

ALMA MATER STUDIORUM-UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
XIX CICLO

(L-FIL-LET/11 LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA)

**Alberto Moravia scrittore di racconti.
Analisi della narrazione breve nell'opera
moraviana**

Dottoranda:
Valentina Mascaretti

Bazzocchi

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Vittorio Roda

Relatore:
Chiar.mo Prof. Fausto Curi

Correlatore:
Chiar.mo Prof. Marco Antonio

Esame finale 2007

*A Luigi
un “grazie”
pieno di sincero affetto*

INDICE

I. Per un profilo “storico” della <i>narrativa breve</i> di Alberto Moravia	p. 1
II. La forma del racconto. Storia e teorie	p. 29
III. Tipologie, temi e caratteri dei racconti di Moravia	p. 102
IV. Un Moravia diverso. Da <i>I sogni del pigro</i> a <i>Racconti surrealisti e satirici</i>	p. 160
V. <i>Inverno di malato</i> e altri <i>racconti di formazione</i>	p. 202
VI. Moravia e la tradizione del racconto	p. 308
CONCLUSIONI	p. 326
BIBLIOGRAFIA	p. 330

CAPITOLO PRIMO

Per un profilo “storico” della *narrativa breve* di Alberto Moravia

1. L’officina dei racconti.

A qualunque lettore, appassionato, esperto e competente, non può sfuggire la mole colossale e la natura proteiforme della narrativa di Alberto Moravia. Vista nel suo insieme, l’opera dello scrittore romano, che si arricchisce di materia, che assume quasi fisicamente corpo, anno dopo anno, pagina dopo pagina, per oltre mezzo secolo, risulta una compagine vasta e differenziata, in cui si stagliano i romanzi; si profilano i racconti, gli interventi giornalistici e i reportage di viaggio; mostrano la loro presenza discreta le opere teatrali.

In un nostro precedente studio¹ abbiamo tentato di riconsiderare, secondo un’ottica se non rivoluzionaria perlomeno innovativa, alcuni dei più significativi romanzi del medesimo autore; la sensazione che la conclusione di quel lavoro ci ha lasciato è però quella di un discorso non ancora del tutto compiuto. E’ rimasta cioè in noi l’urgente necessità non soltanto di estendere i confini della nostra analisi, ma anche di andare al fondo della narrativa moraviana. Proseguendo nelle letture, e non sospendendo mai la riflessione, ci siamo convinti sempre più che “andare al fondo” non potesse significare altro che addentrarci sul periglioso terreno della produzione di “novelle” – è questa un’espressione propriamente moraviana² –, che costituiscono il principale polo dialettico della scrittura romanzesca. Come suona infatti un celebre saggio contenuto in *L’uomo come fine*, racconto e romanzo sono considerati dallo scrittore quali forme narrative intrinsecamente legate ed interdipendenti. Da qui l’annoso dilemma in cui si è dibattuta la critica: Alberto Moravia è prima di tutto e soprattutto *scrittore di romanzi* o *scrittore di racconti*?

¹ V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006.

² Discutendo con Bompiani del titolo di una sua raccolta, Moravia dichiara: “sempre meglio ‘racconti’ che ‘novelle’” (Lettera a Bompiani dell’8 dicembre 1951, in S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959*, Milano, Bompiani, 2004, tomo II, p. 2094). E la direzione della casa editrice ribadisce che “novelle ha ormai un significato deteriore”. Nelle scritture private, tuttavia, Moravia utilizza sempre il termine “novelle”.

«Ho sentito affermare spesso che Moravia sia più artista come scrittore di racconti che come scrittore di romanzi»³: così Enzo Siciliano. La nostra opinione si profila invece, è bene chiarirlo fin d'ora, come del tutto opposta. Dalla nostra esperienza di lettori di romanzi dapprima, e di lettori di racconti poi, abbiamo tratto infatti la convinzione che, sebbene il suo tentativo di misurarsi con un'ampia gamma di forme letterarie dia risultati per lo più apprezzabili, e sebbene sia condivisibile l'idea che l'«arte del racconto» è per lui «dono indiscutibile»⁴, Moravia possieda in sommo grado l'indole del romanziere. E questo nostro studio, che pure privilegia il racconto ed esclude il romanzo, vuol fornire prove plausibili a vantaggio di una simile tesi. Ci avvarremo in primo luogo dell'argomento della «quantità», ossia di quelle «percentuali statistiche» che sono in modo apparente ma non sostanziale tutte a favore del Moravia scrittore di racconti. Non si deve dimenticare infatti che per l'intera durata della sua carriera artistica, dagli anni che precedono il grande successo de *Gli indifferenti* sino alla morte, egli ha atteso alla scrittura di racconti (si tenga presente che delle due opere postume, una, *La villa del venerdì*, è un volume di racconti), e che, addirittura, per periodi di tempo significativamente lunghi (quello, in particolare, tra il 1971 e il 1978) la sua vena creativa sembra aver trovato esclusiva espressione in questo genere letterario.

Bisogna chiedersi allora come mai uno scrittore che deve la propria fama presso il grande pubblico ad alcuni romanzi decisamente impegnativi (oltre a *Gli indifferenti*, *La noia*, *La romana*, *La ciociara*) opti così spesso e così fedelmente per la narrazione breve.

Per ragioni commerciali, sarebbe la risposta più immediata (e certamente non priva di giustificazioni). O ancora, si potrebbe ritenere il racconto come assolutamente conforme ai ritmi di scrittura, quasi impiegatizi, alla maniera americana, che lo scrittore mantenne per tutta la vita (sappiamo infatti che egli attendeva alla scrittura quotidianamente, dalle otto alle dodici antimeridiane). Oppure, ed è quello che noi crediamo, in una così assidua attività di scrittore di racconti si dovrebbe forse intravedere una più profonda necessità di esercizio, di prassi artistica. Questa ipotesi fu adombrata ancora da Enzo Siciliano in un importante saggio, ormai non più recente; lì egli disse che per Moravia darsi al racconto equivaleva sostanzialmente a «scaldarsi i muscoli, in vista di quello scatto duro e faticoso

³ E. SICILIANO, *I paradossi di Moravia*, in A. MORAVIA, *Romildo ovvero racconti inediti, perduti e d'autobiografia*, Milano, Bompiani, 1993, p. V.

⁴ *Ibid.*

che mette a segno un romanzo»⁵. I più riusciti romanzi moraviani potrebbero dunque essere visti, in questa prospettiva, come alture, come rilievi che si stagliano sul piatto e gremito terreno dei racconti.

In ogni caso, quali che ne siano le ragioni profonde, da una così lunga e costante dedizione al racconto è risultato un significativo *corpus* di testi brevi, un corpus dall'aspetto *seriale* e al tempo stesso *magmatico*.

La prima qualità che viene spontaneo registrare accostandosi a un simile *corpus* è infatti senz'altro la mole, il volume, la ridondanza. La prepotenza fisica, insomma. Quanti sono i racconti che Moravia ha prodotto dal 1927 al 1990, anno della sua morte? E' assai difficile fornire stime numeriche, ma, se fosse possibile collocare su un tavolo tali racconti, uno sopra l'altro, volume su volume, se ne avrebbe un efficace e sconvolgente riscontro materiale. Per averne un'idea, si pensi che solo due delle ventiquattro raccolte - alludiamo ai *Racconti 1927-1951* (637 pp.) e al volume postumo *Romildo* (486 pp.) - contano in totale più di un migliaio di pagine.

Sarebbe certamente lecito se qualcuno obbietasse che la medesima sovrabbondanza ed imponenza sono caratteristiche generali della narrativa moraviana; volendo però impiegare per un istante quell'ingannevole ed esteriore criterio statistico di cui si diceva, si osserverà che la quantità con cui l'opera di Moravia rischia di travolgere il lettore, e nondimeno il critico, è dovuta in massima parte proprio ai diciannove volumi di racconti, e solo secondariamente ai diciassette romanzi.

Poiché comunque la quantità non è un parametro significativo per stabilire se Moravia sia più romanziere o scrittore di racconti, sarà più fruttuoso accennare concisamente agli aspetti principali di questi racconti. Diremo dunque che qui lo scrittore romano si mostra in sommo grado "artista di caratteri". E' qui cioè che, guidato com'è probabile dal modello di La Bruyere (e forse dal Leopardi delle *Operette morali*), egli ci dice tutto ciò che c'è da sapere a proposito dell'umanità; è qui che egli traccia un dettagliato catalogo dei vizi e delle virtù degli uomini.

Egli «andò testardamente verificando la coatta ripetitività del caso»⁶, osserva Siciliano, e sperimentò l'idea flaubertiana della «cristallizzazione dell'individuo determinata dalla

⁵ *Ibid.* E simile è l'osservazione condotta da Casini-Serra nell'*Introduzione* ad A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1928-1951*, Milano, Bompiani, 2000, p. VII: «i racconti degli anni Venti e Trenta risentono in vario modo di questa tensione al romanzo».

⁶ E. SICILIANO, *I paradossi di Moravia*, cit., p. V.

psicologia di massa»⁷. Posto che siano dotati di una loro validità (cosa che cercheremo di verificare analiticamente nei prossimi capitoli), questi due principi producono, come diretta conseguenza sul piano formale, una compatta serialità di schemi tematici, retorici, linguistici, lessicali, strutturali; e questi schemi derivano, a loro volta, dall'impiego, per così dire, di un materiale da costruzione "di repertorio".

Simili caratteristiche, associate all'ingente quantità di testi accumulati nel tempo, generano necessariamente l'effetto magmatico di cui si diceva sopra. Questo significa ad esempio, in termini pratici, che ad una prima lettura non sempre un racconto risulta facilmente distinguibile da un altro contenuto magari in una raccolta diversa e cronologicamente distante.

Sono stati compiuti alcuni tentativi di individuazione di una regola guida che permettesse di orientarsi su un terreno tanto aspro, e non di rado si è sostenuta la tesi dell'omogeneità tematica di ciascuna raccolta. A noi sembra invece che, se di omogeneità e di coesione interna alle raccolte si vuol davvero parlare, ci si debba riferire più al respiro della narrazione che non ai contenuti dei testi.

Temi come l'alienazione del soggetto borghese nella società capitalistica o come la crisi della coppia borghese – per citare qui solo i più significativi – vengono infatti riproposti, senza una regola ben individuabile, da un capo all'altro della produzione moraviana benché in alcuni casi lo scrittore torni ossessivamente su di essi all'interno di una stessa raccolta⁸. Se poi talvolta è dato trovare raccolte relative ad un tema esclusivo, o ispirate ad una particolare maniera artistica, come nel caso dei *Racconti romani*, de *I sogni del pigro*, o di *Storie della preistoria*, occorrerà stabilire quanto la coesione tematica sia effettiva, o quanto non si tratti invece di una veste nuova fatta indossare a contenuti già sperimentati.

A dispetto della serialità tematica, la quale, ancor più di quella stilistica, rischia di smorzare l'interesse del lettore non sufficientemente appassionato, la misura dei testi varia sensibilmente da una raccolta all'altra, determinando una diversa inclinazione nei confronti dei valori di trama.

