senso

Il governatore uscente, che tornava alla capitale, ne ha composta una in risposta:

Nel lungo viaggio sulle onde
bordate di bianco
uno arriva e uno riparte
e proprio tu ora fra tutti
ripercorri il mio destino

Anche altre persone hanno composto versi in giapponese, ma non li ritengo particolarmente belli³⁰.

L'opera include un totale di 57 *waka* (poesie in giapponese) ed è scritta in *kana*, il sistema di scrittura sillabico all'epoca considerato "femminile" in

³⁰ Ki no Tsurayuki, *Tosa nikki (Diario di Tosa)*, cit., pp. 49-50.

quanto utilizzato maggiormente dalle donne, mentre gli uomini usavano *kanji*, gli ideogrammi cinesi, la cosiddetta scrittura burocratica e intellettuale³¹. In quest'opera l'identità della narratrice non è molto esplicita, non vengono dichiarate né età, né aspetto fisico, per cui non si sa bene chi sia, ma ciò che conta è il fatto di essere una donna, alla quale è preclusa l'educazione della scrittura cinese (*kanji*), ma che ha l'accesso a quella giapponese (*kana*), un linguaggio dotato di capacità espressiva dei sentimenti maggiore. L'opera è del 935 e non può certo essere avvicinata a qualsiasi forma di descrizione psicologica del romanzo moderno occidentale, ma è piena di possibilità espressive per descrivere a livello sentimentale la perdita delle persone care, la separazione da esse o il senso di malinconia per la propria casa lontana. Probabilmente per questo l'uso di *kana*, la scrittura femminile, fu considerato più adatto dall'autore.

Tsurayuki perse una figlia durante il soggiorno a Tosa e ne soffrì tantissimo, infatti in alcune delle poesie presenti nell'opera ci sono riferimenti a una bambina deceduta. I *Waka* compongono la parte più importante del diario, come afferma Simona Vignali: «Nel *Diario* la poesia risulta come la vera *raison d'être* dell'opera stessa: persino la prosa, in realtà, dipende da essa e serve soltanto ad amplificarne la dimensione lirica, introducendola e illuminandola³²». Dal momento che in alcuni versi sono espressi i lamenti di una persona³³ che ha perso sua figlia, certi critici sostengono che l'autore

³¹ Riporto la definizione della Vignali delle due scritture, *kana* e *kanji*: «Nel periodo Heian [794-1192] l'istruzione ufficiale si basa soprattutto sullo studio della cultura classica cinese, la cui lingua è normalmente preclusa al mondo femminile. Le donne di allora preferiscono dilettarsi con il *kana*, la scrittura fonetica, strumento linguistico che permette un uso più libero e fluido, meno rigido e condizionato, della lingua giapponese. *Kanji* e *kana* si trovano agli antipodi per qualità e proprietà espressiva: stringata, precisa, diretta la dimensione comunicativa del sinogramma, atto soprattutto a rendere verità concrete o fatti reali; indiretta, diluita, fluttuante la capacità d'espressione attraverso il *kana*, perfetto per la trasposizione scritta dei valori del sentimento. Il *kana* è indissolubilmente legato al *waka*, la poesia autoctona, accessibile non solo alle donne ma anche agli uomini: non uno strumento linguistico come tutti gli altri, bensì uno stile preciso, la scelta del quale tradisce, in chi scrive, disposizione estetica e intenzione artistica» (Simona Vignali, *Parole della storia*, in Ki no Tsurayuki, *Tosa nikki (Diario di Tosa)*, cit., p. 23).

³² Ivi, p. 14.

³³ Nel *Diario* spesso viene utilizzata l'espressione "una certa persona", senza specificare se è uomo o donna. Anche la posizione dell'io narrante dentro il racconto è ambigua e si

scrisse *Diario* in prima persona femminile per comunicare la sua sofferenza per la morte di sua figlia, ritenendo opportuno appropriarsi del punto di vista di una donna-madre piuttosto che di un padre. Alcuni lo pensano quasi come un capriccio dell'autore, cioè come se Tsurayuki si fosse divertito a fingersi una donna per gioco, mentre gli altri affermano che, poiché all'epoca nelle poesie si usava *kana* e l'autore era uno dei poeti più affermati, gli fosse naturale l'uso di tale scrittura. L'utilizzo della scrittura femminile dello scrittore provoca ancora oggi molte supposizioni in terra nipponica, ma certo è difficile identificare i veri motivi della sua scelta, data anche l'antichità del testo in questione. In ogni caso *Tosa nikki* è senz'altro un'opera che precede il genere del *nikki*, diari corredati di prosa e poesia, e influenzò molte scrittrici giapponesi sue contemporanee.

In Europa, invece, l'uso della prima persona femminile da parte degli uomini sembra entrare in voga insieme alla nascita del romanzo borghese³⁴. Nel Settecento troviamo tanti esempi di opere in prima persona femminile nella letteratura inglese, come *Moll Flanders* e *Lady Roxana* di Defoe, *Pamela* e *Clarissa* di Samuel Richardson.

Il Settecento è stato, prima di tutto, un periodo in cui il romanzo in prima persona ha avuto «un suo primo momento di grande fioritura³⁵», soprattutto «durante l'illuminismo e il sentimentalismo³⁶». Musarra-Schröder spiega i motivi della popolarità di questa forma di narrazione:

L'uso della prima persona soddisfa le esigenze dell'estetica settecentesca, che richiede in primo luogo un certo realismo nella descrizione degli stati d'animo

mischia spesso con altri personaggi o l'autore stesso. C'è una frase come «Quando la bambina ha posto la sua domanda su Hane, mi è tornata in mente una persona del passato» (Ki no Tsurayuki, *Tosa nikki [Diario di Tosa]*, cit., p. 61) che, seguendo la logica, fa supporre che la narratrice pensi a una sua figlia deceduta, ma in realtà è l'autore che fa riferimento alla sua bambina.

³⁴ Cfr. Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, a cura di Luigi Del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani, 1994.

³⁵ Ulla Musarra-Schröder, *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 25.

³⁶ *Ibid.*

del personaggio e in secondo luogo la creazione di un'illusione di autenticità autobiografica. Il genere s'inserisce inoltre in due tradizioni già vive, quella del romanzo picaresco, con una situazione narrativa tipica di romanzo di memorie, e quella dell'autobiografia e delle lettere autentiche, che in molti casi sono servite ai romanzieri del Settecento come modelli o fonti d'ispirazione. Secondo una delle estetiche dominanti nel Settecento, il mondo rappresentato nel romanzo deve assomigliare al mondo delle esperienze quotidiane. Infatti, i personaggi, i dettagli fisici e gli stati d'animo descritti nel romanzo devono modellarsi su quelli esistenti nel mondo del lettore e contribuire in questo modo alla creazione di un'illusione d'autenticità. Per quest'ultimo scopo il procedimento più in voga è l'introduzione di un narratore in prima persona, un'istanza narrativa che si esprime in modo diretto senza la mediazione di un'istanza narrativa esterna³⁷.

Infatti sia Defoe che Richardson si sono distinti dagli scrittori precedenti soprattutto per il loro realismo, e tutti i loro protagonisti sono cittadini ordinari che si possono incontrare per la strada. La storia di Moll o Pamela, raccontata da loro stesse, deve essere stata per i lettori dell'epoca qualcosa di molto verosimile e autentico.

Moll Flanders, Lady Roxana, Pamela e Clarissa sono personaggi femminili a noi così familiari, ma forse non si è molto avvezzi a tenere in considerazione che dietro di loro si celano autori maschili. È curiosa a questo proposito l'osservazione di Madelein Kahn, riguardo ai "padri del romanzo moderno", come sono convenzionalmente chiamati Defoe e Richardson:

What has been left out of most criticism of individual English novels as well as of the history of the novel is any interpretation of the explosive fact that many of what we continue to cite as the first canonical novels (*Moll Flanders*, *Roxana*, *Pamela*, *Clarissa*, the not-quite-canonical *Fanny Hill*) were written

³⁷ Ivi, pp. 25-26.

by men in the person of women. I have developed the concept of narrative transvestism to describe this use by male author of a first-person female narrator, and I use the concept to investigate how the eighteenth-century discourse about gender participates in the development of the narrative consciousness that became the distinguishing characteristic of the modern novel³⁸.

Kahn nota la mancanza nella critica dell'attenzione al fatto che molte delle opere considerate i primi romanzi inglesi canonici, sono state scritte da uomini, personificanti una donna. Sempre Kahn propone il concetto di "narrative transvestism" (travestitismo narrativo) per descrivere l'uso della narrazione in prima persona femminile da parte degli uomini. Com'è noto, il travestitismo è il desiderio dell'uomo di vestirsi da donna. Nel saggio è spiegato come un travestito generalmente non sia omosessuale né desideri diventare una donna, ottenendo un corpo femminile (cosa che in quest'epoca, con l'aiuto della chirurgia, si potrebbe realizzare). Contrariamente, ciò che conta per il "travestito" è acquisire un'identità temporanea per trasgredire i confini di *gender* imposti dalla società, e perciò la sua provvisorietà è cruciale per il suo significato e la sua potenza³⁹. Poiché la società inglese del Seicento ebbe dei capovolgimenti drammatici come la Rivoluzione Puritana, la restaurazione della monarchia (1660), seguita dalla Gloriosa Rivoluzione (1688), nei primi anni del secolo seguente ci furono rivalutazioni di varie categorie, in particolare quella del *gender*. In tali circostanze storiche, presume Kahn, sia Defoe che Richardson si appropriarono del "travestitismo narrativo" per ottenere l'accesso alla sfera non categorizzata tra i *gender* e alla creatività che permise temporaneamente di non definirne i confini⁴⁰.

Certo, la presupposizione di Kahn non può essere considerata come l'unica

³⁸ Madeleine Kahn, *Narrative Transvestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, London, Cornell University Press, 1991, p. 2.

³⁹ Ivi, p. 14.

⁴⁰ Ivi, p. 151.

ragione per la quale Defoe e Richardson scelsero una figura femminile come protagonista e narratrice, contemporaneamente. È ovvio che le circostanze storiche che attorniano gli scrittori influiscono su alcune delle loro scelte: sul tema, sulla costruzione della trama o sull'invenzione di personaggi nei romanzi. È altrettanto chiaro che anche la loro vita privata, la loro formazione intellettuale o altri piccoli fattori possono influenzare benissimo tali decisioni, oltre al fatto che queste ultime possono essere consapevoli come inconsapevoli: molti critici discutono ancora sulla famosa "ironia" di Defoe, se fosse creata intenzionalmente o fosse solamente frutto della casualità⁴¹. È pertanto assai difficile individuare le ragioni per cui gli uomini decidono di narrare con la voce femminile anziché con quella maschile, oppure in prima persona e non in terza. Si potrebbero, però, tentare delle ipotesi, mettendo insieme possibili ragioni personali nella scelta di forme narrative degli scrittori e le condizioni storiche in cui le opere sono state scritte.

Nel caso di Daniel Defoe (1660-1731), è da notare innanzitutto il fatto che scrisse molti dei suoi romanzi in prima persona, nella forma pseudo autobiografica (anche se nelle prefazioni o nei testi lo scrittore insiste sul fatto che i racconti dei protagonisti non siano finzioni ma proprio "veri"⁴²); ebbe successo con *Robinson Crusoe* (1719), poi continuò con *Capitan Singleton* (1720), *Moll Flanders* e *Colonel Jack* (1722), infine con *Lady Roxana* (1724). Elio Vittorini, che nei suoi saggi dedicati a Defoe dimostra di essere un profondo conoscitore e di essere affezionato alle sue opere, afferma: «In ognuno dei romanzi [di Defoe] non c'è che un personaggio, il quale narra la propria vita, battendosi a tratti il petto come se stesse parlando in punto di

⁴¹ Cfr. J. A. Downie, *Defoe's Shortest Way with Dissenters: Irony, Intention and Reader-Response* in AA. VV., *The literature of controversy*, a cura di Thomas N. Corns, London, Frank Cass and Co., 1987, p. 120.

⁴² Ian Watt commenta sulla predilezione di Defoe per l'autobiografismo: «two years before writing *Moll Flanders*, Defoe compiled a more or less genuine Memoir, *the Life of Mr. Duncan Campbell*, a well-known fortuneteller, and that he stated: "Of all the writings delivered in an historical manner to the world, none certainly were ever held in greater esteem than those which give us the lives of distinguished private men at full lengths; and, as I may say, to the life". Defoe's high regard for genuine biography is reflected in the way his own novels always pass themselves off as authentic autobiography» (cfr. Ian Watt, *The rise of the novel*, cit., p. 107).

morte, sull'ora penitenziale del "consummatum est". [...] È il primo scrittore, lui, che sa *inventarsi* degli uomini, pur dicendo continuamente "io", "I"⁴³». E ancora Vittorini nel suo saggio intitolato *Bovarysmi di Defoe*⁴⁴:

L'Eva del romanzo moderno è nata con *Moll Flanders* da una costola di Robinson Crusoe. Per un puro bovarysmo del grande Daniele. Ecco: Robinson è lui e Moll Flanders è una trasfigurazione di Robinson, cioè di lui. La vita per lui è lotta e solitudine; ma il suo animo è in uno stato di latenti metamorfosi, come l'animo di un Dio, e a un tratto questa vita di lotta e di solitudine gli apparisce velata di uno sgomento femminile. «Una donna — sembra chiedersi — che cosa farà una donna, sola in questo immenso mondo, senza beni a cui attaccarsi e persone»? Gli viene allora la voglia di mettere al femminile le gesta di un picaro. Lasciando parlare in prima persona l'eroina lo scrittore si mette senz'altro dal suo punto di vista; e per fingere d'essere lei egli diventa lei, sceglie in sé stesso ciò che potrebbe appartenere a lei, trova nel proprio linguaggio le sue parole, e infinitamente commosso da tutte le possibilità di una sofferenza femminile, si lascia andare al corso di un carattere integrale di donna, forte per lottare ma debole e frivolo nel desiderare e aperto a ogni tentazione e a ogni peccato⁴⁵.

Così Defoe si immedesima con Moll Flanders, che fu "dodici anni prostituta, cinque volte moglie — e una volta al suo stesso fratello — dodici anni ladra, otto deportata in Virginia, e alla fine diventò ricca, visse onesta e morì penitente", come l'autore la definisce nel famoso sottotitolo del libro.

Il fatto che Defoe, nei suoi romanzi, affrontò sempre il problema fondamentale della lotta per l'esistenza dei protagonisti, lo afferma anche

⁴³ Il corsivo dell'autore. Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937 vol. I*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 1997, pp. 258, 260.

⁴⁴ Elio Vittorini, *Bovarysmi di Defoe*, pubblicato per la prima volta su « Lavoro fascista » il 18 dicembre 1931, successivamente raccolto in ID., *Letteratura arte società*, cit., pp. 335-337.

⁴⁵ Elio Vittorini, *Letteratura arte società*, cit., p. 335.

Cesare Pavese, il primo traduttore di *Moll Flanders* in Italia: «Essi [i protagonisti di Defoe] si somigliano tutti e l'avventura di tutti è la stessa: figli di ricchi mercanti o poveri orfani del carcere, tutti affrontano una vita in cui la durezza del caso quotidiano è pari soltanto alla loro instancabile risolutezza⁴⁶». Se, come dice Vittorini, sia Robinson che Moll sono identici a Defoe, e se, come sottolinea Pavese, tutti i protagonisti dello scrittore inglese si somigliano, allora pare di poter affermare che Moll sia veramente una trasformazione dell'autore, e che egli non abbia registrato delle difficoltà troppo grandi per narrare come una donna, bensì «doveva solo convincersi a pretendere che *Moll Flanders* fosse la vita di una persona realmente esistente⁴⁷». D'altronde, i suoi protagonisti sono sempre “emarginati”, persone che si trovano al di fuori della società “regolare”; figlio di mercante che decide di partire per il mondo contro il ripetuto avvertimento di suo padre, una ladra e prostituta, una donna di famiglia benestante che perde tutto a causa del matrimonio e diventa cortigiana. Prima di scrivere *Moll Flanders*, Defoe, come giornalista, ebbe accesso al carcere di Newgate dove poté parlare con ladri, pirati e falsari, e assistere ai processi contro borsaioli e prostitute⁴⁸. Non ci si stupisce perciò, che la figura di una prostituta, un’“emarginata” dalla società, abbia potuto affascinare Defoe come oggetto di analisi, e che questi ne abbia fatto la protagonista del suo libro. Quale elogiatore di autobiografismo, sembra ancora più logica la scelta della prima persona femminile, altrimenti, secondo lui, la storia di Moll non sarebbe stata abbastanza “credibile” o “verosimile” al pubblico.

Al di fuori della sua grande capacità di inventare e raccontare la storia di vari personaggi, anche le problematiche della società inglese settecentesca ebbero senza dubbio un impatto e trovarono spazio in uno dei padri del romanzo moderno. È risaputo che Defoe, allora sessantenne, fu molto sensibile alle

⁴⁶ Cesare Pavese, *Daniel Defoe in La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 199.

⁴⁷ Il testo originale: «[...] he had only to absorb himself completely in his own make-believe that *Moll Flanders* was the life of a real person» (Ian Watt, *The rise of the novel*, cit., p. 107).

⁴⁸ Cfr. Virginia Woolf, *Defoe e Moll Flanders in Daniel Defoe, Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, Trad. it. di Ugo Déttore, Milano, BUR, 1999, p. XII.

condizioni femminili dell'epoca e se ne interessò, occupandosi di affrontare situazioni problematiche, come per esempio il matrimonio:

Con *Moll Flanders* (1722) e poi con *The fortunate Mistress, or Lady Roxana* (1724), Defoe si cimentava in una problematica che già gli aveva ispirato trattati e articoli di giornale, e offriva una sua versione della “questione” femminile all'interno di una società abbastanza aperta da consentire alle donne la partecipazione all'attività letteraria, per poi punire scrittrici e attrici con l'indifferenza sprezzante o con il veleno della cattiva reputazione. [...] Fin dalle prime pagine della «Review» (1704-13) Defoe elargisce consigli e ammonimenti sulla relazione che devono intercorrere tra i due sessi, prima e dopo il matrimonio, nello stesso tempo delineando un ritratto “realistico” del gioco dei rapporti tra uomo e donna, dove l'attrazione sessuale chiede un riconoscimento esplicito e la prostituzione assolve a una “funzione” che non può essere disconosciuta con cavilli morali (dunque una prostituta deve essere ricompensata con la mercede pattuita). [...] In trattatelli come: *The family Instructor* (*L'istruttore di famiglia*, 1718) e *Religious Courtship* (*Corteggiamento religioso*, 1722), l'intreccio tra economia, fede religiosa, legami affettivi viene rivelato da Defoe in tutte le sue complicazioni, che danno vita, “umanità”, alla donna⁴⁹.

La protagonista del suo ultimo romanzo, Roxana, non fa che ripetere alle giovani lettrici «non sposate mai uno sciocco»: è un insegnamento importante che ha imparato lei stessa dalle sue sciagure. La vita di una donna perbene dipende molto dal matrimonio, perciò non si deve mai sposare uno sciocco perché «Con ogni altro marito potrete essere infelici, ma con uno sciocco dovrete essere disgraziate per forza⁵⁰».

Virginia Woolf elogia e cita il pensiero di Defoe, ritenendolo molto avanzato

⁴⁹ Carlo Pagetti, *Nel nome di Roxana* in Daniel Defoe, *Lady Roxana. L'amante fortunata*, Trad. it. di Guido Biagi, Milano, BUR, 2010, pp. 6-7.

⁵⁰ Daniel Defoe, *Lady Roxana. L'amante fortunata*, cit., p. 48.

rispetto alle capacità delle donne, allora socialmente limitate. Tale pensiero è espresso nel suo saggio intitolato *Education of Women*. Come sostiene lo stesso scrittore:

I have often thought of it as one of the most barbarous customs in the world, considering us as a civilised and a Christian country, that we deny the advantages of learning to women. We reproach the sex everyday with folly and impertinence; which I am confident, had they the advantages of education equal to us, they would be guilty of less than ourselves⁵¹.

Questa sua dichiarazione ci rivela ancora una volta il forte interesse e la grande curiosità per le condizioni femminili di allora e conferma la presa di posizione favorevole verso il loro miglioramento. Si potrebbe anche dire che questi anticipò alcuni dei punti fondamentali del futuro, non troppo lontano, movimento femminista.

In quell'epoca da una parte c'erano circostanze storiche piuttosto dinamiche, piene di eventi importanti come la Rivoluzione Puritana, la restaurazione della monarchia, la Gloriosa Rivoluzione, e il conseguente stabilimento della nuova democrazia borghese che favorì l'espansione dell'individualismo: esse avrebbero suscitato capovolgimenti nella scala di valori nella società, tra cui il *gender*. Inoltre vanno considerati gli interessi e la grande curiosità dello scrittore per le condizioni sociali delle donne contemporanee di cui si è accennato appena sopra. Dall'altra parte, come dichiarava Watt, bisogna tenere conto della predilezione di Defoe per l'autobiografia di gente "fuori legge", di "emarginati" della società come ladri o prostitute. Questi elementi messi insieme spiegano almeno in una parte cosa ha spinto Defoe a scegliere le donne come protagoniste e allo stesso tempo narratrici.

Differente, ma non troppo, è la prospettiva di Richardson, nato a Derbyshire

⁵¹ Cito da Virginia Woolf, *Defoe in ID.*, *The Common Reader*, Londra, The Hogarth Press, 1975, p. 128.

nel 1689, quasi dopo trent'anni rispetto a Defoe. Questi fu un noto tipografo londinese che tra altro ristampò anche molte delle opere di Defoe, e nonostante non avesse fatto alcun percorso di studio letterario nella norma (Richardson non aveva la conoscenza né del greco né del latino), in età matura scrisse *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748) e *The history of Sir Charles Grandison* (1753), tutte e tre in forma epistolare.

Richardson stesso dichiara che la storia di *Pamela* si basa su un aneddoto raccontato da un gentiluomo che conosceva, e che quando gli fu offerta l'occasione di scrivere una sorta di manuale di scrittura epistolare diversi anni dopo, delle semplici lettere divennero alla fine un romanzo epistolare:

Mr. Rivington and Mr. Osborne, whose names are on the title-page, had long been urging me to give them a little book (which, they said, were often asked after) of familiar letters on the useful concerns in common life; and, at last, I yielded to their importunity, and began to recollect such subjects as I thought would be useful in such a design, and formed several letters accordingly. And, among the rest, I thought of giving one or two as cautions to young folks circumstanced as Pamela was. Little did I think, at first, of making one, much less two volumes of it. But, when I began to recollect what had, so many years before, been told me by my friend, I thought the story, if written in an easy and natural manner, suitably to the simplicity of it, might possibly introduce a new species of writing, that might possibly turn young people into a course of reading different from the pomp and parade of romance-writing, and dismissing the improbable and marvellous, with which novels generally abound, might tend to promote the cause of religion and virtue⁵².

Non c'è dubbio che Richardson fosse ben consapevole che la forma di narrazione in prima persona fosse una nuova specie di scrittura rispetto a

⁵² Lettera di Richardson indirizzata ad Aaron Hill in data 1° febbraio 1741 (T. C. Duncan Eaves and Ben D. Kimpel, *Samuel Richardson. A Biography*, London, Oxford University Press, 1971, p. 89).

“romance-writing”, cioè le opere narrative di finzione già esistenti. La forma epistolare per lui è qualcosa di diverso dalle scritture piene di cose improbabili e inverosimili e consente di rappresentare la realtà così com’è, perché ognuno scrive “direttamente” e rappresenta se stesso senza alcuna mediazione di terzi, come ad esempio un narratore onnisciente.

«Secondo Richardson, il narratore in prima persona è il mezzo più appropriato per raccontare una storia che rappresenta “the real life” e per conferire a questa storia “an air of probability”⁵³» — così afferma Musarra-Schröder, facendo riferimento alla postfazione di *Clarissa* inserita dallo stesso Richardson. Lo scrittore inglese trovò nella forma epistolare una grande possibilità di trascrivere la vita quotidiana di un cittadino, in modo da renderla simile alla realtà, «the real life». Oltre alle descrizioni di persone e oggetti “dirette” dalla parte di narratore, la forma epistolare consente ai lettori di sentire maggiore “immediatezza drammatica”, come se le vicende narrate fossero successe poco prima, mentre in passato si era soliti utilizzare forme narrative per cui gli eventi sembrava venissero rappresentati anni dopo il loro reale accadimento⁵⁴.

Siamo nella prima metà del Settecento e gli scrittori inglesi come Defoe e Richardson, ne fossero stati completamente consapevoli o meno, erano alla ricerca di una nuova forma per rappresentare la quotidianità di una classe ancora giovane, la borghesia⁵⁵. Molti critici considerano *Robinson Crusoe* di Defoe il primo romanzo moderno nella letteratura occidentale, in quanto descrisse le avventure di un cittadino e non più di un eroe epico o cavaliere tradizionale; Ian Watt nel suo *The rise of the novel* sottolinea che Defoe e Richardson sono i primi scrittori che non crearono la trama basandosi su miti,

⁵³ Ulla Musarra-Schröder, *Narciso e lo specchio*, cit., p. 26.

⁵⁴ Cfr. T. C. Duncan Eaves and Ben D. Kimpel, *Samuel Richardson. A Biography*, cit., p. 100.

⁵⁵ «By the end of the seventeenth century, the English bourgeoisie, in alliance with the more “progressive” landed gentry, had dismantled the absolutist state of the Stuarts and fashioned a political framework for the intensive accumulation of capital. The sway of feudal aristocracy in England had been decisively overthrown: although the aristocracy retained social and political dominance, with many of its familiar institutions surviving intact, the economic directions of the society had been irreversibly altered» (Terry Eagleton, *The rape of Clarissa. Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*, Minnesota, University of Minnesota press, 1986, p. 1).

storie, leggende o tradizioni letterarie⁵⁶.

All'epoca di Richardson i costumi e la società erano in grande fermento e non si registrano elementi particolari da spingerlo a narrare la storia di una povera serva, o la sfortuna di una donna perbene. Come è emerso nella sezione precedente, il Settecento inglese ebbe grandi capovolgimenti nella scala dei valori, e insieme il ridimensionamento dei confini del *gender*. Il concetto stesso di matrimonio e di relazione sessuale fu protagonista di un grande cambiamento, come afferma Watt:

[...] the Puritanism that is already strong in Spenser finds its supreme expression in *Paradise Lost* which is, among other things, the greatest and indeed the only epic of married life. In the next two centuries the Puritan conception of marriage and sexual relations generally became the accepted code of Anglo-Saxon society to a degree unknown elsewhere; in the words of Frieda Lawrence, who must be allowed considerable *expertise* in the matter, "only the English have this special brand of marriage...the God-given unity of marriage...that is part of Puritarianism".

Richardson played an important part in establishing this new code. He wrote at a time when variety of economic and social changes, some of them temporary and local, but most of them characteristic of modern English and American civilisation, were combining to make marriage much more important for women than before, and at the same time much more difficult to achieve. These changes gave Richardson the enormous advantage over the writers of romance that, without recourse to any extraneous elements of complication, he could reflect the actual life of his time and yet be able to expand a single intrigue into the proportions of a novel considerably longer than any by Defoe⁵⁷.

⁵⁶ Ian Watt, *The rise of the novel*, cit., p. 14.

⁵⁷ Ivi, p. 137.

Richardson ebbe la fortuna di poter scegliere un tema adatto a un *novel* (il termine che equivale approssimativamente a *romanzo* in italiano) in un periodo in cui vari cambiamenti economici e sociali resero il matrimonio più importante ma allo stesso tempo più difficile per le donne. Sia in *Pamela* che in *Clarissa*, nonostante la differenza di classe e circostanze sociali, la trama gira intorno allo stesso problema: il matrimonio. Pamela è al servizio nella casa di Mr. B il quale si innamora di lei e fa di tutto per essere ricambiato, prima approfittando del suo potere e quasi minacciandola, poi passando ad atteggiamenti più teneri e premurosi. Pamela, una ragazza di origine poverissima ma molto orgogliosa della sua onestà, respinge tutte le seduzioni del padrone e alla fine lo conquista con le sue virtù straordinarie agli occhi del seduttore, fino a condurlo al matrimonio. Clarissa, che invece è di una buona famiglia ma non meno virtuosa dell'altra eroina richardsoniana, opponendosi alla proposta dei genitori di sposare un uomo che non ama, abbandona la sua casa e scappa con il signor Lovelace, uno dei suoi corteggiatori. Il libertino Lovelace, che è deciso nell'intento di possedere Clarissa ad ogni costo, la violenta dopo averla drogata, proponendole poi un matrimonio riparatore, ma è ormai troppo tardi: alla virtuosa Clarissa non resta che aspettare l'avvicinamento della morte, attesa amplificata e generata dalle inquietudini degli eventi degli ultimi mesi. Tutti questi elementi della trama sono fortemente permeati da insegnamenti religiosi, codici morali e usanze sociali di allora. Se non ci fosse stata la particolarità del matrimonio volontario, propria della società inglese del Settecento, probabilmente le storie di Pamela e Clarissa non sarebbero venute al mondo⁵⁸.

Anche se Richardson, a quanto risulta dalle sue biografie, pare fosse molto diverso da Defoe come personalità o inclinazione religiosa, aveva certamente qualcosa in comune con lui: l'interessamento per le condizioni delle donne e le loro posizioni all'interno del nucleo familiare o della società. Defoe era

⁵⁸ Watt precisa che questa caratteristica era riservata solo all'Inghilterra settecentesca; in Francia, per esempio, i genitori tenevano le figlie lontane da giovani uomini, finché non combinavano il matrimonio adatto per loro (ivi, p. 138).

sensibile alle problematiche femminili e dichiarava di essere favorevole al miglioramento della loro situazione istituzionale e pubblica. Certo, a differenza delle eroine di Defoe, Richardson scelse come protagonista-narratrice una serva e una donna perbene, entrambe molto virtuose. Basta pensare alla relazione tra Pamela e la sua sorvegliante nella casa estiva di Mr. B., la Signora Jewkes, per capire la presa di posizione dell'autore nei confronti delle donne oneste. Pamela, che è di norma una ragazza abbastanza paziente e indulgente verso chiunque, non sopporta l'arroganza e la "poca femminilità" della Signora Jewkes, che dà volentieri la mano al suo padrone fino a "rovinare" Pamela, la quale, nelle lettere indirizzate ai genitori, scrive: «Non è stata un'odiosa sciagurata? Una donna! impossibile che abbia una natura di una donna!⁵⁹»; «Oh, onta della femminilità!⁶⁰» e così via. Richardson sicuramente creò la figura della Signora Jewkes per fornire un cattivo esempio femminile, un esempio che le sue lettrici non avrebbero dovuto seguire assolutamente. Nelle sue opere, il contrasto tra la femminilità e la mascolinità viene sottolineato e ciascun ruolo sessuale, soprattutto nella famiglia, è sovente evidenziato con chiarezza. La posizione di Richardson verso la condizione femminile forse non è avanzata tanto quanto quella di Defoe, ma certamente c'è una certa simpatia per loro, anche se un occhio critico può vederci un'ambivalenza:

His attitude to women, to children and to the family was essentially ambivalent: a compound of sympathy and hatred, arrogance and fear, pride and guilt. His sympathy for women, for instance, made him a passionate advocate of their rights; but at the same time his outraged and terrified male ego, in the nightmare of Mr. B., Lovelace, and the kind but implacable Grandison, ensured that the Pamelas and Clarissas of this world should be punished for their rebelliousness, and the Charlotte Grandisons and Harriet Byrons kept

⁵⁹ Samuel Richardson, *Pamela o virtù ricompensata*, Trad. it. di Masolino d'Amico, Milano, Mondadori, 2013, p. 196.

⁶⁰ Ivi, p. 280.

firmly in their place⁶¹.

Non possiamo essere d'accordo con Brissenden quando dice che le figure di Mr. B., Lovelace e Grandison affermano l'idea di Richardson per la quale le donne devono essere punite nel caso in cui decidono di ribellarsi, poiché l'eroina del romanzo, Pamela, con la sola arma delle sue virtù converte Mr. B. in un ottimo marito. Il destino di Clarissa è effettivamente tanto tragico quanto a prima vista potrebbe sembrare che venga "punita" per aver agito di testa sua, ma la sua fine drammatica è piuttosto un avvertimento emblematico per i genitori che cercano di costringere le loro figlie a un matrimonio indesiderato. Non bisogna dimenticare che Richardson dava molta importanza alla politica e al funzionamento della famiglia nella società⁶², così nelle sue opere dà lezioni morali in diverse occasioni anche alle figure paterne⁶³.

L'ultimo punto da tenere presente riguardo la scelta di Richardson di utilizzare la prima persona femminile, è la presenza della scrittura femminile precedente a *Pamela*, che è stata riscoperta negli anni Settanta da studiosi come MacBurney e Richetti.

The inspiration of creating Pamela's narrative in letters and of letting her speak for herself in her own manner (which might be termed the country style) Richardson owed to the letter-writer. But he owed another an larger debt to English popular fiction of his lifetime. Until recently, literary historians have been largely content to deal only with the early masters of the novel, Defoe and Richardson, but in fact, as MacBurney and Richetti have shown, there were a great number of novels appearing between 1700 and 1740, though few of these had a very long life or attracted widespread attention. A large

⁶¹ R. F. Brissenden, *Samuel Richardson*, London, Longmans, Green & Co., 1958, p. 19.

⁶² Margaret A. Doody, *Introduction in Samuel Richardson, Pamela*, a cura di Peter Sabor, London, Penguin books, 1985, p. 11.

⁶³ Il fattore di un'osteria dove Pamela viene portata contro la sua volontà, per esempio, è una figura paterna antitetica al padre virtuoso e indulgente della ragazza. Pamela dice paragonando questi due: «Sono certa che quell'uomo è un tiranno con sua moglie e sua figlia; non come te, mio caro padre» (Samuel Richardson, *Pamela*, cit., p. 151).

proportion of these little novels were by women, and dealt with the experiences of women in the trials of seduction (or even rape).

[...] Richardson adapted this popular feminine and domestic fiction, seeing in it the possibilities the earlier authors only hint at; he raises this “low” fiction to another level⁶⁴.

Come sopra, Richardson scrivendo il suo primo romanzo, sperava che i giovani (soprattutto le giovani) potessero leggere qualcosa di più elevato rispetto al *romance* che promuoveva le cause religiose e le virtù morali («I thought the story [...] might possibly introduce a new species of writing, that might possibly turn young people into a course of reading different from the pomp and parade of romance-writing⁶⁵»). È molto probabile che lo scrittore adottasse la forma di scrittura che veniva già utilizzata dalle scrittrici e la modificasse come meglio credeva. Come molti hanno osservato, Richardson è un romanziere molto cosciente rispetto alla creazione delle proprie opere, perciò, sarebbe opportuno considerare il fatto che la maggior parte delle decisioni riguardo la struttura e la forma narrativa sia stata intenzionale, volontaria.

È interessante vedere come più tardi, in Francia, anche Denis Diderot (1713-1784), il quale scrisse il famoso *Elogio di Richardson*, realizzò *Le Religieuse* (*La monaca*, scritto a partire dal 1760 e pubblicato per la prima volta nel 1780), un romanzo epistolare in prima persona femminile. La sua ispirazione, però, fu molto diversa da quella degli scrittori inglesi sopra menzionati: l'opera nasce da una specie di scherzo che organizzò l'autore con il suo caro amico Grimm, per costringere a tornare a Parigi un altro loro amico, il marchese di Croismare, che si era ritirato in Normandia. Diderot finse di essere una giovane donna, una certa Suzanne Simonin, nata a causa del rapporto adultero della madre e costretta a prendere i voti contro la sua volontà.

⁶⁴ Margaret A. Doody, *Introduction* in Samuel Richardson, *Pamela*, cit., pp. 8-9.

⁶⁵ T. C. Duncan Eaves and Ben D. Kimpel, *Samuel Richardson. A Biography*, cit., p. 89.

Così mandò delle lettere al marchese, chiedendogli aiuto per vivere nascosta a Parigi dopo la fuga clandestina dal convento. La vicenda finì quando il gentile marchese, commosso dal tragico destino della monaca, decise di accoglierla a casa sua a Cain, e Diderot per risparmiare ogni imbarazzo nel caso in cui gli artifici venissero scoperti, fece scrivere a Madame Maudin, l'intermediaria tra l'immaginaria Suzanne e il marchese, che la povera monaca era venuta a mancare.

Non è difficile immaginare che Diderot facesse di tutto per rendere le lettere credibili agli occhi del marchese. Henri Bénac scrive a proposito: «l'originalità di Diderot comincia a partire dal momento in cui egli tenta di rendere il reale nel modo il meno artificiale possibile. Perciò rinuncia all'analisi psicologica [...]. I soli aspetti psicologici che riscontriamo sono giustificati dal fatto che il romanzo è una confessione personale: ma tutti gli altri personaggi che non sono M.lle Simonin, sono presentati come visti da lei dall'esterno e la loro psicologia non si manifesta che nelle apparenze [...] ⁶⁶». Non c'è da meravigliarsi nel vedere Diderot, grande ammiratore di Richardson, venire rimproverato per la stessa difficoltà affrontata dallo scrittore inglese in *Pamela*: la scarsità della descrizione psicologica dei personaggi, eccetto in quella della protagonista-narratrice. Ne *La monaca*, la lettera è in realtà una sorta di lunga confessione di una donna e la risposta del marchese non viene mai esposta davanti ai lettori. Nel caso di *Pamela*, poiché l'autrice delle lettere è quasi esclusivamente la ragazza e la seconda parte dell'opera si accosta più a una specie di diario personale, i lettori possono notare i tratti di altri personaggi unicamente attraverso il suo punto di vista. Richardson, poi, riuscì a ribattere positivamente tale rimprovero in *Clarissa*, inserendo lettere loquaci di vari personaggi e mettendo così in risalto i loro caratteri.

Come visto finora, quando gli scrittori scelgono di far narrare a una donna, ciascuno ha presumibili ragioni intrinseche dovute a diversi sfondi storici e

⁶⁶ Denis Diderot, *La teoria e la pratica dell'arte*, a cura di Armando La Torre, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 247-248.

motivi personali, così come le scrittrici avrebbero le loro ragioni di travestirsi e narrare con la voce maschile⁶⁷. Perciò non sarebbe sufficientemente convincente sostenere che siano state prese tali scelte secondo il gusto o il capriccio personale degli autori, e che siano assolutamente casuali. Le opere in prima persona femminile prodotte da uomini non sono numerose e rimangono sempre casi isolati, né possono definirsi un fenomeno o movimento pertinente a un periodo storico specifico, conseguentemente non è possibile categorizzarle o etichettarle come una tendenza e nominarle univocamente, come accade ad esempio per il “futurismo” o l’“ermetismo”. L’unica conclusione che si potrebbe azzardare sulla base di alcune opere in prima persona femminile scritte da uomini, come quelle analizzate in queste righe, è che gli scrittori sperimentano la scrittura oltrepassando il limite del *gender*, appropriandosi della voce femminile, nel momento esatto in cui la definizione del confine di *gender* emerge come questione cruciale in seguito a grandi capovolgimenti di valori nella società. La prima eroina di Richardson reclama continuamente la “poca femminilità” della Signora Jewkes e il comportamento tiranno di un padre di famiglia; dice che è commovente vedere un uomo piangere, perché non è un comportamento solito da “maschio”. Così facendo, l’autore oltre a cercare di dare lezioni morali ai lettori, si sforza di ristabilire i confini del *gender* secondo le sue convinzioni, tramite la voce della narratrice.

Ovviamente questa supposizione non si applica facilmente alla letteratura del

⁶⁷ «Una delle principali preoccupazioni di una scrittrice è stata in tutti i tempi quella dell’universalità. Il soggetto universale è per definizione l’uomo [...] ancora oggi, può capitare che una scrittrice scelga un protagonista uomo, non tanto perché vuole raccontare una storia al maschile, ma piuttosto perché non vuole raccontare una storia al femminile» (cfr. Margherita Giacobino, *guerriere ermafrodite cortigiane. Percorsi trasgressivi della soggettività femminile in letteratura*, Milano, Il Dito e La Luna, 2005, pp. 128-129). Natalia Ginzburg a proposito del suo unico racconto in prima persona maschile, scritto nella sua giovane età, dichiara: «Quando scrissi *Casa al mare* mi parve d’aver raggiunto l’apice della freddezza e del distacco. Non sognavo che la freddezza e il distacco, e quel racconto mi sembrava ammirevole: eppure qualcosa in tutto quel distacco mi disgustò. Per sembrare un uomo, avevo addirittura finto, in quel racconto, d’essere un uomo: cosa che non ho mai più fatto e che non rifarò mai. Avevo però scoperto la prima persona, il grande piacere di scrivere in prima persona, piacere a me sconosciuto fino a quel giorno» (Natalia Ginzburg, *Nota*, in ID., *Opere I*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 1123-1124). La scrittrice rivela inoltre che da giovane aveva il vero terrore di cadere nella scrittura «attaccaticcia e sentimentale», odiosa perché «femminile» a suo avviso (ivi, p. 1121).

ventunesimo secolo, in quanto le forme e strutture narrative si sono diversificate ormai in migliaia di modi e vengono rinnovate continuamente. Neanche i casi delle sperimentazioni particolari della forma narrativa non rimangono a lungo nelle memorie di lettori. Che Stefano Benni si identifichi con una ragazzina⁶⁸, per esempio, non è una novità; ci sono tanti romanzi in prima persona in cui il/la protagonista è un bambino/una bambina. Non è niente di straordinario come forma di narrazione corrente. Forse Benni voleva fare la caricatura dell'abbruttimento dell'attuale società consumistica, utilizzando il punto di vista di una ragazzina schietta e coraggiosa, e per realizzarlo aveva bisogno dello sguardo innocuo ma intelligente di una bambina. Non si può certo supporre che nelle sue intenzioni ci fosse qualcosa di pertinente alla definizione di confine del *gender*.

Tuttavia, è altrettanto indubitabile che in un modo o un altro le situazioni e circostanze storiche vengono riflesse nelle opere letterarie sue contemporanee, o che certi personaggi incamerano lo spirito del tempo, o meglio, la tendenza di una generazione letteraria. Calvino nel suo saggio *Il midollo del leone*, riferendosi ai protagonisti di Moravia dice: «come non avvicinare la non-partecipazione morale dei suoi protagonisti, la loro smorfia di abituale annoiato disgusto accettato come un dato ineliminabile, come non avvicinarla al tema che è proprio di tutta la sua generazione letteraria: il tema appunto della non-adesione, del rapporto negativo col mondo⁶⁹»? Moravia all'epoca in cui scriveva *Gli indifferenti* non era del tutto consapevole che il suo primo romanzo rappresentasse l'aspra critica contro il fascismo e la classe borghese decadente⁷⁰. Descrisse soltanto il mondo che lo circondava e che ripugnava. Perciò è comprensibile se, nel momento in cui la scala di valori venga ribaltata, sostituita, o cambiata e i suoi confini vengono messi in crisi, gli artisti toccati da tale mutamento della società dimostrano un interessamento a riguardo,

⁶⁸ Stefano Benni, *Margherita Dolcevita*, Milano, Feltrinelli, 2005.

⁶⁹ Italo Calvino, *Il midollo del leone*, ID., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2002, p. 8.

⁷⁰ Alberto Moravia, *Ricordo de gli Indifferenti* in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., pp. 61-67.

anche se non ne sono totalmente consapevoli. Se il mondo porta cambiamenti radicali per quanto riguarda le condizioni femminili, gli scrittori sensibili a tale problematica potrebbero chiedersi «Cosa penserebbe, e cosa farebbe una donna, in una situazione del genere»? Cercando così di mettersi nei suoi panni per raccontare la sua storia.

Tale processo, si pensa sia avvenuto anche nella seconda metà degli anni Quaranta con Moravia, Pavese e Jovine: ognuno di loro pubblicò un romanzo in prima persona femminile nel dopoguerra, per la prima volta nella loro carriera letteraria⁷¹. Moravia per primo nel 1947 scrisse *La romana*, la storia di una giovane prostituta; Jovine pubblicò *Tutti i miei peccati* nel 1948, la confessione di una donna, in forma epistolare; Pavese descrisse la figura di una lavoratrice di successo nell'ambito torinese, in *Tra donne sole* nel 1949.

Sono tutti e tre scrittori di inclinazione politica di sinistra, ma a parte questo non ci sono molti punti in comune tra loro: hanno origine, formazione intellettuale e stile completamente differenti, a volte addirittura opposti. È curioso il fatto che tre autori così diversi decidano di scrivere la storia di una donna con la voce femminile, nel periodo postbellico, a distanza di pochi anni gli uni dagli altri: è possibile che abbiano voluto dare voce alle donne, fino ad allora spesso escluse dalla storia ufficiale del paese? I venti anni di regime fascista avevano imposto alle donne il ruolo di madri e mogli nella famiglia, considerata nella sua forma patriarcale⁷², e ciò di certo non le rendeva le protagoniste della storia dell'epoca. Questo argomento si esaminerà nel capitolo secondo, in rapporto al saggio di Calvino già menzionato, *Il midollo*

⁷¹ Soltanto Moravia continuò successivamente a scrivere in prima persona femminile, anche se occasionalmente. Per Pavese e Jovine, questo fu il primo e ultimo tentativo con tale stile narrativo.

⁷² Soprattutto negli anni dell'infilazione economica a partire dal 1929, con il pretesto di mitigare la disoccupazione femminile «che in quegli anni raggiunse la punta di massima dilatazione», venne favorito il meccanismo del lavoro a domicilio. Nel 1933 furono promulgate «leggi tendenti a scoraggiare l'accesso femminile all'istruzione superiore con aggravii fiscali delle tasse scolastiche per le studentesse» e nel 1938 le amministrazioni pubbliche «furono autorizzate ad escludere le donne dall'assunzione per limitarne poi la quota massima al 10 %», e nello stesso anno fu stabilito «quali sarebbero stati gli impieghi particolarmente adatti alle donne» (Nunzia Messina, *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive del cinema nel ventennio*, Roma, Ellemme, 1987, pp. 134-135).

del leone.

Nello stesso periodo, in terra nipponica, Osamu Dazai (1909-1948) scrisse alcune opere in prima persona femminile ed ebbe, e ha tuttora, giudizi positivi da parte della maggior parte del pubblico⁷³. Lo scrittore ebbe un'esistenza piuttosto difficile piena di angoscia⁷⁴, ma ottenne la grande fama da artista già mentre era in vita. Qualcuno vide la sua scelta di mettere a fuoco la vita interiore delle donne come un segno di opposizione al regime che si dirigeva sempre di più verso la guerra, cercando di rinforzare il paese con l'organizzazione di un sistema patriarcale⁷⁵, come in Italia durante il regime fascista. Poiché la sua presa di posizione di fronte all'entrata in guerra del suo paese fu piuttosto ambigua e ancora oggi non c'è un giudizio decisivo da parte della critica, non si può dire con esattezza che Dazai scelse l'uso della figura e della voce femminile per opposizioni al regime. Sappiamo, però, che fu molto consapevole e allo stesso tempo abbastanza soddisfatto dell'uso e della resa femminile nei romanzi e nei racconti; nel 1942 raccolse le sue opere in prima persona femminile in un volume intitolato *Donne (Josei)*⁷⁶, nella cui postfazione dichiara di essere stato incoraggiato dal pubblico, favorevole a tale forma di narrazione. Nel suo breve saggio *Creazione delle donne (Nyonin souzou)*, inoltre, esibisce il suo pensiero originale sulla creazione delle figure femminili:

Gli uomini e le donne sono diversi. Voi forse riderete dicendo che la cosa è

⁷³ Yasunari Kawabata, scrittore suo contemporaneo e vincitore del premio Nobel, lodò un racconto di Dazai, *Joseito (La studentessa)*, scritto sul modello di una vera lettera di una giovane studentessa: «Per critici contemporanei, è una fortuna poter incontrare un'opera come *Joseito*» (Yasunari Kawabata, *Shosetsu to hihyo (Romanzi e Critica)*, « Bungei jihyo », maggio 1935).