Benché non siamo inclini a considerare determinante in rapporto alla vicenda dei racconti la loro destinazione commerciale, dovremo comunque ammettere che questa variabilità delle misure narrative, che si oppone alla discreta staticità dei temi trattati, dipende senza dubbio da una ragione "esterna". Che fin dai suoi primordi il "racconto

⁷ *Ivi.*, p. VIII.

⁸ Per quanto riguarda la prima tematica pensiamo soprattutto a *L'automa* o a *La villa del venerdì*. Per quanto riguarda la seconda, ancora a *L'automa* e a *Una cosa è una cosa*.

moderno” possieda un legame genetico con l’universo della carta stampata è fatto noto. Pochi sono però gli autori la cui opera testimonia come quella di Moravia tale originario legame.

Se per la sua formazione culturale si rivela fondamentale l’attiva frequentazione di sedi di prestigiose riviste primo-novecentesche come «900», «Interplanetario» e «Pegaso», su cui pubblica i suoi primi lavori, a partire dagli anni Quaranta il giovane scrittore comincia ad affidare i suoi racconti quasi esclusivamente ai quotidiani nazionali («La Gazzetta del popolo», «Il Tempo», cui dal ’46 si aggiunge la collaborazione con «La Stampa», «La Nazione», e soprattutto col «Corriere della sera», con cui intratterrà un rapporto esclusivo dal ’48 fino alla morte). Grazie a queste collaborazioni egli si guadagna la fama di personaggio pubblico, di intellettuale militante dalla penna pericolosa, tanto da dover utilizzare, per un certo periodo, l’ironico pseudonimo Pseudo⁹.

Ciò che interessa a noi è però che la mutata sede di pubblicazione condiziona significativamente, com’è ovvio, la fisionomia dei testi: è facilmente riscontrabile, in particolare, che fino al 1939 i racconti sono numericamente inferiori e più lunghi, con intreccio narrativo forte, mentre in seguito assumono una misura più modesta (non modestissima, non si scende infatti mai sotto le quattro-cinque pagine), sono più vicini alla tipologia dello “schizzo” e nettamente più numerosi.

Tuttavia già dalla prima raccolta in volume, *La bella vita* (Lanciano, Carabba, 1935), come osserva Francesca Serra, queste due tipologie coesistono e vi è anzi una «visibile difformità»¹⁰ tra i racconti usciti in rivista e quelli usciti sulla terza pagina dei quotidiani. Le due tendenze si andranno poi in certo qual modo definendo sempre più nel tempo, anche indipendentemente dall’originaria matrice, fino a trovare, assai precocemente, compiuta definizione nel “racconto lungo” de *L’imbroglio* (Milano, Bompiani, 1937) e nel racconto breve de *I sogni del pigro* (Milano, Bompiani, 1940). Se però i racconti lunghi, come si diceva, diverranno sempre più rari negli anni, la misura breve sarà riproposta innumerevoli volte, dai *Racconti romani* e *Nuovi racconti romani* (Milano, Bompiani, 1954 e 1959), alla trilogia al femminile (*Il paradiso*, *Un’altra vita*, *Boh*, Milano, Bompiani, 1970, 1973, 1976), a *Storie della preistoria* (Milano, Bompiani, 1982). Tuttavia accanto a raccolte per così dire architettonicamente “equilibrate”, continueranno ad esistere raccolte più squilibrate e ancora ad anni di distanza da *La bella vita*, vi saranno altri casi di

⁹ Il primo testo che reca questa firma è *La solitudine* - «Documento», anno I, n. 5, maggio 1941.

¹⁰ in F. SERRA, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, Milano, Bompiani, 2000, p. 1668.

infrangimento dell' omogeneità delle misure narrative; è ciò che accade ad esempio in quel «volume misto»¹¹ che è *L'amore coniugale e altri racconti* (Milano, Bompiani, 1949). La dicitura del titolo indica chiaramente che l'autore considera *L'amore coniugale* un racconto a tutti gli effetti, ed è dunque senza alcun imbarazzo apparente che egli lo associa a pezzi di misura decisamente inferiore (alcuni pubblicati su riviste come «Prosa», «L'Europeo», «Domenica»; altri la cui provenienza non è stata identificata, come il celebre *L'ufficiale inglese*; ed uno, *Delitto al circolo del tennis* che è stato estrapolato dall'antica raccolta *La bella vita*). Eppure *L'amore coniugale* è ben più lungo di *Agostino* ed equivalente quasi alla *Disubbidienza*, entrambi definiti invece “romanzi brevi”. Se è vero che, come apprendiamo da Simone Casini¹², l'anomalia di questo volume fu ragione di qualche perplessità anche per lo stesso Moravia, dobbiamo ritenere sintomatico di un netto mutamento d'opinione il successivo inserimento del testo nel volume collettaneo dei *Romanzi brevi* (Milano, Bompiani, 1953). Lo stesso si può dire dei *Racconti 1927-1951* (Milano, Bompiani, 1952), de *La cosa* (Milano, Bompiani, 1983), de *La villa del venerdì* (Milano, Bompiani, 1990). Di conseguenza è assai difficile essere certi dell'esistenza di una regola precisa adottata dallo scrittore nell'assemblare i suoi testi.

Oltre alla varietà delle misure impiegate, desta un qualche imbarazzo anche l'incerta terminologia impiegata dallo scrittore a proposito dei suoi testi brevi: all'ambigua convergenza di *racconto lungo* e *romanzo breve* si aggiunge infatti, come avremo occasione di constatare, quella di *racconto* e *novella*. Possiamo concludere però, fin d'ora, che per Moravia non sono la lunghezza o la brevità a fare di un testo un racconto e che, decisamente, un racconto non è tale per la sua brevità, secondo quanto invece sostenuto con una qualche decisione dalla critica anglosassone, sempre molto attenta alle regole “commerciali” della carta stampata (come non ricordare E. M. Forster e le sue 50.000 parole?). Dedurremo anzi, dalla quarta di copertina della fortunata raccolta del 1937, *L'imbroglione*, come Moravia consideri valida piuttosto l'equazione opposta, quella secondo cui un racconto è tale proprio in virtù della sua lunghezza:

«Nell'*Imbroglione* sono riuniti cinque racconti lunghi, o se si preferisce, cinque romanzi brevi nei quali, come già lo denota il titolo, l'autore ha cercato di dare un valore preponderante all'intreccio, perché la novella, egli dice, per risollevarsi dal presente stato d'inferiorità di fronte al romanzo, deve riacquistare il suo antico carattere, tornare all'intreccio e all'aneddoto,

¹¹ Così S. CASINI, in *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, Milano, Bompiani, 2002, p. 1918.

¹² il quale ripercorre la vicenda delle raccolte moraviane attraverso la corrispondenza epistolare con l'editore Bompiani (ancora in *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, cit.).

giovarsi delle sue possibilità di scorci violenti e di sintesi affrettate, condensare i fatti in vere e proprie narrazioni»¹³.

Abbiamo cercato di dimostrare, è vero, la debolezza della coesione tematica come possibile principio ordinatore della narrativa breve di Moravia. Non intendiamo d'altronde sostenere, come qualcuno ha fatto, che lo scrittore abbia accorpato i suoi testi attraverso un «assemblaggio piuttosto elementare, affidato al mero accumulo nel tempo»¹⁴. Se da un lato infatti la prima pubblicazione sulla carta stampata e il successivo trasmigrare dei singoli racconti da un volume all'altro, ed ancora la fusione, o il montaggio, delle diverse raccolte è una procedura consueta che determina una volta in più il carattere magmatico della narrativa breve moraviana, e che ci impone di considerarla e di trattarla prima di tutto come un *work in progress*, dall'altro ci sembra tuttavia che si possa intravedere, senza tanti dubbi, nei procedimenti costruttivi delle varie raccolte un intrinseco progetto ordinatore. Tale progetto, che testimonia una maggior premura per quanto riguarda i singoli volumi che non i singoli testi, è stato formulato dall'autore probabilmente non *a priori* bensì *in itinere*, via via che l'immenso corpus veniva assumendo forma e consistenza, anno dopo anno, pagina dopo pagina, volume dopo volume.

Oltre alla cura prestata alla creazione dei volumi, che offrono, tra l'altro, una percezione tattile e volumetrica di tale cospicua produzione, una sotterranea pianificazione è segnalata dalla presenza di ben riconoscibili “dilogie” e “trilogie” (*Racconti romani* e *Nuovi racconti romani*; *Il Paradiso*, *Un'altra vita*, *Boh*), la cui coesione è garantita se non da elementi tematici, perlomeno dall'ambientazione e dall'ispirazione. La medesima ansia di organizzazione è rivelata poi dal fenomeno della ripresa e della “limatura” dei titoli, attuata anche a distanza di molti anni: *La bella vita* (1935) - *Un'altra vita* (1973); *L'epidemia* (1944) - *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici* (1956) - *Racconti surrealisti e satirici* (titolo delle successive edizioni); *Una cosa è una cosa* (1967) - *La cosa e altri racconti* (1983).

Il problema stesso della scelta di un titolo adeguato per ciascun volume di racconti non è certo secondario¹⁵ e tuttavia non è facile mettere a fuoco le ragioni delle scelte moraviane. Di regola le raccolte assumono il titolo di uno dei racconti che contengono: assai di frequente si tratta del racconto più lungo, in alcuni casi (*L'epidemia* del '44 *La*

¹³ in F. SERRA, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, cit., p. 1699.

¹⁴ *Ivi*, p. 1668.

¹⁵ Di esso discute infatti E. A. POE nella Recensione a C. DICKENS, *The Old Curiosity Shop* e *Master Humphrey's Clock* («Graham's Magazine», May 1841, pp. 248-251).

cosa e altri racconti e *La villa del venerdì*) il racconto eponimo è il primo dell'indice; in pochi casi vi è la formulazione di un titolo ad hoc (*Racconti*, *Racconti romani*, *Nuovi racconti romani*, *Storie della preistoria*).

Per quanto significativi, tutti questi elementi riguardano però solo il piano più “epidermico” del “sistema” dei racconti di Alberto Moravia, e ben altri strumenti sono necessari qualora si voglia esaminarlo in profondità. Accingendoci a stendere questo capitolo introduttivo, siamo perciò andati letteralmente a caccia di indicazioni che ci illuminassero riguardo alla storia dei testi e delle raccolte. Questo perché, pur avendo agito secondo un progetto purchessia, Moravia, di fatto, non lo ha mai formalizzato o reso esplicito, né nelle interviste né negli interventi, per così dire, “di poetica”. Per quanto si cerchi, non è possibile reperire insomma alcuna “guida alla lettura”, diretta o indiretta, scritta di suo pugno. Le uniche informazioni utili di cui siamo in possesso sono quelle contenute nelle quarte di copertina delle prime edizioni dei volumi dei racconti, talvolta vergate dallo stesso autore, e nelle “scritture private”, che in questo caso, giacché si dispone di ben pochi carteggi editi¹⁶, coincidono esclusivamente con le missive inviate all'editore Bompiani con cui Moravia inizia nel 1937 una collaborazione che, come è noto, durerà per tutta la vita. Ma questi carteggi, conservati presso il Fondo Alberto Moravia e presso l'Archivio Bompiani, non sono facilmente fruibili¹⁷.

Ci restano pertanto solo alcune fonti di seconda mano, che costituiscono il presupposto stesso ed il costante punto di riferimento della nostra ricerca. Prima di iniziare, più che doveroso è perciò l'omaggio al prezioso lavoro svolto negli ultimi anni da Piero Cudini ed Enzo Siciliano, recentemente scomparsi, da Francesca Serra e soprattutto da Simone Casini. Questi studiosi e principali tutori della memoria moraviana in Italia hanno prodotto infatti eccellenti studi sulla narrativa breve di Moravia¹⁸, alcuni dei quali già citati nelle pagine precedenti. Segnaliamo in particolare l'accuratissima ed estenuante opera di reperimento e di catalogazione di ogni singolo racconto e di ogni singola raccolta condotto da Francesca Serra e Simone Casini, lavoro confluito nelle note, discrete ma

¹⁶ Per quanto ne sappiamo, l'unico carteggio “bilaterale” edito è A. MORAVIA – G. PREZZOLINI, *Lettere*, con Prefazione di G. Prezzolini, Milano, Rusconi, 1982.

¹⁷ Solo una minima parte è edita in G. D'INA, G. ZACCARIA (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988.

¹⁸ Alludiamo ad E. SICILIANO, *I paradossi di Moravia*, cit., P. CUDINI, *Introduzione* ad A. MORAVIA, *Racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 2001 (rist.), a S. CASINI - F. SERRA, *Introduzione* ad A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1928-1951* (Milano, Bompiani, 2000) e *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere 1/2/3* (Milano, Bompiani, 2000-2004).

insospettabilmente esaurienti e preziose, poste in calce all'ultima edizione completa delle *Opere* (Milano, Bompiani, 2000-2004), giunta attualmente al terzo volume.

L'approccio ai testi realizzato sino ad oggi appare però carente dal punto di vista ermeneutico. Il nostro principale obiettivo, nei prossimi capitoli, sarà pertanto quello di condurre un'analisi tematica e strutturale dei racconti di Moravia, volta ad individuare le più significative maniere rintracciabili in seno alla sterminata mole di materiale disponibile ed il fondamentale, o i fondamentali principi costruttivi della narrativa breve di Moravia.

Poiché d'altra parte è sempre e comunque necessario partire da una *storiografia* o, più semplicemente, da una *geografia* dei testi, ci sembra opportuno tracciare in questa sede, e prima di iniziare qualunque altro tipo di discorso, un breve profilo che renda conto contemporaneamente delle numerose raccolte e della loro complessa storia. Sia chiaro che, pur desiderando muoverci su un piano quanto più generale possibile, non nutriamo alcuna ambizione di completezza assoluta, né per quanto riguarda i singoli testi e le loro varianti, né per quanto riguarda le numerose raccolte (per cui rimandiamo ai lavori di Cudini, Serra e Casini, sufficienti, almeno fino ad una certa altezza cronologica, per orientarsi). La considerazione che della narrativa breve di Alberto Moravia non esiste al momento una disamina consuntiva e globale (che assommi cioè la storia e i caratteri dei racconti o che ne delinei organicamente la storia, dalle origini alle raccolte postume¹⁹) legittima d'altronde la nostra scelta metodologica.

Nello stendere questa nostra "storia" o "mappa" della narrativa breve di Moravia, ci sembra fondamentale rimanere aderenti all'idea di un progetto formulato, più o meno indirettamente, dall'autore. Scegliamo, tuttavia, di iniziare proprio da quelle "novelle" che egli ha escluso volontariamente o involontariamente, per insoddisfazione, per negligenza, per dimenticanza, per rimozione, dai volumi editi in Italia e all'estero. Inizieremo cioè dalla periferia, da quella zona oscura e davvero caotica che è rimasta tagliata fuori da qualunque forma di pianificazione.

«Per quanto riguarda gli scritti sparsi di Moravia il lavoro di ricerca è ancora in gran parte da fare»²⁰. La profezia così formulata da De Marchi e Pedrojetta nel 1998 non ha

¹⁹ Per quanto riguarda la storia delle edizioni dei racconti esiste in verità l'esautiva *Bibliografia* di P. De Marchi e G. Pedrojetta in A. MORAVIA, *Romanzi e racconti 1927-1937*, a cura e con introduzione di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1998 (collana "Classici Bompiani"). Si tratta però semplicemente di un catalogo, aggiornato fino al 1998 e diviso in sezioni cronologiche, delle varie edizioni delle opere di Moravia. D'altra parte i saggi critici esistenti appaiono parziali in quanto relativi solo ad alcune delle fasi artistiche dello scrittore.

²⁰ *Ivi*, p. 1329.

tardato a trovare compiuta realizzazione. Anche nel caso dei racconti dispersi siamo infatti debitori nei confronti degli studiosi che ci hanno preceduti e che sono riusciti, con alcuni interventi decisivi, a porre ordine laddove l'autore stesso aveva lasciato il disordine. Pensiamo innanzitutto ad Umberto Carpi, antesignano del recupero dei testi²¹; e pensiamo ancora una volta all'amico di sempre Enzo Siciliano e ai giovani studiosi Simone Casini e Francesca Serra ed ai loro volumi, usciti negli ultimi anni, di cui abbiamo già più volte citato le introduzioni: *Romildo. Ovvero racconti inediti, perduti e d'autobiografia* a cura di Enzo Siciliano (Milano, Bompiani, 1993), *Racconti dispersi 1928-1951* a cura di Simone Casini e Francesca Serra (Milano, Bompiani, 2000), ed infine il nuovo colossale progetto editoriale della Bompiani in cui alla narrativa "dispersa" sono dedicate intere sezioni. Le tre opere, che si completano a vicenda²², comprendono, ordinati cronologicamente, la quasi totalità dei racconti che l'autore non ha battezzato come rappresentativi della sua arte. Data la sorprendente accuratezza con cui i testi sono stati rinvenuti e restituiti al loro contesto originario (recupero che coinvolge persino materiale del tutto inedito), risulta davvero trascurabile l'assenza di indicazioni per quei pochi elementi di cui non è stato possibile scoprire sede e data originaria di pubblicazione (spesso perché l'unica testimonianza rimasta consiste in un ritaglio di giornale mutilo conservato tra le carte dell'autore). Tutti e tre gli studiosi lasciano comunque senz'altro aperta l'ipotesi dell'esistenza di testi non ancora rintracciati.

In ogni caso, la «dispersione» è un «fenomeno di tutto rispetto nell'insieme dell'opera di Moravia»²³, tanto che i "racconti dispersi" potrebbero quasi costituire un genere letterario a sé stante. Casini sottolinea tuttavia come tale fenomeno sia caratteristico soprattutto degli anni Trenta e Quaranta, e come poi diminuisca vistosamente in corrispondenza della maturità artistica, quando Moravia «si è fatto ormai più vigile e sorvegliato anche nella amministrazione e promozione della propria attività»²⁴.

²¹ Alludiamo al celebre "Gli indifferenti" rimossi, «Belfagor», a. XXXVI (1981), n. 6.

²² giacché *Racconti dispersi 1928-1951* integra ciò che mancava in *Romildo*, ma, d'altra parte, *Romildo* copre un arco temporale ben più ampio; ed ancora, in *Opere/3* vengono recuperati racconti sfuggiti alla maglia sia di *Romildo* sia dei *Racconti dispersi*, e quindi mai raccolti prima in volume (i "romani" *Il punto d'onore* e *L'ebete*, ad esempio).

²³ S. CASINI – F. SERRA, *Introduzione* ad A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1928-1951*, cit., p. V. In questa sede viene persino fornito un computo matematico, teso a dimostrare come nel complesso i racconti rimasti su riviste e giornali dal 1927 al 1951 siano più di un centinaio (in *Romildo* ne sono raggruppati trentadue precedenti il 1951 e quarantasette compresi in un arco temporale che va dal '51 al '90; in *Racconti dispersi 1928-1951* ne sono invece raccolti sessantanove).

²⁴ S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959*, Milano, Bompiani, 2004, p. 2191.

L'importanza dei "dispersi" è in sostanza quella di un «torrente carsico» che scorre in parallelo ai racconti, ed in particolare ai *Racconti 1927-1951*, e che si arricchisce «di acque provenienti anche da altre zone»²⁵ (ossia le raccolte pubblicate vivente l'autore).

Un'osservazione attenta permetterà tuttavia di rilevare come neppure questo "sistema" autonomo sia del tutto privo di una sua sistematicità; in seno ad esso è infatti possibile individuare la successione di più "antologie involontarie" (per riadattare una felice espressione di Casini-Serra), di cui lo stesso scrittore doveva essere consapevole, secondo quanto dichiara in una lettera a Bompiani (20 aprile del '49, al tempo, quindi, della sistemazione finale di una delle più rilevanti raccolte "ufficiali", ossia *L'amore coniugale e altri racconti*):

«Io ho poi moltissime altre novelle, tutte però queste ultime pubblicate nei giornali, ossia di una lunghezza inferiore e anche di un genere alquanto diverso. Penso che un giorno farò un volume di queste novelline più brevi, oppure semplicemente aggiungerò le migliori a qualche volume delle opere complete»²⁶.

Chiosa Casini²⁷ che, fallito per ben due volte il progetto qui enunciato, le "novelline" nel dopoguerra saranno ripubblicate su quotidiani oppure finiranno, cambiate nei titoli e nella forma, tra i racconti *romani* (1954-1959) e tra quelli de *L'automa* (1962).

Gli esempi di serie già pronte per la pubblicazione (in virtù della loro forte omogeneità tematica e stilistica) e poi mai realizzate sono comunque innumerevoli. Si pensi a quella che Casini e la Serra designano come "serie de *La fortuna di vivere*", consistente in ventisette testi di formato giornalistico e a firma Pseudo, che escono sulla «Gazzetta del popolo» dal luglio '41 al giugno '43. O si pensi, ancora, a quei "racconti ciociari" di matrice autobiografica, che, pubblicati nel dopoguerra sul «Corriere d'informazione» (nome temporaneo del «Corriere della sera») e su «Il Tempo», risultano di grande interesse in rapporto al celebre romanzo *La ciociara* del '57. O, per entrare nel merito delle raccolte più celebri, ad alcuni "dispersi" che appartengono idealmente al filone romano (*Le chiese rosse* e *Un mendicante*, recuperati in *Romildo*, e *Imbroglioni imbrogliati*, *Il letto sul tetto*, *La passione della lettura*, *Il pittore Evandro*, inseriti invece nei *Racconti dispersi* del 2000), tutti rimasti sulle pagine del «Corriere»²⁸.

²⁵ *Ivi*, p. XVIII.

²⁶ S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, cit., p. 1916.

²⁷ *Ivi*, p. 1925.

²⁸ Perché precedenti alla decisione di realizzare i due volumi dei *Racconti romani* e dei *Nuovi racconti romani* (decisione che data al 1949).