⁷⁴ Dazai tentò il suicidio diverse volte già in età giovanissima; la decadenza della sua famiglia ricca nel dopoguerra, l'abbandono del partito comunista dopo pochi mesi di attività politiche appassionate, la dipendenza alla morfina ecc., lasciarono una triste ombra nella sua vita. Poco prima del suo trentanovesimo compleanno si buttò nelle acque del bacino di Tamagawa e riuscì finalmente a suicidarsi.

⁷⁵ Cfr. Toru Kitagawa, "*Josei*" *hitori-gatari to sensou: Dazai Osamu Hifu to kokoro wo chuushin ni (Narrazione in prima persona "femminile" e la guerra: punti su La pelle e il cuore)*, « Nihon bungaku kenkyuu », Vol. 37, marzo 2012, pp. 47-55.

⁷⁶ Cfr. Osamu Dazai, *Josei*, Tokyo, Hakubunkan, 1942.

troppo ovvia, ma io non me lo posso permettere, visto che quando sono in difficoltà mi metto nei panni di donne e cerco di immaginare la loro psicologia. Gli uomini e le donne sono diversi. Diversi quanto un cavallo ed un braciere. Meditabondi non se ne rendono conto finché è troppo tardi. Anche io ci sono arrivato solo recentemente. [...]

Gli uomini non possono diventare donne. Possono travestirsi da esse, questo sì. Lo fanno tutti. Dostoevskij, per esempio, è serissimo in travestimento femminile mentre le sue gambe pelose sono in esposizione. Anche a Strindberg capita di far cadere la parrucca nella recitazione eccessivamente appassionata, ma esso noncurante continua a impegnarsene. [...]

Il fatto che si è incapaci di descrivere donne, non è un'onta assoluta delle loro opere d'arte. Non si tratta dell'incapacità di descriverle, bensì della scelta di non descriverle. Qui sì che c'è l'ideale perfetto; c'è la bellissima ignoranza. Personalmente sto pensando di dipendere da questa presa di posizione da un po'. Ciò somiglia sovente alla cecità. A volte sembra assurda. Eppure non c'è niente da fare perché io non provo alcuna emozione né gratitudine nel riuscire a trascrivere l'essenza di una donna che ti saluta dicendo: «Ah sei tu, da quanto tempo». Anche se gli altri scrittori mi abbandonassero, continuerei a scrivere ancora delle donne ideali⁷⁷.

Dazai qui dimostra una profonda risolutezza nel non voler creare figure femminili verosimili o reali, ma di renderle ideali, perfette secondo le esigenze delle sue opere d'arte. Una scelta, che a prima vista sembra quasi misogina, ma che viene contraddetta subito dalla sua effettiva rappresentazione delle donne nelle sue opere. I suoi personaggi femminili di solito non sono angelici né selvaggi come la tradizione letteraria occidentale è andata figurando, ma sono spesso inquieti, gelosi, oppure serenamente rassegnati: sono colmi di problematiche tipicamente moderne, insomma. Nessuno direbbe che sono delle figure femminili ideate per soddisfare l'immaginario degli uomini. Difatti

⁷⁷ Osamu Dazai, *Mono omou ashi (Una canna pensierosa)*, Tokyo, Shincho-sha, 1998.

Dazai difficilmente viene accusato di misoginia dalle sue lettrici, anzi è visto con una certa ammirazione per la sua capacità di comprendere la psicologia dell'altro sesso.

Dazai nello stesso saggio dichiara di aver «scoperto un modo segreto per descrivere una donna [...] è un artificio piuttosto strano. In realtà, però, si tratta forse di una cosa che già facevo da tempo inconsciamente, e che me ne sono reso conto soltanto adesso che sono diventato finalmente maturo⁷⁸». Lo scrittore non ci svela fino alla fine il suo segreto, ma è da non trascurare che il saggio è del 1935 e il suo numero di opere in prima persona femminile aumenta dopo il '37.

Il critico giapponese Togo afferma: «Dazai nel suo primo periodo di creazione artistica soffrì nell'affrontare la realtà e ne rimase ferito, e cercò di rappresentare tale sofferenza in vari modi. [...] Potremmo dire che trovò nella forma di monologo in prima persona femminile, un modo di accettare e conciliare con tale realtà⁷⁹». Dazai trovò dunque il suo metodo originale di descrivere e far narrare le donne, ma è risaputo che prima di avere successo con *Joseito* nel 1938 tentò di scrivere un romanzo in terza persona e non riuscì a finirlo. Curiosamente anche Moravia dichiara di aver scoperto la narrazione in prima persona femminile durante la crisi per scrivere romanzi di terza persona. La forma di narrazione in prima persona femminile consentì a Moravia di uscire dalla crisi della creazione artistica. Ebbero la stessa funzionalità nella carriera letteraria di Pavese? Circostanze comuni a questi due autori, possono averli ispirati nell'utilizzare un punto di vista e una voce femminili? Su questo argomento ci soffermeremo dettagliatamente nel capitolo successivo.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Katsumi Togo, *Shouwa 13 nen kara 20 nen no Dazai wo dou yomu ka (Come leggere Dazai dal 13° al 20° anno dell'epoca Showa (1938-45))*, « Kokubungaku. Kaishaku to kansho » Vol. 52, giugno 1987, p. 26.

2. *La romana*: Il primo romanzo in prima persona femminile di Moravia

Lungo il presente capitolo si cercherà di proporre una lettura analitica de *La romana*, il primo romanzo in prima persona femminile di Moravia, in cui la voce narrante è quella della protagonista, Adriana, la quale diviene, dunque, anche narratrice. Sarà confrontata con l'opera pavesiana già menzionata, *Tra donne sole* (1949), mettendo luce i punti in comune e le differenze, seguendo lo sguardo implicitamente suggerito da Calvino nel saggio *Il midollo del leone*.

Vedremo, prima di tutto, cosa spinse Moravia a scrivere in prima persona femminile per la prima volta nella sua carriera, e successivamente, si esaminerà se la narrazione di Adriana possa definirsi riuscita, facendo riferimento alle critiche precedenti.

La romana è un'opera che riaffermò e consolidò la carriera artistica di Moravia, il quale, dopo il successo de *Gli indifferenti*, era quasi dimenticato dal pubblico⁸⁰. Come lo stesso autore afferma, il grande traguardo per uno scrittore potrebbe essere pericoloso, poiché può cadere facilmente nel torto di imitare il proprio stile per riavere l'affermazione della critica⁸¹. Moravia era abbastanza consapevole di tale rischio, sapeva quasi istintivamente che non avrebbe potuto ripetere semplicemente lo stesso stile del romanzo d'esordio, per questo cominciò a cercare una nuova modalità di espressione, ma non fu facile trovarla. La discordia con il regime fascista certo non lo aiutava a lavorare come scrittore e giornalista; lo scrittore ricorda amaramente il fatto che non uscì neanche una riga della critica dopo la pubblicazione de *Le ambizioni sbagliate* (1934); per l'ordine del regime, l'opera venne ignorata

⁸⁰ «Fino ad Agostino io non contavo più niente, tutti dicevano: “Quello è l'autore degli *Indifferenti*, non scriverà mai più altri libri.” Mi consideravano l'autore di un libro solo, e invece dovevo scriverne ancora quarantanove» (Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 101-102).

⁸¹ Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 125.

completamente⁸².

Da *Gli indifferenti* al prossimo successo di *Agostino*, fu per Moravia gli anni di dubbi e di incertezze. *Agostino* segna «il punto di partenza⁸³» di tutta la sua opera successiva e «la conclusione del lungo travaglio dopo *Gli indifferenti*⁸⁴». *La romana* rinnova e rinforza tale successo, offrendogli un riconoscimento internazionale come uno dei grandi scrittori italiani del Novecento. Dopo tanti anni della ricerca dello stile, resa ancora più difficile dalle circostanze storiche in cui la libertà dell'espressione era limitata, egli scoprì, o meglio, ritrovò — perché *La romana* fu ispirato da *Moll Flanders* di Defoe — la prima persona femminile, e lasciò definitivamente la crisi alle spalle.

⁸² «In quei giorni uscì *Le ambizioni sbagliate* e una circolare del ministero ingiunse a tutti i giornali di non parlarne» (Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 73).

⁸³ Ivi, p. 101.

⁸⁴ *Ibid.*

2.1 La struttura narrativa de *La romana*

Caro Bompiani, ti scrivo per annunciarti che il romanzo di cui ti avevo parlato a Roma è pronto. Si intitola *La Romana* ed è lungo 4 cartelle dattiloscritte. Sono un giudice modesto delle mie opere e ho l'impressione di aver scritto una delle mie cose migliori. È un vero romanzo, come non ne scrivevo più da dieci anni, leggibilissimo [leggibilissimo] vendibilissimo. Come già ti dissi si tratta di una donna di facili costumi che racconta la propria storia in prima persona⁸⁵.

Così Moravia rivelava la sua soddisfazione per il romanzo appena terminato, in una lettera dell'estate 1946 indirizzata a Valentino Bompiani, a cui era legato da un rapporto di amicizia stretto ai tempi della pubblicazione de *L'imbroglione* (1937). L'opera, come era stata concepita in principio, doveva essere una novellina di poche pagine, basata su una piccola esperienza che aveva vissuto dieci anni prima⁸⁶. Quando però lo scrittore si mise davanti la macchina da scrivere, l'ispirazione gli fece trasformare il racconto, durante soli quattro mesi, in un romanzo di 500 pagine:

Volevo scrivere un racconto sul rapporto tra una prostituta romana e sua madre. Doveva essere un racconto di poche pagine. Ho cominciato il primo novembre [1945] poi ho continuato a scrivere fino al 28 febbraio [1946]. Alla fine avevo scritto 500 pagine. L'ho riscritto in altri quattro mesi e poi ci sono voluti ancora quattro mesi per correggerlo: un anno in tutto. È il romanzo che ho

⁸⁵ Cito da Simone Casini, *Note ai testi* in Alberto Moravia, *Opere/2*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 1897-1898.

⁸⁶ Una sera del 1936 Moravia si trovava a largo Tritone con Leo Longanesi; vide una giovane prostituta, lasciò l'amico e i due andarono a passare un po' di tempo insieme a casa della ragazza, dietro il palazzo del Messaggero. A certo punto in camera entrò un'anziana con una brocca d'acqua e asciugamano, la quale gli disse: «Di' un po', ma dove l'hai mai visto un corpo così, guarda, dove l'hai mai visto...». Dopo aver fatto l'amore, la ragazza gli spiegò che quell'anziana era sua madre. Moravia fu fortemente colpito da questa frase della ragazza, da cui nacque un rapporto strambo tra madre-figlia/ruffiana-prostituta ne *La romana*, che si ripeterà anche ne *La vita interiore* molti anni dopo (cfr. Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 161).

scritto più rapidamente. Di solito mi ci vogliono tre anni⁸⁷.

Durante i mesi di correzione a cui si riferisce Moravia, prese vita anche la trattativa per la vendita dei diritti cinematografici con il regista americano di origine russa, Victor Stoloff. È la prima volta che un libro dello scrittore diventa soggetto per il cinema, anche se il film non verrà mai realizzato per mancanza di finanziamenti. Solo nel 1954, la versione diretta da Luigi Zampa, con Gina Lollobrigida nel ruolo della protagonista, verrà presentata al Festival cinematografico di Venezia⁸⁸.

La romana, «finita di stampare il 31 maggio 1947⁸⁹» dopo diverse revisioni, suscitò un grande successo di pubblico e critica, tanto che verrà ristampato già ad agosto dello stesso anno. L'opera non tradì le aspettative dell'autore e dell'editore, eccezion fatta per una piccola delusione che Bompiani accennò in una delle lettere a Moravia: la mancata vittoria del premio Viareggio⁹⁰. L'immediato successo editoriale aiutò a diffondere il nome di Moravia a livello internazionale e il libro fu distribuito in diversi paesi come Inghilterra, Stati Uniti, Svezia, Germania, oltre alla Francia dove l'autore era già noto grazie ad *Agostino* (1944), la sua opera precedente. In Giappone la traduzione sarà pubblicata nel 1951 dalla casa editrice Bungei-shunjuu, con la traduzione di Saburo Shimizu, e sarà la prima opera di Moravia tradotta e pubblicata nella terra nipponica.

La struttura narrativa de *La romana* è piuttosto canonica e tradizionale, nel senso che la protagonista-narratrice Adriana racconta la sua storia in ordine cronologico, da quando aveva sedici anni fino a quando sarà diventata ormai una prostituta di mestiere. La sua narrazione è dunque *autodiegetica*, seguendo la terminologia di Genette, per cui l'io narrante racconta una storia nella quale

⁸⁷ Alberto Moravia, *Breve Autobiografia letteraria*, in ID., *Opere 1927-1947*, a cura e con introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986, pp. XVII-XVIII.

⁸⁸ Simone Casini, *Note ai testi* in Alberto Moravia, *Opere/2*, cit., pp. 1899, 1902-1904.

⁸⁹ Ivi, p. 1901.

⁹⁰ Il premio fu consegnato alle *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci quell'anno.

lei stessa è la protagonista⁹¹. Il romanzo è diviso in due parti⁹²: la prima descrive principalmente il carattere e la riflessione generale di Adriana, mentre la seconda rappresenta i grandi avvenimenti della trama, che inizia con l'entrata in scena di Mino, lo studente borghese di cui la protagonista si innamorerà. Adriana narra tutte le faccende della sua vita al passato, iniziando dalla vita che faceva a sedici anni, come imboccò la strada della prostituzione, i sentimenti e i giudizi che ebbe per sua madre, che tipo di uomini conobbe⁹³, e, come accettò il suo "destino". La storia si conclude con il tragico suicidio di Mino e la ferma risoluzione di Adriana verso il futuro del figlio che porta in grembo, che si potrebbe considerare, in qualche modo, opportunistica⁹⁴.

Con *La romana*, Moravia passa per la prima volta dall'uso della terza persona alla prima, dopo i vari frustranti tentativi de *Le ambizioni sbagliate* e altre opere successive. Lo stesso autore, in occasione dell'intervista di Walter Mauro, racconta come raggiunse tale svolta:

[...] *Le ambizioni sbagliate* è un romanzo molto più complesso degli *Indifferenti* nel senso di struttura con molti personaggi: è un tentativo soltanto in parte riuscito di fondere la tecnica di Dostoevskij con quella di Manzoni. La

⁹¹ Ulla Musarra-Schröder, *Narciso e lo specchio*, cit., p. 15.

⁹² Giulio Manacorda vede nella strutturazione del romanzo un ambizioso ma in parte fallito tentativo di Moravia: «Se *La romana* dal punto di vista della tematica rappresentava appena uno spostamento verso il basso degli ambienti sociali moraviani, aveva in compenso segnato un più ambizioso tentativo dal punto di vista della strutturazione del romanzo, il primo di notevole mole dal tempo di *Le ambizioni sbagliate*. Il tentativo poteva dirsi in parte fallito, perché nonostante l'*imbroglio* finale, la vicenda si risolveva in tre o quattro rapporti separati e distinti tra Adriana e i suoi uomini, insomma in alcuni romanzi brevi più accostati che fusi in una reale funzionalità narrativa» (Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1996*, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 118-119).

⁹³ Gli incontri con Gino, Astarita, Sonzogno e Mino sono emblematici in quanto ognuno di questi personaggi ha delle particolarità che caratterizzano la loro personalità; l'autista Gino è una persona vanitosa e bugiarda; il funzionario della polizia Astarita è un uomo disperato e povero infatuato; l'assassino Sonzogno incarna la violenza e freddezza, e infine Mino è il solito intellettuale moraviano sofferente.

⁹⁴ Adriana è certa che il figlio è dell'assassino Sonzogno, ma dirà diversamente a Mino. Il racconto è concluso con le seguenti frasi: «Pensai che [il figlio] sarebbe nato da un assassino e da una prostituta; ma a tutti gli uomini può capitare di uccidere e a tutte le donne di darsi per denaro; [...] decisi che se fosse stato un maschio l'avrei chiamato Giacomo in ricordo di Mino. Ma se fosse stata femmina, l'avrei chiamata Letizia, perché volevo che, a differenza di me, avesse una vita allegra e felice ed ero sicura che, con l'aiuto della famiglia di Mino, l'avrebbe avuta» (Alberto Moravia, *La romana* in ID., *Opere/2*, cit., p. 1069).

crisi mi ha fatto sprecare cinque anni, e dico “sprecare” perché non sono contento di questo romanzo. Mi accorgevo che non funzionava, non funzionava la terza persona, voglio dire. Allora scrissi ancora dei romanzi brevi in terza persona, cioè *Agostino*, *La disubbidienza* e *La mascherata*, per capire alla fine che non ce la facevo più, che non mi riusciva più di scrivere in terza persona. Così ho adottato la prima persona ne *La Romana*⁹⁵.

Visto che *Agostino* è tra i romanzi considerati più riusciti e apprezzati di Moravia⁹⁶, ad un primo impatto, la sua dichiarazione sulle difficoltà e impossibilità di scrivere in terza persona convince poco. Ma, anche nella corrispondenza con Bompiani citata sopra, Moravia annunciava con gioia di non aver scritto un romanzo del valore de *La romana* da anni («È un vero romanzo, come non ne scrivevo più da dieci anni, leggibilissimo vendibilissimo⁹⁷»). In effetti, dopo il ritrovamento della prima persona ne *La romana*, seguiranno molte opere nella stessa forma quali *L'amore coniugale* (1949), *Il disprezzo* (1954) e *I racconti romani* (1957)⁹⁸, come se Moravia si divertisse a giocare con questo artificio nuovo e inconsueto per lui. Di cosa era dotata la prima persona, per lo scrittore romano, che, invece, era assente nella terza? A questa domanda Moravia risponde in un saggio del 1959:

[...] la prima persona è un veicolo che consente l' indefinito allargamento e approfondimento del romanzo. Mentre infatti è difficile e comunque artificioso e spesso noioso far dire ad un personaggio in terza persona troppe più cose che non consenta la sua azione e soprattutto fargliele dire senza dare

⁹⁵ Water Mauro, *A colloquio con Alberto Moravia*, in AA. VV., *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, pp. 60-61.

⁹⁶ Anche Gadda scrisse un articolo di critica favorevole intitolato *Agostino di Moravia*, su « Il Mondo », 3 novembre 1945, ora raccolto in Carlo Emilio Gadda, *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1958, pp. 190-194. Inoltre, Moravia stesso lo conta tra le sue opere migliori: «Lo [*La noia*] considero una delle tre cose migliori che ho scritto, insieme agli *Indifferenti* e ad *Agostino*» (Luigi Cavicchioli, *Moravia studia la Cardinale per misteriosi ragioni*, su « Oggi », marzo 1962, ora raccolto in Oreste del Buono, *Moravia*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 178).

⁹⁷ Simone Casini, *Note ai testi* in Alberto Moravia, *Opere/2*, cit., p.1898.

⁹⁸ In queste opere il narratore è sempre un uomo.

l'impressione di un indiscreto intervento dell'autore, è molto più facile e del tutto legittimo che il personaggio in prima persona si abbandoni a riflessioni, ragionamenti e simili. La terza persona non consente che la rappresentazione immediata, drammatica dell'oggetto; la prima persona permette di analizzarlo, di scomporlo e, in certi casi, addirittura di farne a meno⁹⁹.

Per Moravia, la narrazione in prima persona è un mezzo appropriato per descrivere la realtà contemporanea di cui nessuno, ormai, né gli scrittori né i lettori, possono credere afferrabile e oggettiva. Lo scrittore ripete in diverse occasioni che la scala di valori solida che permetteva agli scrittori dell'Ottocento di dire: «Egli pensò» non esiste più, e quindi c'è bisogno di dire: «Io penso», per rappresentare una realtà contemporanea sfuggente e indefinibile¹⁰⁰.

Secondo quanto abbiamo visto nel capitolo precedente, lo sviluppo dell'uso della prima persona nel romanzo settecentesco europeo era derivato dall'esigenza di un certo realismo nella descrizione degli stati d'animo del personaggio e dalla volontà di creare un'illusione di autenticità autobiografica. Qui è ormai superata tale fase, cioè lo scrittore certo non presume che il racconto autobiografico di Adriana venga creduto "veritiero" e "reale" dai lettori, ma comunque cerca di renderla convincente e "autentica". Per realizzarlo, trova più calzante la voce narrante in prima persona rispetto alla terza tradizionale. Bisogna notare, però, che la prima persona "efficace" che intende Moravia non è la stessa di cui disponeva Defoe in *Moll Flanders*, anche se l'autore afferma che *La romana* «in senso tradizionale si ispira

⁹⁹ Alberto Moravia, *Risposta a 9 domande sul romanzo* in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, cit., p. 291.

¹⁰⁰ Questa definizione sintetica e semplificata della funzione della prima persona di Moravia non convince il critico Oreste del Buono, che a sua volta commenta: «Ragionamento accettabile unicamente quando tra autore e personaggio che narra esista un'identità empirica o ideale tale che l'esposizione in prima persona corrisponda quasi a una confessione o a una proiezione, a un intervento dello scrittore» (Oreste del Buono, *Moravia*, Milano, Feltrinelli, 1962, cit., p. 52).

abbastanza consapevolmente¹⁰¹» a quest'ultima:

Il romanzo de “*La Romana*” si divide in due parti distinte. La prima dipinge quasi unicamente il carattere principale; nella seconda di fronte al protagonista interviene il deuteragonista. Avrei potuto continuare per le altre trecento pagine come nelle prime duecento e avrei forse scritto un romanzo nella tradizione obbiettiva e pittoresca di *Moll Flanders*; ma non ho voluto. E questo perché temevo di cadere nel gratuito e nella piattezza di un ritardato naturalismo. In altre parole, per scrivere un romanzo del genere di *Moll Flanders* ci vuole un assetto sociale stabilito e antico, di cui la storia di *Moll Flanders* sia, per così dire, il deposito decantato e ormai scontato. Il tutto tondo, la prospettiva del romanzo di De foe vengono in gran parte da questo continuo e sottinteso riferimento a valori solidi e universalmente riconosciuti. Ma oggi come sarebbe possibile raccontare una vita senza tener conto del ribaltamento di questi stessi valori? Oggi anche una popolana deve per forza venire a contatto non soltanto con le miserie inerenti al suo stato ma anche con i dubbi, le incertezze, le assurdità, le follie di cui è intessuta la vita moderna. Coloro che si illudono di poter raccontare allo stesso modo di cent'anni fa, costruiscono mondi cartacei e portano nel romanzo la stessa irrealtà che già trionfa in tanta parte della cosiddetta prosa d'arte italiana¹⁰².

Qui, oltre a confrontare la sua eroina con *Moll Flanders*, Moravia critica in modo abbastanza aspro alcuni degli scrittori suoi contemporanei, secondo lui incapaci di rappresentare la realtà. Ai suoi occhi, questi appaiono oramai antiquati, e le loro storie «irreali¹⁰³». La prima persona “contemporanea” che intende lo scrittore è, invece, uno strumento vantaggioso, un vero risolutore del problema.

A proposito dell’“io” novecentesco di Moravia, anche Pasolini osserva la sua

¹⁰¹ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 162.

¹⁰² Alberto Moravia, *Perché ho scritto La Romana*, « Fiera letteraria », 3 luglio 1947.

¹⁰³ *Ibid.*

caratteristica, confrontandolo con la sua scelta differente per quanto riguarda la modalità di rappresentazione della realtà:

[...] ho un'ambizione dichiarata di "oggettività" realistica: infatti la mia ideologia — che è marxista — mi rassicura l'esistenza reale del mondo, dei suoi problemi, dei suoi personaggi [...] in sostanza nei miei libri è un io-egli che parla, anziché direttamente, indirettamente. Cioè: io credo nell'esistenza reale del mio personaggio, Tommaso Puzilli: quindi, *egli*. Ma per farlo parlare, vivere, esistere concretamente, regredisco in lui, fino a una *mimesis* ch'è quasi fisica identificazione: quindi, *io*.

Moravia, invece, adotta esclusivamente e senza mezzi termini l'uso dell'"io": questo implica una certa sfiducia, di origine idealistica e relativistica, nella realtà. Soltanto un "io", di persona, può testimoniarla: tutto il resto non è che supposizione¹⁰⁴.

Pasolini crede nell'esistenza reale del mondo e utilizza la terza persona, mentre Moravia è più scettico e preferisce la rappresentazione della realtà sfuggente, in un certo senso "limitata", ma quantomeno "vera" per chi parla.

La difficoltà della rappresentazione della realtà è la problematica di quasi tutti gli intellettuali italiani del dopoguerra. Finalmente cessati il dominio e la censura del regime fascista, tutti avevano delle storie da raccontare — come disse Italo Calvino nel 1964 nella *Prefazione* del suo romanzo d'esordio *Il sentiero dei nidi di ragno*: «L'essere usciti da un'esperienza — guerra totale — che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava le parole di bocca¹⁰⁵». Contraddittoriamente, però, nel momento in cui era possibile avere piena

¹⁰⁴ Pier Paolo Pasolini, *L'odio teologico* in « L'Illustrazione italiana », 1961, ora raccolto in Oreste del Buono, *Moravia*, cit., pp. 195-196.

¹⁰⁵ Italo Calvino, *Prefazione* in ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, p. 7.

libertà di espressione, molti intellettuali e scrittori trovarono difficile scegliere un mezzo appropriato e soddisfacente per rappresentare la nuova realtà con cui erano appena entrati a contatto. Vedremo, nella sezione 2.3 del presente capitolo, le difficoltà di lasciarsi alle spalle il peso dell'ermetismo.

È da notare, però, che la crisi di Moravia dopo il precoce successo de *Gli indifferenti*, sembra essere di natura diversa. La sua si configura, piuttosto, come un puro smarrimento nella ricerca di uno stile. Cercò di fondere Manzoni e Dostoevskij ne *Le ambizioni sbagliate*, finendo come sotto scacco, e si sforzò nuovamente con diversi racconti surrealistici; successivamente scrisse *La mascherata* e delle prose «impettite, del tipo della Ronda¹⁰⁶».¹⁰⁷ Negli anni Quaranta finalmente trovò uno sbocco da tale crisi con *Agostino*, ma nel frattempo intuì, come si può presumere dall'intervista precedentemente citata, che la terza persona non funzionava più, così scoprì finalmente la combinazione felice tra la forma narrativa in prima persona e il personaggio di Adriana. La scoperta della prima persona potrebbe essere considerata uno dei traguardi della sua parabola professionale, visti la felice uscita dalla crisi e l'enorme successo del romanzo.

¹⁰⁶ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 60.

¹⁰⁷ Osserva lo stesso Moravia: «Giravo intorno al problema della scrittura perché non mi era ancora chiaro ciò che volevo o meglio dovevo dire» (*ibid.*).

2.2 La ricezione della critica

Anche se Moravia fu molto soddisfatto del suo primo romanzo in prima persona femminile, alcuni difetti nella voce narrante di Adriana sono stati identificati da critici. Davide Conrieri per esempio, ha sottolineato l'inadeguatezza della voce narrante, eccessivamente sofisticata per essere attribuita ad una popolana di Roma:

Adriana può ben dolersi, come nel capitolo decimo-primo della parte seconda, della sua «pochezza e ignoranza». Ma quando tratta di situazioni e di moti sentimentali e morali, ne tratta con una penetrazione, con una sottigliezza, con una raffinatezza espressiva che nulla hanno da invidiare a quelle che si trovano nel discorso di personaggi-narratori moraviani di più alto stato sociale e culturale [...]. Insomma, dal punto di vista della mimesi linguistica il referto di Adriana è difettoso, si potrebbe dire, per eccesso: per essere cioè il discorso della protagonista-narratrice della *Romana* decisamente superiore, tanto nelle articolazioni mentali e verbali quanto nelle risorse lessicali ed espressive, alla condizione a lei assegnata¹⁰⁸.

L'appunto circa il "linguaggio inadeguato" di una semplice ragazza di Roma sembra piuttosto comune tra i critici. Alberto Limentani è decisamente tra questi: «Nella *Romana* la protagonista, che notoriamente narra con un linguaggio troppo complesso per quanto l'esperienza di ognuno le possa concedere, giunge a un certo momento ad esprimersi con immagine dantesca¹⁰⁹». Se l'ambivalenza della voce di Adriana sta a indicare che Moravia non è riuscito a contenere la sua intelligenza, la morale o l'ideologia e adeguarsi alla voce di una popolana, l'autenticità della voce narrante viene per

¹⁰⁸ Davide Conrieri, *Introduzione* in Alberto Moravia, *La romana*, Milano, Bompiani, 2006, p. X.

¹⁰⁹ Alberto Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, 1961, p. 25.

forza messa in dubbio. Però ci risulta poco probabile che lo scrittore, professionalmente già abbastanza maturo all'epoca, non abbia considerato tale rischio. Per questo motivo si è più vicini alla considerazione di Conrieri, quando prosegue con una più ampia analisi del testo: «nella *Romana* la volontà di rappresentare realisticamente la dinamica interiore dei personaggi attraverso un linguaggio che ne renda con la massima esattezza e nettezza i movimenti bruschi o lenti, le svolte, le oscillazioni, prevale sulla esigenza che quel linguaggio risulti a pieno adeguato alla condizione del personaggio che lo adopera¹¹⁰». Così il critico non condanna l'intera opera per la scissione tra la presumibile bassezza dello stato sociale di Adriana e il suo linguaggio elevato, compresa la sintassi ben calcolata, anzi precisa che ciò non diminuisce il realismo de *La romana*, ma solamente che questo realismo è di tipo «peculiare»¹¹¹.

Sharon Wood è scettica invece rispetto all'autenticità dello sguardo di Adriana come soggetto, e sottolinea la somiglianza di due scene diverse. All'inizio del romanzo, quando Adriana descrive dettagliatamente se stessa e quando lei descrive il suo amante Mino. Wood spiega che ciò non è dovuto al fatto che in entrambi i casi è Adriana a descrivere, ma al fatto che sia Adriana che Mino sono degli oggetti che vengono «guardati» dall'esterno. Adriana, pertanto, non può essere un *soggetto* che guarda, ma è un *oggetto* che è guardato da fuori:

[...] The descriptions are similar not because both are given by Adriana but because both she and Gino are *seen*, described from the outside. Adriana is considered with sweeping gaze with which men look at women. That the narrator should describe in detail her own body (even if with adjectives that are so commonplace as to be almost meaningless) and not that of her lover,

¹¹⁰ Davide Conrieri, *Introduzione* in Alberto Moravia, *La romana*, cit., p. XII.

¹¹¹ *Ibid.*

suggests that Adriana is more looked at than looking¹¹².

La minuta descrizione fisiologica dei personaggi è una caratteristica che accomuna tutta la narrativa moraviana, non a caso Fernandez lo ha definito uno scrittore «integrale¹¹³», intendendo dire che scrive tutto ciò che ritiene essere necessario, senza lasciare troppa fantasia ai lettori. La sua tecnica di descrizione è forse un elemento che non cambiò mai davvero dall'epoca de *Gli indifferenti* al suo ultimo romanzo *La donna leopardo*. Solitamente, non appena il personaggio entra in scena, il suo profilo viene esposto agli occhi dei lettori, in modo che possano immaginarne tutti i particolari. Se è alto, basso, robusto o magro, quale è il colore della pelle e dei capelli, se è proporzionato o sproorzionato, se il viso è rotondo od ovale, che tipo di naso ha, se le labbra sono sottili o carnose, se ha il collo lungo o corto, ecc. Inoltre, di solito, la descrizione è più dettagliata nel caso delle donne; spesso viene precisato, ad esempio, se la donna ha il seno piccolo, grande o pendente. Probabilmente ciò è un dato trascurabile dal punto di vista femminile, sessualmente disinteressato, tranne in quei casi in cui influenzi particolarmente il contenuto del racconto. La descrizione femminile di Moravia potrebbe dare l'impressione che la donna sia «guardata», piuttosto che lei stessa «guardi» il mondo con i suoi occhi.

Citando la parte iniziale de *La romana*:

A sedici anni ero una vera bellezza. Avevo il viso di un ovale perfetto, stretto alle tempie e un po' largo in basso, gli occhi lunghi, grandi e dolci, il naso diritto in una sola linea con la fronte, la bocca grande, con le labbra belle, rosse e carnose e, se ridevo, mostravo denti regolari e molto bianchi. La mamma diceva che, se il mio viso era bello, il mio corpo era cento volte più bello; un corpo come il mio, diceva, non si trovava in tutta Roma. Allora non mi curavo del mio corpo, mi pareva che la bellezza fosse tutta nel viso, ma

¹¹² Sharon Wood, *Woman as object*, London, Pluto Press, 1990, p. 56.

¹¹³ Dominique Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960, p. 22.

oggi posso dire che la mamma aveva ragione. Avevo le gambe dritte e forti, i fianchi tondi, il dorso lungo, stretto alla vita e largo alle spalle. Avevo il ventre, come l'ho sempre avuto, un po' forte, con l'ombelico che quasi non si vedeva tanto era sprofondato nella carne; ma la mamma diceva che questa era una bellezza di più, perché il ventre deve essere prominente e non piatto come si usa oggi. Anche il petto l'avevo forte ma sodo e alto, che stava su senza bisogno di reggipetto: anche del mio petto quando mi lamentavo che fosse troppo forte, la mamma diceva che era una vera bellezza, e che il petto delle donne, oggidi, non valeva nulla¹¹⁴.

Forse da queste descrizioni precise traspare uno sguardo maschile che guarda Adriana dall'esterno, ma dall'altra parte, le frasi come «La mamma diceva che¹¹⁵», o «come mi disse il pittore¹¹⁶» che accompagnano questa sezione dell'autodescrizione di Adriana, sembrano inserite apposta per sottolineare e rafforzare l'oggettivazione del discorso, come se Moravia evitasse che esso diventi troppo soggettivo. Del resto, lo scrittore era abbastanza sensibile all'effetto che avrebbe assunto la voce narrante in prima persona di Adriana e all'eventuale "rischio" di rendere il testo eccessivamente soggettivo:

[...] Ne *La Romana* è abbandonato in parte il metodo obiettivo di lasciar parlare i fatti, seguito in altri libri. Ma questo avviene perché, il protagonista parla in prima persona e necessariamente commenta, altrimenti, non varrebbe la pena di farlo parlare in prima persona. C'è però da osservare che questi commenti sono sempre riferiti all'Adriana, e però sono anch'essi dei fatti, ossia dei particolari rappresentativi né più né meno delle sue azioni, e servono unicamente a dipingerne il carattere¹¹⁷.

¹¹⁴ Alberto Moravia, *La romana* in ID., *Opere/2*, cit., p. 645.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ivi*, p. 646.

¹¹⁷ Alberto Moravia, *Perché ho scritto La Romana*, in « Fiera letteraria », cit.

Moravia ribadisce il fatto di essere consapevole del rischio che corre per l'uso della prima persona, e che i commenti della narratrice servono esclusivamente a dipingere il carattere dei fatti. Ma c'è da dire comunque che il suo linguaggio incoerente, che diventa troppo raffinato ed esplicativo quando si tratta di argomenti complessi, smentisce l'autenticità della sua voce e del suo stesso personaggio¹¹⁸. Una volta che la solidità del personaggio viene messa in dubbio, emerge il rischio che i suoi commenti diventino poco affidabili o, nel peggiore dei casi, insignificanti.

Ad esempio, un altro difetto della narrazione di Adriana, a proposito dell'inautenticità della voce, è riscontrabile nella contraddizione creata tra la sua capacità di osservazione estremamente acuta e la sua dichiarazione quasi ostinata di essere «inesperta¹¹⁹» della vita. La protagonista insiste soprattutto sulla “perfezione” di Gino, il suo primo amante, affermando, però, che sarebbe dovuto accorgersi essere una perfezione fittizia, se solo lei fosse stata «meno accecata e inesperta¹²⁰». Allo stesso tempo analizza con una certa padronanza il moto di sentimenti di Astarita, il funzionario della polizia presentatole dall'amica Gisella, il quale, dopo un rapporto sessuale semi consensuale, fa un regalo ad Adriana:

Ma l'espressione di Astarita, sebbene il sole gli battesse in faccia, restava triste e scura. Aveva soddisfatto il suo desiderio, ma egualmente restava, negli sguardi che mi appuntava addosso, la stessa tormentosa intensità dei primi istanti del nostro incontro. In quel momento provai compassione di lui, nonostante il male che mi aveva fatto. Capivo che era stato molto infelice prima di possedermi e che ora, anche dopo avermi posseduta, continuava ad

¹¹⁸ Come Enrico Emanuelli commenta: «Al di là dell'artificio della narrazione in prima persona, che non preoccupa e non pesa, vi è la intelligenza improbabile di questa prostituta, che scrive con un acume contrastante con tutta la sua vita. Ella è una povera, istintiva ragazza, inesperta di sé e degli altri, eppure sovente si analizza, trova paragoni, immagini e sottigliezze [...]. Così il Gino, il Giacinti, l'Astarita, il Sonzogno, il Giacomo, la Gisella sono personaggi moraviani; ma la protagonista, questa Adriana, è troppo e soltanto Moravia» (Enrico Emanuelli, *La romana ebbe cinque amanti*, «L'Europeo», 27 luglio 1947).

¹¹⁹ Alberto Moravia, *La romana* in ID., *Opere/2*, cit., p. 679.

¹²⁰ *Ibid.*

essere non meno infelice. Prima aveva sofferto perché mi desiderava, ora perché non contraccambiavo il suo amore. Ma la pietà è il peggior nemico dell'amore; l'avessi odiato egli avrebbe forse potuto sperare che un giorno l'amassi. Ma non l'odiavo e provando, come ho detto, compassione per lui, sentivo che non avrei mai potuto nutrire per lui che uno scostante sentimento di freddezza e di ripugnanza¹²¹.

Questa attenta considerazione di Adriana sul motivo dell'infelicità di Astarita e il ragionamento deduttivo svelto sull'impossibilità di amarlo, vanno in disaccordo con la sua affermazione quasi ostentata di essere ingenua e inesperta. È vero che nel giudicare Gino è accecata per l'amore incondizionato verso di lui, mentre può osservare Astarita a sangue freddo appunto per la mancanza dei sentimenti, ma questa contraddizione nella personalità di Adriana certo non aiuta a rendere la sua narrazione autentica e affidabile.

Come abbiamo visto finora, l'autenticità della voce narrante di Adriana è piuttosto problematica, ma il suo personaggio è indiscutibilmente molto amato da critici¹²². Trombatore, che considera *La romana* l'opera moraviana «più compiutamente significativa¹²³» tra tutte quelle esistenti fino ad allora, la descrive come «Quella ragazza docile e serena, sempre sorretta da un intimo candore¹²⁴». Giuliano Dego la vede come una persona piena di dolcezza e purezza, vittima delle sue ingenuità e inclinazioni¹²⁵. Per Longobardi, Adriana è una popolana che gli eroi borghesi moraviani hanno sempre sognato, attraverso la quale possono raggiungere finalmente la realtà¹²⁶. È anche una tipica «putain respecteuse¹²⁷», come suggerita da Sanguineti, secondo il quale è resa amabile in quanto “esclusa”, “alienata” dalla storia:

¹²¹ Alberto Moravia, *La romana* in ID., *Opere/2*, cit., p. 728.

¹²² Sharon Wood, *Woman as object*, cit., p. 52.

¹²³ Gaetano Trombatore, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo, U. Manfredi Editore, 1959, p. 15.

¹²⁴ Ivi, p. 14.

¹²⁵ Giuliano Dego, *Moravia*, Edinburgo/Londra, Oliver and Boyd, 1966, p. 71.

¹²⁶ Fulvio Longobardi, *Alberto Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 52.

¹²⁷ Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1977, p. 104.

[Moravia] presuppone, in sostanza, che la purezza si ottiene soltanto per mezzo dell'alienazione storica e della regressione a natura, e che un popolo innocente, e di innocente povertà, è amabile proprio in quanto è per natura escluso dalla attività della storia, e per natura incline a mantenersi in quella felice rassegnazione con cui accetta la propria immobile condizione eterna. Così che a darne efficace simbolo, non vi sarà nulla di meglio, presso Moravia, per forza di cose, che una prostituta lieta della propria sorte¹²⁸.

È possibile definire quella di Adriana, una storia di “accettazione della vita”, per quanto essa sia brutale o assurda¹²⁹. Adriana rinuncia al suo modesto sogno di costruire una famiglia e condurre una vita “normale” e rispettabile, decidendo di rimanere una prostituta («[...] se ero fatta a quel modo era segno che Dio l’aveva voluto, che non dovevo ribellarmi alla mia sorte ma, anzi, accettarla con docilità e con fiducia¹³⁰»). Vittorini però osservò questa scelta di Adriana da un altro angolo morale, e la giudicò severamente come una “mancanza di libertà”:

Ma che cos’è per Moravia la prostituzione? Egli rappresenta nei suoi incriminati atteggiamenti comuni alla maggioranza degli uomini, almeno nel nostro paese, una leggerezza, una debolezza femminile, mista di vanità e di ottimismo, di fiducia malgrado tutto, che, possiamo dire, è caratteristica nella quasi totalità delle ragazze italiane. Rappresenta una stupidità morale. [...] Moravia rappresenta la più assoluta mancanza di «libertà» nella passività quasi

¹²⁸ Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 97.

¹²⁹ La riflessione di Adriana alla fine del capitolo secondo della parte seconda è emblematica: «Così, dopo poche ore di angoscia, io rinunciai a lottare contro quello che pareva essere il mio destino e anzi lo abbracciai con più amore, come si abbraccia un nemico che non si può abbattere; e mi sentii liberata. [...] mi sono sovente domandata perché la tristezza e la rabbia abitino così spesso l'animo di coloro che vogliono vivere secondo certi precetti o uniformarsi a certi ideali e perché invece coloro che accettano la propria vita che è anzitutto nullità, oscurità e debolezza, sono così spesso gai e spensierati» (Alberto Moravia, *La romana* in ID., *Opere/2*, cit., p. 866).

¹³⁰ Ivi, p. 1026.

altrettanto assoluta della sua naturalezza o del suo compiacimento. [...]

Quello di cui l'Adriana manca, per essere persona libera, è pur sempre quello di cui mancava la Lucia di Manzoni. Manca di «attività morale»: manca di essere moralmente viva e positiva, dunque moralmente attiva, nelle proprie azioni. E che Moravia ci descriva come «prostituzione» questa mancanza di «attività morale», invece di una mancanza di freno, rende valido il suo libro in un senso educativo molto profondo ed acuto¹³¹.

Vittorini non è del tutto convinto dello stile narrativo di Moravia, né de «la parte che avrebbe voluto essere drammatica¹³²», cioè «dalla comparsa di Sonzogno in poi¹³³». Riconosce però un grande merito al libro per aver descritto la mancanza dell'«attività morale¹³⁴», non solo delle donne, bensì degli uomini e della società italiana. Questa visione potrebbe essere unilaterale, qualora sia assunta la posizione di critica generale di Moravia¹³⁵. Se l'obiettivo è cercare di capire “cosa abbia voluto fare l'autore” e “se ci sia riuscito”, va ammesso che la ragione di lode che ne dà Vittorini non coincide con l'intenzione dello scrittore, poiché essa apparentemente non era quella di illustrare la mancanza di morale di Adriana o della società. L'interpretazione di Vittorini deriva probabilmente dal fatto che egli collega sempre i piani del discorso riferito alla società e quello letterario e critico, in qualche modo: gli è «sempre estranea l'idea di un'opera del tutto indipendente da sollecitazioni esterne, decontestualizzata, perché gli era inibita la strada di isolarsi completamente dalla situazione politica¹³⁶». Ma d'altra parte, è anche vero che il carattere proprio dell'arte è quello di «dire molto di più di ciò che l'artista ha

¹³¹ Elio Vittorini, «*La Romana*» per edificare in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965 Vol. II*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 461-462.

¹³² Ivi, p. 461.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Ivi, p. 462.

¹³⁵ Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 166.

¹³⁶ Giovanni Falaschi, *Vittorini e Pavese: idea del "libro" e travestimenti d'autore*, «Paragone», cit.

voluto e creduto di dire¹³⁷» come suggerisce Moravia; allora l'affermazione di Vittorini è valida, e aggiunge positivamente un'altra prospettiva sul senso dell'opera.

¹³⁷ Alberto Moravia, *Impegno contro voglia*, Milano, Bompiani, 2008, p. XLIV.

2.3 La letteratura italiana nel dopoguerra

Passiamo ora alle considerazioni sulla situazione della letteratura italiana postbellica, per meglio comprendere le circostanze in cui fu realizzato il romanzo. *La romana* venne scritto nel dopoguerra, in piena ondata neorealista, nell'epoca in cui si parlò molto della nascita di una nuova letteratura¹³⁸. La speranza per costruire una nuova e migliore società e per sviluppare le potenzialità del popolo cresceva, e come Calvino ricorda, la letteratura cominciava già a subire una leggera pressione da parte del dibattito interno della "cultura di sinistra": «Cominciava appena allora il tentativo d'una "direzione politica" dell'attività letteraria: si chiedeva allo scrittore di creare l'"eroe positivo", di dare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria. [...] il pericolo che alla nuova letteratura fosse assegnata una funzione celebrativa e didascalica, era nell'aria¹³⁹».

La definizione stessa del termine "neorealismo" non è mai stata semplice ed è una forzatura mettere un tratto divisore tra le opere artistiche neorealistiche e non. Si potrebbe dire perlomeno che il neorealismo fu un movimento accomunato da una tendenza di tipo etico-politico che prevaleva sull'estetica e, citando Asor Rosa, dal linguaggio individuato «nella volontà di riscoperta dell'individuo, dell'uomo, della concreta realtà italiana al di là delle mistificazioni retoriche e politiche della tradizione nazionale¹⁴⁰». Solo che, la letteratura nel clima neorealista era assai svantaggiata rispetto al cinema della stessa corrente.

Il neorealismo cinematografico trovò dei mezzi di espressione contrassegnati da nuovi approcci alla realtà, svelando tante facce dell'Italia ancora sconosciuta e sorprendendo il pubblico, che era abituato al genere

¹³⁸ Giorgio Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Padova, Marsilio, 1970, p. 152.

¹³⁹ Italo Calvino, *Prefazione* in ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 14.

¹⁴⁰ Alberto Asor Rosa, *Il neorealismo o il trionfo del narrativo* in AA. VV., *Cinema e letteratura del neorealismo*, a cura di Giorgio Tinazzi e Marina Zancan, Venezia, Marsilio, 1983, p. 80.

comico-sentimentale noto, come quello dei “telefoni bianchi¹⁴¹” del periodo fascista. Cesare Zavattini, una delle figure più rilevanti del cinema neorealista, sosteneva: «il neorealismo non può partire da contenuti prestabiliti, bensì da una posizione morale: la *conoscenza* del proprio tempo con i mezzi specifici del cinema¹⁴²». E anche se non dubitava che la letteratura potesse contribuire all’arricchimento del linguaggio cinematografico, allo stesso tempo precisava che il cinema era privilegiato in quanto è «l’unico mezzo capace di prendere la cosa come l’hai scelta: lo spazio tra la intuizione e la realizzazione è *il minimo*¹⁴³».

Così, mentre il cinema italiano godeva della sua fruttuosa stagione creativa, la letteratura era sottoposta a un periodo difficile nella ricerca delle nuove modalità espressive. Citiamo Enzo Siciliano:

La letteratura [rispetto al cinema] sembrava invece soffrire della troppa storia che aveva alle spalle, piagata da troppe sconfitte. La poetica del silenzio, dell’assenza, la poetica dell’ermetismo dei tardi anni Trenta, coltivata con tanto amore e con tanta aggressività non solo dai suoi officianti, non poteva venir smaltita come in un soffio fra le generose illusioni della Resistenza. [...]
Lo scrittore neorealista guardò agli aspetti corsivi e periferici dell’Italia: ma vi guardò con la disperazione di chi sa di non avere fra le mani gli strumenti adatti a coglierli nella sostanza, di chi sa che la sua lingua non potrà mai pronunciare le dolorose ombre interne¹⁴⁴.

Gli scrittori si sentivano smarriti di fronte alla nuova realtà senza poter trovare

¹⁴¹ «Nonostante l’esclusione della donna da alcune attività lavorative e la battaglia demografica in atto, l’immagine della sposa e madre esemplare si dissolveva nella commedia sentimentale dei telefoni bianchi, nella figura femminile, graziosa e sorridente della donna che lavorava in quei settori in cui, come sosteneva Bottai, il lavoro femminile poteva considerarsi indifferente agli effetti demografici» (Nunzia Messina, *La donna del fascismo*, cit., p. 40).

¹⁴² Il corsivo è dell’autore. Cesare Zavattini, *Tesi sul neorealismo* in ID., *Opere. Cinema*, Milano, Bompiani, 2002, p. 742.

¹⁴³ Il corsivo è sempre dell’autore. Ivi, p. 747.

¹⁴⁴ Enzo Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 194-195.

strumenti di rappresentazione convincenti, essendo schiacciati dalla «troppa storia che aveva alle spalle¹⁴⁵». La riflessione di Siciliano sulla situazione della letteratura italiana del dopoguerra, sembra sovrapporsi su quella di Calvino del 1955:

[...] La narrativa italiana contemporanea è nata dunque sotto il segno d'una integrazione mancata: da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico; dall'altra, la realtà social popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale. I tentativi di *Bildung-roman* politico, le storie dei noviziati cospirativi o partigiani d'un protagonista lirico-intellettuale a contatto col proletariato, che s'affollarono nei primi anni dopo la Liberazione, sembrarono la più naturale via per testimoniare sulla Resistenza, ma non riuscirono a rappresentare con accento di verità né il travaglio interiore dei protagonisti né quello epico e collettivo del popolo¹⁴⁶.

In quegli anni confusi, ma allo stesso tempo pieni di speranze e aspettative, in cui si aprì una nuova possibilità di rappresentazione della realtà, gli intellettuali avevano difficoltà a trovare un modo di espressione adeguato ai loro pensieri e alla realtà del popolo con cui venivano in contatto, che potesse convincerli. Perciò, sempre nel saggio già citato, Calvino si domanda se l'ultimo vero personaggio che la letteratura italiana abbia saputo generare fosse l'«uomo ermetico¹⁴⁷». Osserva, per esempio, che Silvestro di *Conversazione in Sicilia* è l'«uomo che sente la tragedia della storia ma può muoversi solo al margine di essa, parteciparvi solo liricamente¹⁴⁸». Un protagonista pavesiano come il confinato Stefano o il professor Corrado di *Prima che il gallo canti* è l'«uomo che sa di dover stare in margine a leggere la

¹⁴⁵ Ivi, p. 194.

¹⁴⁶ Italo Calvino, *Il midollo del leone* in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 8.

¹⁴⁷ Ivi, p. 7.

¹⁴⁸ *Ibid.*

storia che gli altri vivono, con gli occhi metastorici del poeta intellettuale¹⁴⁹». Certo, ci fu anche un intellettuale come Carlo Levi, che affrontò il dissidio tra l'io-intellettuale e la scoperta della realtà italiana con l'«euforia di chi considera la sua interpretazione e trasfigurazione simbolica come la chiave sicura della realtà¹⁵⁰», ma resta sempre viva la crisi del personaggio-intellettuale positivo, che è in perfetta armonia con la nuova realtà. Calvino poi prosegue: «le poche eccezioni a questo rifiuto di rappresentare non dico la cultura ma pur soltanto l'intelligenza, i pochi esempi di risolutezza intellettuale o morale o d'azione li troviamo nei personaggi femminili di alcuni nostri scrittori, e li troviamo con molta frequenza, ora realizzati poeticamente, ora solo sul piano delle intenzioni, nei libri delle scrittrici¹⁵¹».

In questo clima, Moravia, che fino ad allora aveva scritto romanzi quasi esclusivamente con protagonisti borghesi intellettuali o adolescenti, per la prima volta adotta il punto di vista di una popolana. Lo scrittore rivela nella *Breve Autobiografia letteraria*: «il fascismo e la guerra ebbero, tra i tanti effetti, quello di farmi disistimare la classe dirigente italiana che aveva voluto l'uno e l'altra e farmi guardare con simpatia al mito proletario. Debbo riconoscere che senza questo mito potente e irrazionale non avrei scritto *La romana*, *La ciociara* e i *Racconti romani*¹⁵²». La sua simpatia per il popolo non deriva da un'assoluta fiducia o speranza in sé, bensì dal riflesso di una forte antipatia per la classe borghese italiana. Dunque, ha ragione Sanguineti quando osserva che Moravia «non ha alcuna simpatia positiva per il popolo, ma ha, e fortissima certo, una simpatia tutta negativa, quale può essergli offerta, e provocata assai acutamente, dal suo preciso e documentato rancore contro la classe e la società borghese¹⁵³».

Dopo due anni dalla pubblicazione de *La romana*, anche Cesare Pavese

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 9.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 10.

¹⁵² Alberto Moravia, *Breve Autobiografia letteraria*, in ID., *Opere 1927-1947*, cit., p. XVIII.

¹⁵³ Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 101.

presenterà *Tra donne sole*, un romanzo in prima persona con la protagonista-narratrice d'origine popolana. La sua eroina Clelia Oitana, secondo Calvino, è il personaggio più bello di Pavese:

Certo il personaggio più bello d'uno scrittore che non credeva nei personaggi, Pavese, è quella Clelia di *Tra donne sole* (nella *Bella estate*), che viene a impiantare un negozio di mode a Torino, quella donna lavoratrice, autosufficiente, amara, esperta, ancora curiosa e pietosa dei vizi del valore della società che la circonda, ma corazzata dentro come chi si è fatta da sé, la padrona che sa riconoscere un uomo che vale in Becuccio l'imbianchino e lo porta con sé a cena e a letto una sera sola e poi basta, perché sa che un rapporto così semplice e onesto è il massimo che si possa avere senza finire per guastar tutto; questa Clelia che può parere fredda e egoista ma cui pure tanto sta a cuore la sorte di Rosetta, la giovinezza e la purezza di cuore in un mondo che tutto contamina e devasta. Pavese che, per quella sua triste violenza autolesionista, era uso a dar di se stesso immagini limitative e contraffatte (fino a quelle crudeli del diario), certo mai seppe esprimersi in un personaggio autobiografico così compiuto (*Clelia c'est moi!*) così positivo e così pavesiano come in questa figura di donna. In nessun personaggio tranne che in Clelia Pavese seppe parlarci di quel che era l'elemento fondamentale della sua vita, la sua vera ancora di salvezza: il lavoro, il suo straordinario testardo divorante amore per il lavoro (l'altra faccia del diario), la sua sdegnosa fierezza di lavoratore provetto e instancabile, il suo realizzare se stesso nella creazione individuale come nella partecipazione a un processo produttivo¹⁵⁴.

È sicuramente un elogio molto caloroso e quasi commovente da parte di un ottimo amico-collega e interprete di Pavese. Tuttavia, Calvino vede la resa del personaggio pavesiano come un segno di sconfitta degli scrittori italiani del

¹⁵⁴ Italo Calvino, *Il midollo del leone* in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 10-11.

dopoguerra, nel creare una figura positiva di intellettuale:

Cosa vuol dire che per creare un personaggio intero e non solamente impastato di lirismo, ce lo si debba immaginare in una figura di donna, se non una nuova riprova che la figura tradizionale dell'intellettuale è sconfitta, e l'incontro del poeta con la realtà proposta della generazione cresciuta nel clima dell'ermetismo ha rivelato il suo carattere volontaristico, non si è risolto in un'integrazione, ma in uno scacco¹⁵⁵?

Questa osservazione di Calvino, però, potrebbe essere stata indirizzata diversamente. La difficoltà di trovare la chiave di rappresentazione della realtà, dal punto di vista di un intellettuale tradizionale, probabilmente condusse e aprì la strada alla potenza delle figure femminili di scrittori come Moravia e Pavese. Contemporaneamente, con il crollo del fascismo e il suo modello ideale di società patriarcale¹⁵⁶, l'attenzione verso le donne, emarginate o escluse fino ad allora dalla Storia, doveva essere aumentata¹⁵⁷. Durante il fascismo, se non per propaganda, le donne non potevano essere le protagoniste della storia ufficiale del paese, e proprio per la loro marginalità ora richiamavano l'attenzione degli scrittori. Nei casi di Moravia e Pavese, non ci si accontentò più di descriverle semplicemente "da fuori", ma venne approfondita la loro vita interiore, centrando finalmente il problema della soggettività femminile.

La presa di posizione di Pavese dell'immediato dopoguerra, come intellettuale, pare risoluta e chiara. In un articolo apparso su « l'Unità », afferma il suo senso di responsabilità come scrittore e intellettuale, con una

¹⁵⁵ Ivi, p. 11.

¹⁵⁶ AA. VV., *Donne contro: protagonismo delle donne e soggettività femminile tra guerra, fascismo e resistenza. Atti del convegno Bondeno, 10 marzo 1995*, a cura di Delfina Tromboni, Ferrara, Cartografica artigiana, 1996.

¹⁵⁷ Nel '45 finalmente il diritto al voto è concessa alle donne, e nell'anno successivo anche l'elettorato passivo; un progresso enorme per la civiltà, pur in ritardo. La società guarda attentamente: «La donna che vota in una consultazione nazionale è vera curiosità del referendum in cui si deve decidere fra repubblica e monarchia» (AA. VV., *Il Novecento delle italiane*, Roma, Editore Riuniti, 2001, p. 147).

determinazione cosciente della difficoltà dell'impresa, ma nondimeno speranzosa:

Noi adesso sappiamo in che senso ci tocca lavorare. I cenni dispersi che negli anni bui raccoglievamo dalla voce di un amico, da una lettura, da qualche gioia e da molto dolore, si son ora composti in un chiaro discorso e in una certa promessa. E il discorso è questo, che noi non andremo verso il popolo. Perché già siamo popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo se mai verso l'uomo. [...]

Parlare. Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o di ironia. [...] Il nostro compito è difficile ma vivo. È anche il solo che abbia un senso e una speranza. Sono uomini quelli che attendono le nostre parole, poveri uomini come noialtri quando scordiamo che la vita è comunione. Ci ascolteranno con durezza e con fiducia, pronti a incarnare le parole che diremo. Deluderli sarebbe tradirli, sarebbe tradire anche il nostro passato¹⁵⁸.

Pavese intende scrivere per “gli uomini”, ponendosi allo stesso loro livello, senza osservarli di traverso perché si sente parte anche egli stesso, come intellettuale, di quel popolo. Inoltre, fra l'uscita de *La romana* e *Tra donne sole*, lo scrittore molisano Francesco Jovine pubblicò con la casa editrice Einaudi *Tutti i miei peccati*, romanzo in prima persona femminile in forma di una confessione. Ad appoggiarlo¹⁵⁹, affermando che la sua opera è «un nuovo genere¹⁶⁰», è curiosamente Pavese, il quale apprezza il romanzo più dell'altro, *Uomo che si salva*¹⁶¹. Con questo semplice fatto non si intende azzardare più di

¹⁵⁸ Cesare Pavese, *Ritorno all'uomo*, « l'Unità » di Torino, 20 maggio 1945, ora raccolto in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 198-199. La collaborazione di Pavese con « l'Unità » inizia proprio con questo articolo programmato, e durerà fino al '50 (cfr. Laura Nay, *Note* in Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 2014, p. 485).

¹⁵⁹ «Il dramma di coscienza e l'esperienza cittadina sono rivissuti con grande vigore e ne risulta anche una polemica efficace che suggella eticamente il discorso» (Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 230).

¹⁶⁰ Ivi, p. 220.

¹⁶¹ «Caro Jovine, ho letto *Uno che si salva*, e, come anche tu penserai, mi pare che *Tutti i*

quanto Pavese punti sulla voce narrante femminile, ma l'iniziativa circa l'utilizzo della prima persona femminile di due grandi scrittori come Moravia e Pavese, i quali erano attivi già prima della seconda guerra mondiale, potrebbe essere vista come un tentativo di far parlare finalmente le donne, dando loro la voce, e descrivendole dall'interno e non più dall'esterno.

miei peccati resti la cosa migliore. Questo nuovo racconto non afferra con la sua storia, resta un semplice e bello studio d'ambiente. C'era nel primo un andamento che toglieva il fiato, qui invece ci si compiace un tantino troppo staticamente del virtuosismo» (Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1968, p. 587).

2.4 *Tra donne sole*

Tra donne sole fu scritto dal 17 marzo al 26 maggio 1949 e raccolto nel libro intitolato *La bella estate*, pubblicato sempre nel 1949 da Einaudi, contenente il romanzo breve omonimo composto nel 1940 (allora intitolato *Tenda*) e un altro romanzo breve dal titolo *Il diavolo sulle colline* (1948). Pavese spiega il motivo dell'unione di tre racconti creati nell'arco di dieci anni: «Si tratta di un clima morale, un incontro di temi, una temperie ricorrente in libero gioco di fantasia. [...] Un tema ricorrente in ciascuno dei vari intrecci e ambienti è quello della tentazione, dell'ascendente che i giovani sono tutti condannati a subire. Un altro è la ricerca affannata del vizio, il bisogno baldanzoso di violare la norma, di toccare il limite. Un altro, l'abbattersi della naturale sanzione sul più colpevole e inerme, sul più "giovane"¹⁶²».

Il romanzo *La bella estate* è scritto in terza persona, ma lo sguardo del narratore è quasi sincronizzato con quello della giovane ragazza e protagonista Ginia, che lavora in una sartoria. Se *La bella estate* disegna il momento di transizione di una adolescente in una donna — come accade per Moravia, nella rappresentazione narrativa della formazione amara e dolorosa di Agostino o Luca di *Disubbidienza* e di tanti altri ragazzi — *Tra donne sole* rappresenta la vita di una donna ormai matura. Clelia è una *carrer woman* che lavora nel mondo dell'alta moda, una donna forte e indipendente che "basta da sé". Nata e cresciuta in una famiglia umile di un quartiere povero di Torino, giovane e ambiziosa va a lavorare a Roma, ottenendo un discreto successo come sarta. Inizia a far parte del mondo della borghesia alta, ma solo allora riconosce il totale vuoto di quel mondo, che agli occhi della bambina sembrava affascinante e meraviglioso. Se anche si inserisce in questo ambiente *chic*, certo non si sente di farne parte, né lo vorrebbe («mi chiedevo se val la pena di darsi da fare per arrivare dov'ero arrivata, e non essere più niente, essere

¹⁶² Giuseppe Zaccaria, *Note* in Cesare Pavese, *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1029-1030.

peggio di Momina che almeno viveva tra i suoi¹⁶³»). I suoi sentimenti verso la gente ricca, moralmente degradata e del tutto inerte, sono un miscuglio di ripugnanza e pietà.

Clelia torna alla sua Torino nel periodo di Carnevale, in occasione dell'apertura di una nuova sede dell'atelier romano per cui lavora. Dal primo momento del suo soggiorno si imbatte in un "incidente", infatti nel suo stesso albergo, Rosetta, una ragazza di una distinta famiglia locale, tenta il suicidio. Incontrerà anche Momina, amica di Rosetta, e nel tentativo di stringere amicizia con loro e gli altri, scava la realtà dell'alta società, di coloro che non hanno mai avuto bisogno di lavorare per vivere. Clelia disprezza la loro decadenza morale e la mostruosa superficialità, ma per Rosetta, che affronta la vita sul serio — a suo modo — cova un sentimento di sincera compassione.

Calvino, allora ventiseienne e carissimo amico e collega di Pavese da Einaudi, commenta l'opera appena letta con affetto e stuzzicante ironia:

[Sanremo, 27 luglio 1949]

Caro Pavese,

Tra donne sole è un romanzo che ho subito deciso che non mi sarebbe piaciuto. Sono ancora di tale opinione, sebbene l'abbia letto con grande interesse e divertimento.

Ho deciso che è un viaggio di Gulliver, un viaggio tra le donne, o meglio tra strani esseri tra la donna e il cavallo; è una specie di viaggio nel paese degli Hauihnhnn, i cavalli di Swift, cavalli con impreviste somiglianze umane, orribilmente schifosi come tutti i popoli incontrati da Gulliver. È certo un modo nuovo di vedere le donne, e di trarne vendetta allegra o triste. E la cosa che scombuscola di più è quella donna-cavallo pelosa, con la voce cavernosa e l'alito che sa di pipa, che parla in prima persona e fin da principio si capisce che sei tu con la parrucca e i seni finti che dici: «Ecco, una donna sul serio dovrebb'esser così». La frase più femminile detta dai sullodati cavalli è quello

¹⁶³ Cesare Pavese, *Tra donne sole* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 738.

del « [...] », parola che nella struttura della pagina ha l'identico peso di quand'è pronunciata da labbra di dama. Non per nulla chi la dice è la regina delle donne-cavallo, la somma di tutte le possibili cavallinità: Momina¹⁶⁴.

Pavese gli risponde dopo due giorni da Torino, con tono ironico: «non mi dispiace che *Tra donne sole* non ti piaccia. Le ragioni che dai sono la trascrizione fiabesca di un tema letterario; un abbozzo di novella di Italo Calvino¹⁶⁵». In realtà, appena finito il lavoro, aveva espresso nel *Diario* il proprio piccolo dubbio sul testo («Finito oggi *Tra donne sole*. [...] Ho avuto un bel coraggio. Ma sospetto di aver giocato di figurine, di miniatura, senza la grazia dello stilizzato. L'assunto non era tragico?¹⁶⁶»), ma al giovane Calvino non mostra che le sue fierezze e sicurezze per il nuovo romanzo. La medesima fiducia nel proprio lavoro si può vedere anche nei suoi commenti del 17 aprile 1949, sempre nel *Diario*:

Scoperto oggi che *Tra donne sole* è un gran romanzo. Che l'esperienza dello sprofondamento nel mondo finto e tragico della *haute* è larga e incongruente e si salda con i ricordi *wistful* di Clelia. Partita alla ricerca di un mondo infantile (*wistful*) che non c'è più, trova la grottesca e banale tragedia di queste donne, di questa Torino, di questi sogni realizzati. Scoperta di sé, della vanità del suo solido mondo¹⁶⁷.

La protagonista Clelia, la «donna-cavallo pelosa, con la voce cavernosa e l'alito che sa di pipa, che parla in prima persona¹⁶⁸» potrebbe essere Pavese stesso, come annota Calvino nella lettera? Sarebbe troppo semplicistico cercare di trovarne la risposta negli elementi biografici che denotano affinità

¹⁶⁴ Ernesto Ferrero, *Italo Calvino lettore di Pavese: due lettere*, in Cesare Pavese, *Tra donne sole*, Torino, Einaudi, 1998, p. V; la lettera è consultabile anche in Cesare Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 2004, pp. 227-228.

¹⁶⁵ Cesare Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. VII.

¹⁶⁶ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 370.

¹⁶⁷ Ivi, p. 368.

¹⁶⁸ Cesare Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. VII.

tra questa figura di donna e il nostro autore. I loro punti in comune sono apparentemente i luoghi importanti della loro vita (Torino come luogo di nascita e Roma come posto di lavoro) e il fatto che hanno perso il padre da piccoli. A differenza di Adriana, Clelia non ci svela minutamente il suo passato, né i suoi pensieri segreti. Sappiamo che lavora come sarta, ed è per questo che fa parte della vita mondana torinese e che il lavoro è il suo mezzo di sopravvivenza, ma non in senso economico, bensì morale. Da questo punto di vista forse può essere affiancata a Pavese, in quanto è una lavoratrice assidua e instancabile e ama il suo mestiere esattamente come lo scrittore piemontese. Nel romanzo, Clelia è l'unica persona che riesce a sopravvivere al mondo degradato attraverso il suo amore per il lavoro.

La storia dell'eroina è in qualche modo allineata a quella di Rosetta, ed è qui che Giovanni Falaschi vede il doppio travestimento dello scrittore, in ambedue le donne: «quando Rosetta muore Clelia ha finito il suo lavoro. Entrambe hanno terminato a modo loro, ponendo la parola fine alle due attività complementari e inscindibili: lavoro, cioè attività letteraria, e vita, che in Pavese coesistono e finiscono per distruggersi¹⁶⁹».

Roberto Gigliucci nota la naturalezza con cui Pavese descrive la psicologia femminile: «Pavese si cala nel corpo femminile di Clelia, nei suoi desideri, nei suoi disgusti, con estrema lucidità. Gli è congeniale l'alter-ego femminile¹⁷⁰». Ma in fin dei conti, conclude col dire che Pavese non è forte come Clelia, o diversamente come Momina, ma è uguale a Rosetta, una donna debole:

Al termine del romanzo Rosetta tenta il suicidio di nuovo, questa volta senza scampo. Leggiamo il terribile, magnifico finale: «A mezzanotte seppi il resto della storia. Passò Momina in albergo con l'automobile e mi disse che Rosetta era già a casa, distesa sul letto. Non pareva nemmeno morta. Soltanto un gonfiore alle labbra, come se fosse imbronciata. Il curioso era stata l'idea di

¹⁶⁹ Giovanni Falaschi, *Vittorini e Pavese: idea del "libro" e travestimenti d'autore*, «Paragone», cit.

¹⁷⁰ Roberto Gigliucci, *Cesare Pavese*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 40-41.

affittare uno studio da pittore, farci portare una poltrona, nient'altro, e morire così davanti alla finestra che guardava Superga. Un gatto l'aveva tradita — era nella stanza con lei, e il giorno dopo, miagolando e graffiando la porta, s'era fatto aprire». Pavese anticipa così il quadro della propria morte (come farà più tardi Pasolini nella *Divina mimesis*), prefigurandone anche le motivazioni. Non è un amore che ci porta al suicidio (l'amore lesbico, trascorso, di Rosetta per Momina), quanto la conferma che *tutto è sbagliato, tutto è privo di senso*. Lo «schifo di vivere» che confessa Momina ci rimanda immediatamente alle ultime parole del diario: «Tutto questo fa schifo». E il gesto finale contro di sé non sembra più tanto l'azione titanica eroica idoleggiata in gioventù, quanto un atto semplice che anche le donnette hanno avuto il coraggio di compiere. Cesare non è neppure una donna forte, come Clelia o, diversamente, Momina. Cesare è una donna debole e disperata come Rosetta¹⁷¹.

Secondo Gigliucci, Pavese vorrebbe essere un uomo come Becuccio, un operaio che lavora per l'installazione del nuovo atelier e compagno di passaggio di Clelia; «il vero uomo schietto e calmo, è comunista e ha fatto la guerra¹⁷²». Anche Emilio Cecchi elogio il personaggio di Becuccio e indicò che il suo rapporto con Clelia «costituisce nel libro una delle pagine più schiette e più belle¹⁷³». A differenza del suo personaggio ideale, a Pavese il “mestiere” di essere un uomo virile non riesce bene, e nel suo *Diario*, l'autocritica è sempre rigida e intensa¹⁷⁴.

In effetti, in *Tra donne sole* non c'è un personaggio maschile che somigli all'autore. Sarebbe più logico vedere l'ombra di Pavese dietro Clelia, che guarda il mondo intorno a lei con lo sguardo calmo e acuto, oppure in Rosetta, la quale non sopporta il mondo putrefatto e finisce per commettere il suicidio.

¹⁷¹ Ivi, p. 41.

¹⁷² Ivi, p. 40.

¹⁷³ Emilio Cecchi, *Cleria e Becuccio*, «L'Europeo», 22 gennaio 1950.

¹⁷⁴ «Dimentichi sempre che sei nato schiavo. Ti pare sempre di ricevere dei torti. Ma può uno schiavo ricevere dei torti?» (20 Febbraio 1938. Cfr. Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 92); «Non hai mai combattuto, ricordalo. Non combatterai mai. Conti qualcosa per qualcuno?» (1 gennaio 1946, ivi, p. 306).

Tutte le donne — la protagonista-narratrice inclusa — sono terribilmente sole in questo romanzo. Clelia non è asociale né scorbutica, ma sembra non aprirsi e confidarsi facilmente agli altri; Rosetta non riesce a trovare un senso nella vita e rimane incompresa nel suo mondo alto borghese; Momina, della quale Rosetta si era innamorata qualche anno prima, vive separata dal marito, svogliata e stufa della vita. Come suggerisce il titolo del libro, le scene importanti sono spesso composte dalla presenza esclusiva delle donne, soprattutto da Clelia, Rosetta e Momina. Rispetto a Mariella, “ragazza per bene” che incarna la mediocrità e il conformismo borghesi, o a Nene «dalle grosse labbra¹⁷⁵», una scultrice che si comporta da bambina, Rosetta e Momina sono le figure femminili con le quali Clelia riesce a legarsi con maggiore naturalità e sincerità. La scena in cui loro tre parlano del motivo del suicidio mancato di Rosetta nella stanza buia dell'albergo¹⁷⁶ di Clelia, dove non si vede null'altro che «la punta rossa della sigaretta di Momina¹⁷⁷» e si sente «il lontano stridore di un tram¹⁷⁸», genera un particolare misto di tensione e calma, lasciando un'impressione turbante.

A proposito della conversazione tra donne, anche quella che ha luogo tra Clelia e Momina, in cui quest'ultima sostiene che fare figli significa accettare la vita¹⁷⁹, rivela una certa lucidità dell'autore sulla questione dell'identità femminile. Clelia viene fortemente colpita dalle parole della dama del “sorriso scontento” e riflette: «io parlavo ma dentro stavo male molto male. Non avevo mai pensato in quel modo alle cose che Momina aveva detto, eran tutte parole, lo sapevo, [...] ma intanto era vero che non aver figli vuol dire aver paura di vivere¹⁸⁰».

All'inizio del romanzo, dopo aver conversato un poco con la cameriera che si occupa della sua stanza, Clelia pensa nella vasca da bagno: «Quando fui sola,

¹⁷⁵ Cesare Pavese, *Tra donne sole* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 699.

¹⁷⁶ Lo stesso albergo dove la giovane Rosetta ha tentato di uccidersi.

¹⁷⁷ Cesare Pavese, *Tra donne sole* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 731.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ «La questione è che una donna se fa un figlio non è più lei. Deve accettare tante cose, deve dire di sì. E vale la pena di dir di sì?» (ivi, p. 707.)

¹⁸⁰ Ivi, p. 708.

dentro l'acqua tiepida, chiusi gli occhi irritata perché avevo parlato troppo e non ne valeva a pena. Più mi convinco che far parole non serve, più mi succede di parlare. Specialmente fra donne¹⁸¹». Ciò ci porta a pensare, oltre ai frequenti rimpianti dell'autore consultabili nel *Diario*¹⁸², ai rapporti umani sterili che difficilmente toccano la profondità dell'anima: soprattutto nella città, tutti si sentono soli. Ognuna di queste donne è sola, e se anche si uniscono “tra donne sole” e conversano, non riescono a salvarsi a vicenda e restano sempre in solitudine. Clelia sopravvive trovando la ragione di vivere nel lavoro, Momina odia la vita, ma sa lasciar perdere, sa non pensarci troppo. Ciò che aspetta Rosetta invece è solamente la morte, in quanto non riesce a trovare il senso della vita, né a lavorare come Clelia, né è in grado di fare compromessi come Momina. Clelia si preoccupa per lei, ma non le sarà data la forza di salvarla dall'ombra della morte. «Non si può amare uno più di se stessi. — Sono le parole di Clelia — Chi non si salva da sé, non lo salva nessuno¹⁸³».

¹⁸¹ Ivi, p. 677.

¹⁸² Si veda per esempio il diario del 2 dicembre 1937 in Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 62.

¹⁸³ Cesare Pavese, *Tra donne sole* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 691.

2.5 *La romana e Tra donne sole*

Quando fu pubblicata la trilogia *La bella estate*, più critici affiancarono *Tra donne sole* ad alcune opere in prima persona femminile di Moravia, soprattutto a *La romana*. Valerio Volponi commentò: «Clelia che parla in prima persona ricorda un po' certe creazioni di Moravia; è un personaggio staccato — forse a mezza strada fra l'autore e l'ambiente — le sue azioni minutamente premeditate perdono ogni calore e colore umano¹⁸⁴». Geno Pampaloni scrisse dell'eroina pavesiana: «È impossibile non pensare, a contrasto, alla “Romana” di Moravia¹⁸⁵», più che altro per il «fondamentale (e rivelatore) contrasto dei loro caratteri¹⁸⁶». Dunque l'opera pavesiana ricorda *La romana* non semplicemente perché entrambe hanno come protagonista una donna che narra in prima persona, ma anche per i caratteri assai diversi di ciascuna, quasi contrari. Adriana è gaia, placida e compassionevole verso gli altri, il suo personaggio è, come nel già citato Sanguineti, proprio quello di una classica «putain respecteuse¹⁸⁷». A sedici anni fa la modella per pittori, mentre nel tempo libero aiuta sua madre a cucire camicie. Dopo il progetto del matrimonio fallimentare con Gino, sappiamo, si avvicinerà alla prostituzione. Clelia invece non ci svela la sua età precisa, ma già dalle prime pagine si sa che è una donna matura e un'assidua lavoratrice («A me pareva di non essermi mai rilassata un momento. Forse vent'anni prima, quand'ero ancora una bambina, quando giocavo e aspettavo col batticuore la stagione dei coriandoli [...]»¹⁸⁸), orgogliosa di essere indipendente economicamente («le spese di spiaggia pagavo da me¹⁸⁹») e anche moralmente. Racconta soltanto dei frammenti della sua infanzia e adolescenza, sempre in rapporto al suo status sociale corrente.

¹⁸⁴ Valerio Volponi, *Il mito della collina in Pavese*, « Fiera letteraria », 29 gennaio 1950.

¹⁸⁵ Geno Pampaloni, *Recensioni*, «Il Ponte», marzo 1950, p. 321.

¹⁸⁶ Il critico chiarisce il punto: «Abbandonata, di cuor largo, sentimentale, tutta femmina, meridionale ed in certo senso cattolica, la Romana; attenta calcolatrice, libera e fredda come un uomo, estremamente cittadina, settentrionale, "protestante", la torinese Clelia» (*ibid.*).

¹⁸⁷ Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 104.

¹⁸⁸ Cesare Pavese, *Tra donne sole* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 677.

¹⁸⁹ Ivi, p. 682.

Mentre ne *La romana* la presenza della madre occupa grande spazio sia a livello psicologico che comportamentale nella vita di Adriana¹⁹⁰, Clelia ricorda sua madre deceduta in poche occasioni, anche se sembra ammettere che essa le possa aver lasciato comunque alcuni segni¹⁹¹.

La galleria moraviana delle figure materne è molto ricca. Ne *La ciociara* e nei racconti femminili degli anni Settanta queste vengono studiate con molta attenzione dall'autore, mentre la figura paterna è stata affrontata solo negli ultimi anni della sua carriera (ne *L'uomo che guarda* e *Il viaggio a Roma*, rispettivamente del 1985 e '88¹⁹²). Ne *Il bambino Alberto*, Dacia Maraini annota l'importanza della figura materna nei libri di Moravia, soffermandosi sul rapporto tra lo scrittore e sua madre, che secondo lei, si fonda su un sentimento tradito e di disillusione. Aggiunge anche che, nella narrativa di Moravia, il corpo femminile «sostitutivo» di quello materno è sempre filtrato da una forma di crudeltà¹⁹³. L'autore non sembra voler scavare ulteriormente l'argomento e insiste sulla scarsità del collegamento tra le sue esperienze personali e i suoi personaggi, ma la sua ostinazione dà l'impressione che la ragione sia dalla parte dell'intervistatrice.

Tornando al confronto tra *La romana* e *Tra donne sole*, è da notare che la borghesia è rappresentata da delle protagoniste fuori dal cerchio borghese, da delle *outsiders*. Calvino utilizzò lo sguardo del bambino partigiano Pin per descrivere il mondo dei grandi ne *Il sentiero dei nidi di ragno*¹⁹⁴; parimenti,

¹⁹⁰ La convinzione della madre per la quale la bellezza di Adriana merita di essere apprezzata e "pagata" appropriatamente, ironicamente la spinge alla prostituzione con ulteriore agevolazione.

¹⁹¹ «Io dalla mamma ero scappata in tempo. O no? La mamma borbottava sempre che un uomo, un marito, era un povero affare, che i maschi non sono cattivi ma scemi — ed ecco che l'avevo ubbidita anch'io. Persino la mia ambizione, la smania di far da sola, di bastarmi, non veniva da lei?» (Cesare Pavese, *Tra donne sole* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 711.)

¹⁹² Moravia dimostra di non avere particolare interesse nell'approfondimento della questione: «La madre c'è in quasi tutti i miei libri, invece il padre fino a questi ultimi anni per me era tabù. Perché poi non saprei dirlo. Certo si potrebbe spiegare tutto con la psicanalisi, dicendo che per me la madre è un problema e il padre no, ma a che servirebbe?» (Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 275.)

¹⁹³ Dacia Maraini, *Il bambino Alberto*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 57-60.

¹⁹⁴ Lo scrittore ligure testimonia che dopo la guerra non gli riusciva bene di raccontare le sue esperienze partigiane in prima persona, ed ebbe il bisogno di oggettivarle eliminando il suo punto di vista personale dal racconto. La difficoltà della creazione di un

Moravia e Pavese descriveranno la borghesia attraverso il punto di vista delle popolane (nel caso di Clelia, solo “d’origine”). Citiamo la scena del pranzo, a casa della vedova Medolaghi, tra Adriana e Mino, dove quest'ultimo prende in affitto una stanza¹⁹⁵.

[...] nella signora Medolaghi c’era paura e ribrezzo di me e di quanto potesse riferirsi a me. Con quella sua conversazione tutta formale e tutta convenzionale, pareva che ella volesse lasciare intendere: “Questa è la mia maniera di dirvi che è indecente farla venire in casa della vedova del funzionario di stato Medolaghi”. La figlia non fiatava: atterrita, pareva augurarsi in maniera assai esplicita che il pranzo finisse e io me ne andassi via al più presto¹⁹⁶.

La vedova con i suoi comportamenti freddi e il suo tetro aspetto ispira una vaga antipatia ad Adriana, che è in linea di massima esente da pregiudizi o preconcetti e indulgente verso tutti.

La vedova Medolaghi mi parve, non so perché, assai rassomigliante a quei suoi mobili del salotto, di ebano nero con intarsi bianchi di madreperla. Era una donna matura, di statura imponente, dal petto voluminoso e dai fianchi massicci. Tutta vestita di nera, il viso largo e sfatto, di un pallore appunto madreperlaceo, incorniciato di capelli neri che parevano tinti, con larghe occhiaie nere intorno gli occhi. La lampada a contrappeso tirata giù sul tavolo le illuminava il petto, molto simile ad un gran pacco nero e luccicante, e lasciava nell’ombra il viso. In quest’ombra, gli occhi circondati di nere unghiate davan l’idea, attraverso il viso bianco, di una di quelle mascherine di

personaggio-intellettuale positivo era dunque anche del Calvino stesso. La felice resa dell'identificazione con il bambino Pin è analizzata dallo scrittore a posteriori in Italo Calvino, *Prefazione* in ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 19-20.

¹⁹⁵ Questa parte fu aggiunta dall'autore durante la correzione delle bozze, per «far chiarire ancora i rapporti della protagonista con lo studente» (cito da Simone Casini, *Note ai testi* in Alberto Moravia, *Opere/2*, cit., p. 1900).

¹⁹⁶ Alberto Moravia, *La romana* in ID., *Opere/2*, cit., p. 965.

seta che si portano a carnevale¹⁹⁷.

La vedova Medolaghi «tutta vestita di nero» con i «capelli neri» tinti, il «viso bianco» e le «occhiaie nere», contraddistinta con il nero infausto e il pallore malsano, non può che ispirare avversione anche ai lettori. Inoltre, l'idea della «maschera» ci ricorda subito la parte finale de *Gli indifferenti*, dove Carla, ormai diventata l'amante di Leo e rassegnata ad abbandonarsi nel mondo borghese marcio e corrotto, si traveste da Pierrot mettendosi la mascherina¹⁹⁸: questa, in Moravia, simboleggia implicitamente l'atmosfera cupa e oscura di quel mondo.

Anche Pavese mette a fuoco la quotidianità vuota dell'*haute* torinese dal punto di vista di Clelia. Poco dopo il suo ritorno a Torino, l'amico mondano Morelli la invita a un veglione. La conversazione tra la protagonista e una grossa signora in lamé rosa — che Clelia chiama tra sé e sé la «pancia di pesce¹⁹⁹» — si svolge come segue:

— Lei era in albergo, — bisbiglio, — quando la povera Rosetta Mola si senti male ieri notte?

— Oh la conosce? come sta? — dissi subito.

— Si dice ch'è fuori pericolo, — e scosse il capo e sospirò. — E mi dica, ha davvero dormito in quell'albergo? Che ragazzate. È stata chiusa tutto il giorno? Davvero era sola?

Gli occhi grassi e vivaci foravano come due aghi. Voleva contenersi e non ci riusciva.

— Si figuri che noi l'abbiamo veduta ancora la notte del ballo. Sembrava tranquilla... Gente così distinta. Ha ballato molto...

Vidi Morelli avvicinarsi.

— ... E senta, l'ha vista, dopo? Era ancora vestita da sera, dicono.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 960-961.

¹⁹⁸ Alberto Moravia, *Gli indifferenti* in ID., *Opere/1*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 256-257.

¹⁹⁹ Cesare Pavese, *Tra donne sole* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 686.

Borbottai qualcosa: che non avevo visto niente. C'era un fare furtivo nel tono della vecchia che m'indusse a tacere. Anche soltanto per dispetto²⁰⁰.

Clelia non trova nessuna simpatia per la «pancia di pesce²⁰¹», mentre Adriana sente soltanto istintivamente la corruzione del mondo borghese. L'intellettuale-partigiano Mino cerca di “educarla” in qualche modo ma invano e Adriana continua a sognare di far parte del mondo piccolo borghese. In lei, l'antipatia e l'orrore delle Medolaghi dimostrati in quel pranzo rimangono nella sfera della singola esperienza personale e non c'è nessun collegamento, quindi, tra il suo voler diventare borghese e quei due individui odiosi. Clelia è ben cosciente della sua posizione e giudica la gente “per bene” con lo sguardo acuto e severo, ma non senza comprensione²⁰².

Fin qui abbiamo evidenziato le caratteristiche contrastanti tra le due eroine-narratrici, ma ovviamente ci sono anche gli elementi che accomunano le due opere. Per esempio, in entrambi i romanzi sono poste non poche descrizioni sull'abbigliamento delle persone, soprattutto su quello femminile. Sia Moravia che Pavese utilizzano gli indumenti femminili quali la pelliccia e le calze, come una specie di simbolo dell'agiatezza, non concessa a tutte le donne. A metà romanzo, Adriana esprime l'orgoglio per i suoi nuovi abiti e le calze di seta:

A modo suo, la mamma mi voleva molto bene. Per esempio, appena cominciai a girare per gli studi, mi fece un paio di vestiti, uno a due pezzi, gonna e giubba, e uno tutto unito. [...] La mamma mi comperò anche due paia di calze di seta; sin allora ero andata in giro con i calzerotti fino a mezza gamba e le ginocchia nude. Questi doni mi riempirono di gioia e di orgoglio; non mi

²⁰⁰ Ivi, pp. 686-687.

²⁰¹ Ivi, p. 686.

²⁰² «Quand'ero bambina, invidiavo le donne come Momina, Mariella e le altre, le invidiavo e non sapevo chi fossero. Le immaginavo libere, ammirate, padrone del mondo. A pensarci adesso non mi sarei cambiata con nessuna di loro. La loro vita mi pareva una sciocchezza, tanto più sciocca perché non se ne rendevano conto. Ma potevano far diverso? al loro posto avrei fatto diverso?» (ivi, p. 742.)

saziavo di ammirarli e di pensarci; e camminavo per la strada impettita e riguardosa, come se avessi avuto addosso non quei poveri stracci ma il vestito prezioso di una sarta di grido²⁰³.

Anche Giacinto, il primo “cliente” di Adriana vero e proprio, le regala delle calze di seta al ritorno da Milano, dove si era recato per lavoro²⁰⁴. Siamo negli anni Trenta²⁰⁵ e le calze di seta erano un indumento abbastanza prezioso, a differenza delle calze di nylon che verranno prodotte in serie negli anni a venire. Erano perciò il simbolo dell’agiatezza ed eleganza delle donne, insieme ai guanti e cappelli di qualità.

Clelia cambia il suo stile a seconda degli ambienti e delle situazioni circostanti, si mette un soprabito quando va in un quartiere povero (dove è cresciuta) e la pelliccia quando frequenta l’ambiente alto borghese. Torna nel suo quartiere d’origine ponendo la massima attenzione alla sua apparenza, per paura di essere giudicata da qualcuno dei suoi vecchi amici: «Lasciando il parrucchiere non pensavo che al vecchio cortile, e rientrai in albergo, deposi la pelliccia, mi misi il soprabito. Bisognava che tornassi in quella via della Basilica, e magari qualcuno poteva riconoscermi; non volevo avere l’aria superba²⁰⁶». Non avendo il coraggio di incontrare nessuno, scappa via da lì, ma qualche giorno dopo, ci ripassa per via del lavoro e questa volta non resiste: quasi d’impulso entra nel negozio di una sua amica di vecchia data con pelliccia e calze di seta eleganti:

All’ultimo momento sperai che il negozio fosse stato ceduto, ma la donna magra, dalla faccia ossuta e risentita, che si alzò dietro il banco, era proprio Gisella. Credo che cambiai colore e mi augurai di essere anch’io così

²⁰³ Alberto Moravia, *La romana* in ID., *Opere/2*, cit., p. 655.

²⁰⁴ Ivi, p. 805.

²⁰⁵ Ne *La romana* non ci sono molte indicazioni che accennano il periodo esatto dello sfondo della storia; il seguente è uno dei pochi esempi: «Era l'anno della guerra in Etiopia e la donna cantava "Faccetta nera"» (ivi, p. 856).

²⁰⁶ Cesare Pavese, *Tra donne sole* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 684.

invecchiata. Gisella mi squadrava, sospettosa, con un mezzo sorriso d'invito sulla bocca sottile. Era grigia, ma in ordine. [...]

Dopo la prima contentezza e a sorpresa, che non bastarono a darle colore (era uscita dal banco, e ci eravamo portate sull'uscio, per meglio vederci), discorremmo così, festeggiandoci e lei mi guardava la pelliccia e le calze con l'occhio intrigato, come fossi sua figlia. [...]

Mi colpì che adesso Gisella si comportava come la vecchia padrona, sospirava, socchiudeva gli occhi; anche il sorriso risentito che gettava alla mia pelliccia e alle calze aveva un'ombra di quell'astio con cui la vecchia giudicava noi altre²⁰⁷.

Come è deducibile dalle righe appena citate, in Pavese l'abbigliamento femminile, soprattutto le calze²⁰⁸, è utilizzato come un'icona che denota la posizione sociale dei personaggi. Il romanzo *La bella estate* non fa eccezione. La protagonista Ginia è quasi inconsciamente attratta da una sua amica più matura, Amelia²⁰⁹, che viene descritta come segue:

Con Amelia che aveva vent'anni e camminava e guardava sfacciata, Ginia sapeva di potersi fidare. Amelia non s'era neanche messe le calze, per il caldo; [...] Ginia entrò in confidenza con Amelia quando fu convinta che, per quanto così vivace, era una povera diavola. Ginia ormai lo capiva solo a guardarle gli occhi o la bocca mal truccata. Amelia andava senza calze, ma perché non ne aveva; portava sempre quel bel vestito, ma non ne aveva un altro. Ginia se ne convinse, una volta che s'accorse che anche lei quando

²⁰⁷ Ivi, pp. 709-710.

²⁰⁸ Ne *Il Carcere* (scritto tra il 27 novembre 1938 e il 16 aprile 1939 e pubblicato nel 1949), una serva che viene paragonata a una "capra", Concia, attira fortemente l'attenzione del confinato Stefano; il suo fatto di andare in giro "scalza" viene più volte evidenziato come se volesse dare il risalto alla sua bestialità (cfr. Cesare Pavese, *Il Carcere* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., pp. 291, 303, 329, ecc.).

²⁰⁹ Pavese in una lettera del 22 giugno 1941 definisce questo romanzo come «una storia di ragazze lesbiche» (Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 398).

usciva senza cappello si sentiva più matta²¹⁰.

Amelia, che fa la modella di mestiere, si vergogna di ammettere che non può permettersi delle calze e si giustifica affermando che le avrebbero fatto troppo caldo (perlomeno secondo l'interpretazione di Ginia). Il periodo storico che fa da sfondo al racconto allude al regime fascista²¹¹, ma ciò non viene mai messo a fuoco, anche perché non influenza molto la trama. *La bella estate* è, come l'autore stesso l'ha definita, una «storia di verginità che si difende²¹²» e tutto si svolge intorno alla tormentosa angoscia adolescenziale di Ginia. Ci limitiamo perciò ad osservare che in quell'epoca, in cui le donne usavano portare le calze sottili anche in estate, spesso accompagnate anche da un cappello. Non portarle poteva significare spregiudicatezza o presunta voglia di emanciparsi²¹³.

A questo punto sarebbe utile considerare cosa significasse moralmente, o meglio nel senso comune, praticare il mestiere della modella. Adriana aveva posato per dei pittori prima di imboccare la strada della prostituzione e Amelia de *La bella estate* faceva la modella, e ha condotto Ginia a conoscere il pittore Guido. Spogliarsi davanti a lui nel suo atelier segnerà per Ginia la fine della sua “bella estate”, ovvero la sua adolescenza piena di angoscia e conflitti psicologici ma in fondo innocente.

Ne *La romana*, il primo “fidanzato” di Adriana, Gino — forse il personaggio più mediocre, bigotto che meglio rappresenta il “senso comune” della società dell'epoca — sottolinea più volte che fare la modella sia “immorale”.

²¹⁰ Cesare Pavese, *La bella estate*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., pp. 496, 498.

²¹¹ Come per esempio: «[Ginia] A casa aveva trovato Saverino che cambiava la camicia per l'adunata. Era una festa patriottica, c'erano fuori le bandiere [...]» (ivi, p. 519).

²¹² Consultabile in una lettera del 18 gennaio 1950, indirizzata ad Augusto Monti, il professore di Pavese al liceo classico Massimo D'Azeglio di Torino, il quale rimase sempre un lettore e recensore appassionato delle sue opere (Cesare Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 229).

²¹³ Infatti ne *La bella estate* c'è un passaggio in cui un ragazzo descrive Amelia «cavallona», precisandola come «quella che va senza calze» (Cesare Pavese, *La bella estate*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 507).

Risposi: "Io non sono una principessa... faccio la modella per vivere... come voi fate l'autista".

"Come sarebbe a dire, la modella?"

"Vado negli studi da pittori, mi spoglio nuda e i pittori mi dipingono o mi disegnano."

"Ma voi avete una madre?" domandò con enfasi.

"Sicuro...perché?"

"E vostra madre vi permette di spogliarvi nuda davanti agli uomini?"

Io non avevo mai pensato che nel mestiere ci fosse qualche cosa di male, come, effettivamente, non c'era; ma mi fece piacere che egli nutrisse sentimenti simili che denotavano serietà e senso morale²¹⁴.

Ovviamente Gino non è una persona che può permettersi di puntare il dito contro Adriana o sua madre rispetto alla morale, visto che più tardi si scoprirà che aveva sedotto Adriana con la promessa del matrimonio mentre era già sposato e padre²¹⁵. «Inesperta» e accecata, Adriana non vede niente di tutto ciò e lo presenterà a sua madre come il futuro marito. La madre, che sperava tanto che la figlia potesse migliorare la propria condizione di vita sposando un uomo ricco o guadagnasse denaro sfruttando al massimo la sua bellezza in un modo o l'altro (qui sta il nodo del rapporto inusuale tra madre e figlia), si infuria nel sentire le parole di Gino contro il lavoro di Adriana:

Non ricordo come, venni a parlare di un pittore nuovo per il quale quella mattina avevo posato. E allora Gino:

"Sarò stupido, sarò poco moderno, sarò quello che volete...ma questo fatto che Adriana ogni giorno si spogli davanti a quei pittori proprio non mi va giù."

"E perché?" domandò la mamma con una voce alterata che a me, più esperta di Gino, lasciò subito prevedere la tempesta che si addensava.

²¹⁴ Alberto Moravia, *La romana* in ID., *Opere/2*, cit., p. 666.

²¹⁵ Ivi, p. 760.

"Perché, insomma, non è morale." [...]