Ecco dunque come nasce un racconto del genere “disperso”. Singolare è altresì il caso di *Lassitude de courtisane*, che nella sua primitiva versione “novacentista” (in lingua francese) viene abbandonato, mentre nella sua versione italiana entra nella prima raccolta (*La bella vita*) e nella silloge dei *Racconti*; o ancora il caso di testi esclusi dalle raccolte principali che diverranno poi il “testo pilota” di raccolte minori: *Le chiese rosse*, ad esempio, espunto dai *Nuovi racconti romani* e divenuto poi eponimo della plaquette postuma *Le chiese rosse e altri racconti* (a cura di Enzo Siciliano, Pistoia, Edizioni del Can bianco, 1998).

Altro caso notevole è poi quello dei capitoli espunti da alcuni celeberrimi romanzi, la cui natura è piuttosto quella di una “novella” autonoma (il che ne chiarisce in parte la sorte). Ad essi dedicheremo un approfondimento nelle successive sezioni di questo nostro studio. Ma fin d’ora, procedendo in ordine cronologico, sarò opportuno menzionare i ben noti *Cinque sogni* riscoperti da Umberto Carpi, nati come capitolo de *Gli indifferenti* e poi eliminati per ragioni di opportunità di trama²⁹; la *Conclusione* espunta de *La ciociara*, reintegrata solo da Simone Casini nel terzo volume delle *Opere* (Milano, Bompiani, 2004)³⁰; ed infine *Valérie*, che, secondo la ragionevole ipotesi di Tonino Tornitore, doveva essere in origine un episodio de *La noia*³¹.

Abbiamo scelto di iniziare dai “dispersi”, in tutte le loro forme, nel rispetto della tendenza generale realmente in atto all’interno del sistema dei racconti di Moravia. Il destino “fisiologico” della maggior parte dei testi prevede infatti una progressiva migrazione dalla propria sede originaria (spesso un quotidiano o una rivista, in alcuni rari casi una raccolta) ad uno o più volumi successivi. Tale percorso rispecchia appieno la mentalità di Moravia, scrittore assai preoccupato della propria immagine. In base a questa mentalità, il “volume” è visto dunque sostanzialmente come un distillato artistico, come una vetrina in cui esporre i propri pezzi migliori. Questa concezione rende ragione della marca genetica che differenzia, in ultima analisi, romanzo e racconto. Se il primo nasce infatti già compiuto, i volumi di racconti sono invece continuamente sottoposti ad una procedura di rimodellamento, di riassettraggio, di rimpasto; ad una continua trasformazione, insomma, della loro struttura interna. E poiché per Moravia il volume

²⁹ Cfr. T. TORNITORE, *Nota*, in A. MORAVIA, *La Noia*, con Introduzione di M. David, Bibliografia di T. Tornitore, Cronologia di E. Romano, Milano, Bompiani, 2005, p. 359.

³⁰ Cfr. V. MASCARETTI, *La speranza violenta*, cit., cap. IV, sezione II.

³¹ Cfr. ancora T. TORNITORE, *Nota*, in A. MORAVIA, *La Noia*, cit.

conta in definitiva assai più del singolo racconto, le varianti apportate riguardano piuttosto l'assetto globale o i titoli scelti che non la patina stilistica.

Simone Casini addita come esemplare la «lunga e tormentata vicenda progettuale»³², durata tre anni, e dibattutasi nell'incertezza della selezione dei testi e della scelta dei titoli de *L'amante infelice* (Milano, Bompiani, 1943), che risulta poi nel suo assetto definitivo come un libro «di notevole coerenza tematica e stilistica»³³. Se ne potrebbero indicare molte altre; a noi sembra particolarmente significativa quella della prima raccolta in volume, *La bella vita*, che esce presso l'editore Carabba di Lanciano nel '35, all'interno della collana "Novellieri italiani moderni". Per discutere di questa raccolta è tuttavia necessario tentare prima di tutto di gettare uno sguardo sugli albori della narrativa breve di Moravia, e, specialmente, su quei testi che vedono la luce sulle pagine delle riviste.

Tra i testi di questo tipo, di particolare interesse sono quelli usciti su «900» di Bontempelli, rivista a cui il giovane Moravia collabora attivamente e nell'ambito della quale vede la luce anche il primo romanzo, *Gli indifferenti* (1929). Questi racconti, peraltro molto celebri, svolgono nell'ambito della vicenda artistica moraviana una funzione fondativa e, diremmo, quasi iniziatica (benché la tendenza della critica è sempre stata quella di sopravvalutare questi testi, il cui valore finirebbe per annullare quello di tutta la produzione successiva). Si tratta del già citato *Lassitude de courtisane* (1927), di *Delitto al circolo del tennis* (1928) e di *Apparizione* (1929). All'ambito della protostoria di Moravia scrittore appartengono altresì i racconti usciti su «L'Interplanetario» di Luigi Diemoz e Libero De Libero nel 1928, ossia quei *Cinque sogni* che Umberto Carpi ha riconosciuto quale capitolo espunto de *Gli indifferenti*, e ancora *Villa Mercedes* (pure recuperato da Carpi), *Assunzione in cielo di Maria Luisa* e *Albergo di terz'ordine*. E ancora il *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca*, uscito nello stesso 1928 su «I Lupi», così come quelli affidati invece, poco più tardi, a «Pegaso» di Ugo Ojetti, il più celebre dei quali è senza dubbio *Inverno di malato* (1930). Alcuni di questi racconti non entrano ne *La bella vita*. Vi hanno invece accesso quattro testi comparsi su «La Stampa» tra l'agosto e il settembre del '30 (*Visita crudele*, *La noia*, *Lo snob*, e l'eponimo *La bella vita*), nonché *Fine di una relazione*, pubblicato su «Oggi» nel novembre del 1933.

In ogni caso, proprio a partire dalla *Bella vita* prende avvio quella frenetica catena di assorbimenti successivi delle raccolte nelle raccolte, che ci permette di percepire questo

³² S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, cit., p. 1853.

³³ *Ibid.*

particolare settore della produzione moraviana come un *continuum* fluido ma compatto. In meno di un decennio infatti la silloge sarà sottoposta ad un processo di smembramento, in seguito al quale i racconti di maggior lunghezza confluiranno ne *L'amante infelice* (Milano, Bompiani, 1943), che a sua volta verrà inserita in blocco nei *Racconti* del 1952, assieme a *Delitto al circolo del tennis*, precedentemente pubblicato, invece, ne *L'amore coniugale e altri racconti*. Tutti gli altri verranno abbandonati al loro destino di caducità, ad eccezione dell'eponimo *La bella vita*, il quale confluirà in seguito niente meno che ne *L'automa* del '62. Anche la sequenza di racconti che aveva costituito nel '37 la raccolta *L'imbroglione* verrà inserita in blocco nei *Racconti* del '52, mentre i *Sogni del pigro*, perdendo l'originaria suddivisione in tre parti, andrà a comporre, assieme a *L'epidemia* del 1944 e ad alcuni nuovi racconti, *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici* del '56.

Meno travagliata ma egualmente significativa è la vicenda dei testi redatti da Moravia per «Nuovi Argomenti». Dallo spoglio completo dei numeri della rivista abbiamo ricavato l'impressione di un presenzialismo tardivo e molto cauto di Moravia scrittore di racconti. Dopo aver pubblicato su un'infinità di altre riviste, egli affida al bimestrale di cui è padre fondatore solo la triade *Il diavolo non può salvare il mondo*, *Il segno dell'operazione*, *Al dio ignoto* («Nuovi Argomenti», terza serie, n. 4, ottobre-dicembre 1982; «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 5, gennaio-marzo 1983; «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 6, aprile-giugno 1983), confluita a distanza brevissima in *La cosa e altri racconti* (Milano, Bompiani, 1983), che di lì a breve confluiranno in *La cosa e altri racconti*. L'immediato inserimento in volume di questi testi testimonia il decisivo cambiamento dell'atteggiamento dell'autore verso i suoi testi, che è sempre meno incline a disperdere il frutto del proprio lavoro, ed è anzi deciso a valorizzarlo esponendolo nella “vetrina” del volume. Non deve perciò meravigliare il fatto che una rivista come «Nuovi Argomenti», che sarebbe potenzialmente una sede privilegiata, una postazione di grande visibilità, venga invece impiegata dallo scrittore come semplice deposito temporaneo dei propri testi.

Al fenomeno del riordino delle raccolte, che prevede spesso l'assorbimento successivo di una raccolta in un'altra, si affianca il fenomeno della mutazione dei titoli dei racconti nel passaggio da rivista a volume e da volume a volume³⁴. Celebre è il caso di *Due cortigiane*,

³⁴ Anche l'elaborazione del titolo di alcune raccolte mostra una sua complessità. Mentre nel caso dei *Racconti* del 1952 l'unico intervento consiste nell'aggiunta delle date (*Racconti 1927-1951*), più articolata è ad esempio la storia dei racconti surrealisti. Nel '46 Moravia ipotizza infatti, con Bompiani, di riunire *I sogni del pigro* del '40 e *L'epidemia* del '44 sotto il titolo *Cartoni surrealisti*. I due volumi confluiscono invece, appunto, ne *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, uscita per i tipi di Bompiani nel 1956 (la gerarchia

che fuori dal volumetto *Due cortigiane e Serata di Don Giovanni*, uscito presso L'Acquario nel '45, diventa *La casa è sacra* (così in *L'amore coniugale e altri racconti* del '49 e in *Racconti 1927-1951* del '52); ma anche quello di *Cosma e i briganti*, uscito con questo titolo in rivista e col titolo *L'avventura in L'amante infelice* del '43 e nelle successive raccolte (comprese le recenti *Opere complete*), mantenendo invece la primitiva formulazione nell'edizione singola del 1980 (Palermo, Sellerio).

Per quanto riguarda tra l'altro *Due cortigiane*, segnaliamo che è questo uno dei pochissimi casi di racconto scritto appositamente in vista di una raccolta (assieme ad alcuni pezzi di grande successo come *La provinciale* e *L'architetto* e *L'avarò*). E' evidente che una modalità di creazione come questa non solo sottrae automaticamente il testo alla sua sorte di caducità, ma dota il testo stesso di una più alta qualità artistica. E lo stesso si dica di *Serata di Don Giovanni*, di cui solo la prima puntata uscì nel '43 sul mensile «Lettere d'oggi». Significativa dell'importanza accordata dall'autore a questi due testi è inoltre l'apposita realizzazione di un volumetto a parte. I volumi singoli, sorta di vetrine ulteriormente "elitarie", in cui vengono posti i testi in assoluto più riusciti (generalmente testi di una certa lunghezza), compaiono del resto ad intermittenza nella storia della narrativa breve di Moravia. Altri casi sono quelli del volume, ormai introvabile, uscito presso l'editore Documento nel 1943, e comprendente l'unico racconto *La Cetonia*, poi incluso, con titolo mutato (*La rosa*), ne *L'epidemia* del 1944, e poi in quella, ampliata, del 1956. O di *Tre storie della preistoria*, uscito nel 1977 come anticipazione della silloge del 1982 (Milano, Emme Edizioni). O ancora di due delle "storie della preistoria", *Quando Ba Lena era tanto piccola* (Teramo, Lisciani e Zampetti, 1978, riedito nel 1990) e *Cama Leone diventò verde, lilla, blu...* (Teramo, Giunti Lisciani, 1990). O de *La tempesta*, appartenente in origine ai *Racconti* vincitori dello Strega, e poi uscito col titolo *La tempesta: racconto lungo* per concessione dell'editore Bompiani ai tipi della Pellicanolibri (Catania, 1984). O ancora del già citato *Cosma e i briganti*, che Moravia ha ripubblicato in edizione scolastica presso Sellerio nel 1980. O infine di *L'avarò* (Latina, L'Argonauta, 1987) e de *Il vassoio davanti alla porta* (Milano, Bompiani, 1976).