"ah non è morale... e che cos'è morale allora? È morale forse sfacchinare tutto il santo giorno, lavar piatti, cucire, cucinare, stirare, spazzare, strofinare pavimenti e poi, alla sera, vedersi arrivare il marito stanco morto che appena mangiato va a letto, si volta verso il muro e se la dorme?... Questo è morale eh? Sacrificarsi, non avere mai un momento di respiro, diventare vecchi e brutti, crepare, questo è morale eh?... Ma sapete che cosa vi dico? Che non si vive che una volta sola e, dopo morti, buonanotte... che ve ne potete andare al diavolo voi e la vostra morale... e che Adriana fa benissimo a mostrarsi nuda a quelli che pagano... e che farebbe ancora meglio a..." e qui una filza di oscenità che mi fecero vergognare perché erano dette con la stessa voce squillante delle altre cose, "e che io, se lei facesse queste cose, non soltanto non gliel'impirei, ma anzi l'aiuterei a farle... sì, l'aiuterei... purché la pagassero, beninteso" soggiunse la mamma come per una subita riflessione²¹⁶.

La madre di Adriana, assai scontenta che la figlia sposi un umile autista, perde la pazienza nel sentire il giudizio di Gino e dichiara che preferirebbe vederla prostituirsi piuttosto che diventare la sua moglie-serva. Possiamo ritenere questa scena allusiva, in quanto Adriana imboccherà la strada della prostituzione dopo che il progetto del matrimonio con Gino si rivelerà completamente fallimentare.

La cosiddetta morale di Gino in realtà serve soltanto a mascherare la sua gelosia e il desiderio di controllo su Adriana. La vicenda rivela un conformismo tipicamente italiano, ed è sorprendente notare quanto le parole di Gino somiglino ad alcuni commenti della gente che Pasolini andò a raccogliere in varie città e campagne italiane negli anni Sessanta, per il film *Comizi d'amore* (1965). Molti giovani, soprattutto meridionali, parlano come se la gelosia fosse una giustificazione lecita per tenere le donne in casa, per non dargli la stessa libertà degli uomini. Moravia partecipò al film come

²¹⁶ Ivi, pp. 676-677.

commentatore insieme allo psicanalista Cesare Musatti, e disse: «Una credenza che sia stata conquistata con l'uso della ragione e con l'esatto esame della realtà è abbastanza elastica per non scandalizzarsi mai. Se invece una credenza ricevuta senza un'analisi seria delle ragioni per cui è stata ricevuta, accettata per tradizione o per pigrizia, per educazione passiva, è un conformismo²¹⁷». Lo scandalizzarsi di Gino davanti al mestiere di modella di Adriana viene dalla rigidità della sua falsa credenza, e raffigura benissimo una forma di conformismo italiano dell'epoca.

Per concludere il capitolo, faremo solo qualche accenno all'argomento della misoginia, presente nei due scrittori considerati. Sia Moravia che Pavese furono accusati di avere un atteggiamento misogino e vennero etichettati come “padri della fallocultura” negli anni Settanta²¹⁸. Nel saggio appena menzionato, il primo è considerato un totale maschilista arrogante e il secondo un uomo egocentrico “sbagliato”, anche se gli è concessa la perizia di «una singolare intuizione femminile²¹⁹». Il tono di accuse delle autrici è certamente smodato ed esagerato, ma finora, a chiamare Moravia e Pavese misogini non sono state soltanto le femministe. Anche Dominique Fernandez definì lo scrittore romano misogino nella sua critica *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*:

[...] L'iniziazione della fanciulla non è del resto analizzata con la stessa serietà [di quella dei ragazzi]; sia perché, nello spirito di Moravia, la donna non è capace di capire quello che le succede (Carla degli *Indifferenti* vomita al momento di fare l'amore; la Romana si lascia fare come un placido animale), sia perché Moravia, per un tratto nascosto di misoginia, si interessa poco già di per se stesso agli avvenimenti decisivi della vita di una donna²²⁰.

²¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *Comizi d'amore*, 1965.

²¹⁸ Cfr. Liliana Caruso/Bibi Tomasi, *I padri della fallocultura*, cit.

²¹⁹ Ivi, p. 132.

²²⁰ Dominique Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, cit., p. 61.

Bisognerebbe tenere presente che il testo è del '60 e Fernandez non poteva sapere che Moravia poi avrebbe pubblicato persino delle raccolte di racconti esclusivamente al femminile negli anni Settanta, ma, ugualmente, definire lo scrittore come poco interessato alle vicende importanti della vita di una donna, sembra un giudizio piuttosto arbitrario e frettoloso. Moravia era, al contrario, tra gli scrittori italiani del Novecento che osservarono la vita delle donne con maggior attenzione.

Per Pavese, sempre secondo Fernandez, la donna è «simbolo sia violento che dolce²²¹», ed è «oggetto di lotta e di possesso e, per quanto sia l'amica e la compagna di passeggiate, a causa sua l'uomo prova una disperata solitudine²²²». La misoginia di Pavese, d'altra parte, è risaputa. Infatti, nel *Diario* ci sono delle considerazioni veramente aspre e crudeli per le donne²²³. Gigliucci collega la sua misoginia non solo alle delusioni d'amore subite, come fanno molti critici, ma anche al suo nascosto terrore di femminilizzazione: «la femminilizzazione, per Pavese, è in realtà un pericolo ben presente: la misoginia, la fretta nel sesso e la smania di essere uomo (e l'invidia, la gelosia ecc.) ne sono segnali²²⁴ ». Ma se fosse così, il tentativo di calarsi completamente nel personaggio femminile di Clelia sarebbe un atto veramente coraggioso²²⁵; che poi ci sia riuscito così bene, quasi suo malgrado, è ironia della sorte, ma ciò potrebbe essere considerato come una forma di riconciliazione con le donne, piuttosto che una «vendetta allegra o triste²²⁶» verso le donne, come accennava Calvino.

²²¹ Cito da Saverio Ieva, *Le donne di Pavese in Pavese* in « Italies. Littérature, Civilisation, Société », n°3, 1999, Aix-en-Provence, Université de Provence (la fonte originale: Dominique Fernandez, *Cesare Pavese : "La Bella Estate"*, « Nouvelle Revue Française », 1963, p. 1078).

²²² *Ibid.*

²²³ Giusto per citarne qualcuna: «Nella vita succede a tutti d'incontrare una troia. A pochissimi, di conoscere una donna amante e onesta. Su cento, 99 sono troie» (5 febbraio 1938); «Sono popolo nemico, le donne, come il popolo tedesco» (9 settembre 1946).

²²⁴ Roberto Gigliucci, *Cesare Pavese*, cit. p. 83.

²²⁵ È da notare che il romanzo era inizialmente in terza persona, non nella prima: «La narrazione in prima persona non è acquisizione definitiva; infatti, all'atto della stesura del primo capitolo (17 marzo 1949) essa viene messa da parte» (*Notizie sul testo*, a cura di Claudio Sensi, in *Cesare Pavese, Tra donne sole* in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 1055).

²²⁶ Ernesto Ferrero, *Italo Calvino lettore di Pavese: due lettere*, in *Cesare Pavese, Tra donne sole*, cit., p. V.

*

*

*

Attraverso la riflessione circa il contesto in cui nacquero le opere in prima persona femminile di Pavese e Moravia, in rapporto al famoso saggio di Calvino, siamo arrivati alla conclusione che la crisi del personaggio intellettuale positivo maschile nella letteratura italiana del dopoguerra, probabilmente aprì la strada della narrazione in prima persona femminile. L'analisi dei testi e gli approcci dei due scrittori verso le donne e l'immaginario femminile, invece, ci hanno aiutato a comprendere meglio la difficoltà e il privilegio di tale forma di narrazione, concernenti l'autenticità della voce narrante e del soggetto dell'enunciazione, nonché il complesso di queste figure femminili che rispecchiano in qualche modo i loro autori uomini. Moravia e Pavese hanno sfondi biografici e culturali completamente diversi, ma entrambe le opere, *La romana* e *Tra donne sole*, mettono in primo piano l'esistenza difficile delle donne e mettono a fuoco la loro soggettività femminile sofferente.

Calvino, che nella lettera indirizzata a Pavese ironizzava la figura di Clelia come «donna-cavallo pelosa²²⁷», nel saggio del 1955 affermò, alla fine, che è «il personaggio più bello²²⁸» di Pavese. Ancora, tornerà a riflettere sullo scrittore nel 1960, in occasione della sua commemorazione, sostenendo che i nove romanzi brevi di Pavese «costituiscono il ciclo narrativo più denso e drammatico e omogeneo dell'Italia d'oggi²²⁹». Calvino apprezza soprattutto i tre romanzi dell'ultima stagione ricca di Pavese, quali *La casa in collina*, *Il*

²²⁷ Cesare Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. VII.

²²⁸ Italo Calvino, *Il midollo del leone* in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 10.

²²⁹ Italo Calvino, *Pavese: essere e fare* in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 78.

diavolo sulle colline e *Tra donne sole*, «tutti espressi in una perfetta medesimezza tra tensione lirica e oggettività strutturale, in cui trionfa la tecnica pavese della laconicità reticente, della comunicazione indiretta, del coinvolgere il lettore nello sforzo conoscitivo e valutativo della realtà²³⁰». Così *Tra donne sole* fu riconosciuto da Calvino come una delle opere narrative più belle di Pavese. Anche Franco Fortini contava quest'ultima fra le sue opere più riuscite: «Pavese ha affrontato una certa complicazione di ambienti e di situazioni nella Torino di oggi, in ambienti semintellettuali, tra moda e snobismo, ragazze disperate e falso-ciniche o inutilmente viziose, su di uno sfondo di acida rovina anche economica, che, se risente l'insegnamento letterario dell'altro dopoguerra, è anche la prima autentica notizia dell'Italia di oggi²³¹».

La romana, nonostante i punti discutibili circa l'autenticità della voce narrante di Adriana, rimane uno dei romanzi più apprezzati di Moravia, un'opera che segnò la sua maturità e gli conferì grande popolarità internazionale. Oltre a essere la sua prima opera narrativa ispirata dal mito proletario, che continuerà con i *Racconti romani* e *La ciociara*, è importantissima in quanto fece scoprire allo scrittore la potenzialità della prima persona, che ne segna il vero talento del romanziere a giudicare dai risultati. La sua voce narrante femminile, ancora acerba e prematura ne *La romana* sotto alcuni punti di vista, si evolverà con *La ciociara*, scritta a distanza di dieci anni. Vedremo nel capitolo successivo in cosa consiste questo mutamento, o meglio, miglioramento, della narrazione moraviana al femminile.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Franco Fortini, *Recensioni: Prima che il gallo canti. La bella estate*, « Letteratura e arte contemporanea », n.1, 1950, pp. 83-84.

3. *La ciociara*: l'evoluzione della forma narrativa in prima persona

3.1 Origine e tematica del romanzo

La Ciociara, il nono romanzo di Moravia, fu pubblicato da Bompiani nel 1957, dopo dieci anni dal grande successo de *La romana*. Ma, viste le testimonianze contraddittorie dello stesso scrittore, è difficile stabilire quando nacque esattamente il progetto di un romanzo bellico ambientato in Ciociaria. Moravia, in un'intervista rilasciata su « Paese Sera » nel 1957, affermò che «le prime trenta pagine di questo romanzo sono state scritte oltre dieci anni fa, prima de *La romana*, e vennero pubblicate su "Nuovi argomenti"²³²»; mentre nella sua autobiografia, *Vita di Moravia*, raccontò a Elkann: «Poco dopo aver scritto *La romana* nel 1947, pensai di scrivere un romanzo che avesse come tema la guerra e come vicenda quella che avevo vissuto insieme ad Elsa Morante. Inventai il personaggio di Cesira e buttai giù, credo, circa ottanta pagine, ma poi mi fermai²³³». L'ipotesi plausibile, secondo il curatore della collezione delle *Opere/3* di Moravia, è la seguente: il romanziere scrisse quelle «trenta pagine²³⁴» prima de *La romana* nel 1945; esse in realtà sono semplici memorie di guerra ambientate in Ciociaria, dove l'io narrante è Moravia stesso; successivamente le portò a «circa ottanta» dopo il 1947, subito dopo aver scritto *La romana*, questa volta mettendo il personaggio di Cesira al centro della storia. Per la mancanza di documentazione cartacea, è difficile dire quale dei due romanzi in prima persona femminile sia stato concepito e

²³² Cito da Simone Casini, *Note ai testi* in Alberto Moravia, *Opere/3*, Milano, Bompiani, 2004, p. 2151 (fonte originale: Iole Baldini, *Breve intervista con l'autore de "La Ciociara"*, « Paese Sera », 9 maggio 1957).

²³³ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 192.

²³⁴ Sono undici testimonianze giornalistiche che furono pubblicate tra agosto 1945 e aprile 1946 sulla terza pagina del « Corriere d'Informazione » e su « Il Tempo » di Roma (ivi, p. 2150), prima raccolte in Alberto Moravia, *Racconti dispersi 1928-1951*, a cura di Simone Casini e Francesca Serra, Milano, Bompiani, 2000, quindi in Alberto Moravia, *Opere/2 Romanzi e racconti 1941-1949*, cit.

iniziato prima, ma probabilmente, come suggerisce Casini, la prima idea di un romanzo organico, individuato come *La ciociara* «nasce dopo *La romana*, quando i dispersi materiali di tema ciociaro possono disporsi e organizzarsi intorno al personaggio di Cesira, che quindi deriva in modo diretto e quasi immediato da quello di Adriana²³⁵».

Dall'intervista di Siciliano e dalle corrispondenze di Moravia con Bompiani però, si può desumere che il lavoro su *La ciociara* sia stato interrotto anche per un lungo periodo, dalla scrittura de *Il Conformista* (1951) e anche de *I due amici* (2007, incompiuto e postumo). L'interruzione non è stata causata dalla difficoltà che l'autore aveva avuto per un'opera come *Le ambizioni sbagliate*, ma forse «per saturazione²³⁶», o forse perché non gli pareva di «avere ancora abbastanza distanza [...] di contemplazione dagli eventi²³⁷» che voleva narrare.

L'origine del libro è ormai fin troppo famosa: Moravia e la moglie, Elsa Morante, passarono gli otto mesi a Sant'Agata, tra le montagne di Ciociaria, con la comunità dei contadini locali (quasi esclusivamente le donne), dal periodo che va dal settembre 1943 al maggio 1944. Dalle singolari esperienze vissute, più tardi, Moravia ricavò *La ciociara*, mentre la Morante scrisse *La Storia* (1974).

Nella biografia *Vita di Moravia* già menzionata, lo scrittore racconta dettagliatamente come i due finirono in Ciociaria e come trascorsero quei nove mesi (l'ultimo dei quali raggiunsero Napoli) in attesa dell'arrivo degli inglesi²³⁸. Ecco la sintesi: Moravia era rimasto a Roma dopo la fine del

²³⁵ Simone Casini, *Note ai testi* in Alberto Moravia, *Opere/3*, p. 2152.

²³⁶ Enzo Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 80. Facendo riferimento a questa parola di Moravia, si chiede Tonino Tornitore: «[...] saturazione di cosa?»; il critico conclude che probabilmente lo scrittore si sentiva saturo del lavoro di scrittura: dopo la guerra, scrisse molto per i giornali, oltre alle sceneggiature cinematografiche, i racconti e due romanzi (*La disubbidienza*, *L'amore coniugale*) (Tonino Tornitore, *Introduzione* in Alberto Moravia, *La Ciociara*, Milano, Bompiani, 2005, p. XX).

²³⁷ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 192. Nell'intervista di Manacorda del 1957, dichiarava Moravia: «Scrissi le prime cinquanta pagine della *Ciociara* nel '46, prima ancora della *Romana*. Poi smisi, perché non sapevo come continuare. Mi resi conto che l'estrema vicinanza dell'esperienza vissuta era un impaccio e un ingombro che mi impediva il sereno ripensamento dei fatti e delle figure» (Giuliano Manacorda, *Clandestino in Ciociaria*, «Il Contemporaneo», 18 maggio 1957, p. 6).

²³⁸ Cfr. Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., pp. 138-150.

fascismo il 25 luglio 1943, perché era troppo curioso di vedere cosa stesse succedendo nel resto dell'Italia; l'8 settembre tornarono i fascisti, ma, nonostante il pericolo, era ancora nella capitale, finché un giorno, seppe da un suo amico e giornalista ungherese, che era «sulla lista delle persone da arrestare²³⁹». La coppia si nascose nelle case di alcuni amici, cambiando posto ogni 2-3 giorni, e infine decise di prendere il treno per Napoli; solo che, a causa dei bombardamenti, le rotaie finivano a metà, e dovettero scendere dal treno nelle vicinanze di Fondi. Non trovando nessuno in città, entrarono nella campagna e si fecero ospitare alcuni giorni dai contadini; ma, invece degli inglesi, cominciavano ad arrivare i tedeschi compiendo una serie di retate. I due dovettero salire tra le montagne, e finalmente si stabilirono in una stanza di una piccola casa che gli affittarono i contadini locali²⁴⁰. I giorni trascorsi in quel luogo vennero descritti vivamente ne *La ciociara*, ma anche le testimonianze dirette rilasciate nell'autobiografia di Moravia, sono piene di notazioni molto interessanti a riguardo.

Dopo la prima stampa dell'aprile 1957, il successo de *La ciociara* conobbe un rilevante successo sia in Italia che all'estero, tanto che sfiorò persino il premio Nobel²⁴¹. Probabilmente per la scarsa notorietà geografica della Ciociaria fuori dall'Italia, il titolo venne tradotto come *Two women* nei paesi anglosassoni, strada che seguirà anche la traduzione giapponese (*Futari no onna*). Certo, tale titolo generico non rese la particolarità del romanzo radicato profondamente al luogo e al periodo storico specifici, né accontentò l'intenzione di Moravia — che avrebbe preferito *The rape*²⁴² —, ma sicuramente fu un compromesso editoriale necessario.

Per spiegare un po' la tematica e il contenuto del romanzo, riproduciamo qui

²³⁹ Ivi, p. 140.

²⁴⁰ La testimonianza di uno dei contadini, Davide Marrocco, si può leggere in Alberto Moravia, *La ciociara*, a cura di Tonino Tornitore, Milano, Bompiani, 2005, pp. XV.

²⁴¹ Nel 1957 lo vinse Albert Camus, l'anno successivo Boris Pasternak e nel '59 toccò a Quasimodo; in ogni modo Moravia non sembra darle un'eccessiva importanza (Simone Casini, *Note ai testi* in Alberto Moravia, *Opere/3*, cit., p. 2165).

²⁴² Enzo Golino, *Lo stupro in Ciociaria*, in AA. VV., *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema: Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 18 dicembre 2010*, a cura di Angelo Favaro, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2012, p. 85.

il risvolto scritto dall'autore stesso:

La Ciociara è la storia delle avventure e disavventure di due donne, una madre e una figlia, costrette dal caso a passare un anno al fronte, non lungi dal Garigliano, tra il 1943 e il 1944. Ma *La Ciociara* è anche e soprattutto la descrizione di due atti di violenza, l'uno collettivo e l'altro individuale, la guerra e lo stupro. Dopo la guerra e dopo lo stupro né un paese né una donna sono più quello che erano prima. Un cambiamento profondo è avvenuto, il quale si manifesterà più tardi in modi imprevisi e incalcolabili; un passaggio si è verificato da uno stato di innocenza e di integrità a un altro di nuova e amara consapevolezza. D'altra parte tutte le guerre che penetrano profondamente nel territorio di un paese e colpiscono le popolazioni civili, sono stupri; più di tutte quella che, per la prima volta nei tempi moderni, rastrellò l'Italia intera, dal Sud al Nord, portando fin nelle località più isolate e più ignare le armi e l'arbitrio delle occupazioni straniere. *La Ciociara* non è un libro di guerra nel senso ormai tradizionale del termine; è un romanzo in cui è narrata l'esperienza umana di quella violenza profanatoria che è la guerra²⁴³.

Come si nota nelle ultime righe appena citate, lo scrittore sottolineò che *La ciociara* «non è un libro di guerra²⁴⁴», come tante altre testimonianze della seconda guerra mondiale che affluivano nel periodo postbellico. Si era dimostrato preoccupato, infatti, che l'argomento della guerra potesse limitarne le vendite, in una lettera indirizzata a Bompiani: «non pensi che l'argomento, la guerra, ne limiterà le vendite? La gente non ama la guerra e non vuol sentirne parlare²⁴⁵». A quanto pare, l'argomento della guerra non diminuì le vendite del libro, ma lo stupro subito dalla figlia Rosetta, davanti all'altare della Madonna in una chiesa, turbò parecchio il clero ciociaro della diocesi di

²⁴³ Cito da Simone Casini, *Note ai testi* in Alberto Moravia, *Opere/3*, cit., p. 2159.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ivi*, p. 2157.

Veroli-Frosinone, che denunciò il romanzo per offesa alla Religione, alla morale, al buon gusto e al popolo ciociaro. Nelle *Note ai testi* fornite da Simone Casini alle *Opere/3* di Moravia, è possibile consultare le parti rilevanti del documento²⁴⁶. Ma, dopo tutto, non fu la prima, né l'ultima volta che un'opera narrativa di Moravia ricevette una richiesta di censure o sequestro.

Lo stupro è senz'altro uno dei temi più importanti de *La ciociara*, se non proprio il più significativo di tutti. Scrive Enzo Golino: «In principio era "Lo stupro", la scena forte, che avrebbe dovuto dare il titolo al romanzo di Moravia. Sarebbe stato "il titolo più appropriato", scriveva l'autore, il 24 dicembre 1956, a stesura ultimata, all'editore Valentino Bompiani, manifestando inoltre un'intenzione metaforica totalizzante nel suggerire un titolo che ampliasse ancor di più il concetto di stupro, ovvero "Lo stupro d'Italia"²⁴⁷». Lo stupro è una memoria dolorosissima della guerra, molto più comune di quanto si pensi, per tutta la popolazione italiana. Ma è allo stesso tempo, è un trauma «taciuto e rimosso²⁴⁸», per paura, per vergogna, per dolore e disperazione. Per questo, bisogna riconoscere che l'intenzione dello scrittore fu estremamente coraggiosa, come anche Casini afferma: «Si pensi allora alla lucidità e al coraggio di Moravia, che mette invece al centro del suo romanzo questo "rimosso", al punto di ipotizzare addirittura un titolo duro come *Lo stupro*²⁴⁹». La sua capacità straordinaria come romanziere fu, infatti, quella di trarre l'essenza della realtà, toccare la verità più scomoda e amara, che non tutti gli scrittori suoi contemporanei seppero cogliere. A volte lo faceva incoscientemente, quasi "a caso", ma ci riusciva, sempre molto efficacemente.

Grazie all'archivio del Fondo Alberto Moravia, ora è possibile leggere anche la *Conclusione espunta*²⁵⁰, contenuta nella prima stesura de *La ciociara*, nel dattiloscritto. Anche se manca la penultima carta e i nomi dei personaggi sono

²⁴⁶ Ivi, pp. 2160-2164.

²⁴⁷ Enzo Golino, *Lo stupro in Ciociaria*, in AA. VV., *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, cit., 2012.

²⁴⁸ Simone Casini, *Note ai testi*, in Alberto Moravia, *Opere/3*, cit., 2160.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Alberto Moravia, *Opere/3*, cit., pp. 1479-1493.

un po' diversi da quelli definitivi (qui Michele era Nicola e la contadina Concetta si chiamava Loreta), rende l'idea dello scrittore, in cui prevalgono l'inconfondibile concezione della falsità della pace²⁵¹ e la delusione di Cesira per la figlia Rosetta, che è cambiata definitivamente passando da una figura angelica a una donna di facili costumi²⁵² dopo lo stupro; non si tratta, quindi, di una conclusione del tutto felice e speranzosa, ma è evidenziata comunque la nuova "coscienza" di Cesira di fronte alla realtà.

²⁵¹ «[...] quello che distingueva soprattutto questa pace dalla guerra era proprio il fatto che la guerra aveva avuto un po' gli aspetti della pace che c'era stata prima della guerra mentre la pace che aveva seguito la guerra rassomigliava molto più alla guerra che alla pace» (Alberto Moravia, *La ciociara. Appendice*, in ID., *Opere/3*, cit., pp. 1479-1480).

²⁵² «[...] lei ormai si era abituata all'amore come certi si abituanano al vino e alle droghe e per lei l'amore era diventato un vizio, e non poteva più farne a meno e aveva sempre bisogno di stare con un uomo e così appena morto Rosario che pure era stato per qualche giorno suo amante, ecco, come una bestia usciva di casa per cercare un altro uomo» (Alberto Moravia, *La ciociara. Appendice*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1492).

3.2 I personaggi

La protagonista-narratrice Cesira è una bottegaia di Roma, di origine contadina e ciociara, una vedova vivace con una figlia diciottenne, Rosetta, che lei chiama «figlia d'oro²⁵³». Da giovane sposò un uomo più anziano di lei che la portò a Roma; un marito che non amò: «un uomo che aveva le sue idee, poveretto, e la principale era che lui piaceva alle donne, mentre invece non era vero. Era grosso, ma non di un grasso sano, con gli occhi neri picchiettati di sangue e tutta la faccia gialla e come macchiata di briciole di tabacco²⁵⁴». Tradiva la moglie in continuazione e si assentava spesso dal negozio per vedere altre donne; non fu certo un marito ideale, ma a Cesira importava poco: «Volevo soltanto star tranquilla e non mancare di nulla. Del resto una donna deve essere fedele al marito qualsiasi cosa avvenga, anche se il marito, come era il caso, non è fedele a lei²⁵⁵». Queste parole potrebbero dare l'impressione di una donna sottomessa e conservatrice, ma Cesira lo dice per convinzione e non per bigottismo. È una donna pratica e non pensa quasi mai all'amore; così, non vuole mai avere degli amanti, e quando finisce per una sola volta tra le braccia di Giovanni, un commerciante di carbone e vecchio amico del marito deceduto, si sente addirittura una donna disonesta:

Stava presso la porta e io gli passai davanti per uscire e lui allora, nel momento che passavo, mi diede con la palma aperta una manata sul sedere, sorridendo, come per dire: "siamo intesi anche per quest'altra faccenda". Pensai dentro di me che ormai non avevo più il diritto di protestare, che non ero più una donna onesta e pensai pure che anche questo era un effetto della guerra e della carestia, che una donna onesta, ad un certo punto, si sente dare una manata sul sedere e non può più protestare perché, appunto, ormai non è

²⁵³ Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., 1143. La prima e l'unica cosa che Cesira potrà dire alla figlia, subito dopo il tragico episodio nella chiesa, è «Figlia d'oro» (ivi, p. 1423).

²⁵⁴ Ivi, p. 1127.

²⁵⁵ Ivi, p. 1128.

più onesta. [...]

E se pensavo a quel fatto di Giovanni e a come lui mi aveva dato quella manata sul sedere, mi sentivo anch'io sgangherata come la vita, e ormai capace di fare qualsiasi cosa, anche rubare, anche ammazzare, perché avevo perduto il rispetto di me stessa e non ero più quella di prima²⁵⁶.

Il passaggio appena citato non piacque a Bibi Tommasi e Liliana Caruso, le quali protestarono con furore: «Nessun uomo, quando va con una donna che non sia sua moglie, perde il rispetto di se stesso! [...] Per Moravia il sesso, cioè la donna, è peccato, è male, è degradazione. I suoi personaggi non riescono a liberarsi dal pregiudizio e vivono come colpevole il godimento che il sesso può procurare²⁵⁷». Naturalmente qui il punto non è stabilire come l'autore guardava il rapporto uomo-donna; l'intenzione di Moravia è quella di descrivere il "senso comune" dell'epoca e come avrebbe pensato la mentalità di una donna popolana "media", rappresentata da Cesira. Il popolo è, secondo Moravia, portatore di senso comune e di "sani" principi morali: «[...] alcuni [miei] romanzi sono legati al senso comune di cui il popolo è l'inconscio depositario; gli altri alla lucidità mentale che è propria dell'intellettuale. Perché questo? Probabilmente, perché nella memoria popolana si è stratificata in maniera inconsapevole l'esperienza atavica dell'umanità; la borghesia, invece, ha espresso un solo personaggio a suo modo positivo: l'intellettuale²⁵⁸».

Il disinteressamento di Cesira per l'amore è guardato con scetticismo da Jane E. Cottrell²⁵⁹, poiché è dovuto al suo maggiore interesse per la gestione del negozio e dei soldi, rispetto al sesso²⁶⁰. La critica statunitense ricorda anche le

²⁵⁶ Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., pp.1141-1143.

²⁵⁷ Liliana Caruso/Bibi Tomasi, *I padri della fallocultura*, cit., p. 64. È da notare che nel film realizzato da De Sica (1960), Cesira non subisce tacitamente la "manata" di Giovanni, ma dimostra apertamente il fastidio e gli grida contro: «Questo non te lo devi permettere! A me non me va quest'area da padrone, io non ce li ho dei padroni, hai capito?»

²⁵⁸ Alberto Moravia, *Breve Autobiografia letteraria*, in ID., *Opere. 1927-1947*, cit., p. XIX.

²⁵⁹ Jane E. Cottrell, *Alberto Moravia*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1974, p. 77.

²⁶⁰ «[...] io sono vedova, ci ho il negozio, e non penso che al negozio... per me l'amore non esiste». Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1130); «L'amore, dopo la

parole di Adriana, che sottolineano come fosse felice di fare la prostituta, perché le piacciono i soldi e tutti gli oggetti che si possono comprare con i soldi. Ciò, a suo avviso, non è altro che la proiezione dei sogni di un autore maschile²⁶¹. Per Cottrell, sia l'asessualità di Cesira che la sensualità eccessiva di Adriana (potremmo dire "comoda" per i suoi potenziali clienti) sono il frutto della fantasia dello scrittore, completamente inverosimili.

A proposito dell'inautenticità delle esperienze del personaggio, anche quella di Rosetta viene sovente messo in discussione, in quanto il suo cambiamento radicale dopo la "marocchinata" davanti all'altare della chiesa è poco credibile. Daccapo, Rosetta viene descritta dalla madre come una "santa", un "angioletto", molto religiosa, innocente e inesperta della vita. Cesira evidenzia spesso il fatto che la figlia non le somiglia affatto; già nel capitolo primo, quando Rosetta comincia a singhiozzare per la paura di come la guerra sarebbe andata a finire, nota:

Mentre l'accarezzavo e lei continuava a singhiozzare e a ripetere: "ho tanta paura, mamma", io pensavo che non rassomigliava davvero a me che non avevo paura di niente né di nessuno. Anche fisicamente, del resto, Rosetta non mi rassomigliava: aveva un viso come di pecorella, con gli occhi grandi, di espressione dolce e quasi struggente, il naso fine che le scendeva un poco sulla bocca e la bocca bella e carnosa che sporgeva però sul mento ripiegato, proprio come quella delle pecore. E i capelli ricordavano il pelo degli agnelli, di un biondo scuro, fitti fitti e ricci, e aveva la pelle bianca, delicata, sparsa di nei biondi, mentre io ci ho i capelli neri e la carnagione scura, come bruciata dal sole²⁶².

nascita di Rosetta, non mi aveva più interessato e forse neppure prima. Sono fatta così che non ho mai potuto soffrire che qualcuno mi metta le mani addosso; e se i miei genitori non mi avessero a suo tempo combinato il matrimonio, credo che ancora oggi sarei come mamma mi ha fatto» (ivi, p. 1130).

²⁶¹ Jane E. Cottrell, *Alberto Moravia*, cit., p.77.

²⁶² Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1137.

Cesira sottolinea la non-somiglianza tra lei e la figlia, ma evidenzia anche la somiglianza di Rosetta a una "pecorella": una bestia che è un simbolo di sacrificio. A che scopo? Naturalmente è un'allusione al tragico episodio del capitolo nono, una premonizione che si ripete quasi ostinatamente²⁶³. C'è, inoltre, nel capitolo quinto, un passo in cui Rosetta stessa si paragona a una bestia, a una capra, che poco dopo verrà ammazzata: «"[...] che bisogno c'è di mangiare carne? Anche io sono fatta di carne e questa carne di cui sono fatta non è poi tanto diversa dalla carne di questa capra... che colpa ne ha lei se è una bestia e non può ragionare e difendersi?»²⁶⁴» Neanche Rosetta ha la colpa di non saper difendersi, ma la sua verginità viene massacrata brutalmente dai soldati marocchini, dagli alleati.

Lo stupro avviene proprio davanti all'altare della chiesa, sotto gli occhi della Madonna; i riferimenti alla santa sono numerosi attraverso tutti i capitoli, anche prima del nono, in cui viene rappresentato il fatto. Cesira racconta la devozione per la Madonna della figlia, la quale, al tempo che vivevano ancora a Roma, andava in chiesa ogni mattina a pregare per il fidanzato, che combatteva in guerra. La madre la assicurava dicendo: «Figlia d'oro, sta' tranquilla, che la Madonna ti vede e ti sente e non permetterà che ti succeda niente di male²⁶⁵». Esempi simili non mancano: «Avrei voluto raccomandarmi un'ultima volta alla Madonna che proteggesse me e Rosetta da tutti i pericoli ai quali andavamo incontro²⁶⁶»; «"La Madonna ci ha aiutati mamma, lo so, e sempre ci aiuterà²⁶⁷ "»; «la Madonna ci aveva protette finora, avrebbe continuato a proteggerci²⁶⁸».

Ricordiamo, inoltre, un altro tipo di premonizione: a casa di Concetta, dove Cesira e Rosetta sono ospitate prima di stabilirsi sopra le montagne, i figli raccontano, con una stupida e orrenda vanità, lo stupro che hanno compiuto in

²⁶³ Ivi, p. 1262.

²⁶⁴ Ivi, p. 1273.

²⁶⁵ Ivi, p. 1143.

²⁶⁶ Ivi, p. 1158.

²⁶⁷ Ivi, p. 1190.

²⁶⁸ Ivi, p. 1393.

Albania. Rosetta impallidisce e quasi trema davanti alle loro terribili testimonianze, e allora Concetta interviene: «Giovanotti, si sa, giovanotti col sangue caldo. Ma tu non devi temere Cesira per tua figlia. I miei figli tua figlia non la toccherebbero neppure per un milione. Siete ospiti, l'ospite è sacro. Tua figlia qui sta sicura come in chiesa²⁶⁹».

Lo stupro di Rosetta diventa più amaro e doloroso appunto per la fede nella Madonna e nella Chiesa; e ancora più tragico per tre motivi: in primo luogo perché avviene dopo la liberazione inglese, quando i pericoli più gravi come i bombardamenti, i rastrellamenti e la carestia sembrano ormai superati; in secondo luogo perché sarà proprio Cesira a condurre Rosetta in quella chiesa, portandola al paese ancora desolato (senza essere cosciente dell'eventuale rischio²⁷⁰); infine perché la Ciociara riesce a difendersi bene e non subisce lo stupro, mentre la figlia rimane l'unica vittima²⁷¹. È tale differenza che complica il rapporto tra madre e figlia, in quanto, Cesira essendosi salvata, non sa proprio come attenuare il dolore della figlia, e davanti al suo strano silenzio, decide di tacere anche lei²⁷². Lilli Crocenzi condanna accanitamente tale atteggiamento di Cesira: «Una madre, normale, avrebbe agito diversamente, in modo più maldestro, magari, ma diversamente; per la rabbia impotente e il

²⁶⁹ Ivi, p. 1176.

²⁷⁰ La decisione di andare al paese fu di Cesira: «"Vedrai che ora tutto si aggiusta, questa volta sul serio. Passiamo adesso qualche giorno al paese e mangiamo bene e ci riposiamo e poi ce ne andiamo a Roma e tutto tornerà ad essere come prima". Povera Rosetta, lei disse: "Sì mamma", proprio come un agnello che viene condotto al macello e non lo sa e lecca la mano che lo trascina verso il coltello. Purtroppo questa mano era la mia e io non sapevo che proprio io, di mia iniziativa, la portavo al macello» (ivi, p. 1408). Qui, di nuovo, la paragone esplicita di Rosetta all'agnello.

²⁷¹ Nella *Conclusione espunta*, quindi dopo il ritorno a Roma, c'è un passaggio che sottolinea il fatto: «Rosetta tacque un momento e poi disse a me: "Lo vedi mamma, tutto è rimasto come prima. Domani mattina stessa puoi riprendere a fare la vita che facevi, come se non fosse successo nulla". Lei lo diceva per consolarmi vedendomi così sperduta e così sconvolta e non ci aveva secondo fine e non lo diceva con il doppio senso, lo capii anche dalla sua voce che era tranquilla e serena. Ma lo stesso mi parve che dicesse: "Lo vedi mamma, tutto ti è andato bene a te. Io sola ho pagato per tutti, io sola sono cambiata". E mi vennero le lacrime agli occhi e non potei fare a meno di asciugarmele con la mano» (Alberto Moravia, *La ciociara. Appendice*, in ID., *Opere/3*, cit. p. 1487).

²⁷² «Insomma, io sentivo che lei non era più quella di prima e che qualche cosa era cambiato non soltanto nel suo corpo ma anche nella sua anima. E io pur essendo sua madre non avevo il diritto di chiederle quello che stava pensando e perciò sentivo che tutto il mio affetto avrei potuto dimostrarglielo soltanto lasciandola in pace» (Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1426).

dolore avrebbe forse, a torto, umiliato la figlia; mille pregiudizi l'avrebbero assalita e torturata e avrebbe visto nella sua ragazza un qualche cosa di sconosciuto e di ormai irreparabilmente lontano. Cesira, invece, non prende questa strada sbagliata; non può assolutamente accusare, ma neanche recriminare, non rimpiange, non si lamenta, è pudica, un comportamento infinitamente intelligente è in lei²⁷³». Inoltre, secondo la Crocenzi, da accusare è il determinismo dell'autore. Non è chiaro cosa intenda la critica con «una madre normale», ma in ogni caso, a nostro avviso, l'autenticità del personaggio di Cesira come madre, è fondata proprio sull'imperfezione del suo carattere, confrontata spesso con la fragile "perfezione" di Rosetta²⁷⁴. Per esempio, quando il loro caro amico Michele, «l'intellettuale idealista²⁷⁵», accompagna un gruppo di tedeschi in fuga nelle montagne, per poi venir ammazzato senza pietà, Cesira non riesce a rendersi conto della gravità della vicenda, perché è troppo felice della Liberazione tanto agognata²⁷⁶; più avanti, quando Rosario, l'amante di Rosetta, viene ammazzato da tre ladri, Cesira gli porta via i soldi e poi, dopo essersi assicurata della sua morte, fa «l'ipocrita segno della croce²⁷⁷». Cesira non ha nulla a che fare con la perfezione, ma proprio per questo, si presenta umana, verosimile, e autentica. Citiamo Asor Rosa, il quale nota una caratteristica importante del personaggio di Cesira, in rapporto alla sua religiosità:

[...] E a questo punto entrerebbero in discussione molti altri elementi ideologici di grande importanza, che sono, più o meno rilevati, più o meno determinanti, alla base della personalità di Moravia. Per esempio, il

²⁷³ Lilia Crocenzi, *La donna di Moravia*, Cremona, Mangiarotti, 1964, p. 77.

²⁷⁴ «[...] quella specie di perfezione tutta sua per cui non le si poteva attribuire alcun difetto, proprio come ad una santa, e che, forse, sarà venuta dall'inesperienza e dall'ignoranza ma, insomma, era sincera e di cuore» (Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1273).

²⁷⁵ Tonino Tornitore, *Introduzione* in Alberto Moravia, *La Ciociara*, cit., p. XIX.

²⁷⁶ Rosetta, invece, si preoccupa di Michele dal cuore: «Rosetta si preoccupava di Michele; e adesso capisco che lei, al contrario di me, sentiva che quella scomparsa non era una cosa così leggera come io volevo farle credere che fosse» (ivi, p. 1377).

²⁷⁷ Ivi, p. 1472.

cattolicesimo, che, in quanto ideologia e sensibilità, problematica di vita vissuta o, almeno, termine negativo e pur sempre ambiguamente affascinante delle proprie convinzioni e del proprio gusto, ha una grandissima parte in questo suo ultimo romanzo e nel personaggio di Cesira, forse ancor più che in quello di Rosetta. Non troppo religiosa, ma religiosa; non troppo amante di giustizia, ma amante di giustizia; non troppo onesta, ma onesta, la ciociara è il ritratto abbastanza fedele di un certo cattolicesimo italico-popolare, superficiale come fatto strettamente religioso, ma profondamente radicato, come fatto di costume e di moralità²⁷⁸.

La religiosità "superficiale" di Cesira è in contrasto con quella profonda, e, proprio per questo, rifiutata, di Michele. Quest'ultimo per un periodo aveva pensato seriamente di farsi prete, ma "proprio perché aveva la vocazione", lasciò perdere l'idea²⁷⁹. Rosetta "era" religiosa una volta, prima dello stupro, anche se in un modo un po' bigotto. Nella *Conclusione espunta*, l'intenzione di Moravia è piuttosto chiara: Rosetta, oramai totalmente cambiata nel corpo e nell'anima, non solo rifiuta di pregare con la madre in una chiesa, ma dice chiaramente: «Io non ci credo alla Provvidenza e non credo ai soldi che manda la Provvidenza²⁸⁰». Ognuno degli atteggiamenti dei tre, verso la religione, è una critica molto pesante contro la Chiesa da parte dell'autore.

²⁷⁸ Alberto Asor Rosa, *Moravia e la storia*, in « Mondo operaio », luglio-agosto 1957, p. 62.

²⁷⁹ Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1242.

²⁸⁰ Alberto Moravia, *La ciociara. Appendice*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1489.

3.3 La voce narrante di Cesira

Portiamo alcuni contributi e alcune riflessioni circa l'accoglienza della critica nei confronti de *La ciociara*. Tonino Tornitore afferma che fu «complessivamente positiva²⁸¹»; tuttavia, nota anche il fatto che furono indicati i difetti dell'opera da alcuni critici, per via dell'utilizzo della prima persona, adottata da una semplice bottegaia:

L'uso della prima persona assunto da una popolana ha comportato, secondo alcuni critici, una serie di problemi che, a diverso titolo, hanno investito i tre personaggi:

Cesira: personaggio incongruente, che dopo un esordio marcatamente plebeo, comincia sempre più a parlare e pensare troppo, svelando il ventriloquio dell'Autore;

Rosetta: in mancanza di un idoneo mezzo introspettivo, risulta un personaggio scialbo e inerte (“un pollo freddo” diceva Cecchi), che repentinamente subisce tanto radicali quanto improbabili mutazioni;

Michele: il solito intellettuale moraviano che però forse a causa del punto di vista “ristretto” della bottegaia, qui si muove come un burattino fra uno scatto di fanatismo e uno di demagogismo²⁸².

Il personaggio di Cesira è investito dalla sua stessa voce narrante in prima persona: «dopo un esordio marcatamente plebeo, comincia sempre più a parlare e pensare troppo, svelando il ventriloquio dell'Autore»; ciò succede, forse perché, al tempo della stesura del primo capitolo (dieci anni prima della pubblicazione de *La ciociara*), Moravia «condivideva il mito di un popolo schietto di lingua e d'animo, ma moralmente integro²⁸³». Infatti, raccontava Moravia: «Il popolo che vive più moralmente e naturalmente della gente dotta

²⁸¹ Tonino Tornitore, *Introduzione* in Alberto Moravia, *La Ciociara*, cit., p. XXVI.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ivi*, p. XXIII.

[...] non si vela gli occhi davanti a nulla, tutto accetta e comprende; è spesso crudo, ma non è mai immorale²⁸⁴». Nell'esordio del primo capitolo, la narratrice si presenta, racconta le vicende del marito deceduto, spiega come guadagnava denaro con la borsa nera ai tempi dei primi anni della guerra, poi fa intendere il suo temperamento: se qualcuno cercava di approfittarsi di lei, era pronta a minacciarlo anche con un coltello. La narrazione è caratterizzata da un linguaggio pieno di parole scurrili e di bestemmie. Non è che nei capitoli successivi non ci sia, ma effettivamente, come afferma Tornitore, «il tasso di volgarità linguistica scema enormemente, sia perché è passato più di un decennio dalla stesura del primo, sia per l'assidua vicinanza della madre a una figlia che è "come una santa", sia infine e più probabilmente per rispecchiare il processo di rieducazione morale e di conseguenza linguistico di Cesira²⁸⁵». Per quanto riguarda invece la funzione della prima persona in questo romanzo, Tornitore elenca due caratteristiche:

Nella *Ciociarà* vi è una prima persona "parlata" dotata di due valenze: a) appagare l'esigenza costante dello scrittore di dare ai propri motivi una forma drammatica, "teatrale"; b) dar voce ai propri ricordi: è la prima persona da confessione segreta, che fa trasparire meglio il fondo autobiografico, sebbene proprio la scelta di una [contro] figura così antitetica permetta all'Autore di mantenere quel netto distacco necessario per osservare i suoi personaggi con lucidità critica²⁸⁶.

Casini aveva ipotizzato che, quella trentina di pagine ciociare autobiografiche, scritta da Moravia prima de *La romana*, fu inserita poi ne *La ciociarà*. Se è vero che Moravia abbandonò la stesura di quest'ultima per molto tempo, perché non si sentiva pronto per scriverla, tenendo una distanza adeguata dai fatti appena vissuti, la scelta di esprimere le sue esperienze attraverso la voce

²⁸⁴ Alberto Moravia, *Dopoguerra bigotto*, « La Fiera letteraria », 15 maggio 1947.

²⁸⁵ Tonino Tornitore, *Introduzione* in Alberto Moravia, *La Ciociara*, cit., p. XXIV.

²⁸⁶ Ivi, p. XXVII.

di una popolana, ha molto senso. Cesira è un'opposizione di Moravia, in termine di genere sessuale, di rango sociale, di carattere e di spessore intellettuale; la «controfigura antitetica», insomma. Forse soltanto in campo morale possono avere qualcosa in comune, poiché secondo Moravia: «tutti, così al dotto come all'ignorante, così al ricco al povero, è possibile avere una coscienza morale e limpida e sveglia [...]. Tutti gli uomini, in fin dei conti, sono eguali nella capacità di comprendere, valutare e soffrire il fatto morale²⁸⁷».

Abbiamo visto, nel capitolo precedente del presente studio, che la simpatia di Moravia verso il popolo non era diretta, bensì costituiva il riflesso del forte rancore verso la classe dirigente. Però qui, almeno, lo scrittore sembra conferire al popolo, ancora una volta, la qualità di portatore della sana moralità; la preferenza del popolo alla borghesia (ricordiamo che, l'unico personaggio positivo possibile della borghesia, per Moravia, è l'intellettuale) è dichiarata anche attraverso le parole messe sulla bocca di Cesira:

[...] in quello stesso giorno io mangiai la mattina cogli sfollati e la sera coi contadini e così fui in grado di notare le differenze. Dico la verità: gli sfollati erano più ricchi, almeno alcuni di loro; da loro si mangiava meglio; sapevano leggere e scrivere; non portavano le ciocie e le loro donne erano vestite come donne di città; ciò nonostante, fin da quel primo giorno e poi in seguito sempre più, preferii i contadini agli sfollati. Questa preferenza forse derivava dal fatto che io, prima ancora che bottegaia, ero stata contadina; ma soprattutto secondo me, dalla strana sensazione che io provavo di fronte agli sfollati, specie se li confrontavo con i contadini: come di gente a cui l'istruzione non era servita che a renderli peggiori. Un po' come avviene a certi ragazzini discoli i quali, appena vanno a scuola e imparano a scrivere, la prima cosa che fanno è coprire i muri con le parolacce. Insomma io dico che non dovrebbe bastare istruire la

²⁸⁷ Alberto Moravia, *Perché ho scritto La Romana*, « Fiera letteraria », cit.

gente; ma bisognerebbe anche insegnargli come fare uso dell'istruzione²⁸⁸.

Nelle parole di Cesira furono rispecchiate sicuramente le riflessioni di Moravia, ma l'autore non dimenticò di celarle prontamente, aggiungendo un esempio semplice («Un po' come avviene a certi ragazzini discoli...»), come verrebbe in mente appunto a una bottegaia poco istruita. Lo scrittore, per la grave malattia di tubercolosi ossea, frequentò la scuola solo fino a 9 anni²⁸⁹, ed essendo soddisfatto dalla sua formazione intellettuale autodidattica, non diede particolare valore alle educazioni istituzionali²⁹⁰. Si direbbe, allora, che il pensiero di Cesira («non dovrebbe bastare istruire la gente; ma bisognerebbe anche insegnargli come fare uso dell'istruzione») si sovrappone esattamente a quello dell'autore.

Per Oreste del Buono, *La ciociara* è «un romanzo alto e pietoso, l'unico che esista sulla tragedia italiana²⁹¹» e un risultato «straordinario²⁹²» in assoluto. Il critico era severo nel giudicare la voce narrante de *La romana*²⁹³, invece, qui apprezza moltissimo la prima persona di Cesira:

Come mai la prima persona di Cesira convince — nonostante certe inevitabili sfasature, certi inevitabili rilassamenti per cui la mentalità della protagonista

²⁸⁸ Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1214.

²⁸⁹ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit. p. 12.

²⁹⁰ Alla domanda di Nello Ajello, «Se avesse un bambino piccolo, lo manderebbe a scuola?», Moravia risponde: «No. O meglio, gli farei frequentare le elementari perché imparasse a scrivere e far di conto: propedeutica indispensabile. Poi gli direi: ora tu hai dieci anni, se continuassi ad andare a scuola fino ai diciotto anni, non combineresti niente di buono. In questi otto anni ti propongo di studiare soltanto le cose che ti piacciono: letteratura, arte, matematica, quello che vuoi. [...] Poi mi piacerebbe che tu andassi per due mesi in una fabbrica; e per altri due mesi vivessi in una casa di contadini [...]» (Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 74).

²⁹¹ Oreste del Buono, *Moravia*, cit., p. 64.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ «Costretto a rammentarsi di continuo la parte femminile che s'è assunta, lo scrittore cerca di riesumare per Adriana una capacità d'oggettivazione che lui non riesce a sentire, quindi è di maniera: così invece di morale tradizionale si avrà moralismo convenzionale. [...] E, se Adriana non convince, com'è possibile guardare gli altri personaggi con i suoi occhi? Infatti, gli altri personaggi vengono guardati né più né meno con gli occhi dell'autore: il personaggio Adriana aggiunge al massimo il suo commento alla rappresentazione dell'ipocrita e molle Gino, del fascista e disperato Astarita, dell'antifascista e tormentato Mino, del criminale e brutale Sonzogno» (ivi, p. 52).

si fa d'improvviso persino troppo intellettuale nel corso di fatti cominciati a vedere con occhi semplici — mentre quella di Adriana, la romana, non convinceva? La riuscita de *La ciociara* è, usiamo pure il luogo comune, l'eccezione che conferma la regola, la regola delle nostre obiezioni alla teoria della prima persona in Moravia e ad alcune sue applicazioni: all'origine di questo romanzo è una forte emozione, lo scontro con una particolare realtà vissuto proprio dallo scrittore, non la suggestione libresca della lettura d'un classico come *Moll Flanders* o le velleità di una polemica di costume come gli impulsi che ispirarono i *Racconti romani*. Questa emozione contagia tutte le pagine, anche le meno felici, d'una toccante veridicità²⁹⁴.

La spiegazione della riuscita de *La ciociara* agli occhi del critico ha sicuramente un pezzo di verità, ma sembra un po' troppo semplicistica. È vero, anche Moravia ammette: «Ogni romanzo è autobiografico alla base. Non si può parlare di ciò che sappiamo²⁹⁵»; ma se si presuppone che, la prima persona funzioni solo quando ci sono delle esperienze autobiografiche dell'autore alla base, la ricerca di Moravia circa l'autenticità della voce femminile, che continuerà con i racconti al femminile degli anni Settanta e *La vita interiore*, avrebbe poco senso. Il critico sembra affermare che, mentre la poco convincente narratrice Romana non era in grado di rappresentare gli altri personaggi, la voce narrante convincente di Cesira riesce a "rilevare" i personaggi di Rosetta e Michele, ma per alcuni critici, come già accennato, neanche questi sono molto persuasivi.

Giorgio Pullini, per esempio, sottolinea la mancanza della personalità della figlia Rosetta: «Rosetta quasi non ci si svela come persona, e non la vediamo che nei rapidi scorci dei suoi lavacri mattutini, nei suoi lunghi sonni notturni, un animale in incubazione, in cui Cesira ripone tutta la sua fiducia e la

²⁹⁴ Oreste del Buono, *Moravia*, cit., p. 64.

²⁹⁵ Testo originale: «Toute roman est autobiographique à la base. On ne peut parler que de ce qu'on connaît» (Alberto Moravia, *Le roi est nu*, cit., p. 194).

speranza²⁹⁶». In realtà, Moravia (Cesira) si impegna abbastanza a svelare ai lettori la personalità di Rosetta²⁹⁷, prima per dimostrare la sua "perfezione" tanto fragile e quasi infantile, poi la sua caparbia quando si chiude nel silenzio ostinato, dopo lo stupro. Il suo discorso cerca di includere spesso la figlia, anche con una semplice inserzione di parole come «Dissi a Rosetta:²⁹⁸». Ma è possibile che, la mancanza delle azioni attive o del discorso diretto di Rosetta, lasci l'impressione che il lettore venga a sapere poco di lei. Ricordiamo che in *Tra donne sole* di Pavese, dove i dialoghi tra la protagonista-narratrice e le sue amiche — sempre in forma di discorso diretto²⁹⁹ — sono abbondanti, la critica non si soffermava mai a rimproverare l'autore per una carente personalità dei personaggi.

Così, la figura passiva di Rosetta non fu apprezzata particolarmente da Pullini, mentre Cesira venne affiancato all'Agnese de *L'Agnese va a morire* di Viganò, come un personaggio energico e vivace:

Cesira può affiancarsi all'Agnese de *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò come una variazione del tema della guerra visto dal popolo contadino: all'energia combattiva e polemica di quella, impegnata nella lotta partigiana, si oppone qui l'energia della donna che della guerra non intende niente, ma le si oppone con la forza del suo istinto di sopravvivenza e tocca un respiro umano anche più vasto. La ciociara, dunque, non è più soltanto passiva rassegnazione, ma, nell'impotenza della sua sorte, avverte il peso

²⁹⁶ Giorgio Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Padova, Marsilio, 1970, p. 113.

²⁹⁷ Cfr. Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., pp. 1187, 1273.

²⁹⁸ Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1284.

²⁹⁹ Moravia si definisce spesso "diverso" dagli scrittori "neorealisti", e dimostra infastidito dai loro "anglocismi": «i dialoghi di Vittorini e il parlato di Pavese risentivano dell'imitazione di scrittori americani anche minori come Sayoran o Cain. [...] io continuai ad essere un esistenzialista, non diventai un neorealista come Pavese e Vittorini. Lo sono ancora. Gli scrittori neorealisti italiani presero dagli americani i peggiori difetti: mentre Hemingway si contiene entro i limiti della parlata diretta, loro creano una nuova retorica secondo la tradizione atavica della letteratura italiana di tutti i tempi» (Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., 163). Per il giudizio di Moravia sul linguaggio parlato di Pavese, si rimanda al saggio apparso sul « Corriere della sera » nel 1954, *Pavese decadente*, ora raccolto in Alberto Moravia, *L'uomo come fine*, cit., pp. 187-191.

dell'ingiustizia subita, e riconosce i valori che, anche nella miseria, rendono ancora rispettabile civile la persona umana³⁰⁰.

Proseguendo ancora, il critico individua i difetti del romanzo nella prolissità monotona della parte centrale, in cui si intravedono «intellettualistiche disquisizioni di Cesira stessa, sproporzionante al suo personaggio³⁰¹»; ma, ugualmente esalta l'evoluzione della narrativa di Moravia indirizzata verso un'ottica più dinamica della realtà. Anche l'autore era ben consapevole della parte centrale monocorde del romanzo. Difatti nella corrispondenza con Bompiani già citata, dichiarava: «[...] avevo temuto che la parte centrale tra l'inizio e la conclusione fosse un po' monotona perché in realtà non vi succede niente. Ma doveva essere così, per dare appunto il senso di quell'attesa sfibrante e di quella monotona serie di giornate in cima ad una montagna³⁰²». La parte centrale è dedicata sulla descrizione della vita trascorsa con i contadini locali e gli altri sfollati, in cui ci vengono presentate non sempre le qualità migliori dell'uomo (come appunto dice Cesira: «E a questo punto voglio dire che la guerra è una gran prova; e che gli uomini bisognerebbe vederli in guerra e non in pace; non quando ci sono le leggi e il rispetto degli altri e il timor di Dio; ma quando tutte queste cose non ci sono più e ciascuno agisce secondo la propria vera natura, senza freni e senza riguardi³⁰³»): c'è chi non vuole aiutare il prossimo, c'è chi ruba, c'è chi muore per la paura dei bombardamenti, ci sono l'ignoranza e l'irresponsabilità della gente che ha condotto il paese al fascismo e alla guerra. Ma tutto ciò serve come preambolo alla parte finale tragica del romanzo, il quale, improvvisamente e inaspettatamente accelera il ritmo del racconto. Tutto converge al destino crudele che spetta a Rosetta, allo stupro che subisce.

Tornando alla resa della voce narrante di Cesira, anche Giuliano Dego è tra i

³⁰⁰ Ivi, p. 115.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Cito da Simone Casini, *Note ai testi* in Alberto Moravia, *Opere/3*, cit., p. 2158.

³⁰³ Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1301.

critici maggiormente soddisfatti: «Moravia's interest in Adriana was mainly of a psychological order, the narrative "I" of Adriana was often involved in complex cerebral efforts inappropriate to her character. Here the narrative "I" is reduced to appropriate and acceptable terms³⁰⁴». I critici non possono fare a meno di paragonare le voci di queste due donne, quella della Romana e della Ciociara, e la loro conclusione generale è che nella seconda si vedono molti miglioramenti in quanto è più credibile come osservatrice e testimone. Lo afferma anche Siciliano:

Diversissimo, *La ciociara*; fin dalla lingua, che assomma l'esperienza gergale dei *Racconti romani*. Ma, se anche intrisa di dialetto, è una lingua che si rifiuta a qualsiasi morbidezza o espressivo abbandono. È una lingua che registra le sollecitazioni del mondo di fuori, le vivifica: è la lingua d'una voce che si fa coro. L'"io" di Cesira, la ciociara, accoglie tutto quello che può lungo il suo cammino: accoglie, anzitutto, il trascorrere del tempo³⁰⁵.

La lingua di Cesira è dunque una lingua tenuta sotto controllo, una lingua la cui attenzione è rivolta non solo verso la sua persona come quella de *La romana*, ma anche verso gli altri: a Rosetta innanzitutto, poi all'amico Michele, ai commercianti o contadini locali come Paride e la sua famiglia, e anche agli altri sfollati. Se la voce di Adriana permetteva l'inserimento dell'ideologia dell'autore in modo troppo chiaro, soprattutto durante le sue riflessioni introspettive, la voce di Cesira che «si rifiuta a qualsiasi morbidezza o espressivo abbandono» esclude l'interferenza eccessiva dello scrittore, essendo più controllata ed equilibrata.

Il linguaggio relativamente regolato e imparziale di Cesira, viene confermato anche dalla sua autodescrizione proporzionata, palesemente ridotta rispetto a quella di Adriana. Infatti, si legge dalla prima pagina del capitolo primo:

³⁰⁴ Giuliano Deگو, *Moravia*, cit., p. 105.

³⁰⁵ Enzo Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 202.

[Al tempo del matrimonio] Avevo la faccia tonda, gli occhi neri, grandi e fissi, i capelli neri che mi crescevano fin quasi sugli occhi, stretti in due trecce fitte fitte simili a corde, Avevo la bocca rossa come il corallo e quando ridevo mostravo due file di denti bianchi, regolari e stretti³⁰⁶.

Poi, più in avanti aggiunge soltanto:

Ma all'apparenza inganno, perché piaccio agli uomini e sebbene sia un po' bassina e con gli anni mi sia inquantata, ho la faccia spianata, senza una ruga, con gli occhi neri e i denti bianchi³⁰⁷.

Rispetto alla Romana che riempiva l'intera pagina di aggettivi per descrivere se stessa, la Ciociara è visibilmente discreta; e dà anche l'impressione naturale di raccontare, in quanto alla descrizione è data la funzione complementare e necessaria alla sua storia. Cesira rappresenta molto più dettagliatamente la fisionomia di Rosetta:

Rosetta ci aveva un corpo robusto che non si sarebbe mai immaginato vedendo la sua faccia dolce e delicata, dagli occhi grandi dal naso un po' lungo e dalla bocca carnosa e ripiegata sul mento che la faceva rassomigliare un poco ad una pecorella. Aveva un petto non proprio grosso ma sviluppato di donna fatta che sia già stata madre, gonfio e bianco, come se fosse stato pieno di latte, con certi capezzoli scuri voltati in su come per cercare la bocca di un pupo che lei avesse messo al mondo. Il ventre, invece, ce l'aveva proprio di ragazza vergine, liscio, spianato, quasi incavato, così che il pelo, tra le cosce che ci aveva forti e rilevate, sporgeva in fuori, riccio e fitto, che pareva un bel cuscinetto per gli spilli. Di dietro, poi, era veramente bella, sembrava una

³⁰⁶ Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1125.

³⁰⁷ Ivi, p. 1131.

statua, di quelle di marmo bianco che si vedono a Roma nei giardini pubblici: le spalle piene e rotonde, la schiena lunga e, sotto la schiena, un'insellatura profonda, come di cavalla giovane, che dava spicco al culo bianco, rotondo e muscoloso, così bello e pulito che dava la voglia di mangiarselo coi baci come quando lei aveva due anni³⁰⁸.

Questa lunga descrizione del corpo nudo di Rosetta viene giustificata con il piccolo episodio che segue: Michele, affrettato per la voglia di portargli una bella notizia, apre la porta della capanna di Cesira e Rosetta senza bussare, vedendo casualmente nuda quest'ultima; ma non si turba affatto, semplicemente chiede scusa e se ne va. Allora Cesira rimane stupita, perché non si aspettava una reazione così indifferente da parte di un maschio, e glielo fa notare più tardi; Michele quasi amareggiato le risponde: «Queste cose per me non esistono³⁰⁹». E da notare che l'asessualità di Michele, ma anche quella di Cesira, vengono ritoccate nel film di De Sica. Nella versione cinematografica, Michele non solo si turba tantissimo dell'incidente e se ne scappa in fretta, ma addirittura si innamora di Cesira. Quest'ultima a sua volta è innamorata del carbonaio Giovanni, e durante il soggiorno in Ciociaria, lo menziona ad ogni occasione. Forse nella creazione del film, fu data una considerazione per un pubblico più vasto? Moravia, tra l'altro, confessava la sua preoccupazione rispetto al romanzo, a cui manca totalmente il tema dell'amore, sempre in una corrispondenza con Bompiani: «Ho ricevuto le prime due copie de "*La ciociara*"... speriamo che vada bene. Io ho ancora dei dubbi. Mi sembra un libro un po', come dire, austero, nonostante alcuni particolari. Il pubblico italiano vuole dei romanzi d'amore e in questo libro invece l'amore non c'è³¹⁰». Il romanzo rimase "secco" da questo punto di vista, mentre probabilmente nel film, l'elemento dell'amore — ricordiamo che ci fu

³⁰⁸ Ivi, pp. 1262-1263.

³⁰⁹ Ivi, p. 1264.

³¹⁰ Cito da Tonino Tornitore, *Introduzione* in Alberto Moravia, *La Ciociara*, cit., XXXVI (Archivio Bompiani, s.d., "Il decade" aprile '57).

anche una scena di bacio rubato da Michele alla Cesira-Loren — venne inserito per l'interesse del pubblico. Giovanni Spagnoletti notava, a proposito della trascrizione del romanzo nel film:

Il grande regista di Sora, nel realizzare quello che resta comunque uno dei film migliori di tutta la sua filmografia dopo il compatto ciclo dei capolavori neorealisti, deroga però dall'asciuttezza delle sue opere più riuscite (che pure non rifiutavano risvolti patetici come *Sciuscià* o *Umberto D.*, del 1952) per incamminarsi sulla strada (e l'aveva già fatto in precedenza e poi sarà sempre peggio nella prosecuzione della carriera) di un'evidente oscillazione tra le ragioni dello spettacolo e quelle della narrazione³¹¹.

Il "tradimento" del film di De Sica rispetto al romanzo non ci interessa più di tanto, anche perché Moravia sostenne sempre che il cinema e il romanzo sono due creazioni artistiche diverse³¹². Richiamiamo giusto un film che problematizzava la questione della sessualità in un modo fine e intelligente: *Una giornata particolare* (1977) di Ettore Scola; in questo film, insieme a Marcello Mastroianni, il ruolo difficile dell'eroina venne interpretato dalla Loren, la quale con *La ciociara* aveva vinto l'Oscar e la Palma d'oro per la migliore interpretazione femminile al Festival di Cannes nel 1961³¹³. Moravia, noto anche allora come appassionato critico cinematografico, menzionò il film ne *L'intervista sullo scrittore scomodo*³¹⁴ più di una volta, annotando che la sua originalità stava «nel fatto di presentare uno spaccato del fascismo italiano» attraverso la mentalità "maschista"³¹⁵.

Abbiamo detto che la narrazione in prima persona femminile de *La ciociara*

³¹¹ Giovanni Spagnoletti, *La ciociara tra Moravia, De Sica (e Zavattini)*, in AA. VV., *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, cit., p. 108.

³¹² «[...] io considero lo scrittore e il regista come due artisti, senza alcun rapporto tra di loro» (Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 178).

³¹³ Ivi, pp. 108-109.

³¹⁴ Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., pp. 174, 190.

³¹⁵ «In Italia, tanto per cominciare, sopravvive l'istinto della famiglia patriarcale. E poi c'è quell che nell'America latina si chiama "machismo", e che in Italia può essere tradotto con "maschismo"[...] È un'inclinazione psicologica tipicamente fascista» (ivi, p. 190).

fu considerata generalmente più riuscita di quella de *La romana*, in quanto la voce di Cesira aveva la caratteristica di "testimone", che registrava vivamente anche le vite altrui. La narrazione di Moravia è sicuramente evoluta in dieci anni, aiutata anche dalla maturità artistica dell'autore nell'uso della prima persona, ripetuto mille volte e perfezionato nei romanzi (*L'amore coniugale*, *Il disprezzo*) e soprattutto ne i *Racconti romani*. Però, in alcune parti del libro, particolarmente quando il discorso di Cesira cade sul costume sociale o sulla politica del tempo, l'ideologia implicita dell'autore sembra venire a galla nelle parole della narratrice. Il seguente brano è estratto dal capitolo quarto, dove Cesira fa una riflessione sulla formazione di Michele:

Semplicemente, lui ci aveva una sfiducia antica, incrollabile, incallita, in tutti e in tutto. E questo mi pareva tanto più sorprendente in quanto lui non ci aveva che venticinque anni e perciò, per così dire, non aveva mai conosciuto altro che il fascismo ed era stato tirato su ed educato dai fascisti e così, a fil di logica, se l'educazione conta qualche cosa, avrebbe dovuto essere anche lui fascista o per lo meno, come ce n'erano tanti adesso, uno di quelli che criticavano sì il fascismo, ma a mezza bocca e senza sicurezza. Invece no, Michele, con tutta la sua educazione fascista, era proprio scatenato contro il fascismo. E io non potevo fare a meno di pensare che in quell'educazione ci dovesse essere qualche cosa che non andava, altrimenti Michele non si sarebbe espresso in quel modo³¹⁶.

Cesira si sofferma sulla logica secondo cui, se una persona viene cresciuta sotto l'educazione fascista deve diventare fascista, il che potrebbe sembrare a prima vista un ragionamento banale, ma in realtà rivela già di per sé un senso critico abbastanza acuto. Ciò si dimostra in disaccordo con le frasi che indicano la sua scarsa istruzione e la sua noncuranza verso la politica quali: «Per Mussolini i Badoglio o un altro, poco importa, purché si faccia il

³¹⁶ Alberto Moravia, *La ciociara*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1234.

negozio³¹⁷»; «Io non sapevo niente della Jugoslavia; ma dissi ugualmente a Rosetta: "Ma che ci siamo andati a fare in quel paese? Non potevamo starcene a casa nostra? Quelli non ci vogliono stare sotto e ci hanno ragione, te lo dico io"³¹⁸». Nelle pagine seguenti, la gente deride la sua ignoranza quando, infuriata, grida al tedesco che sorvegliava la distribuzione delle uova in città: «"Avete fatto male a mandarlo via, Mussolini... si stava meglio con lui... da quando ci siete voi altri, non si mangia più"³¹⁹». Elementi contraddittori quali il fatto che Cesira giudichi l'orientamento politico di Michele secondo una logica perspicace, e l'ignoranza rispetto alla situazione politica del proprio paese, lasciano l'impressione di incoerenza nel personaggio come già accennato da Tornitore, poiché rendono evidente il contrasto tra la sua ignoranza e il senso critico riguardo la politica troppo penetrante. Inoltre, i suoi commenti di autogiustificazione (per es., «Sono cose misteriose, lo so, e io sono una poveretta ignorante e non pretendo di comprendere e di spiegarle³²⁰») danno un effetto piuttosto artificiale, come se l'autore volesse anticipare e invalidare l'eventuale biasimo della critica, per non ripetere quello che successe a proposito de *La romana*. Perciò, la nostra conclusione è la seguente: se ne *La romana* furono notati due punti problematici nella voce di Adriana, ovvero il linguaggio troppo elevato e sofisticato rispetto alla sua condizione sociale, e l'ingerenza eccessiva delle dottrine e dell'ideologia dell'autore, ne *La ciociara* il primo fu superato in linea di massima, ma il secondo si mostrò persistente.

³¹⁷ Ivi, p. 1134.

³¹⁸ Ivi, p. 1133.

³¹⁹ Ivi, p. 1136.

³²⁰ Ivi, p. 1236.

4. La donna nella narrativa di Moravia degli anni '70: Dissertazione su 95 racconti narrati in prima persona femminile

Il Paradiso, Un'altra vita, Boh sono tre raccolte di 95 racconti brevi di Moravia, pubblicate negli anni Settanta, in cui le vicende sono narrate direttamente dalle protagoniste. Essi suscitarono, all'epoca, una polemica molto accesa da parte delle femministe, le quali non accettarono che il loro punto di vista fosse descritto da un uomo, Moravia, che di certo non poteva dividerne la prospettiva più intima.

Questa parte della tesi è orientata a esaminare e rivalutare la legittimità delle ricerche precedenti sulla narrazione femminile in prima persona di Moravia e nel collocare *Il Paradiso, Un'altra vita, Boh* nel contesto storico che vide il tramonto del femminismo. Le ricerche sembrano essere state dimenticate dalla maggioranza dei critici e dei lettori, una volta che il femminismo iniziò a spegnersi, benché le opere avessero suscitato clamore e risonanza in quegli anni³²¹ e continuino ad avere un valore non indifferente tutt'oggi, in quanto rappresentano molti degli aspetti e delle problematiche della società italiana del tempo.

Le protagoniste dei 95 racconti in esame sono spesso delle madri moderne che non riescono ad amare i propri figli, oppure delle mogli che non credono più nelle consuetudini borghesi. Queste ricercano, nella loro identità perduta, una via d'uscita dalla crisi di coscienza che stanno attraversando, senza mai riuscire a ritrovare quell'identità passata. Lo sguardo che Moravia rivolge verso queste donne in crisi però, non è assolutamente freddo e distante come indicarono alcune femministe, anzi analizzando i testi con cura, ciò che ne

³²¹ Oltre alle critiche accese, l'interesse si estese anche al mondo cinematografico; Franco Giraldi diresse il film *Gli ordini sono ordini* nel 1972, con Monica Vitti nel ruolo della protagonista, tratto dall'omonimo racconto di Moravia raccolto ne *Il Paradiso*.

emerge non è uno scrittore misogino, bensì un osservatore attento e curioso, fortemente attratto dalla figura femminile.

4.1. La "coscienza impotente" delle nuove donne moraviane

I 95 racconti al femminile sopra menzionati furono pubblicati per la prima volta sul *Corriere della sera* a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta e vennero poi raccolti man mano in volumi; i primi 34 nella raccolta *Il Paradiso* (1970), altri 31 in *Un'altra vita* (1973) e gli ultimi 30 in quella con il titolo più particolare tra tutti, *Boh* (1976). Le protagoniste sono per lo più donne giovani, della classe media e «di basso livello culturale, schiave dei vestiti e degli oggetti³²²». Alcune sono casalinghe, alcune sono lavoratrici, altre sono semplicemente disoccupate o hanno una vita misteriosa, di cui spesso non vengono rivelati i dettagli. La caratteristica che accomuna queste protagoniste-narratrici è la crisi di identità: esse soffrono perché non riescono più a trovare loro stesse nei modelli femminili tradizionali, come la "buona madre di famiglia" o la "buona moglie" degli anni passati. D'altra parte, però, non fanno riferimento a nuovo ideale di donna da seguire, capace di sostituire quello vecchio; così si sentono smarrite e estraniare nel loro stesso ambiente familiare e nella società.

Le cause dell'angoscia e dell'inquietudine della donna moraviana della trilogia in oggetto sono a volte personali, ma soprattutto derivano da una «condizione impostale in quanto donna³²³». Il mondo è cambiato molto nel dopoguerra e il sessantotto ha segnato uno spartiacque tra due ere, dopo il quale le donne non hanno potuto fare a meno di rendersi conto della loro situazione subalterna e sentire un forte senso di distacco dalla società tradizionalmente patriarcale. Non tutte le protagoniste di questi racconti sono completamente consapevoli dell'origine della loro angoscia, ma spesso sono infelici in quanto si sentono trattate in modo ingiusto dai loro familiari, colleghi, fidanzati, e, infine, dalla società. Per questo motivo si ribellano, ognuna in un modo diverso, ma non sembrano mai arrivare a una felice

³²² Laura Lilli, *Tanti occhi di donna per vedere il mondo*, «La Repubblica», 20 Aprile 1976.

³²³ Carla Ravaioli, *La mutazione femminile*, cit., p. 15.

soluzione, salvo poche eccezioni.

Nell'intervista condotta da Vania Luksic, Moravia rivelò di aver considerato di mettere insieme questi racconti in una raccolta e intitolarla *La Conscience impuissante*, cioè *La Coscienza impotente*, poiché le protagoniste sono ormai coscienti delle situazioni ingiuste e di svantaggio che sono costrette a subire nella società patriarcale che le circonda, ma allo stesso tempo non conoscono ancora modi concreti per uscirne e si sentono impotenti di fronte a questi problemi:

[...] lentamente la donna è diventata molto intelligente. Fa, a volte, anche un'attività mentale supersviluppata ed è spesso accompagnata da una nevrosi. E come farebbe a non essere nevrotica, dal momento che è diventata consapevole delle sue difficoltà di essere una donna, della sua situazione nel mondo, e si rende conto che ne è impotente? Ho avuto anche l'idea di unire le mie tre raccolte di racconti femminili in un libro, che sarebbe stato chiamato *Coscienza impotente*³²⁴.

In Italia il movimento femminista si intensifica negli anni Settanta, ma le basi erano state poste già da tempo. Con la società consumistica che cresceva in fretta nel dopoguerra, dunque, anche la situazione per le italiane cambiava molto velocemente. Nell'epoca del regime fascista il ruolo idealmente attribuito alla donna era prevalentemente quello di "buona moglie e/o madre" che si dedica alla famiglia, adesso invece le donne erano chiamate al lavoro fuori di casa: facevano le operaie, centraliniste; ciò accadeva in particolare nelle città del settentrione, dove l'industrializzazione era in espansione. Le donne dovettero affrontare questi drastici mutamenti sociali ed economici;

³²⁴ Testo originale: «[...] lentement, la femme a évolué pour devenir très intellectuelle. Elle a même, quelquefois, une activité mentale hyperdéveloppée qui, souvent, s'accompagne d'une névrose. Et comment ne serait-elle pas névrosée puisqu'en prenant conscience de ses difficultés de femme, de sa situation dans le monde, elle réalise qu'elle est impuissante ? J'avais d'ailleurs eu l'intention de réunir mes trois recueils de nouvelles sur les femmes en un seul qui se serait appelé *La Conscience impuissante*» (Alberto Moravia, *Le roi est nu*, cit., p. 199).

furono costrette ad adattarsi in qualche modo alla nuova forma di vita richiesta dalla società.

Moravia, che non nasconde le sue curiosità e predilezione per le donne in quanto scrittore³²⁵, negli anni Cinquanta pare essere già consapevole dei cambiamenti sociali in atto. In alcuni dei suoi articoli di viaggio, soprattutto in quelli del 1955 sugli Stati Uniti, troviamo i temi scelti dall'autore riguardanti le condizioni femminili nella società. Questi osserva con molta curiosità e attenzione le donne americane, e scrive, per esempio, un articolo intitolato *Donne efficienti, spose infelici* in cui spiega come la vita di Margery, una donna immaginaria americana di classe media, vivendo all'interno della società statunitense, sia scissa tra i due poli di efficienza e infelicità, contraddittoria, per certi aspetti. L'America, il paese che si vanta delle sue libertà e democrazia avanzate, dà gli stessi diritti dell'uomo alla donna, ma quest'ultima è comunque infelice perché non può assumere lo stesso ruolo dell'uomo:

Il dramma di Margery come si vede è duplice come è duplice la sua natura di donna-uomo. Da un lato ella vorrebbe e sente che dovrebbe essere una buona moglie, una buona madre, e fino ad un certo segno, una buona massaia; dall'altra ella non può rinunciare ai privilegi di cui godono le donne agli Stati Uniti, né essere diversa da quello che è, cioè una donna con attitudini, mentalità e capacità professionali maschili³²⁶.

Questa donna, apparentemente in crisi in molti aspetti, assomiglia alle donne dei 95 racconti moraviani, le quali sono sovente delle donne moderne che vorrebbero essere anche delle buone madri in senso tradizionale, ma soffrono la contraddizione e il divario tra l'ideale e la realtà. Esse sono delle mogli che

³²⁵ «Le donne mi interessano, non soltanto come uomo ma come scrittore; e molto più degli uomini, proprio perché sono diverse da me» (Carla Ravaoli, *La mutazione femminile*, cit., p. 13).

³²⁶ Alberto Moravia, *Viaggi: articoli 1930-1990*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 1994, p. 713.

non riescono più a credere nei valori tradizionali borghesi di una volta e sono tentate a distruggere il loro matrimonio. Sembra di poter affermare che, quando negli anni Settanta molte donne iniziarono a "prendere coscienza" sollecitate dal movimento femminista e a reagire di conseguenza, Moravia abbia provato la sensazione del "già visto"; adesso anche le italiane potevano sperimentare la stessa crisi di Margery.

Moravia stesso sembra essere consapevole del fatto che le sue nuove protagoniste-narratrici, le donne con la "coscienza impotente", sono molto differenti dalle figure femminili ottocentesche come Madame Bovary: mentre Emma non sa nemmeno cosa desideri esattamente dalla vita, le donne moraviane moderne sono ben coscienti di ciò che vogliono, ma soffrono perché non hanno dei mezzi per ottenerlo.

"Alcune volte, sento polemicamente dire che il femminismo è bovaristico. Non è così, Madame Bovary non sa cosa sia il bovarismo — quel nucleo inespresso di sogni, di aspirazioni al diverso e a una libertà senza nomi. Le donne di oggi, invece, sanno benissimo cosa sia, e sono impotenti a correggerlo. Prima c'era in loro una forma di impotenza cieca, adesso c'è una coscienza impotente. Pensavo a questo scrivendo le mie storie di donne³²⁷".

Anche qui torna il discorso della "coscienza impotente": per Moravia è qualcosa che caratterizza le donne moderne, ciò che le distingue dalle figure femminili del passato.

La tradizionale scala di valori della borghesia è costretta a mutare rapidamente con lo sviluppo economico e la crescita del consumismo del paese nel dopoguerra. In tale società che materialmente arricchisce, ma contemporaneamente diventa sempre più frenetica, le protagoniste moraviane con la "coscienza impotente" sembrano ormai aver perso di vista un modello di

³²⁷ Le parole di Moravia, in Enzo Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p.109.

donna, un esempio da seguire. Queste non riescono più a credere ciecamente nel legame coniugale o di sangue e non si sentono a loro agio con i loro familiari, nella propria casa. Questo tipo di figura femminile, così insicura e angosciata, non si trovava assolutamente nelle opere precedenti dello scrittore. Ciò che divide queste nuove donne dalle precedenti è la presa di coscienza; la "coscienza impotente", appunto. Carla Ravaioli, la quale per molto tempo si è occupata della condizione femminile come giornalista, nota che, mentre Carla de *Gli indifferenti* si ribella contro l'ambiente e le norme borghesi, le donne "nuove" dei racconti al femminile rifiutano la condizione impostagli in quanto donne³²⁸. Le donne con la "coscienza impotente" non possono più tornare indietro, né fingere di ignorare l'ingiustizia e la problematicità che la società nasconde dietro la sua crescente ricchezza materiale.

Come menzionato sopra, il picco del movimento femminista in Italia — convenzionalmente chiamato la "seconda ondata" per distinguerlo da quello ottocentesco — avvenne negli anni Settanta. Grazie alla grande forza dei movimenti sociali appartenenti a varie categorie, in quegli anni vennero stabilite le nuove leggi sul divorzio (1974), sul diritto di famiglia ('75), sulla parità di trattamenti di uomini e donne³²⁹ ('77), sulla tutela della maternità e sull'interruzione volontaria della gravidanza³³⁰ ('78). Soprattutto per quanto riguarda la questione dell'aborto, la pressione della DC e della Chiesa

³²⁸ «[...] la sua [di Carla] ribellione infatti punta fundamentalmente contro l'ambiente, il suo rifiuto di se stessa è rifiuto della norma borghese, non di una condizione impostale in quanto donna» (Carla Ravaioli, *La mutazione femminile*, cit., p.15).

³²⁹ «LEGGE 9 dicembre 1977, N. 903. □ Parità di trattamento tra uomini e donne in materia di lavoro. □ Viene per la prima volta introdotto il concetto di parità e non solo di tutela delle lavoratrici; viene sancita l'estensione del diritto di assentarsi dal lavoro anche al padre lavoratore, in alternativa alla madre. Per effetto di questa legge si registra un forte incremento dei livelli di occupazione femminile, anche perché si proibisce la ricerca di personale, selezionata per sesso, e si unificano le liste di collocamento fino a quel momento divise per sesso» (Alida Castelli, *Le leggi delle donne dal 1945*, 9 ottobre 2007, <http://www.noidonne.org/articolo.php?ID=01413>, ultima consultazione: 20 luglio 2015).

³³⁰ «LEGGE 22 maggio 1978, N. 194. □ Norme per la tutela sociale della maternità e sull'interruzione volontaria della gravidanza. □ Le norme contenute nel testo, erroneamente noto come "legge sull'aborto", aumentano i finanziamenti per i consultori familiari, e disciplinano l'interruzione volontaria della gravidanza, ponendo fine alle pratiche illegali, e normando in maniera precisa e severa il ricorso all'aborto. Contiene anche numerosi interventi rivolti alla prevenzione della pratica abortiva» (*ibid.*).

Cattolica fu enorme, com'è noto, il dibattito fu acceso e coinvolse anche molti intellettuali quali Pasolini e Dacia Maraini. Dunque le italiane per ottenere i loro diritti dovettero affrontare molti ostacoli derivati dall'Italia dell'epoca prebellica: i fondamenti che fecero esplodere il movimento femminista negli anni Settanta si erano pian piano accumulate negli anni precedenti. Moravia, allo stesso modo in cui descrisse la decadenza della classe borghese ne *Gli indifferenti*, senza esserne pienamente cosciente³³¹, dipinse in quei 95 racconti femminili le donne che avevano appena iniziato a prendere coscienza di sé e della loro situazione, molto prima che il movimento femminista raggiungesse il suo culmine³³².

Le donne dei miei racconti non riescono a migliorare la loro situazione. Esse non possono fare a meno di agire in qualche modo, pur sapendo che non dovrebbero farlo; ma almeno ora hanno coscienza. Quindi c'è una differenza, anche se oggettivamente la situazione delle donne non è cambiata. Voglio dire, oggi le donne non sono ancora integrate nella società così come gli uomini, ma almeno sanno che è così. In passato non lo sapevano³³³.

Le nuove donne di Moravia ora hanno scoperto la coscienza impotente: sanno che sono state ingiustamente emarginate dalla storia e dalla società, e che ci potrebbe essere "un'altra vita" per loro.

³³¹ Moravia in diverse occasioni precisa che, mentre scriveva *Gli indifferenti*, non aveva la chiara intenzione di criticare la decadenza della classe borghese o il regime fascista: «ricordo benissimo che per me la questione importante, al tempo che componevo quel mio primo romanzo, era di fondere la tecnica del romanzo con quella del teatro, questione — come si vede — del tutto letteraria» (AA. VV., *Confessioni di scrittori. Intervisti con se stessi*, Torino, ERI, 1951).

³³² Le prime pubblicazioni di questi racconti risalgono al 1968, secondo l'archivio del Fondo Alberto Moravia.

³³³ Testo originale: «Les femmes de mes contes, elles, ne réussissent pas davantage à modifier leur situation. Elles ne peuvent s'empêcher d'agir d'une certaine façon tout en sachant qu'elles ne devraient pas le faire; mais du moins en ont-elles conscience. Il y a donc une différence même si, objectivement, la situation de la femme n'a guère changé. Je veux dire que si, aujourd'hui, la femme n'est toujours pas intégrée dans la société au même titre que l'homme, du moins le sait-elle. Dans le passé, elle l'ignorait» (Alberto Moravia, *Le roi est nu*, cit., p. 200).

4.2. La forma narrativa e i personaggi

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, nel dopoguerra Moravia iniziò a utilizzare la prima persona femminile nei romanzi con *La romana* e *La ciociara*, ed ebbe un enorme successo dal punto di vista sia artistico che commerciale. Mentre queste sono di origine popolare, la maggior parte delle protagoniste dei racconti della "coscienza impotente" è, invece, di origine borghese; alcune di queste hanno un lavoro, mentre altre sono casalinghe o disoccupate. Il rimprovero ripetuto più volte dalla critica riguardo la narrazione de *La romana* e *La ciociara* è stato il dislivello tra la loro origine popolare e il loro linguaggio, troppo elevato per essere usato da persone di provenienza modesta (soprattutto nel caso di Adriana). Nei personaggi femminili recenti, generalmente più istruite, questo problema non esiste e l'autore è libero di utilizzare più o meno qualsiasi termine anche apparentemente a un registro elevato e di farle parlare di argomenti più complessi. Inoltre, secondo Moravia il linguaggio della coscienza «è borghese», anzi, «è del potere»; è pertanto logico che queste donne "coscienti" parlino un po' come i suoi personaggi maschili borghesi, molto più vicini alla figura dell'autore, rispetto a quelle popolarie³³⁴.

Eppure le opere citate sopra sono state accanitamente criticate da alcune femministe, soprattutto da Bibi Tomasi e Liliana Caruso, che definirono Moravia uno dei «padri della fallocultura» e, nel loro saggio omonimo, rivelarono la loro indignazione e i risentimenti verso chi aveva voluto prendere la parola al posto delle "vere donne". Il loro sdegno non risparmiò neanche la giornalista Carla Ravaioli, la quale lodò i racconti di Moravia per le loro tematiche originali. Tomasi e Caruso scrivono:

³³⁴ Moravia precisa che la prima persona nei *Racconti romani* è diversa da quella dei racconti femminili, e che per lui è più difficile narrare con la voce di un popolano che con quella di una donna borghese: «La lettura ripetuta dei sonetti del Belli mi ha permesso di vivere la finzione di un'impostazione di voce che finge un personaggio che non sono io. E un popolano maschile è più difficile di una donna borghese» (Laura Lilli, *Tanti occhi di donna per vedere il mondo*, « La Repubblica », cit.).

[Moravia] Tanto è stato abile che anche una saggista come Carla Ravaioli che pur opera per una demistificazione del mondo femminile, è stata tratta in inganno [...] ha attribuito a Moravia «parole che potrebbero benissimo figurare in bocca a una femminista», osservando come questi racconti sono «una intelligentissima testimonianza del mondo femminile contemporaneo».

Com'è possibile affermare che «Le storie inventate dallo scrittore offrono un'analisi della realtà femminile contemporanea e dei *mutamenti* in corso», quando la sua produzione letteraria dal 1929 con *Gli indifferenti* sino ad *Io e lui* del 1971, non si è mossa di un centimetro e non ha registrato alcun cambiamento? I suoi scritti abbracciarono un arco di tempo che ha visto la nascita, l'affermarsi e il crollo del fascismo, la fine della monarchia e la nascita della Repubblica sulla base di una costituzione democratica, la spontanea lotta di popolo, donne e uomini, nella Resistenza, il passaggio dallo stadio di neo-capitalismo a quello di capitalismo maturo, le lotte operaie e le battaglie dell'emancipazione femminile. La donna di Moravia è sempre rimasta un essere passivo, idiota, ignorante, sensuale, docile strumento nelle mani degli uomini, così come i suoi protagonisti sono sempre rimasti violenti, sadici, presuntuosi, impotenti affettivamente e dotati sessualmente³³⁵.

Fornire delle controprove a queste affermazioni è un'operazione non troppo complessa, in quanto la donna di Moravia cambia nel corso degli anni, parallelamente ai vari mutamenti della società e la maturazione stessa dell'autore. Le donne in questi racconti al femminile sono marcate da aspetti nuovi, come vedremo dettagliatamente in seguito. Vita Fortunati ricorda la difficoltà della critica femminista nel definire la donna, per cui il "femminile", inteso come "mondo" o "prospettiva", corre spesso il rischio di radicalizzarsi, percorrendo una strada escludente e dicotomica nei confronti del "maschile". Tutto ciò è dovuto al forte desiderio di creare il mondo nuovo, diverso da

³³⁵ Liliana Caruso/Bibi Tomasi, *I padri della fallocultura*, cit., p. 84.

quello patriarcale già esistente. Secondo lei, le donne dovrebbero «trovare un difficile equilibrio tra il *dentro* e il *fuori*, tra la tensione di creare un mondo nuovo, alternativo per le donne e, al contempo, continuare il dialogo con il vecchio mondo degli uomini³³⁶». Caruso e Tomasi sembrano essere cadute proprio in questo pericolo, affrettandosi a costruire un mondo nuovo per il sesso femminile.

La polemica provocata dalle opere di Moravia alla fine, paradossalmente, mette in risalto il valore dello scrittore e la grande influenza che ebbe nella società, non solo in ambito letterario. Già nel 1964, Crocenzi accusava Moravia di essere un «autore diseducativo per la formazione di una coscienza femminile³³⁷» e «disgregatore della donna già in atto, amaro e senza speranza per la donna del futuro³³⁸». Anche in questa sua tesi manca un'analisi profonda dei testi di Moravia e non convince assolutamente il suo cosiddetto atteggiamento misogino che la Crocenzi attribuisce allo scrittore. È vero che la rappresentazione letteraria può creare una specie di modello che agisce su un certo strato della realtà, ma non è lecito accusare un autore di essere «diseducativo» per non aver inventato dei personaggi femminili che caratterialmente funzionino da modelli per la società. Moravia è descritto spesso come moralista, ma scrivere per educare i lettori non è un'intenzione che lo riguarda, le sue opere, infatti, non sono assolutamente dogmatiche. Lui stesso fu consapevole dell'atteggiamento ostile di queste femministe, ma proseguì ugualmente con la sua scrittura al femminile fino agli ultimi anni della sua vita. Moravia è stato sempre uno «scrittore scomodo³³⁹» per la società, e queste accuse mordaci per lui non costituivano una novità, anche se non erano sicuramente piacevoli.

Sharon Wood più tardi mise in discussione queste teorie delle femministe,

³³⁶ Vita Fortunati, *Introduzione* in AA. VV., *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, M. Giulia Fabi, Vita Fortunati, Rita Monticelli, Bologna, CLUEB, 1997, p. 25.

³³⁷ Lilia Crocenzi, *La donna di Moravia*, cit., p. 107.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Cfr. Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit.

indicando che fossero appunto prive di attenzione minuziosa ai testi, e affermò che il vero problema della scrittura in prima persona femminile di Moravia fosse l'incrinatura tra il linguaggio e le esperienze delle narratrici:

The contradiction in these stories [i racconti al femminile ne *Il Paradiso, Un'altra vita e Boh*] is that the search for subjectivity is not paralleled by the search for authentic experience of, and control of, language. The dissociation between Eros and Logos in which the body becomes the medium of expression is flatly contradicted by a reflective, deductive narrative style. The status of these narrators is questionable as they become the subject of Eros and the object of Logos. The problem is not simply that Moravia cannot write like a woman, however that may be, or that the first-person narrators are woman while the author is a man. It is, rather, that the stories consistently fail to find a sufficient means of expression of personal, subjective experience. Rather than unite body and mind, Eros and Logos, in the act of writing, they drive a further wedge between the two. The narrators are subject to a schizophrenia with linguistic and narrative rather than social and cultural origins; while they relate their own stories, they are simultaneously turned into objects by the text itself³⁴⁰.

Wood sostiene che la narrazione di queste donne fallisca continuamente nel trovare un metodo soddisfacente di esprimere le loro esperienze soggettive, e che la loro narrazione stessa renda loro degli "oggetti" (da cui il titolo suggestivo del suo saggio, *Woman as object*). In effetti, alcune caratteristiche del racconto di Moravia creano l'impressione che la narratrice sia un oggetto "guardato" da fuori anziché porre lei stessa come protagonista dell'azione di "guardare". Nei racconti in questione, sono numerose le scene in cui una donna — il più delle volte nuda — descrive se stessa guardandosi in uno specchio³⁴¹.

³⁴⁰ Sharon Wood, *Woman as object*, cit., pp. 82-83.

³⁴¹ «Poi mi avvicino il viso allo specchio per ritoccare gli occhi. Me l'hanno detto tanti che rassomiglio a quella regina dell'Egitto dei Faraoni, scolpita in una scultura famosa, che

Lo stesso punto fu osservato anche dalla scrittrice Laura Lilli: «si sente che lo sguardo è maschile: che le donne — il loro sesso — sono guardate, valutate, sezionate da un maschio; che le loro azioni sono a comando, come di burattini...³⁴²». A tal proposito, Pavese, un altro scrittore che fece parlare in prima persona una donna in *Tra donne sole*³⁴³, non ebbe lo stesso problema di Moravia poiché la sua Clelia non si descrive affatto. Lungo lo svolgimento del suo racconto veniamo a sapere gradualmente quale siano il suo lavoro, origine, carattere e i suoi pensieri, ma non sappiamo se sia bella o brutta, bionda o bruna, alta o bassa, in quanto Pavese ci fornisce apposta soltanto pochi indizi.

Moravia, insistendo sulla descrizione del corpo femminile, mette in discussione l'"autenticità" del testo e se stesso, cercando di offrire le figure dettagliate delle sue protagoniste agli occhi dei lettori, al fine di renderle facilmente immaginabili. Probabilmente lo scrittore semplicemente non poté ignorare la questione della "corporeità" delle donne contemporanee, nello stesso modo in cui non poté fare a meno di trattare la questione piuttosto delicata del "sesso" in ogni sua opera³⁴⁴. La tematica che gli stava più a cuore nei racconti della "coscienza impotente" è il malessere e la sofferenza delle donne nella società contemporanea, che lo scrittore voleva rappresentare nel

quando mi guardo in momenti come questi, subisco anch'io il fascino del mio viso magro e ardente, dalle pupille lucide e a fior di pelle, dal naso stretto e ben profilato, dalla bocca sensuale e amara. Non resisto e mi do un bacio nello specchio» (Alberto Moravia, *Regina d'Egitto* in ID., *Boh*, Milano, Bompiani, 2000, p. 9); «È cominciata così. Una mattina mi sono messa davanti allo specchio, completamente nuda, per vedere che cosa c'era in me che non andava. Ho visto un corpo di donna giovane dalle mani e dai piedi grandi, dalle gambe scarnite, dal costato evidente, dalle spalle rachitiche. Direte: un corpo magro, ecco tutto. Già; ma le rotondità che sono proprie della bellezza femminile, ridotte a rilievi appena pronunciati e tuttavia già vizzi, stavano a indicare che io ero destinata a diventare una donna formosa; e poi, come avviene alle piante se non sono spesso innaffiate, mi era mancata la linfa, cioè la vitalità. Insomma, non ce l'avevo fatta» (Alberto Moravia, *I prodotti* in ID., *Il paradiso*, Milano, Bompiani, 1970, p. 139).