Volumi singoli a parte, la vetrina moraviana in assoluto più prestigiosa è certamente, come indica anche il titolo antonomastico, il volume dei *Racconti*. Sia Cudini³⁵ che

d'importanza rispecchiata dal titolo, che doveva essere a favore dei *Sogni del pigro*, si risolve poi a favore delle due *Epidemie*, il cui titolo muterà, nelle edizioni successive al '56, in *Racconti surrealisti e satirici*.

³⁵ Cfr. P. CUDINI, *Introduzione* ad A. MORAVIA, *Racconti 1927-1951*, cit., pp. III-IV.

Casini³⁶ hanno provveduto a tracciare una storia dettagliata della raccolta; si rimanda pertanto interamente a questi studi, salvo accennare qui al fatto che *Cortigiana stanca*, *Delitto al circolo del tennis*, *Inverno di malato*, *Fine di una relazione* compaiono variamente ne *La bella vita* (1935), ne *L'amante infelice* (1943) e ne *L'amore coniugale e altri racconti* (1949), mentre *La provinciale*, *L'avar*, *L'architetto*, *L'imbroglione*, *La tempesta* erano già comparsi ne *L'imbroglione* (Milano, Bompiani, 1937).

Come si vede, sono tutti pezzi notoriamente di grande pregio artistico, nonché di lunghezza e trama sostenute. L'opinione di Moravia all'epoca de *I sogni del pigro* era la seguente: «Data la qualità dei pezzi, se fossero stati più numerosi, il libro avrebbe potuto essere stancante. Un romanzo lungo va bene, ma un libro come questo lungo non si sopporta»³⁷. Di diversa natura devono essere state evidentemente le considerazioni che hanno accompagnato la nascita del volume dei *Racconti*, la cui mole colossale fa pensare ad una preoccupazione di completezza. Esso veniva del resto indicato in modo gergale da Moravia e Bompiani come “omnibus”, cioè antologia integrale, opera rappresentativa dell'arte dello scrittore; come, aggiungiamo, sommo manifesto di poetica.

Per quanto la qualità dei singoli testi (che soffrono di una certa serialità ed atonia tematica) possa essere discussa, è innegabile che i *Racconti* come soggetto-volume possiedano una posizione di primo piano nella storia della narrativa breve moraviana non meno che in quella della narrativa breve italiana del Novecento. E non è un caso che l'opera, nella sua prima edizione del 1952 (a cui si aggiunge nel '53 una nuova edizione ampliata di un racconto, che prende il titolo attuale di *Racconti 1927-1951*), dapprima messa all'indice, poi insignita del premio Strega, abbia suscitato un vero e proprio movimento di opinione. A rafforzarne la fama contribuì senz'altro la polemica con cui Carlo Emilio Gadda, in quel caso antagonista perdente, osteggiò tale vittoria³⁸. La centralità dei *Racconti* nel panorama globale della narrativa moraviana, è sottolineata inoltre non solo dalla sua collocazione (in termini cronologici) al vertice esatto della parabola artistica moraviana, ma anche dalla coincidenza con la formulazione, da parte dell'autore e di Bompiani, del primo progetto di *Opere complete* (che risale al 1949). E' singolare però che un volume così rappresentativo, frutto degli sforzi congiunti di Moravia e dell'editore, sia interamente composto di materiale già edito (qualche racconto uscito

³⁶ Cfr. S. CASINI, *Note ai testi, Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959*, cit.

³⁷ lettera non datata a Bompiani, riportata da F. SERRA, *Note ai testi*, cit., p. 1713.

³⁸ Della reazione di Gadda rende conto ancora una volta CASINI in *Gadda e Moravia. Due scrittori a confronto*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n. 4, 2004.

solo in rivista, la maggior parte già in altro volume). Proprio questa peculiarità, impugnata da Gadda come argomento forte della sua polemica, testimonia nuovamente quanto nell'ottica moraviana l'importanza dei volumi sovrasti di gran lunga quella dei testi.

In ogni caso, è proprio in questa occasione che lo scrittore ha dovuto fare maggiormente i conti al tempo stesso con il carattere magmatico della propria narrativa breve e con la propria progettualità latente. Scardinando l'ordine delle raccolte precedenti, egli sceglie infatti di raccogliere qui tutti i racconti di una certa lunghezza ordinandoli cronologicamente in base all'anno di stesura. Una simile soluzione, opportuna forse «per il critico che vorrà seguire lo svolgimento» dell'arte moraviana, ma inopportuna per il «bibliofilo» per il quale «l'atto di nascita di un'opera è solo quello della sua pubblicazione»³⁹, è la stessa adottata da James Joyce nei suoi *Dubliners*⁴⁰. Le rimostranze di Bompiani, così come tutte le possibili soluzioni organizzative prospettate in un primo momento, non avranno seguito. La rinuncia alla chiarezza bibliografica (giacché Moravia ingiunge infine di «non mettere un bel nulla») va probabilmente a vantaggio della maggior rappresentatività del volume (che assomma esempi di tutte le fasi artistiche dello scrittore); essa ha però reso necessario un radicale impegno di decostruzione dell'assetto definitivo da parte di coloro che hanno tentato di dare soluzione a tutti i problemi ecdotici connessi a tale «caso bibliografico»⁴¹.

La compagine dei *Racconti* attesta però anche come la scelta di una precisa misura narrativa (in questo caso una misura mediamente lunga) possa fungere da elemento unificante delle singole raccolte. Come si diceva all'inizio, per quanto riguarda questa caratteristica strutturale, determinante è la sede della prima pubblicazione: se l'ampiezza è prerogativa dei racconti «nati» su rivista (i racconti protostorici ma anche quelli de

³⁹ Cfr. S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/3. Romanzi e racconti 1950.1959*, cit., tomo II, pp. 2093-2094.

⁴⁰ Lo studioso di «short story» F. O'CONNOR (*The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, London, Macmillan & Co. LTD, 1963, pp. 113-114) non vede alcun difetto in questa scelta compositiva: «James Joyce is fortunate in having escaped from the necessity of publishing either his collected or selected stories. A good book of stories as a good book of poems is a thing in itself, the summing up of a writer's experience at a given time, and it suffers from being broken up or crowded in with other books. [...] Joyce has escaped the fate of other storytellers because he gave up writing stories after its publication. [...] Clearly there is a considerable formal difference between the stories at the beginning of the book and *The Dead* at the end of it, and though they are probably not printed in the strict order of their composition, they illustrate at least four and probably five stages in the development of a storyteller». Anche Joyce, tuttavia, come Moravia, fa confluire nella sua raccolta materiale di vario genere (ad esempio il primo gruppo di storie è costituito da frammenti forse esclusi dal *Portrait* o dallo *Stephen Hero*), e la raccolta nella sua globalità reca il segno inequivocabile delle varie fasi artistiche dell'autore.

⁴¹ Lo sforzo è stato compiuto, ancora una volta, da Casini e Serra nella lunga nota in calce al terzo volume delle *Opere*.

L'imbroglione, come *La tempesta*, che compare nel 1935 su «Caratteri» di Mario Pannunzio e lo stesso racconto eponimo, *L'imbroglione*, pubblicato in due puntate su «L'Italiano» di Longanesi, o quelli, più tardi, che da «Nuovi Argomenti» pervengono a *La cosa e altri racconti*), la brevità contraddistingue quelli “nati” sulle terze pagine dei quotidiani. Tale è il caso dei testi dei *Sogni del pigro*, buona parte dei quali compare sulla «Gazzetta del popolo» tra '38 e '40, o de i *Racconti romani*, *Nuovi racconti romani*, *L'automa* e altre raccolte degli anni '60 e '70. Raramente avviene che i racconti usciti su quotidiani presentino già una loro coerenza, oltre che strutturale anche tematica. Eppure così è, in modo particolarmente evidente, oltre che la già citata serie “dispersa” della “*Fortuna di vivere*”, per tutta la produzione “romana” che consta dei *Racconti romani*, vincitori del premio Marzotto nel 1954, e dei *Nuovi racconti romani* (Milano, Bompiani, 1954 e 1959). Tutti questi testi sono infatti il risultato dalla collaborazione col «Corriere della sera»⁴². Si tratta, anzi, di un corpus talmente compatto («non è una raccolta di racconti, ma un solo libro con un solo argomento e una sola intonazione»⁴³, dichiara Moravia) da rendere inutile la disposizione cronologica dei testi, e da far dubitare lo stesso autore dell'opportunità di realizzarne due volumi (del resto in un'edizione successiva i due volumi verranno materialmente riuniti: *Tutti i racconti romani*, Milano, Bompiani, 1971).

Simile, si diceva, è la vicenda de *I sogni del pigro*, che inaugura il filone fantastico-surrealistico e le cui unità⁴⁴ provengono in massima parte da quotidiani e riviste («Gazzetta del popolo», «Oggi» diretto allora da Arrigo Benedetti, «Tempo», «L'Italiano»).

Una particolarità comune sia al filone surrealistico, che scaturisce appunto da qui, sia a quello propriamente realistico (secondo qualcuno “neorealistico”) dei “racconti romani” è l'immunità dal travaglio costruttivo che coinvolge invece tutte le altre raccolte. Per ovvie ragioni di incompatibilità tematica e formale con le altre manifestazioni ispirative, essi sono interessati solo da un riassetto interno (e questo dato fornisce conferma della presenza, pur nella compagine “magmatica” dei racconti di ben individuati filoni o generi o tendenze o maniere). In altre parole, così come i racconti romani non possono essere assorbiti altrove che nel volume unico del 1971, *I sogni del pigro*, appare combinabile solo con *L'Epidemia* e con alcuni altri testi che procedono nella stessa direzione. L'attuazione

⁴² Tutti hanno questa sede di pubblicazione, ad eccezione del più antico, intitolato *Un mendicante* (rivisto in seguito e rititolato *Negriero*), che esce su «La Stampa» nel '48.

⁴³ Lettera a Bompiani del 4 giugno 1953, in S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959*, cit., tomo II, p. 2105.