³⁴² Laura Lilli, *Tanti occhi di donna per vedere il mondo*, «La Repubblica», cit.

³⁴³ Cfr. Cesare Pavese, *Tra donne sole*, cit.

³⁴⁴ Spiega l'autore: «A proposito dell'insistenza di questo tema [del sesso] nei miei libri, io potrei rispondere capovolgendo l'argomento del Manzoni. Quando gli chiedevano perché nella sua opera non ci fosse alcuna attenzione ai problemi del sesso, Manzoni si scherniva dicendo: "Forse perché di sesso ce n'è fin troppo nella vita". Io farei l'osservazione opposta: proprio perché nella vita c'è molto sesso io, essendo uno scrittore realista, non posso esimermi dal parlarne» (Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., pp. 183-184).

modo più preciso possibile.

Wood mette in dubbio la credibilità di queste voci narranti per la loro scissione tra eros e logos, ai suoi occhi contraddittoria, ma in realtà Moravia volle rappresentare schiettamente la realtà così come la osservava. Secondo lui, le donne di quell'epoca erano schiacciate dalla realtà immatura, tendenzialmente sessista di quel periodo. In effetti, nei racconti, le donne che cercano la loro identità nel lavoro servendosi del logos vengono sempre respinte dalla società che suggerisce loro, invece, di utilizzare l'eros³⁴⁵. La difficoltà di essere una professionista nella società maschilista è rappresentata attraverso il conflitto tra i due elementi, appunto eros e logos.

Lo stile dei racconti è molto colloquiale e la voce narrante cerca spesso l'attenzione dei lettori: ciò è ulteriormente marcato dalla frequente inserzione di appelli come «Eccoci», «Eccomi», «Direte:». Molti racconti hanno una lunghezza di 4-5 pagine e il ritmo della narrazione sembra controllato con molta prudenza, per non disperdere la curiosità del lettore. Per esempio, la narratrice all'inizio parla come se stesse discutendo con i lettori, per poi passare a un linguaggio più elevato per confessare i suoi pensieri segreti; durante gli avvenimenti più inusuali invece, utilizza il tempo presente al posto del passato per raccontare qualcosa che in realtà è già successo. Dopo la feconda esperienza dei *Racconti romani*, scritti tutti in prima persona e tutti più o meno della stessa lunghezza, la scrittura dei racconti di Moravia consolida uno stile stabile e ben controllato. Pertanto, salvo il problema della prospettiva, per cui la protagonista sembra essere osservata, piuttosto che essere osservatrice, dando l'effetto negativo della descrizione eccessivamente minuta del corpo femminile, la linea descrittiva di Moravia risulta efficace e coinvolgente.

³⁴⁵ Nel racconto *Le parole e il corpo*, per esempio, la bellissima protagonista sogna di diventare una scrittrice, ma tutti gli editori cui porta la sua opera non vedono nulla che il suo corpo e le offrono il lavoro di modella invece di scrittura; la donna alla fine si arrende tristemente davanti all'oppressione della società.

4.3. La nuova donna moraviana in cerca di identità

I temi ricorrenti nelle tre raccolte di racconti al femminile *Il Paradiso*, *Un'altra vita* e *Boh* sono vari, ma sono "attuali" ancora oggi, nonostante siano passati più o meno quarant'anni dalla loro pubblicazione. Giusto per citarne alcuni: famiglia ridotta in frantumi, la violenza domestica, la prostituzione e la reificazione delle donne, la crisi di identità, la depressione, la schizofrenia, il disturbo da shopping compulsivo. Dobbiamo ammettere, inoltre, che nella quotidianità del ventunesimo secolo, la situazione è diventata ancora più critica per quanto riguarda certi aspetti. È da ricordare che Moravia scherzosamente si definì profeta³⁴⁶, certo non in senso religioso, ma perché percepiva la propria forte sensibilità rispetto agli eventi nella società, tanto da sembrare capace di prevedere quello che sarebbe successo in futuro, cosa che venne confermato più volte anche dai suoi amici critici e studiosi³⁴⁷. Dopo venticinque anni dalla sua scomparsa, i suoi timori e preoccupazioni sembrano tornare sempre a galla nelle nostre quotidianità funzionando da allarme per farci riflettere. In seguito sono forniti alcuni esempi di testi dai racconti al femminile sotto dividendo i temi in: "demistificazione della famiglia", "crisi di identità", "donne invisibili" e "reificazione delle donne" per osservare le problematicità che notava Moravia nelle donne del suo tempo.

4.3.1 Demistificazione della famiglia

La famiglia oggi è un rottame, un guscio vuoto, un membro atrofizzato del corpo sociale. Nessuno crede più alla sua santità — persino chi dice di crederci si comporta poi come se non ci credesse — tutte le sue prerogative di un tempo, religiose, educative, sociali, le sono state sottratte; ed erano

³⁴⁶ Alberto Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., pp. XI-XII.

³⁴⁷ Furio Colombo, *Alberto Moravia e la politica*, in AA. VV., *Atti Alberto Moravia e l'America*, a cura di Federica Capoferri e Portia Prebys, Ferrara, EDISAI, 2012, p. 173.

prerogative in cui anche la donna trovava una funzione, anche se in condizione subalterna. La famiglia ormai, non è più che un nucleo naturale, animalesco anzi, selvaggio, che si regge soprattutto su una complicità di difesa e di offesa. Oppure è una fuga dalla realtà, un rifugio nella tana degli affetti, un prolungamento dell'infanzia e dei suoi complessi edipici. È una crisi senza ritorno, questa della famiglia, scoppiata nell'ambito della più vasta crisi del capitalismo. [...] la famiglia non esiste più³⁴⁸.

Questa è la definizione che Moravia dà degli anni Settanta alla "famiglia", nel periodo in cui scriveva i racconti al femminile e lavorava alla stesura de *La vita interiore*, il romanzo che uscirà finalmente nel 1978, dopo grande fatica. Il discredito per la famiglia come struttura e componente della società è ricorrente in ogni sua opera narrativa a partire da *Gli indifferenti*, ma il livello di tale sfiducia sembra addirittura aumentare nel corso degli anni. Mario, il protagonista de *Il viaggio a Roma* (1988) per esempio, è ossessionato dal fantasma di sua madre che aveva abbandonato la famiglia quando lui era ancora piccolo; il padre invece spera e cerca di ricostruire la famiglia risposandosi con una nuova compagna, la quale prova addirittura a sedurre spudoratamente il figliastro Mario. Tale atteggiamento fa intuire che il matrimonio non avrà un lieto fine: è come se l'autore volesse suggerire che in questa società sia oramai impossibile costruire una famiglia tradizionale e anche se qualcuno volesse provarci con il massimo delle buone intenzioni, tutto ciò che potrà ottenere sarebbe solo l'involucro della famiglia, all'interno della quale è tutto marcio.

Nel racconto *Ah, la famiglia!* raccolto ne *Il Paradiso*, si svolge un dramma in qualche modo grottesco tra un marito con il culto anacronistico per la "felice" famiglia perbene e sua moglie-narratrice che non lo sopporta più:

Basta. All'una in punto rientrava in casa gridando come in fanfara: "Sono io,

³⁴⁸ Carla Ravaoli, *La mutazione femminile*, cit., pp. 29-30.

eccomi qui, buttate giù la pasta”; quindi andava nel soggiorno, si toglieva la giacca, si sdraiava di schianto in una poltrona, con un “oh, oh” di soddisfazione, e infine urlava: “Jole, su da brava, va a prendere il giornale e le pantofole per il tuo paparino che è stanco e ha lavorato tanto.” La bambina ubbidiva; lui si toglieva le scarpe e si metteva le pantofole; poi, mentre con una mano accendeva la radio, con l’altra portava il giornale all’altezza degli occhi, esclamando intanto calorosamente: “Ah la famiglia! Che c’è al mondo di meglio che la famiglia?” Io, però, affacciandomi alla porta, dietro di lui, potevo vedere che teneva il giornale capovolto, in modo che era impossibile leggerlo. Quanto alla radio, l’aveva regolata non su una musica o su un notiziario bensì su dei rumori cioè fischi, borbottii, boati, scoppiettii e simili. Questo, lui lo chiamava leggere il giornale e ascoltare la radio³⁴⁹.

Tale cosiddetto marito "perbene" non lavora ed è mantenuto da sua madre, ma ha una stanza in affitto e la utilizza come il finto ufficio. Dopo aver passato la mattinata in quell’ufficio senza far nulla, torna a casa all’una in punto, pranza, obbliga alla moglie a cambiarsi e fare la "pennichella" rituale mentre aspetta che passi il tempo, anche lui in pigiama, vicino alla finestra.

Come finiva la pennichella? Finiva che lui, improvvisamente gridava: “Basta, sveglia, dormigliona, debbo andare al lavoro”; si rivestiva fischiettando giulivo e arzillo e poi scappava di casa per andare a chiudersi in quel suo “ufficio” dove non faceva nulla. O meglio qualche cosa faceva: ogni ora, si può dire, mi telefonava e si informava: “Come va? Tutto bene? Tutto in ordine? Che fai? Che fa la pupa?” In realtà mi controllava. Già, perché io non dovevo avere una vita mia, con degli amici, delle distrazioni, degli interessi. Dovevo stare a casa e far vita di famiglia. Quella vita di famiglia che lui aveva ridotto ad una parodia³⁵⁰.

L’immagine familiare che il marito della protagonista tiene tanto a riprodurre, è esattamente quella della famiglia borghese tradizionale di una volta: l’uomo lavora assiduamente per sostenere la famiglia, la moglie e la figlia si occupano

³⁴⁹ Alberto Moravia, *Ah, la famiglia!* in ID., *Il Paradiso*, Milano, Bompiani, 1970. p. 211.

³⁵⁰ Ivi, p. 213.

di lui, pranzano tutti insieme e poi fanno un sonnellino in pace. Magari la domenica mangiano insieme con tutti i loro parenti e naturalmente tutto si *deve* svolgere in perfetta armonia. È inutile dire che sono usi e costumi quasi in estinzione ormai, nella società capitalistica avanzata nella quale nessun lavoratore ha tempo per fermarsi a pranzare a casa o a farci sonnellino. Lo stile di vita della gente è drasticamente cambiato e l'indice dei valori tradizionale ha perso il suo senso di esistenza. Questo marito, che si aggrappa all'immagine che egli stesso ha creato della famiglia ideale e ripete anacronisticamente i riti familiari completamente insignificanti, è solo la parodia del padre ideale, esattamente come indica la narratrice. Il racconto non finisce qui, infatti la moglie, che non ce la fa più, decide di lasciare la casa e fa la valigia. Mentre chiama l'albergo per prenotare una stanza, torna il marito e la supplica di rimanere, giurando che sarebbe cambiato e avrebbero cominciato una nuova vita. Spinta dalla compassione, decide di rimanere, ma appena la crisi è passata, lui ricomincerà con i soliti riti familiari anacronistici, che avevano già compromesso il rapporto coniugale.

Sono numerosi i racconti di questo genere, descrittivi della famiglia in crisi, nella trilogia de *Il Paradiso*, *Un'altra vita* e *Boh*. Anche *Donna Cavallo* è uno di essi. La protagonista-narratrice, dal momento in cui un uomo le sussurra "cavallona" passandole accanto, inizia a pensare che il suo aspetto somigli davvero a un cavallo. I cavalli secondo lei sono gli «unici animali ad essere al tempo stesso grandi e graziosi³⁵¹». La sua sventura è che si crede sola, esclusa, e non riesce a sentirsi parte della sua famiglia.

Sto pensando che odio i miei genitori e che non ce la faccio più a vivere con loro. Ma sto pensando pure che non mi hanno mai fatto niente di male e che io non sto bene con loro soltanto perché sono felici e la loro felicità mi esclude.

Ma bisogna intendersi su questa felicità. Forse sarebbe più esatto dire che sono riusciti a creare tra di loro un equilibrio, un rapporto come di parti che si completano. Davvero, ciascuno di loro potrebbe dire dell'altro, secondo il

³⁵¹ Alberto Moravia, *Donna cavallo* in ID., *Un'altra vita*, Milano, Bompiani, 1976, p. 185.

linguaggio borghese: “Questa è la mia metà.” Purtroppo, però, l’intero che queste due metà vengono a formare non è dei più amabili. Così, al sentimento dell’esclusione, si aggiunge, in me, quello della rivolta³⁵².

Perché il padre e la madre della narratrice insieme non fa un intero «dei più amabili»? Perché fanno il loro gioco erotico di fronte a loro figlia, senza pudore. Il padre si diverte a seguire con gli occhi la domestica assunta dalla moglie mentre serve a tavola, a volte sfiorandole anche la mano, prendendosi il rimprovero della sua consorte, che in realtà si diverte. Infatti, quando la povera serva, imbarazzata dai comportamenti dell’uomo dà le dimissioni, la padrona di casa le offre un forte aumento dello stipendio per farla continuare a fare parte di quella strana situazione. La protagonista analizza il bizzarro rapporto tra i suoi: «La sensualità di mio padre giustifica il moralismo di mia madre allo stesso modo che quest’ultimo giustifica la sensualità di mio padre. [...] Comunque il connubio tra mia madre che reprime e mio padre che viene represso, funziona³⁵³». I genitori apparentemente recitano i ruoli di tradizionali padre e madre borghesi, mentre in fondo, forse incoscientemente, si divertono a prendere in giro i sensi morali comuni della loro classe. Almeno agli occhi della figlia il loro comportamento è indegno e spregevole e questa non riesce ad evadere dal suo forte senso di esclusione, un po’ come Carla de *Gli indifferenti* non poteva più tollerare le scenate di gelosia di sua madre contro il suo amante Leo.

La figlia guarda il viavai di macchine sotto la sua stanza, al primo piano del loro appartamento, in via Nazionale a Roma:

Quattro file di automobili, due per un verso e due per l’altro, avanzavano lentamente in un’aria velata dall’afa e dai fumi della benzina. Tra tutte queste macchine, ecco, incede una vecchia carrozza di piazza, col suo cavallo. Com’è strano il cavallo tra tutte quelle automobili! Com’è singolare il suo corpo grande e grosso sulle quattro gambe sottili! E come si vede che "morde il

³⁵² Ivi, pp. 186-187.

³⁵³ Ivi, p. 188.

freno", inquieto, incapace di inserirsi nel traffico meccanizzato! Lo guardo affascinata e fraterna. La parola "cavallona" evidentemente continua ad agire. Mi dico che sono "matta come un cavallo"; e pur guardando alla carrozza che si allontana pian piano tra le macchine, comincio a piangere, ritta in piedi contro il davanzale, sporgendo le labbra ad afferrare le lacrime, appunto come un cavallo sporge la bocca ad afferrare la zolla di zucchero³⁵⁴.

Non è difficile immaginare la metafora inserita dall'autore: le macchine — uno dei simboli dello sviluppo della società consumistica — che avanzano in quattro file in via Nazionale rappresentano la famiglia, ossia la società composta da migliaia di famiglie, invece lo "strano" e "singolare" cavallo che non può essere in armonia con tutte le altre auto rappresenta la protagonista, che è un'esistenza emarginata, solitaria e incompresa. Sia il racconto *Ah, famiglia!* sopra citato, sia *Donna cavallo*, mettono in risalto l'ansia e la perplessità delle donne, il primo dal punto di vista di una madre-moglie, il secondo da quello di una ragazza non più molto giovane³⁵⁵; soffrono un senso di estraneità derivante dal forte dislivello tra la realtà circostante e la scala di valori morali tradizionale della società, ormai resa incompatibile con il nuovo stile di vita della gente "cosciente".

Moravia descrive queste famiglie, ridotte solo a un involucro senza contenuto, soprattutto per la sua sensibilità per i cambiamenti sociali e l'inevitabile influenza di tali mutamenti su queste donne, per l'impegno di rappresentare il loro stato d'animo tormentato. Non bisognerebbe però dimenticare di sottolineare anche la sua diffidenza personale per il sistema della famiglia. Nell'intervista *Il bambino Alberto*³⁵⁶ condotta dalla sua compagna di allora, Dacia Maraini, viene domandato come e quando ebbe inizio la sua antipatia per

³⁵⁴ Ivi, p. 190.

³⁵⁵ Nel racconto non è specificata la sua età, ma c'è un'inserzione allusiva: «sono una "cavallona", una ragazza che se si fosse sposata, chissà, forse sarebbe adesso semplicemente una matrona; e che, invece, restando nubile, è diventata pian piano la caricatura di se stessa e ha finito per rassomigliare ad un animale» (Alberto Moravia, *Donna cavallo* in ID., *Un'altra vita*, cit., p. 186). Probabilmente la ragazza aveva scelto di non sposarsi proprio per "non creare la famiglia" come la sua.

³⁵⁶ Dacia Maraini, *Il bambino Alberto*, cit.

la famiglia. La sua risposta fu: «È innata. [...] Detestavo stare a tavola con loro, sentire le prediche di mia madre, gli urli di mio padre³⁵⁷». Anche se, nota Maraini, che tale antipatia va al di là della sua esperienza personale. Per Moravia, la famiglia è un «nucleo sociale nel quale coabitano persone di sesso diverso nel fiore dell'età con la proibizione di desiderarsi³⁵⁸». Citando ancora dalla stessa intervista:

La famiglia è basata sul tabù dell'incesto. E questo tabù può essere risolto in due modi: o con una specie di sublimazione e si ha la famiglia affettuosa in cui tutti si vogliono bene; o con la nevrosi, cioè la famiglia in cui tutti si vogliono male come è stata rappresentata da Pirandello e dalla Compton Burnett.³⁵⁹

Il tema dell'incesto si ripete anche ne *Il Paradiso* e *Un'altra vita*, ma diventa più rilevante e intensificata nelle opere successive come *La vita interiore*, in cui la madre si innamora di sua figlia adottiva Desideria, o ne *L'attenzione* (1965) del quale protagonista ama sua figlia adottiva Baba, e ancora ne *Il viaggio a Roma* (1988) in cui il protagonista è ossessionato dal ricordo di sua madre deceduta. Più aumentano i riferimenti al tema dell'incesto nelle opere moraviane, più pare che cresca e si consolidi la diffidenza e repulsione dello scrittore per la famiglia.

4.3.2 Crisi d'identità

Nella trilogia della "coscienza impotente", anche il tema della crisi d'identità, che si collega inevitabilmente a quello della demistificazione della famiglia, è ricorrente. Le madri moderne in questi racconti non riescono più ad amare i propri figli, non possono fare a meno di notare il loro stato d'animo così

³⁵⁷ Ivi, p. 28.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Ivi, p. 29.

inquieto, l'immagine di se stesse così diversa da quella comunemente e tradizionalmente definita "buona madre". Il loro dilemma nasce dal non poter avere un chiaro modello da seguire e sono in piena crisi d'identità perché, come Moravia definì benissimo, hanno soltanto la coscienza impotente. Di figure materne così insicure e impacciate, come accennato sopra, non se ne vedono nelle opere moraviane pubblicate prima degli anni Settanta. Basti pensare a Mariagrazia de *Gli indifferenti* o la madre di *Agostino*³⁶⁰: non saranno l'archetipo della "santa madre" che si dedica esclusivamente ai figli sacrificandosi la sua vita, ma non avrebbero mai placato il proprio amore per i figli, né avrebbero messo in discussione il modello in sé di "buona madre" o la norma morale comunemente rispettata. Queste erano sostenute dalla fiducia nell'etica collettiva e nei solidi costumi tradizionali borghesi. Le madri moraviane moderne invece, si sentono disorientate tra la coscienza di sé appena sbocciata e il modello di madre richiesto dall'ambito sociale del tempo.

Nel racconto intitolato *Angelo mio*, ne *Il Paradiso*, la protagonista cerca di recuperare la vita "normale" di una famiglia, con il marito e il figlio quattordicenne, trasferendosi in periferia dopo «una lunga e grave depressione nervosa³⁶¹». Guardando il figlio, sospetta: «Lo guardo e noto che mi rassomiglia. Ha i capelli neri e ricci come i miei, la fronte sporgente come la mia, gli occhi azzurri come i miei, il naso ricurvo come il mio, le labbra tumide come le mie. [...] Penso che quando un ragazzo rassomiglia tanto ad una donna della mia età, è molto probabile che sia figlio di questa donna³⁶²». Così "presume" che lui sia suo figlio Robertino, anche se non è del tutto inconsapevole della sua pazzia: «Qualche cosa dentro di me mi dice che questa maniera di riconoscere il proprio figlio non è molto ortodossa; ma, infine, ci sono davvero altre maniere più sicure³⁶³»? Poi nel mezzo del racconto rivela la sua perplessità nel dover ricostruire il rapporto madre-figlio:

³⁶⁰ Anche Cesira fa parte della ricca gamma di figure materne moraviane, ma non rientra nel modello di madri borghesi tradizionali e moderne, qui considerate.

³⁶¹ Alberto Moravia, *Angelo mio* in ID., *Il Paradiso*, cit., p. 14.

³⁶² Ivi, pp. 14-15.

³⁶³ Ivi, p. 15.

Debbo infatti occuparmi di lui, per la prima volta da due anni, ch  tanto   durata la mia malattia; cio  gettare tra me e lui il ponte del rapporto madre-figlio. Come debbo regolarli? Mi dico che per una madre tradizionale, all'antica, il problema non si poneva neppure. Le bastava quello che allora si chiamava amore materno, cio  un miscuglio di attaccamento animalesco e di ignoranza crassa. Una madre tradizionale, a quanto pare, amava suo figlio perch  gli aveva dato, come si diceva in quei tempi, la vita; e non si rendeva conto che dando la vita ad un figlio aveva invece creato un potenziale rivale al proprio marito e un potenziale amante a se stessa³⁶⁴.

Nella parte finale della citazione si nota un chiaro riferimento al complesso di Edipo, il che non   certo una novit  nella narrativa di Moravia³⁶⁵. *Agostino*   in fondo la storia della scoperta del sesso e della classe, cio  la scoperta di Freud e Marx³⁶⁶, in cui, assai semplificando, il ragazzo comincia a guardare sua madre come una donna, non pi  come madre e, allo stesso tempo, entrando in contatto con un gruppo di ragazzi popolari a Viareggio, si rende conto che nel mondo ci sono ricchi come lui e poveri come questi ragazzi. Molto pi  tardi torner  a scrivere sulla "scena primaria" freudiana ne *Il viaggio a Roma*: la scena di sesso della madre traumatizzer  il figlio Mario, il quale, comunque trover  il modo di affrontare il trauma e superarlo. In questi casi perch , il punto di vista da cui viene raccontata la storia   sempre del figlio e non   chiaro se e come le madri riconoscano tale problema. In *Agostino*, la madre continua a

³⁶⁴ Ivi, p. 16.

³⁶⁵ Moravia dichiara di essere un lettore abbastanza devoto di Freud: «Croce diceva: non possiamo non dirci cristiani. Io direi: non possiamo non dirci freudiani e marxisti.   la cultura moderna ad essere marxista e freudiana. Avevo diciotto anni quando lessi *l'Introduzione alla psicoanalisi*, in francese, nell'edizione Payot. Poi, di Freud ho letto diverse altre opere. Lo trovo anche un ottimo scrittore, a differenza di Marx che da questo punto di vista mi piace assai meno» (Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 182); Sanguineti indica invece il contrario di quanto conferma lo scrittore qui: «Moravia ammetteva di avere una conoscenza assai superficiale della psicanalisi e di aver letto poco Freud [...] assicura poi che all'epoca di *Gli indifferenti* non aveva letto nulla di Freud (vedi *Gli italiani non sono cambiati*)» (Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 40).

³⁶⁶ «[*Agostino*]   la storia di una vacanza infantile, ma   anche la storia dell'incontro di Agostino con la cultura moderna, che si ispira all'opera di due grandi smascheratori, Marx e Freud» (Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 135).

trattare il figlio da ragazzino come sempre, noncurante del cambiamento drammatico che sta attraversando la sua vita interiore (è pertanto fa parte delle "matri tradizionali" in quanto "incosciente"); la madre di Mario è deceduta e non abbiamo alcun mezzo per conoscere la sua personalità, né i suoi pensieri nei confronti del figlio.

Angelo mio sopra citato invece è una storia di donna moderna che cerca di essere una madre "normale" e non ci riesce, avendo perso la ferma identità materna. La questione di perdita di identità non riguarda soltanto le figure femminili dichiaratamente "con problemi psichici" come la protagonista di questo racconto. Quasi tutte le donne nella trilogia sono nevrotiche, depresse, e se non lo sono ancora, sono comunque in procinto di cadere in tale stato d'animo ed esplodere. Hanno sulle spalle il peso della repressione della donna che la società ha perpetrato per troppo tempo e finalmente hanno iniziato a esserne coscienti: sanno cosa vorrebbero, ma non sanno come ottenerla. Sono disorientate, arrabbiate e non sapendo come agire appropriatamente si feriscono da sole, pertanto non possono che essere psicologicamente instabili e isteriche. La protagonista di *Angelo mio* infatti finisce per spaventare suo figlio con il suo comportamento confuso e farlo scappare via, invece di "ricostruire il ponte del rapporto madre-figlio".

Anche *Gli scarafaggi* è un racconto che rappresenta in modo efficace l'angoscia di una madre moderna. Citandone un paragrafo, bisogna tenere in un angolo della mente il famoso proverbio "ogni scarrafone è bello a mamma sua". La protagonista-narratrice è la madre di due figli e davanti alla famiglia si comporta da vera "mamma tradizionale", ma appena rimane sola in casa, la sua personalità si rivolta di 180 gradi.

Sono sola e appena sono sola, stranamente, cesso di essere la madre e la moglie affettuosa, instancabile, sollecita, affannata, ansiosa che non si perde mai un minuto di riposo e si dedica continuamente alla propria famiglia e divento una persona cinica, fredda, empia e lucida. È una metamorfosi ben

curiosa che mi stupisce e anche, un poco, mi spaventa³⁶⁷.

La narratrice comincia a descrivere i membri della sua famiglia con espressioni atroci e spietate. Suo marito è una «nullità. Sì, è una nullità, cioè un vuoto, cioè l'involucro di un uomo ma senza l'uomo dentro, cioè un calco senza l'oggetto sul quale è stato modellato³⁶⁸». La figlia è «bellissima, di bellezza classica, greca o romana [...] Ma: noiosa! Sì, noiosa; mi annoio pensando a lei, immediatamente. Dire che mia figlia è stupida, sarebbe farle un complimento³⁶⁹». Infine il figlio è «un farabutto [...] nel suo lavoro, adulatore coi superiori, prepotente con gli inferiori, privo di scrupoli, disonesto; nella vita privata, bugiardo, falso e cinico³⁷⁰». Anche descrivendo i suoi familiari con parole così aspre e pungenti, la narratrice non riesce a comprendere perché, quando sono presenti, scatta automaticamente il suo istinto di madre affettuosa, per contro, quando sono assenti diventa tanto cinica e fredda da far paura a se stessa.

Mentre riflette su questa sua trasformazione, squilla il telefono e rispondendo scopre che è già in corso una telefonata:

"Ma scusa, perché, prima di andare a letto, non spargi in terra dell'insetticida?"

"Non gli fa niente. Bisognerebbe ammazzarli a colpi di scopa."

"E allora ammazzali a colpi di scopa."

"Già, ma "loro" non ci sono quando io ci sono e ci sono quando io non ci sono."

"Che vuol dire questo?"

"Vuol dire che ci sono mentre dormo. Qualche rara volta, rincaso alle tre di notte, vado in cucina e allora scopro che il pavimento è nero, ti dico: nero.

³⁶⁷ Alberto Moravia, *Gli scarafaggi* in ID., *Il Paradiso*, cit., p. 67.

³⁶⁸ Ivi, p. 68.

³⁶⁹ Ivi, p. 69.

³⁷⁰ Ivi, p. 70.

Centinaia, migliaia. Ma poi, la mattina, neanche uno."

"Vuoi un consiglio. Metti la sveglia alle tre del mattino. Come ti svegli, afferra una scopa e giù botte, ammazzali tutti quanti, finché ci sono."

"Brava. Ma io voglio dormire. Non posso immaginare di metter la sveglia per "loro". Mi ripugna. Voglio dormire."

"Insomma tu preferisci tenerli e dormire."

"Ma certo. Perdere il sonno per "loro"! Non ci penso nemmeno. Facciano pure le loro baldorie in cucina durante la notte, quando non ci sono. Mi basta non vederli. Non sapere che esistono³⁷¹."

Naturalmente qui gli scarafaggi alludono ai figli della protagonista e anche al marito. La frase che recita «"loro" non ci sono quando io ci sono e ci sono quando io non ci sono³⁷²» dice tutto. Capovolgendone il soggetto, vorrebbe dire: "io non ci sono quando ci sono loro, e quando ci sono loro io non esisto". Cioè, il vero "io" della protagonista è assente davanti ai suoi familiari, e torna a esistere quando è sola.

Cosa pensa il vero "io" della protagonista? Solo il pensiero di svegliarsi nella notte per loro la «ripugna³⁷³»; preferirebbe far finta di non vederli, ignorarli completamente. La frase dell'interlocutrice «Insomma tu preferisci tenerli e dormire³⁷⁴» potrebbe essere rimodellata in "preferisci tenere i tuoi in casa e non mostrare mai la tua vera identità". La protagonista, quasi istintivamente, reprime le sue nuove consapevolezza e identità sbocciate quando è in compagnia della sua famiglia, ma le riprende quando è sola. In che direzione si dirigeranno le donne, che come lei appena hanno iniziato a essere coscienti della trasformazione di sé, in seguito al mutamento frettoloso della società? I racconti di Moravia sollecitano, provocano e mettono in discussione la questione, ma sembrano non dare una risposta a proposito.

³⁷¹ Ivi, pp. 71-72.

³⁷² Ivi, p. 72.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

4.3.3 Donne invisibili

La crisi d'identità non è un problema esclusivo delle madri moderne, come abbiamo visto finora, bensì appartiene anche a donne che si sentono "invisibili", poiché vengono trattate da mariti e amanti come se fossero trascurabili, insignificanti, trasparenti.

Nel racconto *Donna invisibile*, il cui titolo stesso suggerisce un concetto piuttosto chiaro, la protagonista pensa tristemente di essere diventata invisibile agli occhi di suo marito. All'inizio della storia, la donna è in piedi davanti al marito, completamente nuda, ma lui guarda ed esamina una macchia sulla parete, attraverso il suo corpo. La moglie dice tra sé e sé: «un tempo, se io fossi stata davanti a lui così come sono ora, senza nulla addosso, e lui mi avesse guardato come mi guarda ora, tanto a lungo e attentamente, il turbamento avrebbe finito per sopraffarlo e fargli dimenticare che l'aveva spinto a guardarmi³⁷⁵». Sa benissimo che il marito non ha più passione né interesse per lei, ma non ha il coraggio di dirglielo chiaramente.

Dico, logicamente: "Tu non mi vuoi più bene".

"Perché?"

Dovrei rispondergli: "Perché per te sono diventata trasparente, invisibile. Mi guardi attraverso come se fossi di vetro, come se non ci fossi". Ma non ne ho il coraggio. Sto zitta, ferma, le due mani sui fianchi, sentendomi simile ad un'anfora³⁷⁶.

Come può essere immaginabile in questi casi, la donna cerca di recuperare disperatamente l'attenzione di suo marito, vestendosi nel modo provocante che un tempo era irresistibile per lui. Ma ciò non dà nessun frutto; il suo interesse è

³⁷⁵ Alberto Moravia, *Donna invisibile* in ID., *Il Paradiso*, cit., p. 89.

³⁷⁶ Ivi, p. 90.

inchiodato ora sulla minigonna di sua nipote diciassettenne, Gilberta, attraverso il corpo invisibile della moglie.

Mio marito continua a guardarmi attraverso il corpo. Gilberta non si muove; forse sta bevendo la medicina a piccoli sorsi. La loro conversazione si prolunga e mio marito fa qualche altra osservazione sulla lunghezza delle minigonne, sugli stivali che le donne portano insieme con le minigonne e altre cose del genere. Mi sento più che mai invisibile, trasparente; e mi domando se non dovrei alzarmi, andarmene. [...] Così rimango seduta, impettita, rigida, senza più guardarmi nello specchio, quasi temendo che, se mi guardassi, non vedrei più niente³⁷⁷.

Il giorno dopo vanno tutti e tre a caccia; il marito si comporta sempre come se la moglie non ci fosse, flirta con la giovane nipote alle sue spalle. Guardandoli in silenzio con il cuore in frantumi, le viene l'idea di sparargli con il fucile approfittando della sua invisibilità. Ma nel momento in cui stava per colpirlo veramente, il fagiano che il marito aveva preso di mira, le vola davanti e la donna viene ferita a morte. Vedendo il marito che le passa accanto per raccogliere il fagiano appena colpito pensa: «Non mi vede, sono invisibile più che mai, morirò dissanguata in questo prato e loro torneranno soli in città³⁷⁸». È un finale molto tragico e brutale per la donna, con un tocco di elementi surreali; il contrasto tra la descrizione degli oggetti o della natura prevalentemente realistica (una macchia sulla parete a forma di America del Nord presso il termosifone, uno specchio liberty «con la cornice di legno tutta gambi e corolle di fiori³⁷⁹», gli alberi vetusti, solitari, moribondi, «avvolti fino in cima dall'edera, con un solo grande ramo disperatamente proteso e quasi senza foglie³⁸⁰», ecc.) e l'invisibilità della donna che è metaforica, simbolica e allo stesso tempo concreta, crea un effetto curiosamente chimerico e surreale.

³⁷⁷ Ivi, p. 92.

³⁷⁸ Ivi, p. 95.

³⁷⁹ Ivi, p. 91.

³⁸⁰ Ivi, p. 93.

In ogni caso, poco importa se la morte della donna sia reale o meno, quello che interessa è il percorso della sua crisi d'identità, causato dall'indifferenza totale del marito amato. Con il suo corpo invisibile sdraiato a terra senza vita, anche la sua identità si è perduta completamente, ed eternamente.

Ne *Il Paradiso*, troviamo un altro racconto che tratta la tematica dell'invisibilità della donna, *Via il sole*, che narra di una figura femminile, una madre che odia il marito, la famiglia, la vita, tutto. Un giorno, disperandosi, lascia casa, corre fino a Fregene in macchina e pensa persino al suicidio, ma alla fine decide di tornare indietro, rassegnata alla stessa vita di prima. Anche in questo caso, l'invisibilità della donna è causata dal fatto che suo marito non le dà nessuna importanza e la ignora completamente.

L'ho avvertito che uscivo per andare al mare, a prendere una boccata d'aria e che sarei tornata per la colazione. Lui naturalmente non ha neppure alzato la testa: scriveva. Mi sono ritirata in silenzio, sentenziando dentro di me: "Via tutti questi libracci. Via mio marito"³⁸¹."

Dopo aver proclamato dentro di sé la "sentenza di eliminazione" al marito, ai suoi libri, al suo bambino di due anni, a tutta la casa che aveva arredato con premura, la protagonista si lancia in macchina verso il mare, piangendo. Durante la corsa, continua a maledire la gente, gli edifici, l'intera città, tutto ciò che la circonda con un carico di odio e arrivata a Fregene, scende dalla macchina e va verso la spiaggia. Nel momento in cui si dice «Via³⁸²» rivolgendosi anche al sole giallo e denso appena spuntato tra le nuvole, raccoglie una stella marina moribonda e senza tanto pensarci su, la butta nel mare «affinché non muoia³⁸³». Questo semplice gesto la conduce ad accettare tutto quello che aveva negato dicendo «via», e a pensare che sarebbe più giusto dire: «Via me stessa³⁸⁴», piuttosto che «Via il mondo³⁸⁵». Meditando su questa

³⁸¹ Alberto Moravia, *Via il sole* in ID., *Il Paradiso*, cit., p. 99.

³⁸² Ivi, p. 101.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

idea passeggia lungo il mare verso l'auto, e si accorge che i pescatori la fissano in modo strano. Solo quando si siede in macchina si rende conto che sotto la pelliccia era completamente nuda.

Ho avuto un momento la tentazione di lasciare la pelliccia nella macchina e andarmene, così nuda, per la pineta. Avrei camminato sugli aghi pungenti, in quel buio piovoso, diafana come una di quelle meduse che avevo visto morte sulla spiaggia. Sarei pian piano diventata trasparente, sempre più trasparente, alla fine mi sarei disciolta nella nebbiolina del sottobosco, tra i rovi e i tronchi dei pini. Sì, questa era la sola maniera di dire: "Via me stessa", che mi sarebbe piaciuta.

Consolata da questa idea e dall'impossibilità di mandarla ad effetto, ho preso a correre sull'autostrada³⁸⁶.

La chiave di lettura di questo racconto è l'invisibilità, ossia l'assoluta trasparenza della protagonista, che è in contrapposizione ai numerosi colori intarsiati in tutte le parti della storia. Il racconto potrebbe essere diviso in due parti, nel punto in cui la donna dice «sì» alla piccola stella marina e accetta quasi incoscientemente, ma perlomeno più positivamente di prima, la vita. Si registra un parallelismo tra le due parti anche per quanto riguarda le descrizioni oggettive come «Giornali dell'ultima estate biancheggiano³⁸⁷», «stabilimento dalle cabine verdi e azzurre³⁸⁸», nella prima parte e «granchiolini bianchi³⁸⁹», «conchigliette azzurre³⁹⁰», «alghe verdi³⁹¹» nella seconda, vengono utilizzati, infatti, gli stessi colori.

Fulvio Longobardi annota che le donne ne *Il Paradiso* sono vive appunto perché sono sfiorate dalla morte («Morte non è necessariamente morte, morte è

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Ivi, p. 102.

³⁸⁷ Ivi, p. 100.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Ivi, p. 101.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*

tutto quanto più acutamente sa di vita [...] morte è inopia di vita, aflore di morte che eccita la vita³⁹²»); e che nel caso di questo racconto, la protagonista è sfiorata dalla stella marina e trova la vita³⁹³. Questa visione di "scoperta della vita" ricorda Luca de *La disubbidienza*. Il ragazzo, dopo essere stato in bilico tra la vita e la morte e aver "annusato" quest'ultima, accetta tutto quello che aveva rifiutato e ripudiato in passato, ossia la vita. Anche se qui, va precisato, non è che la vita infelice della donna sia cambiata completamente e la storia raggiunga il lieto fine con la scoperta del tutto casuale della vitalità. In realtà nulla della sua quotidianità è mutato, né i problemi sono stati risolti, ma probabilmente trova pace rassegnandosi a qualcosa di indecifrabile, senza troppa amarezza, e torna a casa arresa.

Come è esplicito in questo racconto, e soprattutto nelle opere come *La romana* o *La noia* (1960) — Adriana non fa che accettare le disgrazie della vita e Dino imparerà ad "amare" Cecilia senza "possederla", accettando in qualche modo di convivere la vita angosciata — , per Moravia l'accettare la vita è spesso comunque una soluzione positiva. Il suo sguardo verso i personaggi che soffrono, si ribellano e lottano contro l'atrocità e l'assurdità della vita è sempre compassionevole. Lo scrittore afferma la loro vana rivolta, e anche se la ribellione non dà nessun frutto concreto, riconosce il sentimento pacifico di resa, il loro accettare la vita. In questo senso, la conclusione di questa storia ha il bilancio in attivo rispetto a quello di *Donna invisibile*, sebbene non del tutto definitivo né positivo.

4.3.4 Reificazione delle donne

Nei racconti della "coscienza impotente", le donne diventano spesso un

³⁹² Fulvio Longobardi, *Alberto Moravia: il paradiso, un'altra vita*, in AA. VV., *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, cit., p. 28.

³⁹³ «Dalla morte, vista, comparsa, annusata», la vita; non questa, "un'altra vita", "il paradiso"» (ivi, p. 30).

"oggetto". In casa, nel posto di lavoro, nella società, vengono trattate come appunto un oggetto da esporre, vendere o comprare, deprivato del suo diritto umano o dei sentimenti. È un fenomeno che Sanguineti chiamò con il termine «reificazione», Longobardi «farsi cosa» e Ravaioli «mercificazione». Questa è una tematica così cara a Moravia, che viene rappresentata in tanti modi, ma soprattutto nella forma di prostituzione.

Nel racconto *Giuditta a Madrid*, raccolto nell'ultima della trilogia *Boh*, la protagonista abbandona il fidanzato povero e accompagna un ricco uomo d'affari che non ama a Madrid, la destinazione di un suo viaggio di lavoro, facendosi comprare tutti i vestiti che aveva sognato di possedere e paragonando se stessa a una bambola:

A Madrid, scendiamo in un albergo di lusso; quindi passiamo tutto il pomeriggio del primo giorno andando da un negozio all'altro per ricostruire il mio guardaroba. È come giocare con quelle bambole moderne, che si vendono nude coi vestiti a parte, e le bambine si divertono a rivestirle, cominciando dallo slip fino alla camicetta e alla gonna. [...] il pomeriggio vola, leggero, allegro, tenero e scherzoso, proprio come se giocassimo ambedue con questa bambola da rivestire dalla testa ai piedi che è il mio corpo³⁹⁴.

La protagonista confronta il suo corpo con quello di una bambola, una di quelle prodotte in serie. Il corpo viene così guardato come un oggetto e separato dalla mente, come aveva indicato Sharon Wood, con eros e logos scissi brutalmente.

Vediamo un altro esempio di reificazione della donna in *Venduta e comprata*, uno dei racconti che Ravaioli sembra apprezzare più di tanti altri³⁹⁵. La protagonista, bella donna, sposatasi da giovane, sa di essere tradita

³⁹⁴ Alberto Moravia, *Boh*, cit., p. 76.

³⁹⁵ «"Venduta e comprata" è uno dei racconti che con più acuta intelligenza della realtà interpretano lo smarrimento, l'inquietudine, l'irrecuperabile crisi di identità di una certa categoria di donne d'oggi, la loro ormai irreversibile impossibilità a vivere senza turbamenti, come accadeva fino a ieri, il proprio ruolo» (Carla Ravaioli, *La mutazione femminile*, cit., p.78).

continuamente dal marito e ne soffre moltissimo. Non riesce a essergli infedele neanche per dispetto, né a trovare un passatempo per distrarsi e alla fine, per sfogarsi, comincia a comprare cose che non le servono. È chiaramente una forma di disturbo da shopping compulsivo, se si vuole darne una diagnosi. La cosa interessante è che acquista soprattutto indumenti e biancherie intime come calze, reggicalze, slip, reggiseno, sottane e così via. Sono oggetti da consumare, ma lei non intende indossarli, né farli diventar parte di uno strano feticismo.

Immaginate adesso questi indumenti sospesi nel vuoto nell'ordine in cui di solito vengono indossati e avrete l'involucro vuoto del corpo femminile, anzi il corpo stesso come appare agli uomini nel momento breve e, per loro, inebriante, che si frappone tra la conquista già avvenuta e l'amplesso imminente. Ma che cosa realmente significavano per me queste compere? Non lo sapevo ancora. Sentivo però oscuramente che trasformavo in rito liberatorio la situazione contingente e casuale che era all'origine della mia angoscia³⁹⁶.

Ad un certo punto, alla protagonista viene l'idea di fare il contrario di "comprare", cioè "vendere", vendere se stessa. La domenica è per lei un vero inferno, perché tutti i negozi sono chiusi e il marito va a vedere le partite di calcio, rimane tutta sola. Come se volesse scappare da questa realtà, va in campagna e intrappola degli uomini che passano con la macchina, facendo finta di essere una prostituta. Perché "intrappolare"? Perché non si vende veramente, in quanto non appena l'uomo le si avvicina, pretendendo "il servizio" per cui ha pagato, finge un malore al cuore e lo manda via.

Un giorno, però, un uomo che lei aveva ingannato giorni addietro, la trova in città, la fa salire in macchina e a certo punto le dice: «Tu sei quella che mi ha fatto lo scherzo del malessere l'altra volta, non mi riconosci? Ma questa volta, malessere o no, l'amore hai da farlo. Anche morta³⁹⁷». Longobardi interpreta

³⁹⁶ Alberto Moravia, *Venduta e comprata* in ID., *Il Paradiso*, cit., p. 27.

³⁹⁷ Ivi, p. 31.

questa frase come: «non m'importa di te, m'importa del tuo segno³⁹⁸». Qui, come la protagonista stessa poi comincia a comprendere, il suo corpo è solo una merce da consumare, come tanti altri oggetti che vengono venduti e comprati con il denaro, ed è ridotto a un segno, un simbolo. La protagonista inconsciamente si è prestata alla prostituzione, alla reificazione di se stessa. Ma quando si rende conto di tutto il collegamento oscuro tra il tradimento di suo marito e la sua follia di comprare inutili oggetti intimi («Per liberarmi dall'angoscia, inconsciamente avevo finto con me stessa di essere mio marito; e avevo preso a consumare indumenti che in certo modo, sia per l'uso ai quali erano destinati sia per la loro forma, potevano simboleggiare il mio corpo disprezzato³⁹⁹»), ormai il pericolo è diventato inevitabile e l'uomo al volante intende possederla, "comprarla", lei lo voglia o no.

Il tema della reificazione delle donne è trattato dall'autore spesso attraverso l'atto della prostituzione, un fenomeno che ha attirato la sua attenzione di scrittore da sempre⁴⁰⁰. La protagonista di *Venduta e comprata* ha un marito ricco e certo non ha nessuna necessità economica nel fare la prostituta, ma non potendo sopportare la sofferenza di essere tradita dall'uomo amato, ogni domenica corre per la strada per vendersi, come se fosse una reazione del tutto naturale di fronte a tale disgrazia. Ciò che provoca questo tipo di comportamento delle donne potrebbe essere spiegato attraverso il cambiamento della morale e etica borghesi nel tempo. Queste sono mutate molto nel corso degli anni, dagli inizi del Novecento al Dopoguerra ma, come suggerisce l'autore, potrebbero essere state stravolte dalle stesse donne⁴⁰¹, per via del loro

³⁹⁸ Fulvio Longobardi, *Alberto Moravia: il paradiso, un'altra vita*, in AA. VV., *Alberto Moravia, il narratore e i suoi testi*, cit., p.29.

³⁹⁹ Alberto Moravia, *Venduta e comprata* in ID., *Il Paradiso*, cit., p. 30.

⁴⁰⁰ Per i dettagli sul suo punto di vista sulla questione, rimandiamo a: Carla Ravaioli, *La mutazione femminile*, pp. 91-105; Alberto Moravia, *Le roi est nu*, cit., pp. 30-33.

⁴⁰¹ Moravia spiega a Ravaioli perché molte delle sue donne moderne, mogli fedeli, madri di famiglia, ragazze "perbene" hanno il desiderio segreto e inconscio di prostituirsi: «[...] ogni situazione negativa lungamente protratta diventa un modo di vita e comporta sempre anche aspetto positivo, qualche compenso. Una lunga malattia, ad esempio: il malato soffre, è costretto a una serie di rinunce, è emarginato dalla vita; e tuttavia, proprio perché è malato, ha diritto non solo a cure, attenzioni e comodità di cui non godono i sani, ma all'esenzione da tanti doveri, fatiche quotidiane, coercizioni, per cui si instaura in lui una sorta di abdicazione

strano vagheggiare sul loro presunto stato di inferiorità, nato dallo sviluppo della società consumistica. Le parole di Moravia stesso lo confermano: «Il capitalismo reifica tutto, tutto è venduto e comprato. Mercificazione e reificazione sono la caratteristica precipua del nostro tempo, i fenomeni dominanti della nostra società⁴⁰²». Nella società capitalistica in cui tutto è venduto e comprato, neanche le donne possono essere esenti dalla loro mercificazione e reificazione.