⁴⁴ Come del resto quelle de *L'amante infelice*, destinate originariamente a «Prospettive» di Curzio Malaparte, a «Documento» di Federico Valli, a «Lettere d'oggi» e ancora a «Tempo».

di un siffatto meccanismo autonomo, e non più eteronomo, di combinazione, interrompe certamente quella continuità che, come precisavamo all'inizio, caratterizza una parte consistente della narrativa breve di Moravia. Non si può, nondimeno, non tenere nella dovuta considerazione quanto lo scrittore dichiara a proposito dei *Nuovi racconti romani*, e cioè che, «se il loro involucro è “romano”, le questioni che vi sono dibattute spesso non sono per niente popolari e “romane”». Ed ancora: «passai a scrivere racconti in cui quelle questioni venivano alla luce senza più necessità di involucri d'alcun tipo: *L'automa*, *Una cosa è una cosa*, *Il Paradiso*»⁴⁵. Nella sua personale prospettiva, dunque, una continuità, anche se non esplicita, tra i filoni per così dire autonomi ed il resto esiste. Varrà perciò la pena in seguito di analizzare questo delicato passaggio dalla serie dei racconti romani (con cui sussiste un legame viscerale: “avrei potuto scriverne all'infinito”, dice Moravia) a generi diversi, che di quella precedente epoca ispirativa raccolgono tuttavia l'eredità.

L'epoca, invece, delle buone e utili introduzioni si interrompe (ci auguriamo solo momentaneamente) con il terzo volume delle *Opere* (Milano, Bompiani, 2004) curato da Casini. Le raccolte che travalicano il margine del 1959, molte delle quali edite in versione tascabile dalla Bompiani, nell'apposita collana “I libri di Alberto Moravia”, non recano infatti quasi mai un'introduzione, ma si limitano alla collezione dei testi. E' questa, del resto, una prassi consolidata fin dalle edizioni complete delle opere risalenti agli anni Sessanta e Settanta, benché vi siano certamente delle eccezioni, quali, ad esempio, l'introduzione di Piero Cudini a *Nuovi racconti romani* (Milano, Bompiani, 1997), quella di Renato Minore a *La cosa e altri racconti* (Milano, Bompiani, 1998, rist.), o quella di Roberto Cavaglioni a *L'automa* (Milano, Bompiani, 2004).

Questo significa insomma che da un certo punto in poi non sappiamo più *da dove* i racconti provengano. Sappiamo però *dove* essi vanno grazie all'accuratissima Bibliografia stilata da Pietro De Marchi e Giorgio Pedrojetta⁴⁶. Da questa bibliografia, aggiornata al 1998, che riguarda l'intera produzione letteraria di Alberto Moravia, ci sembra conveniente estrapolare, apportando alcune lievi correzioni, e considerando solo i casi di riedizione integrale, i riferimenti relativi alle raccolte di racconti, affinché il lettore di questo nostro studio possa meglio orientarsi, tra le miriadi di edizioni, spesso sovrabbondanti, delle opere.

⁴⁵ In E. SICILIANO, *Moravia*, Milano, Longanesi, 1971, p. 104.

⁴⁶ In A. MORAVIA, *Romanzi e racconti 1927-1937*, a cura e con introduzione di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1998.

- *La bella vita*: **Lanciano, Carabba, 1935**

Tascabili Bompiani, Milano, Bompiani, 1976 (con Introduzione di Oreste del Buono)

in *Opere 1927-1947*, Milano, Bompiani, 1986

- *L'imbroglione*: **Milano, Bompiani, 1937**

: *I racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 1952

- *I sogni del pigro*: **Milano, Bompiani, 1940**

L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici, Milano, Bompiani, 1956

in *Opere VI*, Milano, Bompiani, 1974

- *La cetonia*: **Roma, Documento, 1943**

L'epidemia, Roma, Documento, 1944

L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici, Milano, Bompiani, 1956 (*Opere complete* di A. Moravia, vol. III)

- *L'amante infelice*: **Milano, Bompiani, 1943**

: *Racconti 1927-1951*, cit. (qui si sbagliano perché rimandano alle opere del 1986)

- *L'epidemia*: **Roma, Documento, 1944**

L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici, Milano, Bompiani, 1956

- *Due cortigiane e Serata di Don Giovanni*: **Roma, L'Acquario, 1945**

: *Due cortigiane* ristampato in *L'amore coniugale ed altri racconti*, Milano, Bompiani, 1949

: entrambi in *Racconti 1927-1951*, cit.

- *L'amore coniugale ed altri racconti*: **Milano, Bompiani, 1949**

: solo *L'amore coniugale* in *Romanzi brevi*, Milano, Bompiani, 1953

: "I piccoli delfini", 1973

: *Opere VI*, cit.

: "Letteraria ril.", 1980

: "Tascabili Bompiani", Milano, Bompiani, 1981,

: *Opere 1948-1968*, Milano, Bompiani, 1989

: solo i racconti in *Racconti 1927-1951*, cit.

- *I racconti*: **Milano, Bompiani, 1952 (due edizioni)**

- : *Racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 1953
- : Milano, Club degli Editori, 1968
- : “I delfini” (2 voll.), 1973
- : *Opere III e Opere complete di A. Moravia* (2 voll.), Milano, Bompiani, 1974
- : *Opere complete di A. Moravia*, vol. III, Milano, Bompiani, 1976
- : “Letteraria ril.”, 1980
- : “Tascabili Bompiani”, Milano, Bompiani, 1983
- ***Racconti romani: Milano, Bompiani, 1954 (Opere complete, vol. VIII)***
 - : *Opere II (Tutti i racconti romani)*, Milano, Bompiani, 1971
 - : “I delfini” (2 voll.), 1973
 - : Milano, Edizioni Grandi Lettere, 1973
 - : *Opere complete di A. Moravia*, n. 4, 1974, cit.
 - : *Racconti romani – Nuovi racconti romani*, 1976
 - : “Tascabili”, Milano, Bompiani, 1977
 - : “Letteraria ril.”, 1981
- ***L’epidemia. Racconti surrealisti e satirici: Milano, Bompiani, 1956 (Opere complete di A. Moravia, vol. III)***
 - : *Opere VI*, cit.
 - : *Opere complete di A. Moravia*, n. 11, Milano, Bompiani, 1975
 - : *Romanzi brevi-Racconti surrealisti e satirici*, Milano, Bompiani, 1976
 - : “Letteraria” 1980
 - : “Tascabili”, Milano, Bompiani, 1982
- ***Nuovi racconti romani: Milano, Bompiani, 1959 (Opere complete, vol. XI)***
 - : *Opere II (Tutti i racconti romani)*, Milano, Bompiani, 1971
 - : “I delfini” (2 voll.), Milano, Bompiani, 1973
 - : *Opere complete di A. Moravia*, n. 4, 1974, cit.
 - : *Racconti romani – Nuovi racconti romani*, cit.
 - : “Tascabili”, Milano, Bompiani, 1978
- ***L’automa: Milano, Bompiani, 1962 (Opere complete, vol. XIII)***

- : *L'automa – Una cosa è una cosa* (“Opere complete di A. Moravia”, n. 12), e *L'automa – Una cosa è una cosa – Il Paradiso - Un'altra vita – Boh* (“Opere complete di A. Moravia”, vol. VII), Milano, Bompiani, 1976
- : “Tascabili”, Milano, Bompiani, 1981
- *Cortigiana stanca*: **Milano, Bompiani, 1965 (“I delfini”)**
- *Una cosa è una cosa*: **Milano, Bompiani, 1967 (Opere complete, vol. XVII)**
- : *L'automa – Una cosa è una cosa*, e *L'automa – Una cosa è una cosa – Il Paradiso - Un'altra vita – Boh*, cit.
- *Il Paradiso*: **Milano, Bompiani, 1971 (“Letteraria”)**
- : Milano, Edizioni Grandi Lettere, 1973
- : *Il Paradiso - Un'altra vita – Boh* (“Opere complete di A. Moravia”) e *L'automa – Una cosa è una cosa – Il Paradiso - Un'altra vita – Boh*, cit.
- *Un'altra vita*: **Milano, Bompiani, 1973 (“Letteraria ril.”)**
- : *Il Paradiso - Un'altra vita – Boh* e *L'automa – Una cosa è una cosa – Il Paradiso - Un'altra vita – Boh*, cit.
- *Boh*: **Milano, Bompiani, 1976 (“Letteraria”)**
- : *Il Paradiso - Un'altra vita – Boh* e *L'automa – Una cosa è una cosa – Il Paradiso - Un'altra vita – Boh*, cit.
- : “Tascabili”, Milano, Bompiani, 1980
- : “Letteraria ril.”, Milano, Bompiani, 1982
- *Tre storie della preistoria*: **Milano, Emme Edizioni, 1977**
- : *Storie della preistoria*, Milano, Bompiani, 1982
- *Quando Ba Lena era tanto piccola*: **Teramo, Lisciani e Zampetti, 12, 1978 (“C’era non c’era”, n. 13)**
- : *Storie della preistoria*, Milano, Bompiani, 1982
- : Teramo, Giunti Lisciani, 1990 (“C’era non c’era”)
- *Cosma e i briganti*: **Palermo, Sellerio, 1980 (“La memoria”, n. 8)**
- *Storie della preistoria*: **Milano, Bompiani, 1982**
- : Milano, Bompiani, 1984 (“Narratori moderni per i giovani”)
- *La cosa e altri racconti*: **Milano, Bompiani, 1983 (“Letteraria ril.”)**
- : Milano, Club degli Editori, 1984
- : Milano, Euroclub, 1984
- : “Tascabili”, Milano, Bompiani, 1987

Il successo della narrativa breve di Moravia in Gran Bretagna e negli Stati Uniti è certamente misurabile in termini di critica letteraria (si veda ad esempio *The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction* di Janice Kozma⁴⁷, un'ampia sezione del quale è dedicata al dettagliato catalogo dei temi moraviani con particolare riferimento ai racconti). Ed ancora tale successo è ufficializzato dalle due bibliografie canoniche sulla "short story" di Warren S. Walker⁴⁸.

Se però si vuole avere un'idea più immediata di tale successo, si devono prendere in esame le numerose traduzioni e edizioni che dei racconti sono state realizzate. Nel caso in cui si possedessero le opportune competenze linguistiche e filologiche, sarebbe senz'altro interessante addentrarsi persino nel merito delle singole traduzioni, di cui non si potrebbe fare a meno di rilevare il carattere letterale. Sarebbe questa una ulteriore testimonianza della peculiare conformità della narrativa breve di Alberto Moravia ai gusti del pubblico anglosassone, oltre che la principale ragione, forse, della sorprendente ampiezza delle traduzioni, che non risparmiano neppure la produzione maggiormente caratterizzata in senso locale e che sono state realizzate peraltro a pochissimi anni di distanza dall'uscita italiana.

Si può affermare con certezza che Moravia ambisse al dialogo con il pubblico straniero, se è vero che ad essere pubblicizzato, nella quarta di copertina originale dei *Nuovi Racconti romani*, era infatti proprio il respiro non provinciale della sua narrativa:

«La Roma di Moravia pur essendo descritta con un linguaggio ricco di cadenze dialettali non ha nulla di angusto, di meschino, di provinciale come avviene troppo spesso in simili rappresentazioni di ambienti cittadini fortemente caratterizzati. I popolani di Moravia sono prima di tutto degli uomini come gli altri e poi dei romani; ciò che li fa agire sono le passioni, non il colore locale»⁴⁹.

Un'analisi dettagliata delle traduzioni rivelerebbe però la reale complessità del fenomeno della ricezione dell'opera di Moravia all'estero. È significativo, in questo senso, il confronto tra il precedente brano e la Premessa del traduttore all'edizione inglese dei *Racconti romani*, in cui ad essere sottolineata è giusto la necessità di una selezione, affinché l'opera possa risultare fruibile da parte del pubblico inglese:

⁴⁷ Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, n. 244, 1993.

⁴⁸ WALKER, WARREN S., *Twentieth-Century Short Story Explication: Interpretations, 1900-1966, of Short Fiction Since 1800*, second edition, Hamden (Connecticut), The Shoe String Press, 1967 e ID., *Twentieth-Century Short Story Explication: Interpretations, 1900-1975 Since 1800*, third edition, Hamden (Connecticut), Clive Bingley LTD, 1977.

⁴⁹ Risvolto di copertina della prima edizione dei *Nuovi racconti romani* in S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/3. Romanzi e racconti 1950.1959*, tomo II, p. 2173.

«I have been guided in my selection not only by personal preference, but also by the question of suitability for the English reader. Some of the stories in the Italian collection are so dependent on allusions to places or events of local interest that it would be impossible to retain their full flavour in translation, or to make them easily intelligible to the majority of English readers»⁵⁰.

Relativamente alle edizioni inglesi infatti è necessario procedere ad una distinzione preliminare: vi sono raccolte di racconti che hanno subito una mera traduzione, spesso rispettosa dell'assetto originale (ad eccezione magari di qualche lieve, e apparentemente immotivata, variazione nell'ordine dei racconti)⁵¹, e raccolte che sono state appositamente pensate per il pubblico straniero secondo due principali modalità: 1) selezione e antologizzazione dei testi contenuti nell'originale; 2) creazione di raccolte per così dire "virtuali", concepite mettendo insieme in un unico volume racconti che nella versione italiana appartenevano in realtà a sillogi diverse.

Tenendo conto della distinzione tra edizioni integrali e "virtuali", ci sembra opportuno a questo punto segnalare al lettore i principali volumi in lingua inglese, la maggior parte dei quali affidati alla prestigiosa casa editrice Martin Secker & Warburg Publishers e al traduttore Angus Davidson.

Al primo gruppo appartengono:

- Alberto Moravia, *The Fetish. A Volume of Stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1964 (traduzione di *L'automa*, Milano, Bompiani, 1962)

- ID., *Command and I will obey you & other stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1969 (traduzione di *Una cosa è una cosa*, Milano, Bompiani, 1969)

⁵⁰ Foreword di A. Davidson, in A. MORAVIA, *Roman Tales*, selected and translated by Angus Davidson, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 5.

⁵¹ La successione dei testi è rispettata ad esempio in *The Fetish*, mentre subisce lievissime variazioni in *Paradise and other stories*, dove *Viva Verdi!* passa dalla trentunesima alla sesta posizione, *Gli scarafaggi* dall'ottava alla quinta, *Un gioco* dalla quinta all'ottava, *Non ho tempo* dalla quattordicesima alla settima (per ulteriori indicazioni riguardo a queste edizioni si veda quanto segue). Anche la trasposizione dei titoli appare molto fedele.

- ID., *Paradise and Other Stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1971 (traduzione di *Il Paradiso*, Milano, Bompiani, 1970)

- ID., *Lady Godiva and other Stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1975 (traduzione di *Un'altra vita*, Milano, Bompiani, 1973)

- ID., *The Voice of the Sea and Other Stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1978 (traduzione di *Boh*, Milano, Bompiani, 1976)

- ID., *Erotic Tales*, translated from the Italian by Tim Parks, London, Secker & Warburg, 1985 (traduzione di *La cosa e altri racconti*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983). E della stessa opera vi è poi un'altra edizione, economica uscita presso Futura Publications, London & Sidney, 1987 (edizione perfettamente identica alla precedente ma con un copertina molto accattivante, che reca il seguente slogan "From the best-selling author of *The Woman of Rome*")

Al secondo gruppo appartengono invece:

- Moravia, Alberto, *The Wayward Wife and Other Stories*, selected and translated by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1960 (selezione di *I racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 1952)

- ID., *Roman Tales*, selected and translated by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1956 (selezione di *Racconti romani*, Milano, Bompiani, 1954); poi riedito presso la Oxford University Press nel 1988

- ID., *More Roman Tales*, selected and translated by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1963 (selezione di *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani, 1959)

- ID., *Racconti di Alberto Moravia*, Edited by Vincenzo Traversa, New York, Appleton-Century-Crofts, 1968⁵²

⁵² Quest'ultima è un'edizione scolastica e comprende racconti tratti da *L'epidemia*, *Racconti*, *Racconti romani* e *Nuovi racconti romani*, *L'automa*.

Vera e propria raccolta “virtuale”, che non corrisponde ad alcuna edizione italiana perché ideata dall’autore stesso ad esclusivo uso del pubblico inglese è invece *Bitter Honeymoon and Other Stories* (London, Secker & Warburg, 1954)⁵³. Essa comprende i seguenti racconti, di provenienza eterogenea: *Tired Courtesan* (*Cortigiana stanca*, 1927); *A Sick Boy’s Winter* (*Inverno di malato*, 1930); *The Imbroglia* (*L’imbroglio*, 1937); *The Fall* (*La caduta*, 1940); *The Unfortunate Lover* (*L’amante infelice*, 1943); *Back to the Sea* (*Ritorno al mare*, 1945); *The English Officer* (*L’ufficiale inglese*, 1946); ed infine l’eponimo *Bitter Honeymoon* (*Luna di miele, sole di fiele*, 1952).

Una simile selezione, sorta di dichiarazione di poetica indiretta, aiuta perlomeno a comprendere a quali dei numerosi testi prodotti fino a questa altezza cronologica Moravia accordasse la propria preferenza. Si tratta infatti dei testi senza dubbio più riusciti e su cui anche gli studiosi italiani si sono maggiormente soffermati. Per questa ragione non ci è difficile ipotizzare che a questa raccolta Moravia abbia affidato in sostanza la propria immagine “internazionale”. Dell’importanza di *Bitter Honeymoon and Other Stories* ci fornisce poi conferma Simone Casini ricostruendo la storia dei *Racconti 1927-1951*: come abbiamo già precisato, dopo le due edizioni del 1952 (col titolo *Racconti*), ne viene realizzata una terza nel 1953 (col titolo *Racconti 1927-1951*), in cui ad essere aggiunto è proprio *Luna di miele, sole di fiele*, che in Italia era comparso esclusivamente in rivista («Paragone», 1951) mentre in Inghilterra aveva avuto il ruolo di “testo pilota” di questa raccolta (il gap cronologico, che il lettore certamente rileverà tra *Bitter Honeymoon and Other Stories*, che è del ’54, e *Racconti 1927-1951*, che è del ’53, coincide con il periodo in cui la raccolta inglese era in corso di stampa ma già definitiva nel suo assetto).

Il primitivo battesimo sulle pagine delle riviste è un fenomeno che caratterizza anche la storia dei racconti moraviani tradotti in lingua inglese. Nel colophon di *Command and I will obey you* leggiamo ad esempio che «*Celestina, A Middling Type, Wake up! and Man of Power* originally appeared in “Playboy Magazine”». E si leggano ancora i colophon di *Roman Tales* («*Poor Fish* and *The Strawberry Mark* have appeared in the “London Magazine” and *Taboo* and *The Go-between* in “Punch”») e di *Paradise and other stories* («*Paradise, I haven’t time, Long Live Verdi!* and *Cockroaches* originally appeared in “Playboy Magazine”»).

⁵³ Eccone l’avvertenza editoriale: «*A Sick Boy’s Winter* is translated by Baptiste Gilliat Smith, *Bitter Honeymoon* by Frances Frenaye, the remainder by Bernard Wall, who made the selection in consultation with the author».

In particolare, la collaborazione con «Playboy» non deve suscitare giudizi moralistici: la rivista paga bene, ed ha un gran numero di lettori. Ed il marketing è una realtà connaturata all'ontologia della short story, come cercheremo di dimostrare nel prossimo capitolo.

CAPITOLO SECONDO

La forma del racconto. Storia e teorie

1. Novella e racconto: due diverse tendenze critiche

C'è chi dice che quella del racconto sia un'arte recente; c'è chi invece sostiene che essa sia ben più antica della poesia e del romanzo¹. Queste controverse opinioni nascono da un confuso modo di rapportare novella e racconto. Chi assume la seconda posizione lo fa infatti perché assimila il racconto moderno alla novella e mette l'accento sulla originaria matrice orale e popolare di quest'ultima. I sostenitori della prima tesi considerano invece il racconto come un genere distinto dalla novella, come una forma, cioè, totalmente svincolata dalle proprie origini.

Innanzitutto occorre, purtroppo, constatare che così per la novella come per il racconto i tentativi di codificazione hanno dato ben pochi risultati, tanto che ancora nel 1926 Auerbach lamentava che:

«nella critica formale o nel confronto formale, su cui la critica formale si basa, per quanto riguarda la novella non è stato fatto ancora nulla. Spesso si confrontano tra loro due novelle, certo (e il più delle volte solo dal punto di vista della storia dell'argomento), ma sembra mancare un'esposizione che, partendo da un più ampio numero di esempi concreti, pervenga a considerazioni generali»².

Allo stesso modo Asor Rosa precisa, a proposito del racconto: «La 'forma' del 'genere' è difficilmente definibile. Ma l'esemplificazione delle 'possibilità' ricchissima»³. Pur

¹ Le due posizioni sono bene esemplificate da E. BOWEN, *The Faber Book of Modern Short Stories*: «The short story is a young art; as we now know it, it is the child of this century. [...] The cinema [...] is of the same generation» e da B. MATTHEWS, *The Philosophy of the Short - Story* («In the history of literature the Short-story was developed long before the Novel [...]. The list of the masters of the Short-story is far less crowded than the list of the masters of the longer form»); entrambi in C. E. MAY, *Short Story Theories*, Ohio University Press, Athens, 1976, pp. 58 e 152). Sulla seconda delle due posizioni si trovano anche F. O'CONNOR (*The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, London, Macmillan & Co. LTD, 1963, p. 105): «The novel is the more primitive of the two forms; it is closer to the children's tale in which one can prepare for a fantastic event by a single sentence. [...] the reader of the short story cannot be induced to expect anything»; e M. ROHRBERGER (*The Short Story: A Proposed Definition*, in *Short Story Theories*, cit., p. 80): «Short narrative fiction is as old as the history of literature; short narrative prose fiction is as old as the history of prose fiction. But the short story, as we know it today, is the newest of literary genres».

² E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, (1926), Roma-Napoli, Theoria, 1984, pp. 113-114. Gli studi sulla novella sono comunque relativamente recenti e possono ascrivere solo all'inizio dell'800 (pur con alcune rare eccezioni, come la *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani del 1574). Neppure Hegel, nell'*Estetica*, ne parla. L'origine e lo sviluppo della teoria del racconto moderno saranno invece oggetto di ampia trattazione nelle prossime pagine.