«La rivolta delle donne, i segni nascosti di questa rivolta: Moravia, con i suoi novantacinque racconti, insegue un tale enigma⁴⁰³». Così scrive Enzo Siciliano, sui racconti al femminile di Moravia. Come abbiamo visto attraverso gli esempi dei testi citati sopra, le donne "nuove" moraviane con la "coscienza impotente" sono in piena crisi, appunto perché sono coscienti della loro situazione in quanto donne. Non trovano pace in famiglia, al posto di lavoro, nella società; qualcuna soffre il tradimento o l'indifferenza del marito, e qualcun'altra non riesce ad amare i propri figli. Non si riesce più a credere nella figura di "buona madre" o "buona moglie", né nelle consuetudini tradizionali borghesi. Al lavoro non viene richiesta la loro vera capacità di lavoratrici, bensì l'uso della civetteria o, ancora più direttamente, del corpo femminile. Una loro piccola rivolta o i motivi di tale comportamento però non vengono mai presi sul serio da mariti, fidanzati o familiari, né dalla società.

Certo, durante lo scorso secolo, per le donne italiane le circostanze sono drasticamente cambiate. Hanno attraversato due guerre mondiali, il declino della borghesia, il boom economico degli anni Cinquanta, con la conseguente crescita della società consumistica e il Sessantotto. Il movimento femminista negli anni Settanta sollecitò sicuramente lo sviluppo della parità tra i sessi,

dalla volontà, di irresponsabilità autorizzata che, quando torna alla normalità, può anche fargli rimpiangere la malattia. Così la prostituzione, questa ultima ratio di ogni donna, questa espressione-limite della sua condizione di inferiorità, può essere vagheggiata come una specie di rifugio, proprio nel momento in cui la condizione della donna sta cambiando, e diventa più libera, più indipendente, più responsabile». (Carla Ravaoli, *La mutazione femminile*, cit., pp. 98-99.)

⁴⁰² Ivi, p. 83.

⁴⁰³ Enzo Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 109.

dando il via alla realizzazione della legislazione del divorzio ('74), la riforma del diritto di famiglia ('75) dove fu finalmente sancito che i due coniugi hanno diritti e responsabilità uguali⁴⁰⁴ e, dopo tante attese e discussioni, l'approvazione della legge sull'interruzione volontaria della gravidanza ('78). Tutto ciò non fu per nulla facile in un paese come l'Italia, dove la presenza della Chiesa è molto forte e altrettanto evidente.

La codificazione della legge della parità dei sessi è senza dubbio uno dei grandi progressi della civiltà, ma allo stesso tempo, fu inevitabile che la responsabilità delle donne nella società aumentasse e il senso del dovere sulle loro spalle si aggravasse. Le donne cercavano a loro volta di adeguarsi a tale situazione, anche se a volte, disorientate e maldestre, avevano difficoltà ad adattarsi al nuovo standard di etica e morale.

La scala di valori della società viene rappresentata con acutezza nella trilogia della "coscienza impotente". Lo sguardo di Moravia verso queste donne, come si è cercato di dimostrare in questo capitolo, non è assolutamente quello del «padre di fallocultura⁴⁰⁵» come lo definirono Tomasi e Caruso, anzi è quello di chi cercò di mettersi nei panni delle donne in crisi e immedesimarsi con esse, per analizzare la loro psicologia e i problemi che le incalzano. Il suo atteggiamento da scrittore "scomodo" può essere estremamente acuto e spietato, ma mai freddo o indifferente. Se la sua descrizione femminile in alcune occasioni sembra severa o implacabile⁴⁰⁶, ciò è il più delle volte dovuto alle ferme convinzioni nel dovere di ricostruire e rappresentare la realtà. Quanto detto sopra sembrerebbe smentire la sua cosiddetta misoginia irragionevolmente attribuitagli dal critico Fernandez e da alcune femministe.

La spietatezza di Moravia nell'osservare gli uomini e le donne ha suscitato qualche volta avversione e polemiche nella critica, ma i 95 racconti al

⁴⁰⁴ AA. VV., *Il Novecento delle italiane*, cit., pp. 322-323.

⁴⁰⁵ Bibi Tomasi/Liliana Caruso, *I padri della fallocultura*, cit.

⁴⁰⁶ Dacia Maraini ha commentato che alcune delle figure femminili moraviane non sono amabili in quanto troppo "nevrotiche", ma abbiamo visto il perché della loro nevrosi; come non dare ragione alla loro sofferente "coscienza impotente"? (Cfr. Conversazioni tra la scrittrice e la scrivente alla Tokyo University of Foreign Studies in data 26 maggio 2014.)

femminile della "coscienza impotente" che l'autore continuò a scrivere nonostante le accuse femministe, offrono delle considerazioni interessanti e importanti per riflettere sulla mutazione delle donne italiane del Novecento.

5. "Io" narrante di Moravia ne *La vita interiore*: narrazione in prima persona femminile e forma dialogale

Nel capitolo che ci si appresta a redigere, si intende analizzare e riesaminare l'importanza dell'“ultimo” romanzo in prima persona femminile di Moravia, *La vita interiore*, il quale sembra essere stato sottovalutato in alcuni ambiti politici e letterari, benché appena pubblicato aveva attirato una grande attenzione da parte del pubblico e della critica per i suoi “scandalosi” contenuti: la prostituzione, la dissacrazione della religione, l'amore incestuoso o il tema del terrorismo. La vera innovazione dell'opera, però, non è stata la presenza degli argomenti eclatanti, elencati poco sopra, bensì la forma narrativa, mai esplorata dallo scrittore nei suoi romanzi precedenti. Mentre gli elementi come la descrizione dei rapporti sessuali, argomenti profanatori contro la Chiesa o i problemi di attualità della società — in questo caso la contestazione e il terrorismo — erano già presenti nelle sue opere precedenti, il dialogo tra il "romanziero" e il personaggio, "Desideria", era qualcosa di inedito, una forma di narrazione come intervista ancora inutilizzata.

Lo scrittore impiegò ben sette anni per la stesura de *La vita interiore*; il libro inizialmente ebbe la forma di narrazione in terza persona, ma successivamente il punto di vista fu interiorizzato, così nacque il personaggio di “Desideria”. La giovane protagonista viene intervistata dall'autore indicato con il pronome “Io” e gli racconta il suo incontro con la “Voce” (una specie di suo Super-Io) e la sua storia di rivoluzione “simbolica” nell'atmosfera del '68. L'innovazione del romanzo fu appunto questa: la forma dialogale particolare che Moravia riuscì a inventare dopo vari tentativi. Tale soluzione consentì di risolvere uno dei maggiori problemi notati dai critici nelle sue opere precedenti, quali *La romana* e *La ciociara*, ossia l'autenticità della voce della narratrice. Ne *La romana* e *La ciociara*, infatti, furono osservati l'inadeguatezza del linguaggio eccessivamente alto e sofisticato rispetto alla classe sociale a cui

appartenevano le protagoniste, oppure la contraddizione tra la loro sviluppata coscienza politica, molto acuta — in cui traspare l'ideologia politica dell'autore — e la loro presupposta ignoranza in materia.

Le opere di Moravia, soprattutto quelle pubblicate dopo il grande successo de *La noia* del 1960, tendono a essere dimenticate presto dal pubblico, sebbene ognuna di esse abbia avuto una vasta eco, sia positiva che negativa, subito dopo la pubblicazione. Come spesso accade agli scrittori più noti, una volta associati ad un certo aggettivo — nel caso di Moravia "misogino", come lo definirono Dominique Fernandez⁴⁰⁷ e alcune femministe, oppure "scandaloso", perché le sue opere furono messe all'Indice del Vaticano come "fabula amatoria"⁴⁰⁸ — questo resta attaccato loro per sempre, mettendo in ombra il vero valore delle nuove opere e ponendolo da subito in discussione. Ma la forza di Moravia è quella dell'osservatore; come nota Simone Casini nell'introduzione a *Impegno contro voglia*, raccolta di saggi politici di Moravia, negli Anni di Piombo, mentre aumentava notevolmente l'importanza della funzione intellettuale come chiarificatore davanti a violenze senza precedenti del terrorismo, Moravia scelse di essere solamente osservatore, contemplatore, invece di intervenire attivamente sul piano politico⁴⁰⁹. La posizione di Moravia di quel tempo è in chiaro contrasto con quella di Pasolini, anche se i due erano legati da un'amicizia e stima reciproche straordinarie. Di fronte all'apparente rifiuto di entrare in azione di Moravia, lo scrittore friulano addirittura lo attacca dicendo: «A un simile padre in simile frangente non resta altro che "cercar di capire il figlio": non ammazzarlo, non ammazzarsi, ma cercar di capirlo. E dopo che l'ha capito? Mi chiedo io, dopo che ha compiuto questo

⁴⁰⁷ Dominique Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, cit., p. 61.

⁴⁰⁸ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 175.

⁴⁰⁹ «A chi chiede un giudizio propriamente critico o una presa di posizione attiva, Moravia risponde, quasi scusandosi, che l'intellettuale non ha ricette salvifiche e tutto ciò che può dare è un giudizio limitato da intellettuale: "Si dirà che queste sono le cose che sente e pensa un intellettuale. Appunto. Naturalmente l'intellettuale può, anzi deve partecipare, cioè parlare con uno dei tanti linguaggi di comunicazione, e agire, cioè fare tutto ciò che si deve fare in simili circostanze; ma non gli si può chiedere di essere quello che non è, cioè di non sentire i già descritti sentimenti di estraneità e di già visto" (*La storia ripete i tragici errori*)» (Simone Casini, *Introduzione* in Alberto Moravia, *Impegno contro voglia*, cit., pp. XXIX-XXX).

magnifico atto di liberismo morale? [...] l'accontentarsi di capire implica parzialità e indifferenza. È l'agire che qualifica. E un padre che ama agisce⁴¹⁰». L'atteggiamento di Moravia sembra frustrare parecchio Pasolini, tuttavia, la sua presa di posizione certo non indica indifferenza o disinteressamento verso i problemi della società. Anzi, il nucleo della forza intellettualistica di Moravia sta proprio nell'osservare, contemplare e testimoniare. Non bisogna dimenticare inoltre che, come afferma Casini, per uno scrittore, «l'azione è la scrittura⁴¹¹».

L'instancabile curiosità e attenzione di Moravia verso gli svolgimenti della società sono distinguibili non solo nei suoi saggi o dibattiti, ma anche la vastità degli argomenti che propone nelle sue opere narrative ne è una conferma. Occorre riconoscere che Moravia non è stato solo l'autore de *Gli indifferenti* e de *La noia*, ma uno scrittore di attualità, capace di guardare continuamente la società italiana con la prospettiva attentissima del giornalista, dell'intellettuale, e soprattutto dello scrittore, durante quasi l'intero scorso secolo. Negli anni Settanta pubblicò tre raccolte di racconti al femminile, al culmine del movimento femminista; completò *La vita interiore* nel 1978, l'anno in cui Aldo Moro fu assassinato dalle Brigate Rosse, toccando i discorsi del '68 e del terrorismo; con *L'uomo che guarda* (1985) esplicò invece la sua forte apprensione per il rischio nucleare, l'argomento tuttora vivissimo. Grazie alla sua longevità e alla sua volontà incessante di creazione narrativa, dai tempi de *Gli indifferenti* all'ultimo romanzo, *La donna leopardo*, il suo percorso di narratore copre un arco molto ampio della storia del Novecento, offrendo varie suggestioni alle riflessioni sulla società.

La vita interiore, il quale «ha avuto successo, ma non è stato affatto capito⁴¹²» dai lettori secondo Moravia, riflette diversi lati dello scrittore al tempo sessantasettenne, ormai maturo. Riflette il suo atteggiamento politico

⁴¹⁰ Cito da Simone Casini, *Introduzione* in Alberto Moravia, *Impegno controverso*, cit., p. XXXI (fonte originale: Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 618-624).

⁴¹¹ Simone Casini, *Introduzione* in Alberto Moravia, *Impegno controverso*, cit., p. XVIII.

⁴¹² Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 267.

come intellettuale, la sua instancabile curiosità verso la società, la speranza e la delusione per il movimento studentesco, le sue incertezze stilistiche. Mettendo in evidenza ognuno di tali aspetti, di seguito si cercherà di vedere come la sua forma di narrazione in prima persona femminile viene completata⁴¹³ ne *La vita interiore* e, contemporaneamente, che effetto ebbe la contestazione nella visione politica di Moravia. Come accennato sopra, lo scrittore ebbe giudizi piuttosto negativi per l'uso di un linguaggio elevato sulla bocca di due donne non istruite, la Romana e la Ciociara. Dovette affrontare il problema dell'autenticità della voce soprattutto nel momento in cui tentò di dire concetti difficili, inerenti all'ideologia politica, con le loro parole. L'inevitabile incompatibilità tra le loro caratteristiche di gente umile e il loro modo di esprimersi eccessivamente elevato o la sensibilità troppo acuta verso la politica, metteva in discussione la validità stessa del loro racconto. In tale contesto, è curioso osservare come lo scrittore tentò di risolvere questo problema: non avrebbe potuto assolutamente ignorarlo in un romanzo come *La vita interiore*, in cui la protagonista affronta quotidianamente la tematica della contestazione, della rivoluzione e anche del terrorismo, e non avrebbe potuto fare a meno di parlarne. La chiave di soluzione sarà l'introduzione di una forma dialogale della narrazione, completamente nuova, che nelle opere precedenti come *La romana* e *La ciociara* non esisteva.

⁴¹³ Moravia scriverà ancora alcuni racconti in prima persona femminile raccolti in *La cosa e altri racconti* (1983), ma va precisato che, come romanzo, è l'ultimo in cui utilizzò una voce femminile.

5.1 La struttura narrativa e i personaggi

Questo romanzo è un'intervista che il personaggio indicato con il nome di "Desideria" ha concesso all'autore indicato con il pronome "Io" durante i sette anni che è durata la stesura del libro. Come tutti i personaggi, Desideria non è raccontata dal romanziere bensì gli racconta se stessa⁴¹⁴.

La prefazione del romanzo preannuncia la particolare struttura narrativa del libro: un dialogo tenuto tra due persone, in cui il romanziere (Moravia) farà delle domande alla protagonista (Desideria) e lei gli racconterà "se stessa". In queste poche righe già si vede lo scrupolo dello scrittore, sulla focalizzazione della soggettività del personaggio. Moravia non vuole che i lettori sentano un'eccessiva presenza dell'autore e che il dialogo tra due persone paia manipolato dalla sua narrazione onnisciente. Le parole di Desideria devono essere autentiche e credibili, per cui l'intervento dell'"Io" deve essere contenuto ma anche giusto, opportuno.

Dalla prima riga della prima parte del romanzo, Desideria menziona subito la Voce, il terzo elemento che completerà la forma triangolare della narrazione: «Il mio nome è Desideria. E ho avuto una Voce». Ella spiega all'"Io", che la Voce è come ciò che ha comandato e guidato Giovanna D'Arco. Desideria è una ragazza giovane, bella, di una famiglia molto ricca del quartiere Parioli di Roma, dichiara che nella sua infanzia era obesa, e paragona la se stessa dell'epoca a «un'oloturia [...] un vero e proprio tubo digerente rivestito di carne, dotato di una vitalità, appunto smaniosa, fatta di contrazioni e di spasmi puramente fisici⁴¹⁵». Però a dodici anni, durante la sua abitudinaria masturbazione, sente la Voce che viene da fuori, dall'angolo della stanza⁴¹⁶; da quel momento la sua vita ruota di 180 gradi, e la Voce la guiderà con i suoi suggerimenti, i consigli e le minacce, fino a renderla una vera terrorista. Come

⁴¹⁴ Alberto Moravia, *La vita interiore*, Milano, Bompiani, 2009.

⁴¹⁵ Ivi, p. 53.

⁴¹⁶ Ivi, p. 50.

al solito, nei romanzi di Moravia, il padre (nel caso di Desideria, adottivo) della protagonista non esiste, e in questo caso egli è morto quando lei aveva tre anni. L'unica famiglia di Desideria è la madre adottiva, Viola, italo-americana che sposò un greco-americano, e che per via del lavoro del marito visse molti anni in Medio Oriente. Desideria la definisce «apolide⁴¹⁷», in quanto «allo stesso modo che aveva una patria soltanto legale, cioè soltanto iscritta nel passaporto [...] non aveva che un simulacro di famiglia e non faceva parte che di una apparenza di società⁴¹⁸», e non riusciva a esprimersi bene in nessuna lingua, né in inglese, né in italiano, né in arabo⁴¹⁹.

Viola ha un ruolo particolare in questo romanzo. La madre che, da piccola Desideria adorava e stimava a tal punto da considerarla «una santa⁴²⁰», tentenna tra il desiderio di rispettare i valori tradizionali borghesi e la tentazione forte dell'erotismo. Come per compensare il fatto di non aver ottenuto né lo status né la famiglia rispettabile che avrebbe voluto, si fa trascinare dalla voglia oscura da masochista e le piace far l'amore a tre, solitamente tra lei, il suo amante e una governante di Desideria. Quest'ultima una sera assiste a una scena del genere per un puro caso, e ne rimane traumatizzata⁴²¹. Osserva la madre per la prima volta con gli occhi critici, non da figlia ma da estranea, similmente ciò che accade ad Agostino quando vede sua madre baciare un uomo e inizia a guardarla come una donna, non più come figura materna adorata. Lo shock di Desideria non finisce lì. Viola, il giorno dopo questo "incidente", infuriata un po' per l'imbarazzo e un po' per l'insoddisfazione per cui Desideria non era la bella figlia intelligente che avrebbe voluto che fosse, le rivela che lei è in realtà figlia di una prostituta, e che l'ha adottata soltanto perché aveva desiderato tanto ottenere una famiglia

⁴¹⁷ Ivi, p. 16.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Ivi, p. 17.

⁴²⁰ Ivi, p. 27.

⁴²¹ Come accennato già nel capitolo precedente, questo episodio dello stampo freudiano torna anche ne *Il viaggio a Roma*, nel quale il protagonista non riesce a liberarsi della scena di sesso di sua madre con un uomo che non fosse suo padre, che gli resta ben impressa nella memoria.

perfetta, ma non ne è soddisfatta per nulla. Ma dopo circa un anno, quando Desideria sarà diventata snella e bellissima, a perderci la testa sarà Viola, che comincerà a covare un desiderio incestuoso per lei e continuerà a oscillare tra la figura materna borghese tradizionale e l'erotismo.

I personaggi importanti sono, oltre a Desideria e Viola, tre: Tiberi, l'amministratore e contemporaneamente l'amante di Viola; Erostrato, un ex confidente della polizia che si fa mantenere da un gruppo di donne benestanti; Quinto, il "Compagno di Milano" amico di Erostrato, leader di un gruppo rivoluzionario milanese.

Il libro non si trattiene nel descrivere rapporti sessuali e per questo fu sequestrato due volte dal Procuratore, nell'ottobre 1979 e nel novembre 1980⁴²², ma Moravia certo non lo fece per pubblicizzare l'erotismo⁴²³, aveva le sue ragioni.

Ognuno dei personaggi principali ha una propensione sessuale particolare: Desideria è una ragazza con tendenza schizofrenica che si masturba continuamente e costantemente, poiché la masturbazione è il suo unico modo di equilibrarsi, comunicando con se stessa; Viola è una pura masochista a cui piace far l'amore a tre, e cova un amore incestuoso verso la figlia adottiva; Tiberi è un sadico che dimostra una certa avidità di potere; Erostrato, secondo Desideria, inconsciamente desidera rientrare nel ventre materno, cioè desidera morire; Quinto, invece, non dà nessun valore ai rapporti sessuali. Questi attributi delineano, in un certo senso, ciascuno dei diversi caratteri dei personaggi⁴²⁴.

Desideria incontra la Voce nel mezzo di una sua masturbazione quotidiana, in una notte («[...] uno dei quei giorni, o meglio una di quelle notti, perché tutto

⁴²² Daniela Mangione, *Introduzione. "Contro" La vita interiore*, in Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit., p. II.

⁴²³ Lo scrittore precisa la differenza tra l'erotismo "funzionante" e la pornografia, definendo la seconda il trattamento volgare dell'argomento sessuale: «[...] la volgarità probabilmente consiste nell'isolarlo dal contesto, e farne un mezzo per eccitare il lettore» (Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 274).

⁴²⁴ Enrico Filippini, *Alberto Moravia: quando incontrai la vergine rivoluzionaria...*, « La Repubblica », 11-12 giugno 1978.

quanto è avvenuto di notte, la masturbazione si è improvvisamente prolungata in una Voce che mi parlava dal buio⁴²⁵»). Lo scrittore spiega il collegamento tra la masturbazione e la Voce: «[...] secondo Freud non so, ma secondo certi psichiatri che ho letto, la dissociazione, la schizofrenia, porta alla masturbazione: chi si masturba non ha un partner reale, è partner di se stesso; ho letto anche che ci sono allucinazioni auditive legate alla masturbazione...⁴²⁶». Inoltre, nell'intervista rilasciata a Enzo Siciliano, rivela che ebbe l'idea di introdurre la "Voce" nella narrazione de *La vita interiore*, quando lesse per caso i verbali d'interrogatorio di Giovanna d'Arco⁴²⁷. La Voce, come quella che sentì Giovanna, conduce Desideria a compiere alcuni atti di rivolta e questo suggerì il percorso che seguì Moravia per arrivare a una nuova forma della narrazione, una specie di terzetto tra Desideria, la Voce e l'"Io".

L'idea del romanzo fu nata nel 1968, sarebbe dovuto essere un romanzo breve, intitolato *Operazione Oloferne*. I suoi personaggi, un gruppo di giovani appassionati di politica, avrebbero rapinato un imprenditore ricco per richiedere un riscatto, per poi utilizzare quei soldi per le loro attività illecite. Desideria sarebbe stata un componente di questo gruppo. La cosa interessante è che all'inizio, la storia veniva raccontata in terza persona, ma questa forma non convinceva l'autore, che alla fine la convertì in prima persona:

Questo romanzo, nel modo in cui era andato configurandosi, era realistico, era raccontato dall'esterno. Non mi soddisfaceva. Pensai di rovesciare la prospettiva: di interiorizzarlo. Desideria prese così a colloquiare con la "Voce". Quando rilessi il libro stampato, mi accorsi che la "Voce" non era altro che il Super-io di Desideria⁴²⁸.

⁴²⁵ Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit., p. 50.

⁴²⁶ Enrico Filippini, *Alberto Moravia: quando incontrai la vergine rivoluzionaria...*, « La Repubblica », cit.

⁴²⁷ Enzo Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 118.

⁴²⁸ Ivi, pp. 117-118.

Anche qui Moravia sottolinea di avere la necessità di utilizzare la prima persona anziché la terza, come per *La romana*, essendo quasi costretto dalla necessità creativa artistica. Nella stessa intervista, Moravia precisa che non ha mai pensato di trasformare Desideria in un ragazzo⁴²⁹, ma in un altro articolo, fa riferimento a un percorso diverso di "interiorizzazione" del racconto:

Quel romanzo era in prima persona, pronunciato da un uomo, e poi c'erano dieci personaggi. Poi l'uomo è diventato una donna, più o meno perché nei miei libri non è possibile evitare che a un certo punto l'elemento politico-sociale s'incroci con quello sessuale. La donna mi faceva più gioco. La donna in rivolta: oggi la donna è in vantaggio, in una società tutta imbecillaggine e in mezzo a uomini grulli integrati. La donna ha qualcosa di indomito, che è legato al suo sesso... E fin dall'inizio la donna era ricca, proprietaria di una villa a Sabaudia...⁴³⁰

Se i commenti di Moravia sono fedeli ai fatti — poiché l'intervista è datata nello stesso mese di pubblicazione del libro, perlomeno si presume che la memoria dello scrittore sull'elaborazione di quest'ultimo fosse ancora fresca — vorrà dire che la storia de *La vita interiore* era stata raccontata inizialmente in terza persona, poi trasformata in un racconto in prima persona con la voce di un uomo e, finalmente, l'uomo viene sostituito da una donna. Un percorso di elaborazione non facile, ma logico se si pensa che negli anni dedicati alla stesura del libro, Moravia sembra proprio attirato da questa idea di donne in rivolta, donne "meno integrate" nella società rispetto agli uomini, l'idea che viene ripetuta diverse volte anche nelle conversazioni con Carla Ravaioli in *Mutazione femminile*⁴³¹. È altrettanto curiosa la dichiarazione dello scrittore, il quale afferma di sentire di avere una capacità maggiore di immedesimarsi con

⁴²⁹ Ivi, p. 118.

⁴³⁰ Enrico Filippini, *Alberto Moravia: quando incontrai la vergine rivoluzionaria...*, « La Repubblica », cit.

⁴³¹ Carla Ravaioli, *La mutazione femminile*, cit. p. 13.

un personaggio di sesso femminile; ne *La vita interiore*, al posto di identificarsi con la protagonista Desideria, sceglie di farlo con la sua madre adottiva, Viola, immaginando questa in un rapporto sessuale con la figlia⁴³².

Quando Desideria iniziò a sentire la Voce, una specie di suo Super-io, e a parlare con essa, serviva anche qualcuno che completasse il loro dialogo: qui nasce l'"Io", l'autore del libro. L'"Io" è rappresentato come una persona piuttosto discreta, che non ha un forte carattere; difficilmente espone le sue opinioni personali e ascolta incuriosito ciò che racconta Desideria, sollevando di tanto in tanto un'obiezione. Mantiene alta l'attenzione in modo che l'interlocutrice non vada troppo fuori tema, pone delle domande opportune delle quali un lettore del libro vorrebbe sapere la risposta; l'"Io" quindi parla un po' anche per conto dei lettori. Inoltre, se Desideria utilizza un termine particolare, non lo tralascia mai e le chiede subito il motivo preciso di tale uso e se lei risponde allusivamente, cerca di indovinare il senso profondo delle sue parole. Qualsiasi cosa Desideria racconti di aver compiuto, l'"Io" non ne rimane mai scandalizzato, in quanto capace di ascoltarla senza giudicarla. L'"Io" che, a primo impatto sembra un semplice intervistatore, ha in realtà un ruolo indispensabile per rendere autentica la narrazione della ragazza. È la presenza che permette alla ragazza di narrare in modo così libero e naturale, dando l'impressione ai lettori che il personaggio di Desideria sia autonomo e che la sua narrazione sia verosimile, appunto come è sottolineato nella premessa: «Desideria non è raccontata dal romanziere bensì gli racconta se stessa⁴³³».

Ma allora chi è questo "Io"? Sarebbe Moravia stesso? Molti critici si posero questa domanda senza mai poter dare una risposta troppo convincente. Cercarono di capire chi, tra tutti i personaggi principali, fosse più vicino alla figura dello scrittore. Il "romanziero", cioè «l'autore indicato con il pronome "Io"⁴³⁴» che fa delle domande convenienti, o la protagonista Desideria, che

⁴³² Enzo Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 118.

⁴³³ Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit.

⁴³⁴ *Ibid.*

distrugge tutti i valori tradizionali della sua classe di appartenenza, o la Voce, la quale ordina a Desideria di eseguire la rivoluzione⁴³⁵? Moravia, come se volesse rispondere a varie supposizioni dei lettori, dichiara nell'intervista pubblicata in Francia nel 1979:

Ne *La vita interiore*, ho cercato di moltiplicare la forza della narrazione con la presenza di tre persone che dicono "io" e farne una sola: il personaggio indicato come "Io", il personaggio di Desideria e il personaggio della Voce. In seguito, ho scoperto che questo trio era la trinità freudiana: l'"Io" è l'"io", la Voce è "Super-Io" e Desideria è l'"Es"⁴³⁶.

Dunque secondo quanto sostiene Moravia, Desideria è "Es", ciò che rappresenta il "desiderio" così come indicato dal nome stesso della ragazza; la Voce è il suo "Super-io", ciò che incarna norme, ingiunzioni o divieti verso tale desiderio (infatti il più delle volte la Voce ordina a Desideria di agire o non agire); l'"Io", l'intervistatore, non è altro che il mediatore tra le entità, rendendo la struttura più stabile ed equilibrata tra le tre istanze psichiche. Se questi tre personaggi, tutti insieme, costituiscono in realtà una sola persona, si potrebbe anche pensare che questa persona sia Moravia, ma non è questa supposizione che ci interessa. La cosa importante sul piano della struttura narrativa è che Moravia, introducendo tale forma sperimentale di dialogo triangolare, moltiplicò la forza della narrazione e riuscì finalmente a dominarla. E questo gli consentì di risolvere tutti i problemi affrontati nella narrazione in

⁴³⁵ Spinazzola, per esempio, non sembra aver dubbi nel pensare che la Voce è Moravia: «Moravia è la Voce: nel senso, ovviamente, in cui Flaubert è Emma Bovary. *La vita interiore* ci dice dunque molte cose importanti sugli auspici di apocalisse disperata percepibili in una intellettualità di orientamento democratico, giovane o meno giovane, dominata da un antiborghesismo sempre più radicale. Ma il libro paga questo empito di corruccio con la contraddittorietà di un risultato letterario in cui l'autore troppo prevarica sull'autonomia del personaggio» (Vittorio Spinazzola, *Il doppio gioco dello scrittore*, « L'Unità », 16 ottobre 1979),

⁴³⁶ Testo originale: «Dans *La Vie intérieure*, j'ai essayé de multiplier la force de la narration par la présence de trois personnages qui disent "je" et qui n'en font qu'un : le personnage indiqué par "je", le personnage de Désirée et le personnage de la voix. Après coup, j'ai découvert que ce trio représentait la trinité freudienne : "je" est le "moi" ; la voix, le "surmoi" et Désirée, le "ça"» (Alberto Moravia, *Le roi est nu*, cit., p. 116).

prima persona femminile affrontati nelle opere precedenti, come ne *La romana* o *La ciociara*.

Moravia, in pratica, sceglie come protagonista e narratrice Desideria, una ragazza cresciuta in un ambiente alto borghese, risolvendo così la problematica che dovette affrontare ne *La romana* e *La ciociara*, cioè il dislivello tra la classe umile a cui appartenevano le protagoniste e il loro linguaggio troppo elevato e sofisticato, per essere considerato adeguato. Poi introduce la Voce onnisciente⁴³⁷, in modo da consentire a Desideria di utilizzare dei termini tecnici politici che una diciottenne "normale" non conoscerebbe, permettendo così di introdurre l'ideologia nel romanzo. Inoltre, secondo la necessità, fa porre delle domande dal curioso "Io" a Desideria e le fa spiegare ciascun motivo dei suoi comportamenti o del suo particolare utilizzo delle parole⁴³⁸. In un esempio della conversazione tra l'"Io" e Desideria, lei gli racconta di quando volle suicidarsi dopo la scomparsa della Voce:

Io: Che volevi fare?

Desideria: Gettarmi dalla finestra.

Io: Volevi ucciderti?

Desideria: Sì.

Io: Perché?

Desideria: Perché la Voce non c'era più e io non sopportavo la sensazione che non ci fosse più.

Io: Che sensazione era?

Desideria: Di essere tornata quella che ero prima che lei si facesse sentire: un pezzo di carne massiccio e muto, un'oloturia.

Io: Ti era successo prima di avere la tentazione di ucciderti?

Desideria: Si capisce. Praticamente, ce l'avevo almeno una volta al giorno.

Io: Una volta al giorno, e perché?

⁴³⁷ Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit., p. 144.

⁴³⁸ Elio Pecora, *Moravia, discutiamone*, « Tuttolibri », n. 25, 1 luglio 1978.

Desideria: Non c'era perché. Era come il flusso e il riflusso del mare: ora mi piaceva vivere e ora desideravo morire⁴³⁹.

(Le sottolineature sono a cura della scrivente, per enfatizzare alcuni aspetti della conversazione.)

Come si può vedere qui, benché il romanziere (Moravia) sia in realtà l'unica persona che sa tutto, finge di essere un totale estraneo alla storia e chiede continuamente a Desideria: «Perché?», «Come mai?», «Cosa vuoi dire?». Così funge da buon interlocutore e fa descrivere dettagliatamente a Desideria tutte le ragioni delle sue azioni. Giovanni Raboni considera questo artificio come «una sorta di polemica ironia [...] contro l'artificiosa onniscienza del narratore tradizionale⁴⁴⁰», aggiungendo: «Ma, al di là di questo, è chiaro che per Moravia l'adozione della formula dell'intervista è anche un modo per acquistare ulteriore distanza, e quindi maggior lucidità, per esprimere con più evidenza la sua estraneità alle motivazioni del personaggio permettendogli, tuttavia, di parlare attraverso il personaggio⁴⁴¹». Cesare Musatti suggerisce che, se lo scrittore non avesse ricorso all'espedito del dialogo, il racconto di Desideria sarebbe stato come un'autobiografia di un'adolescente con qualcosa di falso: «Nelle autobiografie degli adolescenti (ma soltanto degli adolescenti?) traspare sempre qualche cosa di falso, perché chi parla è troppo dominato dal pensiero di ciò che gli altri, il lettore può pensare⁴⁴²». Invece, impostando l'"Io" neutro che simula di non essere al corrente dei racconti della ragazza, Moravia riuscì a farla parlare francamente e liberamente, facendole condurre la narrazione⁴⁴³.

Dall'altra parte, ci fu anche chi considerò il nuovo stile narrativo di Moravia come una pecca. Paolo Milano nota che la perspicace e esperta narrazione di

⁴³⁹ Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit., pp. 75-76.

⁴⁴⁰ Giovanni Raboni, *Una voce le comanda di distruggere tutto*, « Tuttolibri », n. 24, 24 giugno 1978.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Cesare Musatti, *Le ragazze, la rivoluzione*, « La Stampa », 30 luglio 1978.

⁴⁴³ «La ragazza parla franca e spedita, stimolata sì qua e là dagli interventi dell'autore, ma in definitiva manovrando lei stessa il racconto» (*ibid.*).

Desideria rende il suo personaggio "onnisciente", come se fosse l'autore che manipola liberamente i pensieri e le azioni di tutti i personaggi⁴⁴⁴. In effetti, i lettori non sono in possesso di alcun mezzo per sapere più di ciò che racconta Desideria sui profili degli altri personaggi, vista la forma dialogale che esclude qualsiasi interpretazione diversa dalla sua. L'"Io" potrebbe dire la sua, ma non lo fa in quanto si limita al ruolo di ascoltatore e cerca solo di sostenere Desideria nella sua narrazione. Però tale onniscienza della ragazza difficilmente guasta la gradevolezza della lettura del libro, in quanto quest'ultimo potrebbe essere letto sia come una testimonianza biografica di Desideria, dando credito a tutto ciò che racconta, sia come se fosse un dialogo terapeutico tra uno psicoanalista e una paziente⁴⁴⁵. Nel secondo caso, ai lettori è lasciata la libertà di credere o non credere alle parole di Desideria, mettendo in discussione i suoi comportamenti e i racconti stravaganti.

In ogni caso, in questo romanzo a cui Moravia lavorò per sette anni, la struttura narrativa è studiata profondamente e fondata su calcoli accurati. È interessante notare che la problematica dell'autenticità della voce femminile ne *La romana*, *La ciociara* e nei racconti al femminile degli anni Settanta, la quale non era sfuggita agli occhi dei critici, sia stata risolta, o perlomeno migliorata in grande misura, attraverso una forma narrativa tradizionale come il dialogo. La narrazione ne *La vita interiore*, costando molti anni e fatica dell'autore, fu trasformata innanzitutto dalla terza persona nella prima, poi dalla prima persona femminile "semplice" alla forma dell'intervista, e infine prese la forma dialogale. Così lo stesso scrittore mise fine ai vari problemi dell'autenticità della narrazione in prima persona femminile, e concluse

⁴⁴⁴ «[...] l'ingegnosa formula ha il suo difetto: la giovanissima Desideria, narrando con un'acutezza e un'esperienza impeccabili diventa lei stessa "autore onnisciente", cioè sa tutto quello che fanno o pensano gli altri personaggi» (Paolo Milano, *L'inferno in prima persona*, « L'Espresso », 2 luglio 1978, p. 70).

⁴⁴⁵ Moravia racconta che, durante la stesura del libro, aveva avuto un'idea del genere, ma che apparentemente è stata scartata: «[...] dirò qui, la prima idea da cui nacque il rapporto fra me e Desideria. L'idea era questa: che lei andava da uno psicoanalista dopo aver perso la Voce, chiedeva a quello di fargliela riavere. Al che lo psicoanalista rispondeva che il suo compito era di curare le malattie, non di procurarle» (Elio Pecora, *Moravia, discutiamone*, « Tuttolibri », cit.).

l'anello delle sue opere "al femminile" che ebbe inizio con *La romana* del 1947.

5.2 Lo sfondo storico del romanzo: contestazione studentesca

Abbiamo detto che *La vita interiore* è un romanzo che si può leggere in maniera multilaterale; ma sarebbe sbagliato considerarlo come un'opera realistica che rispecchi la situazione della società italiana del '68 così come era, come in effetti testimonia la critica dei racconti "al femminile" di Moravia avviata da alcune femministe degli anni Sessanta e Settanta. Benché sia vero che Moravia descrisse il percorso di trasformazione di una bellissima ragazza pariolina in una terrorista, ambientato a Roma nell'atmosfera del '68, Desideria non è stata creata assolutamente con l'intento di farne una rappresentatrice delle donne italiane di allora, né è nata da un modello di persona realmente esistita, come suggerivano delle voci che circolavano al tempo della pubblicazione del libro⁴⁴⁶. Ciò che Moravia scrive nei romanzi è, come sosteneva egli stesso, «il risultato di uno sforzo per comprendere le situazioni⁴⁴⁷» che aveva vissuto. Pertanto, tutti i fatti e i personaggi che si cristallizzano intorno alla figura della protagonista Desideria, sono una specie di sintesi dello scrittore sui vari accadimenti degli anni della contestazione e del terrorismo, che man mano lui stesso andò figurando attraverso osservazioni e riflessioni ripetute su tali sconvolgenti fenomeni.

Sempre in *Introduzione a Impegno controverso*, scrive Casini:

Il Moravia "politico" riflette sui temi pubblici dell'attualità contemporanea la stessa situazione che il Moravia "scrittore" indaga sul piano privato e interiore dei personaggi. [...] Questa stretta corrispondenza, al limite della sovrapposizione, con l'attività letteraria costituisce la forza e il limite della riflessione politica moraviana. L'epicentro di tale riflessione, come si è accennato, va cercato in una ricerca narrativa ad alto tasso di politicità

⁴⁴⁶ Enrico Filippini, *Alberto Moravia: quando incontrai la vergine rivoluzionaria...*, « La Repubblica », cit.

⁴⁴⁷ Testo originale: «En général, ce que j'écris dans mes romans est le résultat d'un effort de compréhension des situations que j'ai vécues» (Alberto Moravia, *Le roi est nu*, cit., p. 193).

implicita, che pur concentrandosi sulla sfera interiore e motivazionale del personaggio, coinvolge sin dal primo romanzo la società contemporanea, le sue ragioni ideali e le sue ideologie, all'interno di una rete di implicazioni che non ha paragoni nel Novecento⁴⁴⁸.

La vita interiore è una delle opere narrative di Moravia in cui la sua «politicità implicita⁴⁴⁹» si intravede in modo relativamente riconoscibile, ma in un certo senso risulta anche molto equivoco e ambiguo perché, nonostante parli continuamente della politica, l'ideale del libro e la presa di posizione dell'autore non sono espliciti chiaramente. Il libro è così allusivo che Raboni lo definì «un romanzo allegorico⁴⁵⁰». Mentre ne *La romana* o *La ciociara* era facile vedere che la figura dell'intellettuale, come Mino o Michele, incarnasse più o meno l'ideologia politica dello scrittore, qui non c'è un personaggio di tale stampo. Desideria agisce secondo gli ordini della Voce e non si può dire che abbia delle sue idee del tutto autonome; Erostrato trasforma se stesso opportunisticamente, da fascista a estremista di sinistra, per avvicinarsi a donne benestanti e farsi mantenere da loro; Quinto è il capo dello stesso gruppo di Erostrato, costituito a Milano, ma la sua personalità ha dei tratti negativamente borghesi e conformistici, che non coincidono con l'orientamento politico di Moravia.

Nella seconda metà degli anni Sessanta l'Italia è politicamente in crisi, nonostante avesse avuto il boom economico e si fosse arricchita materialmente negli anni precedenti. Il governo non era in grado di adeguarsi ai cambiamenti

⁴⁴⁸ Simone Casini, *Introduzione* in Alberto Moravia, *Impegno contro voglia*, cit., p. XI.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ «In che senso *La vita interiore* è un romanzo allegorico? Nel senso che una parte di ciò che ci viene raccontato non è e non vuol essere "verosimile", ma sta, chiaramente, al posto di qualcos'altro, di un contenuto intellettuale non esplicitato anche se fortemente esplicito. Moravia, così, non ci dice che la protagonista, la ragazza Desideria, è dominante e "agita" dalla astrattezza mortuaria e omicida di una ideologia schematicamente eversiva; ci dice — allegoricamente, appunto — che essa sente, come Giovanna d'Arco, una Voce, e che è questa Voce a comandarle di fare tutto quello che fa, cioè attuare un piano sistematico di dissacrazione e distruzione della famiglia, della cultura, del denaro, dell'amore e — infine — della stessa vita umana» (Giovanni Raboni, *Una voce le comanda di distruggere tutto*, «Tuttolibri», cit.).

sociali, generati da un grosso afflusso di immigrati meridionali nel nord a partire dalla fine anni Cinquanta, all'espansione del consumismo, all'aumento drastico degli iscritti all'università, ecc. I primi a lanciare l'appello furono gli studenti; già nell'autunno del '67, vari istituti universitari venivano occupati in diverse città dell'Italia centrale e del nord. Nel '68, dopo lo scontro tra poliziotti e studenti del 1° marzo a Valle Giulia, dove risiedeva la facoltà di architettura della Sapienza, la contestazione si trasformò da movimento studentesco che mirava il cambiamento radicale del sistema istituzionale nazionale in un movimento multilaterale che aveva l'obiettivo di interrogare e mettere in discussione gli ideali dell'intera società⁴⁵¹, estendendo la forte influenza anche sul movimento femminista e sulle lotte operaie.

All'inizio del movimento studentesco, Moravia è entusiasta in maniera disarmante della rivolta dei giovani. Dichiara nell'intervista condotta da Renzo Paris:

La mia adesione al mondo rivoltato del Sessantotto è stata dovuta a un fatto semplice: che la rivolta del Sessantotto era omologa alla rivolta che da *Gli indifferenti* su su attraverso *La disobbedienza* fino a *La vita interiore* ho cercato di rappresentare in quasi tutti i miei romanzi. A riprova, è stato soltanto nel 1968 che ho avuto l'impressione di non essere estraneo alla vita politica italiana, come invece mi era così spesso avvenuto nel passato⁴⁵².

La "rivolta" è senz'altro un tema che allo scrittore fu sempre al cuore e che approfondì incessantemente dal suo precoce esordio con *Gli indifferenti* in poi. Anche se la rivolta non risulta del tutto riuscita o perlomeno utile, lo sguardo di Moravia verso personaggi ribelli è sempre indulgente, comprensivo e compassionevole. Edoardo Sanguineti, come abbiamo visto nel capitolo 2°, nel suo saggio del '62 annotò la propensione dello scrittore verso il popolo e il

⁴⁵¹ Cfr. AA. VV., *Enciclopedia del '68*, Roma, Manifestolibri, 2008, pp. 218-219.

⁴⁵² Alberto Moravia, *Impegno controverso*, cit., p. XLIV.

profondo rancore per i borghesi⁴⁵³, ma questa dicotomia di simpatia e di antipatia, si potrebbe attribuire anche diversamente; la prima andrebbe attribuita ai ribelli sofferenti, inclusi i personaggi borghesi come Michele, Carla o Dino de *La noia*, e la seconda a chi non si rende conto della propria ipocrisia borghese come Mariagrazia, la madre di Michele, oppure i genitori di Luca ne *La disubbidienza*. Tale schema è applicabile anche ne *La vita interiore*: lo scrittore dimostra una certa commiserazione verso Viola, la figura tipicamente e sfavorevolmente borghese, ma ne prova compassione in quanto è cosciente della vuotezza della sua esistenza. Come quelle donne moraviane con la "coscienza impotente" dei racconti al femminile degli anni Settanta, Viola sa di essere infelice e miserabile, e di poter aspirare a qualcosa di migliore, ma non conosce un modo per uscire da tale disperata situazione. Nelle righe che seguono è riportata la scena in cui Viola dimostra la sua lucidità suscitando la meraviglia di Desideria, dopo essere urtata con la macchina proprio da quest'ultima:

Desideria: [...] [Viola] aveva un'espressione imbarazzante, di fredda perplessità; finalmente ha detto: "Ma cosa credi? Che non mi rendo conto di tante cose?" "Ma di quali cose, mamma?" "Tante cose. Per esempio che le feste sono noiose, assurde, insopportabili. Per esempio che mentre seminuda e trafelata, ti facevo fretta, ero una figura ridicola, sciocca. Per esempio che tu mi guardavi come si guarda una matta. Di tutte queste cose sono perfettamente cosciente e ancora di moltissime altre. So tutto, hai capito, tutto." "Ma cosa sai, mamma? Non c'è nulla da sapere." "So tutto, ti dico. So che sono una persona che non vale niente, che debbo la mia apparenza di esistenza al fatto di avere un conto in banca; so che non sarò mai una buona madre né una brava signora borghese; so che ciò che mi dà l'illusione di esistere, oltre al denaro, è potere fare l'amore ogni volta che voglio e più che posso, con uomini e donne. Magari lo farei anche con gli animali, perché no! Infine so benissimo che

⁴⁵³ Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 101.

voglio portarti a far l'amore con me e che penso di averne il diritto perché ti ho comprata dalla tua vera madre e non posso togliermi dalla testa che sei un oggetto di mia proprietà di cui posso fare quello che più mi piace."

Io: Molto lucida, direi. E tu come hai accolto questa specie di confessione?

Desideria: Le ho domandato: "Se sai tutte queste cose e non ti piace di essere come sei, allora perché non cerchi di cambiare?"

Io: E lei?

Desideria: Ha risposto con aria improvvisamente melanconica: "Lo sai benissimo che non è possibile cambiare. E poi chi ti dice che non mi piace di essere come sono?"

Io: Ancora una volta: molto lucida.

Desideria: La guardavo, debbo confessare, un po' meravigliata: l'avevo sempre considerata una specie di mostro del tutto inconsapevole della propria mostruosità. Ed ecco, invece, scoprivo che era pienamente cosciente della sua situazione così disperata e pur così comune, di donna ricca e sola. Ma doveva essere una coscienza, ho ancora pensato, del tutto impotente a modificare, anche minimamente, la situazione stessa⁴⁵⁴.

Non possiamo dire che Viola sia un personaggio piacevole o amabile, ma lo scrittore dimostra comunque il minimo di simpatia per lei attraverso Desideria, appunto perché quest'ultima è consapevole della sua situazione miserabile e ne soffre. In questo senso, il criterio di giudizio di Moravia non è legato semplicemente all'ambigua dicotomia tra i ricchi e poveri, ma è condizionato da sentimenti più complessi.

Moravia amava i ribelli e per questo ha supportato gli studenti contestatori, ma essi non hanno voluto accogliere positivamente la sua dichiarata e profonda adesione al movimento. Lo scrittore rimase coinvolto nella contestazione in un modo per lui inaspettato:

⁴⁵⁴ Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit., p. 189.

Mi sono trovato coinvolto perché la contestazione, tra le tante cose, era un movimento generazionale e io appartenevo alla generazione di coloro che ne venivano attaccati. Avevo ormai già sessant'anni. Fui così molto attaccato, spesso nella maniera proditoria, in mala fede, che era propria della contestazione. Ricordo un dibattito violentissimo all'Espresso. Ero solo contro un gruppo di rappresentanti della contestazione romana, i quali mi accusavano di colpe fantastiche di cui a dirla verità non sapevo nulla. Scoprii così che il fatto di avere una certa età equivaleva in quei tempi a quello di essere un dirigente da odiare e mandare in soffitta⁴⁵⁵.

Il dibattito cui si riferisce Moravia è il famoso *Processo a Moravia*, pubblicato su « L'Espresso » il 25 febbraio 1968, nel quale cinque studenti dell'Università di Roma, giovani contestatori, discutono con lo scrittore sulla sua posizione di intellettuale di sinistra. Gli studenti attaccano Moravia perché scrive per il *Corriere della sera*, il quale secondo loro l'«organo dell'oppressione imperialista in Italia⁴⁵⁶». Moravia a sua volta ribadisce che non ha mai scritto una riga sul sistema che essa rappresenta e che si considera un proletario-artista che "fabbrica" romanzi, novelle e drammi, servendosi della sua mente, ma gli studenti non l'ascoltano, né sembrano interessarsi dei contenuti dei libri saggistici dello scrittore⁴⁵⁷. Secondo la loro opinione gli intellettuali devono servire il popolo e non vogliono sapere altro se non capire se Moravia sia disposto a dare "impegno" nel modo in cui pensano loro, cioè a scrivere esclusivamente "per il popolo". D'altro canto Moravia è dichiaratamente contro tale forma di *engagement*; per lui l'espressione artistica non deve essere propagandistica bensì completamente libera; perciò il dibattito finisce senza arrivare a una conclusione organica. Moravia era favorevole alla rivolta degli studenti, ma attraverso varie esperienze a contatto diretto con loro,

⁴⁵⁵ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., pp. 248-249.

⁴⁵⁶ Alberto Moravia, *Processo a Moravia*, in ID., *Impegno controverso*, cit., p. 102.

⁴⁵⁷ Si parla soprattutto del saggio sulla rivoluzione culturale della Cina, allora appena pubblicato. Moravia reclama: «Io mi sento indifeso. Ho passato l'estate a scrivere il libro sulla Cina: se non lo leggete, che posso farci?» (Ivi, p. 99.)

si rese conto che nella loro contestazione mancava proprio la cultura, senza la quale egli credeva che non sarebbe mai esistita una vera rivoluzione. Enzo Siciliano nota che il Sessantotto deluse lo scrittore proprio per questo motivo:

La differenza fra rivolta e rivoluzione venne a lungo discussa: fisiologia la prima, razionalità la seconda. Per il moto fisiologico del rinnovamento Moravia — lo dice con chiarezza un breve romanzo come *La disubbidienza* — prova adesione, purché in quel dirompere di eventi irrimandabili si profili lo spirito della novità, o l'esigenza di una mediazione culturale. Il Sessantotto, proprio su questo punto, ha deluso Moravia⁴⁵⁸.

Vediamo ora come viene espressa la «politicità implicita⁴⁵⁹» di Moravia ne *La vita interiore*, mettendo in luce in che modo sono rappresentati il terrorismo, il «figlio bastardo⁴⁶⁰» del Sessantotto, e la sua speranza/delusione per la "mancata rivoluzione" degli studenti. Innanzitutto si può notare la sua forte avversione verso il linguaggio "integrato", le parole "tecniche" dei rivoluzionari che, in realtà non significano nulla. La diffidenza dello scrittore contro i contestatori sprovvisti di cultura e il suo netto rifiuto del terrorismo si manifesta nel personaggio superficiale e frivolo di Quinto, un sedicente rivoluzionario, il cosiddetto «compagno di Milano⁴⁶¹». La repulsione che sente Moravia di fronte ai luoghi comuni, al linguaggio dei rivoluzionari che sanno della «roba riscaldata⁴⁶²», viene rappresentata simbolicamente nella vicenda in cui Quinto corregge ogni parola "standard" che usa Erostrato:

⁴⁵⁸ Enzo Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 99.

⁴⁵⁹ Simone Casini, *Introduzione* in Alberto Moravia, *Impegno contro voglia*, cit., p. XI.

⁴⁶⁰ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 250.

⁴⁶¹ Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit., p. 338.

⁴⁶² «Il piatto della contestazione in Francia e in America aveva una fragranza che mancava del tutto in Italia e in Cina. Si assaggiava la contestazione italiana o cinese e veniva fatto di pensare che non fosse roba fresca, ma riscaldata. Questo si vide poi soprattutto nel terrorismo che fu il figlio bastardo della contestazione. L'azione dei terroristi era senza dubbio nuova come concezione. [...] Ma il linguaggio delle brigate rosse era vecchio e non esente da una retorica controproducente. [...] Questo linguaggio, come ho detto retorico, veniva dalle profondità di quella stessa vecchia Italia parolaia che i terroristi volevano distruggere, e probabilmente nocque al terrorismo più ancora delle azioni che cercava di propagandare» (Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., pp. 249-250).

Io: Su che cosa discutevano Erostrato e Quinto?

Desideria: Pur sempre a causa di quell'orribile voluttà, non ho ben inteso qual era l'argomento della discussione. Era un argomento politico, questo è certo. Ed è altrettanto certo che Quinto beccava Erostrato.

Io: Lo beccava? Che cosa vuoi dire?

Desideria: Lo interrompeva facendogli notare alcuni errori di terminologia politica, correggendolo, dicendo la parola esatta o che lui considerava esatta.

Io: Terminologia politica, ma quale?

Desideria: Quella della sinistra extraparlamentare. La differenza tra Erostrato e Quinto è che quest'ultimo pareva che avesse imparato a parlare con quel linguaggio lì; mentre Erostrato tendeva a dire le cose con il linguaggio normale e semmai ad adottare il linguaggio politico come mettendo tra virgolette, quasi traducesse da una lingua straniera. Questa conoscenza del linguaggio di sinistra conferiva superiorità a Quinto, metteva Erostrato in stato in inferiorità.

Io: Dammi un esempio di una beccata di Quinto.

Desideria: Mah, non so. Ad un certo punto la discussione si è concentrata sul comportamento di certi gruppi del Nord che piombavano nei supermarket, prendevano quel che volevano e se ne andavano senza pagare. Erostrato ha detto: "Assalto alla merce." E subito, pronto, Quinto l'ha beccato: "Esproprio proletario." Poi Erostrato ha detto, parlando delle case in cui venivano tenuti rinchiusi i sequestrati politici: "Appartamento" e Quinto l'ha corretto: "Carcere popolare." Infine Erostrato ha alluso a un dirigente della Fiat chiamandolo: "Caporeparto" e Quinto ha detto: "Servo della multinazionale." E così via così via⁴⁶³.

Il personaggio di Quinto, che sa maneggiare con fluidità il gergo della sinistra extraparlamentare, è descritto ironicamente come un piccolo borghese

⁴⁶³ Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit., pp. 344-345.

mediocre. Il suo linguaggio è un «orrendo gergo scientifico-sociologico⁴⁶⁴», il «gergo che liquida la cultura e l'arte, perché impregnato di oblio e di rozzezza⁴⁶⁵». Desideria sente per Erostrato una certa «oscura, affettuosa, fraterna compassione⁴⁶⁶» in quanto il suo essere bugiardo si presenta almeno reale⁴⁶⁷, e riflette sulla situazione disperata di Viola così ricca e sola dimostrando una strana forma di affetto⁴⁶⁸. La persona provinciale di Quinto, che rappresenta «proprio il contrario della rivoluzione⁴⁶⁹», invece, le provoca una persistente «ripugnanza⁴⁷⁰» che non sa neanche lei da cosa derivi esattamente. Desideria gli riserva la sua verginità seguendo l'ordine della Voce, ma quando si rende conto che ciò non la porterà a far parte del gruppo di Milano, lo uccide con un colpo di pistola.

L'atteggiamento politico di Moravia verso la contestazione è implicitamente espresso anche attraverso la rivoluzione "simbolica" della giovane protagonista; Desideria, guidata dalla Voce e seguendo il suo «Piano di trasgressione e dissacrazione⁴⁷¹», dirompe tutti i valori tradizionali della classe borghese quali la famiglia, la religione, la verginità, la vita umana, ecc., ma molte di queste azioni non vengono eseguite fino in fondo. Desideria conosce una ruffiana, Diomira, e va alla sua casa di appuntamenti per ribellarsi a Viola e ripagarle i soldi con cui l'ha comprata, ma si rifiuta di venderci realmente; cerca di uccidere sua madre adottiva per dissacrare la vita umana, però fa una sterzata brusca un momento prima di investirla pienamente. Le parole stesse della giovane confermano tale rivoluzione simbolica: «[...] secondo la Voce, non era necessario portare fino in fondo la rivolta. Bastava averne avuto seriamente e sinceramente, l'intenzione. Nella vita pratica si agisce realmente;

⁴⁶⁴ Alberto Moravia, *Impegno contro voglia*, cit., p. 108.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit., p. 235.

⁴⁶⁷ Desideria racconta all'"Io": «La bugia non è verità, ma realtà, questo sì. Il bugiardo mente ma è reale. Ora, io, più che sapere la verità, desideravo che Erostrato fosse se stesso; cioè, appunto, reale» (*ibid.*).

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 189.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 341.

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 343.

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 95.

ma nella vita interiore, tutto avviene simbolicamente⁴⁷²». Sharon Wood commenta che la ribellione simbolica di Desideria del tutto psicologica e interiorizzata è parallela al punto di vista di Moravia verso la contestazione studentesca del Sessantotto, cioè che essa mirò ai cambiamenti non al livello di strutture sociali, bensì a quello della sovrastruttura⁴⁷³. Il movimento, in effetti, cambiò molti aspetti dei costumi e morali della società italiana di allora, ma non poté dare un'innovazione radicale al livello politico.

Lo scrittore non prese cinicamente la contestazione come la battaglia della borghesia contro la borghesia — figli di papà che contestavano contro la loro classe d'origine⁴⁷⁴ — tuttavia, fu scettico e diffidente per il loro "moralismo" superficiale:

Conosco certi meccanismi psicologici. Quei giovani facevano i rivoluzionari con un senso di colpa — la colpa di essere nati ricchi — e si sfogavano contro di me.

[...] se c'era in loro qualcosa — una piccola cosa in fondo — che m'infastidiva, era questo malinteso moralismo. Mi piace la rivolta, ma penso che il moralismo sia la rivolta di qualcuno che ha molto da perdonare a se stesso, e perciò proietta sugli altri ciò che odia in sé. La rivolta dovrebbe essere invece essere allegra, liberatoria⁴⁷⁵.

⁴⁷² Ivi, pp. 85-86.

⁴⁷³ «There is a parallel here with Moravia's professed view that the student revolutionary movement of 1968, unlike other significant revolutionary movements in the nineteenth and twenty centuries, was aimed non at social "structures" but at "superstructures"» (Sharon Wood, *Woman as object*, cit., p. 93).

⁴⁷⁴ Scrisse a favore degli studenti, rispondendo alla poesia di Pasolini uscita dopo la battaglia di Valle Giulia, *Il PCI ai giovani*, la quale esprimeva la solidarietà ai poliziotti — visti come lavoratori poveri attaccati da "figli borghesi viziosi" — e suscitò una grande polemica: «In realtà gli studenti si sono rivoltati dovunque contro il mortuario nichilismo dei sistemi politici ed economici, in nome della liberazione dell'uomo. Questo è il punto che va segnato a loro favore, importantissimo. E questo è ciò che si dirà di loro, a loro onore, quando si farà la storia di questi anni» (Alberto Moravia, *Le ceneri di Pasolini*, «L'Espresso», 23 giugno 1968; ora raccolto in ID., *Impegno controverso*, cit., pp. 111-112).

⁴⁷⁵ Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 10. Ne *La vita interiore* si trovano le identiche parole in quelle di Desideria rivolte a Erostrato: «Il moralista è uno che odia se stesso negli altri, che condanna se stesso negli altri. A se stesso perdona ma, appunto per questo, non perdona agli altri» (Alberto Moravia, *La vita interiore*, cit., p. 332).

Ognuno degli studenti, secondo Moravia, vedeva se stesso in lui, la figura di un figlio di famiglia "per bene", e la odiava; odiava il se stesso che sta nell'altro e per questo, per lo scrittore, erano essi stessi "moralisti" che rimproverano solo gli altri. La sua espressione sopra citata, «malinteso moralismo⁴⁷⁶», in effetti, rappresenta in un modo eloquente la sua posizione complessa verso il Sessantotto. I movimenti certamente agirono molto sulla società sul livello dei costumi e cultura cambiando i rapporti etici tra diverse generazioni, le relazioni sociali tra uomini e donne, vincoli fra datori di lavoro e dipendenti, ecc., ma non riuscirono a proporre un modello organico che fosse in grado di sostituire il sistema politico già esistente. Alla fine, la rivolta dei figli borghesi contro la borghesia rimase dentro la sfera consuetudinaria e, in questo contesto, si allinea con la rivolta di Desideria contro i valori tradizionali borghesi, azionata esclusivamente nell'ambito simbolico e mai eseguita fino in fondo nella realtà. Si presume che, la delusione e la frustrazione dello scrittore per il fatto che la contestazione non poté trasformarsi in una vera e propria rivoluzione, siano rappresentate dalla rivolta della protagonista, la quale non va oltre il limite del simbolismo.

Alla fine del suo racconto, Desideria dichiara all'"Io" di aver ucciso Tiberi e Quinto con i colpi di pistola, ma ciò non significa la realizzazione della sua autentica "rivoluzione", bensì sta a indicare semplicemente che ella è diventata una terrorista. Moravia, in una sua intervista, senza ignorare l'importanza e l'utilità che la contestazione portò nella società soprattutto da un punto di vista culturale, confida all'interlocutrice Luksic: «[...] per quanto riguarda la politica, dobbiamo ammettere che il 1968 non ha portato un progetto politico alternativo. Il terrorismo sembra essere l'unico risultato del 1968, almeno a questo livello...⁴⁷⁷» . Desideria in questo senso non è altro che la "figlia

⁴⁷⁶ Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 10.

⁴⁷⁷ Testo originale: «[...] en ce qui concerne la politique, il faut avouer que 1968 n'a pas entraîné un projet politique alternatif. Le terrorisme semble avoir été le seul résultat de 1968, du moins à ce niveau-là... » (Alberto Moravia, *Le roi est nu*, cit., p. 100).

bastarda della contestazione⁴⁷⁸", in quanto incarna il terrorismo stesso, il risultato del tutto negativo del Sessantotto. L'atteggiamento politico di Moravia del periodo che va dal Sessantotto agli anni Settanta, che si coglie nella lettura de *La vita interiore*, non è così pessimistico quanto alcuni critici si presunsero⁴⁷⁹, ma il suo disappunto e una sua certa sfiducia verso il movimento studentesco, ossia verso il loro «malinteso moralismo⁴⁸⁰», e il rifiuto di qualsiasi forma di terrorismo sono presenti nell'opera, a volte in modo piuttosto chiaro, a volte in modo ingegnosamente implicito.

* * *

In questo capitolo si è cercato di dare luce su *La vita interiore*, il quale difficilmente viene categorizzato tra le opere più riuscite di Moravia, a differenza di sue altre come *Gli indifferenti* o *Agostino*, entrate ormai nel tempio dei "classici" della letteratura italiana contemporanea, acquistando una notorietà sempre maggiore.

Compiuto nel '78 dallo scrittore ormai maturo, il libro attirò molta attenzione della critica e del pubblico, ma allo stesso tempo, rimase incompreso soprattutto dal punto di vista ideologico, a tal punto che Moravia arrivò ad affermare che quest'ultimo «non è stato affatto capito⁴⁸¹». Per lo scrittore,

⁴⁷⁸ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 250.

⁴⁷⁹ Spinazzola sottolinea il pessimismo di Moravia: «Agli occhi di Moravia la realtà contemporanea, nel suo essere collettivo e nelle singole individualità che la compongono, appare preda d'una somma di conflitti che possono avere soltanto un esito di distruzione, non di rinnovamento. [...] Il pessimismo moraviano si è incupito, col volgere degli anni, investendo sempre più decisamente il destino antropologico della specie, giudicata prossima a estinguersi, come i grandi sauri d'un tempo» (Vittorio Spinazzola, *Il doppio gioco dello scrittore*, « L'Unità », cit.).

⁴⁸⁰ Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 10.

⁴⁸¹ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 267.

l'opera ebbe un risultato positivo, benché gli costò sette anni di fatica, in quanto risolse il problema che si era posto cinquant'anni prima con *Gli indifferenti*; Michele dimentica di caricare la pistola e non uccide perché non ha una giustificazione assoluta, mentre Desideria spara davvero e uccide perché ce ne ha una, cioè la Voce, una specie di suo Super-io, che le comanda di uccidere.

Durante l'elaborazione del testo, Moravia percepì che, come la forma narrativa, non funzionava la terza persona, e scelse di utilizzare la prima. Ugualmente, ne sentì il "bisogno", per liberarsi di certi limiti della narrazione in terza persona, anche ne *La romana*, dove utilizzò per la prima volta la prima persona femminile. Ma il cerchio delle opere in prima persona non si chiude con semplicità della ripetizione delle opere precedenti. Anche se sempre molto prudente nei confronti dell'avanguardismo, Moravia, fu comunque aperto alle piccole sperimentazioni narrative; spesso cercò di mettere un nuovo elemento nelle opere, e ne *La vita interiore* sperimentò la forma dialogale rinforzando la voce narrante. L'introduzione della Voce e l'interlocutore l'"Io" gli consentì di far narrare a Desideria in modo libero e naturale, rendendo la voce narrante credibile e producendo l'effetto di "autenticità" del racconto. Si potrebbe dire che, con questo, l'autenticità della voce narrante in prima persona femminile di Moravia raggiunse una sua nuova fase⁴⁸², superando delle problematiche notate nelle opere precedenti come la discrepanza tra il linguaggio troppo sofisticato per la classe di appartenenza delle protagoniste o l'eccesso dell'interferenza ideologica dell'autore.

Per quanto riguarda la «politicità implicita⁴⁸³» dello scrittore, ne *La vita interiore* benché a prima vista la sua attenzione appaia soffermarsi più sulla tematica del sesso rispetto a quella della politica, abbiamo visto che l'opera contiene molti aspetti che rispecchiano la sua condotta politica; l'approfondimento dei problemi attuali della società — una ricerca di

⁴⁸² Lo accenna lo scrittore stesso: «[...] come dopo *Le ambizioni sbagliate*, dopo *La vita interiore* in un certo senso la mia narrativa è un po' cambiata» (*ibid.*).

⁴⁸³ Simone Casini, *Introduzione* in Alberto Moravia, *Impegno controverso*, cit., p. XI.

"giustificazione assoluta" che conduce una giovane ragazza borghese al terrorismo — è ben presente e i suoi sentimenti complessi, mischiati di speranza e di scetticismo per il Sessantotto, sono rappresentati in un modo tatticamente velato. Certo, se «dire sempre molto di più di ciò che l'artista ha voluto e creduto di dire⁴⁸⁴» è «un carattere proprio dell'arte⁴⁸⁵», come afferma Moravia, il lettore potrebbe assimilare più di ciò che lo scrittore intende dire nel libro, come potrebbe non comprenderlo affatto. In ogni caso, sarebbe riduttivo e allo stesso tempo miope darglielo come fece Sanguineti: «[...] *La vita interiore* non è nient'altro che una specie di mini-enciclopedia di tutto il Moravia precedente. [...] è un romanzo che è inutile leggere [...] se si legge un'intervista di Moravia su *La vita interiore* si è, già letto il libro, perché programma ed esecuzione coincidono ormai in maniera inerte⁴⁸⁶».

La vera essenza di Moravia romanziere sta nella sua capacità di osservare, plasmare e ricostruire la realtà, e le parole dello scrittore ci fanno intendere che ne fu ben consapevole: «capire e rappresentare la società in cui mi trovo a vivere e operare è sempre stato il mio impegno: credo che il mestiere di scrittore consista almeno in parte proprio in questo⁴⁸⁷». Anche *La vita interiore* non fa eccezione del suo "impegno controvolgia". Assistendo al dialogo triangolare, agile e fluido, tra l'"Io", Desideria e la Voce, e inseguendo le esperienze e la vita interiore di Desideria, si potrebbe dire che noi lettori riviviamo, anche se in un modo più o meno astratto, il grande spartiacque dell'Italia che è il Sessantotto.

La vita interiore dunque non va letto superficialmente come un romanzo scandaloso o estremamente pessimistico, come alcuni critici hanno commentato nell'anno della sua pubblicazione, ma meriterebbe una lettura più attenta, per come nell'opera viene riflessa la posizione politica complessa di

⁴⁸⁴ Alberto Moravia, *Impegno controvolgia*, cit., p. XLIV.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Edoardo Sanguineti nell'articolo di Massimo Fini, *Una rissa sul Moravia*, « L'Europeo », 28 luglio 1978, p. 52; Moravia rispose con un tocco di ironia a queste parole aspre di Sanguineti in Alberto Moravia, *Rispondo ai critici*, « La Stampa », 28 luglio 1978.

⁴⁸⁷ Carla Ravaioli, *La mutazione femminile*, cit., p. 12.

Moravia e la particolarità della sua forma narrativa sperimentale. Attraverso il racconto curioso e scorrevole di Desideria, si vede sullo sfondo la figura di Moravia scrittore, intellettuale e ribelle eterno, che non cessa mai di interessarsi ai fenomeni della società di quel tempo e di trascriverne nelle sue opere.

Conclusione

Abbiamo posto le due domande all'inizio del presente studio, sul perché Moravia scrisse in prima persona femminile, e se la sua narrazione in prima persona femminile si possa definire reale, credibile e autentica. Per rispondere, sono stati analizzati i testi dello scrittore lungo i cinque capitoli, mettendo a fuoco l'autenticità della voce narrante. In primo luogo, abbiamo tentato l'osservazione generale dell'uso della prima persona femminile da parte degli scrittori uomini, per comprendere cosa significa per uno scrittore narrare con la voce dell'altro sesso. Ciò ci ha condotto alla conclusione che, tale forma di narrazione, viene adottata spesso quando il confine di *gender* viene messo in discussione, e la sua definizione emerge come questione cruciale nella società. Daniel Defoe, il promotore del miglioramento della condizione femminile del XVIII secolo, propose delle figure femminili tenaci e autonome come Moll Flanders e Lady Roxana. Richardson cercò di creare un modello femminile virtuoso, Pamela, messo in contrasto con il cattivo esempio femminile della Sig.ra Jewkes.

All'epoca in cui vissero Defoe e Richardson, i limiti del *gender* erano messi in discussione dai grandi accadimenti storici come la Rivoluzione Puritana e la restaurazione della monarchia, ed entrambi gli scrittori utilizzarono la prima persona femminile per accedere alla sfera non categorizzata dai gender. Benché il discorso non sia facilmente applicabile al Novecento italiano, il primissimo tentativo della narrazione con la voce femminile di Moravia ne *La romana*, e quello di Pavese in *Tra donne sole*, sembrano avere un elemento in comune con i casi degli scrittori inglesi. Sia Moravia che Pavese, per la prima volta nella loro carriera, tentarono il travestitismo narrativo spinti dalle particolari circostanze storiche e letterarie del dopoguerra, come la crisi del personaggio positivo intellettuale maschile, menzionata da Calvino nel saggio *Il midollo del*

*leone*⁴⁸⁸. Calvino identificò Clelia di *Tra donne sole*, il personaggio femminile pavese riuscito «quasi suo malgrado⁴⁸⁹» come «uno scacco⁴⁹⁰» alla figura dell'intellettuale tradizionale, ma, come abbiamo osservato nel capitolo 2°, capovolgendo la prospettiva dello scrittore ligure, potremmo affermare che la difficoltà di rappresentare la realtà dal punto di vista di un intellettuale tradizionale, aprì la strada alla potenza delle figure femminili di scrittori come Moravia e Pavese. Inoltre, l'aumento dell'attenzione verso le donne e il cambiamento dei ruoli a loro assegnati nella società — dovuti al crollo del fascismo e alla conseguente mutazione delle circostanze sociali — probabilmente furono tra i motivi che spinsero gli scrittori a voler dar loro la voce.

Moravia incontrò la forma narrativa in prima persona dopo tanti anni della ricerca di uno stile degli anni Trenta e Quaranta⁴⁹¹, e scoprì il mito proletario durante la guerra, ispirato da una forte antipatia per la classe dirigente che sostenne il fascismo⁴⁹². Il felice matrimonio tra la forma narrativa in prima persona e il personaggio popolaresco della Romana, aiutò lo scrittore a uscire definitivamente dalla lunga crisi artistica dopo *Gli indifferenti*, e gli conferì la grande notorietà internazionale. La voce narrante di Adriana fu giudicata "problematica" dalla maggior parte dei critici, poiché il linguaggio fu troppo sofisticato per essere utilizzato da una popolana con una scarsa istruzione alle spalle, e fu notata l'ingerenza eccessiva dell'ideologia dello scrittore nelle parole messe sulla bocca della protagonista. Eppure ciò non discreditò il valore complessivo dell'opera, né la popolarità del personaggio di Adriana, e segnò un punto importante nella carriera artistica di Moravia.

La narrazione della Ciociara, che si colloca dopo dieci anni da *La romana*, generalmente ebbe una valutazione migliore rispetto all'altra, in quanto più

⁴⁸⁸ Italo Calvino, *Il midollo del leone* in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 5-23.

⁴⁸⁹ Ernesto Ferrero, *Italo Calvino lettore di Pavese: due lettere* in Cesare Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. V.

⁴⁹⁰ Italo Calvino, *Il midollo del leone* in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 11.

⁴⁹¹ Per i dettagli, rimandiamo alla sezione 2.1 del capitolo 2° del presente studio.

⁴⁹² Cfr. la sezione 2.3 della presente tesi.

credibile come "osservatrice" e "testimone", essendo ben controllata ed equilibrata. Uno dei maggiori problemi della voce di Cesira fu la sensibilità troppo acuta verso la politica, che spesso entrava in conflitto con la sua presumibile ignoranza in materia, e che metteva in discussione la solidità stessa del personaggio. La voce narrante della Ciociara fu migliorata senza dubbio rispetto a quella della Romana, risolvendo la questione del linguaggio troppo elevato per la sua classe sociale di appartenenza, ma persistette il problema dell'interferenza eccessiva delle dottrine e dell'ideologia dello scrittore.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, Moravia tornò a scrivere in prima persona femminile sul *Corriere della Sera*, questa volta in forma di racconti, per descrivere la vita interiore delle donne in crisi nella società consumistica avanzata. I racconti furono messi insieme man mano in tre raccolte: *Il Paradiso*, *Un'altra vita* e *Boh*. Il nuovo aspetto di queste donne in crisi, che furono consapevoli della condizione femminile nella società, ma, allo stesso tempo, si sentivano impotenti perché non sapevano ancora come uscire da quelle situazioni, fu osservato e descritto attentamente da Moravia. Quest'ultimo definì la coscienza appena sbocciata di queste donne, una «coscienza impotente». Lo scrittore ricevette critiche aspre da alcune femministe per aver scritto in prima persona femminile al posto delle "vere donne", ma, come Carla Ravaioli afferma, nei racconti la realtà della donna fu «sentita e rappresentata con estrema intelligenza in tutta la sua carica di drammatica, nevrotica, contraddittoria fatica di vivere e di mutare⁴⁹³». Il valore dell'opera, a nostro avviso, spicca proprio per aver rappresentato la realtà difficile delle donne moderne.

Qui la narrazione sembrò stabile eccetto il difetto notato da Sharon Wood, cioè che alcuni racconti lasciarono l'impressione che la narratrice fosse un oggetto "guardato" da fuori, anziché essere lei stessa la protagonista

⁴⁹³ Carla Ravaioli, *La mutazione femminile*, cit., p. 9.

dell'azione del "guardare"⁴⁹⁴. Il linguaggio delle narratrici fu ben controllato in linea di massima, e si notò la minuziosa attenzione dell'autore nei dettagli dei testi. La stabilità della narrazione in questi racconti fu dovuto, almeno in parte, al fatto che Moravia aveva perfezionato la forma di narrazione in prima persona con i numerosi *Racconti romani* e con i *Nuovi racconti romani*, i quali avevano preceduto i racconti al femminile.

L'anello delle opere in prima persona femminile di Moravia si chiuse con *La vita interiore* del 1978, che descrisse la trasformazione di una ragazza pariolina in una terrorista, condotta dalla «Voce», una specie di suo Super-io. Secondo quanto visto nel capitolo 5°, la storia era raccontata inizialmente in terza persona, ma in corso di stesura, che durò sette anni, diventò un lungo colloquio tra l'autore, Desideria e la Voce. L'introduzione della Voce e dell'interlocutore «Io», consentì a Moravia di far narrare a Desideria in modo libero e naturale, rendendo la voce narrante credibile e producendo l'effetto di «autenticità» del racconto. Il romanzo, secondo Moravia, non fu compreso dai lettori come aveva sperato⁴⁹⁵, ma il conto complessivo del lavoro comunque sembrò chiudere in positivo, anche perché l'opera risolse finalmente sia il problema ideologico che lo scrittore aveva posto con *Gli indifferenti*⁴⁹⁶, sia la questione dell'autenticità della voce narrante. Così, il travestitismo narrativo di Moravia che ebbe inizio nel dopoguerra con *La romana*, si evolse pian piano con l'impegno dello scrittore nello sciogliere i dubbi della critica circa l'adeguatezza della voce in ciascuna opera precedente, e si concluse con l'invenzione della forma del discorso triangolare tra l'«Io», Desideria e la «Voce». Con questo, potremmo dare la risposta alla seconda domanda che avevamo fissato all'inizio: la narrazione in prima persona femminile di Moravia ricevette anche alcune osservazioni negative dalla critica circa le sue credibilità e verosimiglianza, ma lo scrittore cercò attivamente l'autenticità della voce narrante femminile, aggiungendo sempre delle modifiche per

⁴⁹⁴ Sharon Wood, *Woman as object*, cit., pp. 82-83.

⁴⁹⁵ Alberto Moravia/Alain Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 267.

⁴⁹⁶ Per i dettagli, rimandiamo alla sezione 5.2 del capitolo 5° di questa tesi.

renderla migliore, e con *La vita interiore*, ne raggiunse il culmine.

In questa tesi, ci siamo posti interrogativi e abbiamo tentato delle soluzioni attraverso l'analisi concreta del testo di Moravia, ma ci sono tante altre possibilità di approccio al travestitismo narrativo. Nicola M. Gilmour, ad esempio, si riferisce all'uso della prima persona del sesso opposto rispetto agli autori latino-americani moderni e contemporanei, collegandolo al travestitismo feticistico, in *Transtestite narratives in nineteenth and twentieth century Hispanic authors*⁴⁹⁷. Nel saggio, cerca di esaminare se un autore/un'autrice che scrive una narrativa in prima persona del sesso opposto al suo, possa essere considerato/a partecipe di un'attività di narrazione analoga al travestitismo feticistico. Nel caso di Moravia, ci sarebbero i presupposti sulla presunta inadeguatezza di tale approccio⁴⁹⁸ e non ne abbiamo fatto l'uso, ma sarebbe utile tenerlo in considerazione per le future ricerche.

Gli studi approfonditi con il possibile elenco delle opere in travestitismo narrativo del Novecento italiano, auspicati da Falaschi⁴⁹⁹, sono ancora in corso e comprenderebbero *Lettere di una novizia* (1941) di Guido Piovene o *Tutti i miei peccati* di Francesco Jovine che, per esempio, potrebbero costituire gli elementi interessanti di tale analisi. Per chiudere il cerchio analitico sull'argomento, ci si dovrebbe soffermare anche sui casi del travestitismo narrativo delle scrittrici, a cui questa tesi si è limitata solo ad accennare. Per eseguire tale studio, ci sarebbe bisogno di indirizzare la ricerca sulla storia della soggettività femminile, il che richiederebbe almeno un altro volume di studio. Le donne sono state emarginate dal canone della letteratura italiana, così per loro la scrittura storicamente ha avuto un significato diverso da quello

⁴⁹⁷ Nicola M. Gilmour, *Transtestite narratives in nineteenth and twentieth century Hispanic authors: using the voice of the opposite gender*, Wales, The Edwin Mellen Press Ltd, 2008.

⁴⁹⁸ Come abbiamo osservato nel capitolo 1°, Moravia riteneva che i romanzieri fossero dotati della capacità straordinaria di immedesimarsi con le persone, gli ambienti, gli oggetti e i paesaggi; per lui, l'immedesimazione con gli altri era un atto quasi naturale, e non aveva collegamenti con nessun forma di feticismo.

⁴⁹⁹ Giovanni Falaschi, *Vittorini e Pavese: idea del "libro" e travestimenti d'autore*, « Paragone », cit.

degli uomini, ed è stata spesso anche un'esperienza complessa e dolorosa⁵⁰⁰. L'accanita critica delle femministe verso Moravia negli anni Settanta può essere compresa solo in questo contesto, anche se, come abbiamo affermato nel capitolo 4°, era orfana dell'analisi convincente del testo.

Ricordare le parole di Ginzburg citate nel capitolo 1° («Quando scrissi *Casa al mare* mi parve d'aver raggiunto l'apice della freddezza e del distacco. [...] eppure qualcosa in tutto quel distacco mi disgustò. Per sembrare un uomo, avevo addirittura finto, in quel racconto, d'essere un uomo: cosa che non ho mai più fatto e che non rifarò mai⁵⁰¹»), chiarisce che "scrivere come uomo" per le donne e "scrivere come donne" per gli uomini, aveva, ed ha, un peso ben differente. Per il timore di cadere in un discorso erroneamente dicotomo e di fare delle digressioni eccessive, nella tesi si è evitato di persistere sul discorso della differenza tra la scrittura maschile e femminile, ma, è sicuramente un argomento da approfondire nelle prossime ricerche, per ricostruire l'intera mappa del travestitismo narrativo del Novecento italiano.

⁵⁰⁰ Il rapporto donna-scrittura è tutt'ora una questione cruciale per le scrittrici; citiamo i commenti di Nadia Fusini: «Varcare l'interdetto e giungere al luogo della proibizione, partecipare al linguaggio, scrivere significa tradire: perché è partecipare di un privilegio di cui le altre furono (e sono) escluse: è allontanarsi da una solidarietà con l'esclusione» (Nadia Fusini, *Sulle donne e il loro poetare*, in «Nuova DWF», n. 5, ottobre-dicembre 1977, p. 9).

⁵⁰¹ Natalia Ginzburg, *Nota*, in ID., *Opere I*, cit., pp. 1123-1124.

BIBLIOGRAFIA

Opere e articoli di Alberto Moravia

Dopoguerra bigotto, « La Fiera letteraria », 15 maggio 1947.

Perché ho scritto La Romana, « Fiera letteraria », 3 luglio 1947.

L'uomo come fine e altri saggi, Milano, Bompiani, 1964.

Il Paradiso, Milano, Bompiani, 1970.

Moravia risponde (una lettera a Natalia Ginzburg), « La Stampa », 3 marzo 1971.

Perché scrivo, a cura di F. Colombo, « Tuttolibri », 1 novembre 1975.

Un'altra vita, Milano, Bompiani, 1976.

Le roi est nu. Conversations en français avec Vania Luksic, Paris, Stock, 1979.

Breve Autobiografia letteraria, in ID., *Opere 1927-1947*, a cura e con introduzione di G. Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986.

A. Moravia/A. Elkann, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990.

Viaggi: articoli 1930-1990, a cura e con introduzione di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1994.

Boh, Milano, Bompiani, 2000.

Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940, a cura di F. Serra, Milano, Bompiani, 2000.

Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949, a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2002.

Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959. Tomo I e II, a cura di S. Casini, Edizione diretta da E. Siciliani, Milano, Bompiani, 2004.

La romana, Milano, Bompiani, 2006.

I due amici, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007.

Intervista sullo scrittore scomodo, a cura di N. Ajello, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008.

Impegno contro voglia. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici, a cura di R. Paris, Milano, Bompiani, 2008.

Bibliografia generale

AA. VV., *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi*, Torino, ERI, 1951.

AA. VV., *Atti del convegno: La donna nella letteratura italiana del '900*, Empoli, Comune, 1983.

AA. VV., *Il punto su: Moravia*, a cura di C. Benussi, Bari, Laterza, 1987.

AA. VV., *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, a cura di A. Gagliardi, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.

AA. VV., *Donne contro: protagonismo delle donne e soggettività femminile tra guerra, fascismo e resistenza. Atti del convegno Bondeno, 10 marzo 1995*, a cura di D. Tromboni, Ferrara, Cartografica artigiana, 1996.

AA. VV., *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, a cura di G. Morandini, Milano, Bompiani, 1997.

AA. VV., *Le critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di R. Baccolini, M. G. Fabi, V. Fortunati e R. Monticelli, Bologna, CLUEB, 1997.

AA. VV., *Il Novecento delle italiane*, Roma, Editore Riuniti, 2001.

AA. VV., *Vested voices. Literary Transvestism in Italian Literature*, a cura di R. Riccobono e E. Passannanti, Edimburgo, Troubador, 2006.

AA. VV., *Vested voices II. Creating with Transvestism: from Bertolucci to Boccaccio*, a cura di F. G. Pedriali e R. Riccobono, Ravenna, Longo, 2007.

AA. VV., *Enciclopedia del '68*, a cura di M. Bascetta, Roma, Manifestolibri, 2008.

S. Aleramo, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 2013.

A. Asor Rosa, *Il neorealismo o il trionfo del narrativo* in AA. VV., *Cinema e letteratura del neorealismo*, a cura di G. Tinazzi e M. Zancan, Venezia,

Marsilio, 1983.

M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005.

ID., *L'Italia vista dalla luna: un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

S. Benni, *Margherita Dolcevita*, Milano, Feltrinelli, 2005.

R. F. Brissenden, *Samuel Richardson*, London, Longmans, Green & Co., 1958.

I. Calvino, *Prefazione* in ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

ID., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2002.

L. Caruso/B. Tomasi, *I padri della fallocultura*, Milano, SugarCo Edizioni, 1974.

S. Casini, *Note ai testi* in A. Moravia, *Opere/2*, Milano, Bompiani, 2002.

ID., *Note ai testi* in A. Moravia, *Opere/3*, Milano, Bompiani, 2004.

ID., *Introduzione* in A. Moravia, *Impegno contro voglia*, Milano, Bompiani, 2008.

A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 2009.

ID., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2013.

R. de Ceccatty, *Alberto Moravia*, Trad. it. di S. Arecco, Milano, Bompiani, 2010.

F. Colombo, *Alberto Moravia e la politica*, in AA. VV., *Atti Alberto Moravia e l'America*, a cura di F. Capoferri e P. Prebys, Ferrara, EDISAI, 2012.

D. Conrieri, *Introduzione* in A. Moravia, *La romana*, Milano, Bompiani, 2006.

J. E. Cottrell, *Alberto Moravia*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., Inc., 1974.

L. Crocenzi, *La donna di Moravia*, Cremona, Mangiarotti, 1964.

O. Dazai, *Josei (Donne)*, Tokyo, Hakubunkan, 1942.

ID., *Mono omou ashi (Una canna pensierosa)*, Tokyo, Shincho-sha, 1998.

D. Defoe, *Moll Flanders*, London, Penguin books, 1994.

ID., *Moll Flanders*, Trad. it. di U. Dèttore, Milano, BUR, 2007.

ID., *Lady Roxana. L'amante fortunata*, Trad. it. di G. Biagi, Milano, BUR, 2010.

G. Dego, *Moravia*, Edinburgh/Londra, Oliver and Boyd, 1966.

O. Del Buono, *Moravia*, Milano, Feltrinelli, 1962.

D. Diderot, *La teoria e la pratica dell'arte*, a cura di A. La Torre, Roma,

Bulzoni, 1976.

ID., *La monaca*, Trad. it. di E. K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 2000.

M. A. Doody, *Introduction* in S. Richardson, *Pamela*, London, Penguin books, 1985.

J. A. Downie, *Defoe's Shortest Way with Dissenters: Irony, Intention and Reader-Response* in AA. VV., *The literature of controversy*, a cura di T. N. Corns, London, Frank Cass and Co., 1987.

T. C. D. Eaves and B. D. Kimpel, *Samuel Richardson. A Biography*, London, Oxford University Press, 1971.

T. Eagleton, *The rape of Clarissa. Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*. Minnesota, University of Minnesota press, 1986.

D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960.

E. Ferrero, *Italo Calvino lettore di Pavese: due lettere*, in C. Pavese, *Tra donne sole*, Torino, Einaudi, 1998.

C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1958.

G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1987.

ID., *Figure III. Discorso del racconto*, Trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006.

M. Giacobino, *guerriere ermafrodite cortigiane. Percorsi trasgressivi della soggettività femminile in letteratura*, Milano, Il Dito e La Luna, 2005.

N. Giardini, *La letteratura comparata: metodi, periodi, generi*, Milano, Mondadori Università, 2002.

R. Gigliucci, *Cesare Pavese*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

N. M. Gilmour, *Tranvestite narratives in nineteenth and twentieth century Hispanic authours: using the voice of the opposite gender*, Wales, The Edwin Mellen Press Ltd, 2008.

N. Ginzburg, *Nota*, in ID, *Opere I*, Torino, Einaudi, 1986.

A. Gnisci, *Decolonizzare l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2007.

ID., *l'educazione del te*, Roma, Sinnos Editrice, 2009.

A. Guiducci, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1977.

S. Ieva, *Le donne di Pavese in Pavese* in « Italies. Littérature, Civilisation, Société », n°3, 1999, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 149-163.

F. Jovine, *Tutti i miei peccati*, Torino, Einaudi, 1975.

M. Kahn, *Narrative Transvestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Cornell University Press, London, 1991.

T. Ki, *Tosa nikki (Diario di Tosa)*, a cura di S. Vignali, Venezia, Libreria

Editrice Cafoscarina, 2004.

A. Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, 1961.

A. Longo/G. Monti, *Dizionario del '68: i luoghi, i fatti, i protagonisti, le parole e le idee*, Roma, Editori riuniti, 1998.

F. Longobardi, *Alberto Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1996*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

D. Mangione, *Introduzione. "Contro" La vita interiore*, in A. Moravia, *La vita interiore*, Milano, Bompiani, 2009.

D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Milano, Bompiani, 1986.

N. Messina, *Le donne del fascismo. Massaie rurali e dive del cinema nel ventennio*, Roma, Ellemme, 1987.

U. Musarra-Schröder, *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, 1989.

C. Pagetti, *Nel nome di Roxana* in D. Defoe, *Lady Roxana. L'amante fortunata*, Trad. it. di G. Biagi, Milano, BUR, 2010.

R. Paris, *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1977.

ID., *Moravia. Una vita contro voglia*, Firenze, Giunti, 1996.

ID., *Ritratto dell'artista da vecchio. Conversazioni con Alberto Moravia*, Roma, Minimum fax, 2001.

P. P. Pasolini, *L'odio teologico* in « L'Illustrazione italiana », 1961, ora raccolto in O. Del Buono, *Moravia*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 195-196.

C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962.

ID., *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966.

ID., *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi, 1968.

ID., *Tra donne sole*, Torino, Einaudi, 1998.

ID., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000.

ID., *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 2004.

ID., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 2014.

G. Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Padova, Marsilio, 1970.

C. Ravaioli, *La mutazione femminile. Conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Milano, Bompiani, 1975.

S. Richardson, *Pamela*, London, Penguin books, 1985.

ID., *Pamela o virtù ricompensata*, Trad. it. di M. d'Amico, Milano, Mondadori, 2013.

E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1977.

E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982.

ID., *I paradossi di Moravia*, in A. Moravia, *Romildo ovvero racconti inediti, perduti e d'autobiografia*, Milano, Bompiani, 1993.

G. Trombatore, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo, U. Manfredi Editore, 1959.

R. Viganò, *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 1994.

S. Vignali, *Parole della storia*, in T. Ki, *Tosa nikki (Diario di Tosa)*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2004.

P. Violi, *Infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Verona, Essedue Edizioni, 1992.

E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937 vol. I*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 1997.

ID., «*La Romana*» per edificare in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965 Vol. II*, Torino, Einaudi, 1957.

I. Watt, *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, a cura di L. Del Grosso Destreri, Milano, Bompiani, 1994.

T. Wada, *Fascismo e... (Fascism, soshite)*, Tokyo, Suisei-sha, 2008.

V. Woolf, *The Common Reader*, Londra, The Hogarth Press, 1975.

ID., *Le donne e la scrittura*, Trad. it. di A. Bottini, Milano, la Tartaruga, 1990.

ID., *Defoe e Moll Flanders* in D. Defoe, *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, Trad. it. di U. Déttore, Milano, BUR, 1999.

S. Wood, *Woman as object*, London, Pluto Press, 1990.

G. Zaccaria, *Note*, in C. Pavese, *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000.

M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1980.

C. Zavattini, *Tesi sul neorealismo* in ID., *Opere. Cinema*, Milano, Bompiani, 2002.

Articoli

Anonimo, *L'autore del secolo è Italo Svevo, il romanzo più amato « Gattopardo »*, « Tuttolibri », Anno XI, n. 443, 2 marzo 1985.

Anonimo, *Il nostro referendum i voti e i vincitori*, « Tuttolibri », Anno XIV, n. 612, 30 luglio 1988.

A. Asor Rosa, *Moravia e la storia*, « Mondo operaio », luglio-agosto 1957, pp.

60-62.

A. Cajumi, *La romana*, « La Stampa », 6 luglio 1947.

G. Bartolucci, "*La ciociara*", « Avanti! », 17 maggio 1957.

C. Bo, *La Romana di Moravia*, « Corriere lombardo », 19 giugno 1947.

ID., *Moravia e "La ciociara"*, « La Stampa », 30 aprile 1957.

L. Cavicchioli, *Moravia studia la Cardinale per misteriosi ragioni*, « Oggi », marzo 1962.

E. Cecchi, *Cleria e Becuccio*, « L'Europeo », 22 gennaio 1950.

G. Debenedetti, *Moravia e i sette peccati*, « L'Unità » di Roma, 14 settembre 1947.

E. Emanuelli, *La romana ebbe cinque amanti*, « L'Europeo », 27 luglio 1947.

G. Falaschi, *Vittorini e Pavese: idea del "libro" e travestimenti d'autore*, « Paragone », n. 408-410, Febbraio-Aprile 1984.

L. Falena, *Un vero fallimento*, « Il secolo d'Italia », 2 settembre 1978.

M. Fini, *Una rissa sul Moravia*, « L'Europeo », n. 30, 28 luglio 1978, pp. 50-53.

C. E. Gadda, *Agostino di Moravia*, « Il Mondo », 3 novembre 1945.

N. Ginzburg, *Moravia*, « La Stampa », 28 febbraio 1971.

ID., *Scambio di parole con Moravia*, « La Stampa », 25 giugno 1978.

Y. Kawabata, *Shosetsu to hihyo (Romanzi e Critica)*, « Bungei jihyo », maggio 1935.

T. Kitagawa, "*Josei*" *hitori-gatari to sensou: Dazai Osamu Hifu to kokoro wo chuushin ni (Narrazione in prima persona "femminile" e la guerra: punti su La pelle e il cuore)*, « Nihon bungaku kenkyuu » Vol. 37, marzo 2012, pp. 47-55.

L. Lilli, *Tanti occhi di donna per vedere il mondo*, « La Repubblica », 20 aprile 1976.

G. Manacorda, *Clandestino in Ciociaria*, « Il Contemporaneo », 18 maggio 1957, p. 6.

G. Massari, *La giornata di Moravia*, « Il Mondo », 21 maggio 1957.

P. Milano, *Le donne monologanti a cui sfugge il reale*, « L'Espresso », 12 aprile 1970.

ID., *Lei mediocre, lui pedante*, « L'Espresso », 9 maggio 1976.

C. Musatti, *Le ragazze, la rivoluzione*, « La Stampa », n. 175, 30 luglio 1978.

E. Pecora, *Moravia, discutiamone*, « Tuttolibri », Anno IV, n. 25, maggio 1978.

C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, « l'Unità » di Torino, 20 maggio 1945.

G. Raboni, *Una voce le comanda di distruggere tutto*, « Tuttolibri », Anno IV, n. 24, marzo 1978.

C. Salinari, *"La ciociara"*, « Il Contemporaneo », 1 giugno 1957.

K. Togo, *Shouwa 13 nen kara 20 nen no Dazai wo dou yomu ka (Come leggere Dazai dal 13° al 20° anno dell'epoca Showa (1938-45))*, « Kokubungaku. Kaishaku to kansho » Vol. 52, giugno 1987.

G. Pampaloni, *Recensioni*, «Il Ponte», marzo 1950, pp. 321-322.

V. Spinazzola, *Il doppio gioco dello scrittore*, « l'Unità », 16 luglio 1978.

E. Vittorini, *Bovarysmi di Defoe*, « Lavoro fascista », 18 dicembre 1931.

V. Volponi, *Il mito della collina in Pavese*, « Fiera letteraria », 29 gennaio 1950.