³ A. ASOR ROSA, *Un'Italia di racconti*, «Nuovi Argomenti», n. 17, quinta serie, gennaio-marzo 2002, p. 253.

dovendo partire da questo presupposto, la distinzione tra novella e racconto appare come una distinzione necessaria, per ragioni non esclusivamente teorico-formali ma anche di ordine storico-critico. In rapporto agli obiettivi che ci siamo prefissati in questo capitolo, essa ci serve infatti per distinguere due fondamentali tendenze critiche: quella italiana che si rivolge quasi esclusivamente alla novella (o comunque alle forme antiche di narrazione breve), e quella straniera, anglosassone specialmente, che si è preoccupata con assiduità del racconto moderno, menzionando solo occasionalmente, e in modo funzionale, la tradizione della novella. Il fenomeno, pur essendo riconducibile a ovvie ragioni storiche, appare senz'altro singolare. Preferiamo in ogni caso parlare di "tendenze" geografiche della critica proprio perché le eccezioni non mancano. La prima di esse è ben rappresentata dal già citato Erich Auerbach, la cui interpretazione sociologica della novella, ed in particolare del *Decameron*, rimane imprescindibile per chi si accinga ad intraprendere uno studio come il nostro. Senza dubbio più difficile è invece reperire casi simmetrici a questo di Auerbach, ossia studi italiani che trattino esaurientemente del racconto moderno. La spartizione della narrativa breve nelle due sfere d'influenza della critica (novella e racconto) appare dunque singolare soprattutto da questo punto di vista, giacché in Italia alla carenza di studi sul racconto non corrisponde poi di fatto una carenza di racconti.

Uno dei pochi critici italiani ad occuparsi del racconto è stato Guido Guglielmi. Nel suo suggestivo *Le forme del racconto*⁴ egli punta tuttavia sulla poetica, attuata e teorica, di tre grandi scrittori della nostra tradizione (Pirandello, Palazzeschi e Moravia), dei quali esamina altrettanti racconti (*Le medaglie*, *L'amico Galletti* e *L'ufficiale inglese*), con particolare attenzione allo sperimentalismo nella costruzione dei personaggi, senza analizzarne come ci aspetteremmo gli aspetti formali. La medesima insoddisfazione, anzi forse una anche maggiore, avvertiamo aprendo l'antologia critica curata da Michelangelo Picone⁵: un'evidente contraddizione in termini si avverte infatti tra titolo e contenuti dell'opera, nella quale vengono considerati solo generi narrativi antichi, e non vi è alcun riferimento al racconto moderno.

Più ampio lo sguardo critico di Marziano Guglielminetti⁶, che si spinge avanti sull'asse della storia letteraria, ma per tracciare solo il profilo di un moderno interprete della novella, quale è Giovanni Verga. Pur dovendo ascrivere anche le scelte di Guglielminetti a

⁴ in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola - 19-24 settembre 1988-*, a cura di S. Bianchi, Roma, Salerno editrice, 1989, ora in G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998.

⁵ *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985.

⁶ *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella Editore, 1990.

precisi dati di fatto (per cui l'Ottocento italiano è segnato più dalla presenza della novella che non da quella del racconto), riteniamo che sarebbe stata forse più proficua ed originale la scelta di una prospettiva diversa, centrata cioè non più sulla novella ma sul racconto; in questo modo si sarebbero senz'altro potute rinvenire tracce di racconto moderno anche nell'opera di certi novellieri ottocenteschi.

Nel lungo saggio introduttivo alla ristampa dei tre volumi di *Racconti italiani del Novecento* da lui curati⁷, Enzo Siciliano sembra voler aggirare continuamente il problema della struttura del racconto, e preferisce affrontare la più generale questione della prosa, avvalendosi dei riferimenti più disparati. Nel tentativo di dare una definizione autonoma della forma racconto, tentativo peraltro rinviato alle ultimissime battute del saggio, Siciliano non può fare a meno infine di prendere in prestito una suggestiva immagine impiegata da Henry James a proposito di Maupassant.

L'antologia di Siciliano, e l'importanza che, probabilmente a buon diritto, gli è stata attribuita, ci deve far riflettere su quanto in Italia l'interesse per il racconto si esprima più attraverso le antologie che attraverso le riflessioni critiche. Molto tempo prima della silloge di Siciliano, negli anni Cinquanta del secolo scorso, usciva infatti la prima versione di *Racconti italiani*, a cura di Giovanni Carocci⁸; il prefatore era niente meno che Alberto Moravia. Poi, negli anni Sessanta, quella a cura di Elio Pagliarani e Walter Pedullà, *I maestri del racconto italiano*⁹.

Naturalmente in ciascuna antologia prevale un determinato criterio. In quella di Siciliano ad esempio a prevalere è il criterio rappresentativo (ogni autore è presente con uno solo dei suoi racconti) così da rendere testimonianza della varietà culturale italiana.

Come già abbiamo mostrato a proposito del saggio introduttivo di Siciliano, i testi, una volta recuperati e raccolti, sono stati affidati alla loro stessa eloquenza, senza essere corredati di un valido commento tecnico. Colpisce d'altra parte che i pochi studi sul racconto di cui possiamo disporre qui in Italia siano nati in calce alle antologie. È questo il caso delle due interessanti recensioni-saggio a *Racconti italiani del Novecento* firmate da Alberto Asor Rosa e Alfonso Berardinelli¹⁰.

Se il saggio di Asor Rosa ha il merito di essere uno dei pochi studi italiani che si interrogano sulla questione teorica del racconto (per quanto strettamente posto in relazione

⁷ Nella collana "I Meridiani", Milano, Mondadori, 2001 (prima ediz. 1983).

⁸ Milano, Lerici Editore, 1958.

⁹ Milano, Rizzoli, 1964.

¹⁰ A. ASOR ROSA, *Un'Italia di racconti*; e A. BERARDINELLI, *Forma e identità del racconto italiano*, «Nuovi Argomenti», n. 17, quinta serie, gennaio-marzo 2002.

con la novella), quello di Berardinelli analizza in un'ottica diacronica la morfologia del racconto italiano.

Berardinelli, il quale sembra riprendere l'interpretazione sociologica dell'Auerbach, si chiede infatti: «Di che cosa prevalentemente (ossessivamente) parlano i racconti italiani del Novecento e in quali forme altrettanto prevalenti?»¹¹. Egli è l'unico ad apparire realmente intenzionato a catalogare alcune delle *caratteristiche generali* del racconto italiano.

La risposta appare del resto alquanto completa:

«Nel racconto italiano novecentesco a dominare sono la stravaganza, la bizzarria, la vicenda paradossale, il tipo insolito e strano, il caso sorprendente. [...] Insomma: la realtà sociale italiana del Novecento tende ad apparire ai limiti dell'irrealtà e la sua rappresentazione sembra richiedere una stilizzazione ipertonica. [...] Nella borghesia italiana del Novecento, come ci viene presentata dalla maggior parte di questi racconti, si è costretti a constatare un vero e proprio collasso dell'umanesimo sia tradizionale che ottocentesco. È assente l'eroe problematico. Ed è assente la rappresentazione seria, né tragica né comica, della vita quotidiana. [...] La borghesia rappresentata dal racconto italiano del Novecento è o infantile o senile. E comunque è bloccata, immobile, senza possibilità di sviluppo. Può tutt'al più esplodere come un involucro duro e vuoto, ma non può evolvere. Questo dato psicologico, o morale, o sociale, ha naturalmente delle conseguenze stilistiche. La prima è che (mi pare) questi racconti sembrano molto di rado culturalmente consanguinei o coetanei del romanzo: restano anzi piuttosto spesso [...] più affini alla novella classica, all'aneddoto, alla satira, alla commedia tradizionale, al bozzetto, al 'carattere'»¹².

Berardinelli entra poi, pur mantenendo un'ottica generale, nel merito delle tematiche di questi racconti: «Siamo sempre lì: il marito, la moglie, l'amante, la cameriera, la portinaia, la suocera, i parenti, i mobili [...], l'aridità, la grettezza, l'eterno problema delle 'corni'»¹³. Il nostro pensiero corre diretto a Moravia, senza dubbio.

Se ci trovassimo a stendere questo capitolo, che ha il proprio centro nel racconto moderno avvalendoci solo della conoscenza di questi studi, sarebbe per noi estremamente agevole, dunque, pervenire a conclusioni innovative. Essendo però per varie ragioni venuti in contatto con la critica straniera, ed in particolare con quella anglosassone, non possiamo esimerci dall'ammettere onestamente che in questo ambito sono state prodotte numerose teorie della *short story*, e che sebbene, quanto ad argomentazioni, testi ed autori citati, esse mostrino una certa ripetitività pur nella divergenza delle conclusioni, non si può non tenerne conto. Dovremo concludere perciò che riunendo queste due *tranche* di studi, quella italiana e quella straniera, avremo un panorama teorico tutto sommato completo e che si rivelerebbe pertanto un sforzo inutile da parte nostra quello di formulare una vera e propria

¹¹ A. BERARDINELLI, *Forma e identità del racconto italiano*, cit., p. 256.

¹² *Ivi*, p. 257.

¹³ *Ivi*, pp. 258-259.

teoria della narrazione breve, o quello di offrire una dettagliata rassegna della storia e dei caratteri del racconto a partire dalla novella. Sarà utile, piuttosto, tentare di tracciare un bilancio d'insieme della storia degli studi sulla narrazione breve, un quadro che offra al nostro lettore, ed a noi per primi, gli strumenti interpretativi necessari ad affrontare l'opera di Moravia. All'interno di questo quadro d'insieme dedicheremo particolare attenzione alle teorie formulate dagli stessi scrittori (tra i quali Moravia occupa una posizione di primario rilievo).

Pur non volendo cadere nella banalità, occorrerà partire con alcuni studi sulla novella.

Nel caso in cui avessimo optato per la storiografia, avremmo potuto ripercorrere la storia della novella delle sue origini duecentesche (*Libro dei sette savi*, i *Conti di antichi cavalieri*, *Novellino*) ai suoi sviluppi preumanistici (*Decameron*, *Il Pecorone* di Giovanni Fiorentino, Giovanni Sercambi, il *Trecentonovelle* del Sacchetti) e umanistici (*Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato, *Le Porrettane* di Giovanni Sabbadino degli Arienti, Poggio Bracciolini e il suo *Liber facetiarum*, il *Novellino* di Masuccio Salernitano), fino a quelli cinque-seicenteschi (Matteo Bandello, Gianbattista Basile); e indagare lo sviluppo di questo genere, oltre che in Italia, in Inghilterra (*Canterbury Tales*) e in Francia (Cavalier de La Tour-Landry, *Ménagier de Paris*, *Quinze Joyes de Mariage*, *Cent Nouvelles Nouvelles*, *Les Évangiles des Quenouilles*, *Heptaméro* di Margherita di Navarra e Bonaventure des Périers, solo per citarne alcuni). E ci saremmo potuti approssimare in questo modo alla soglia della modernità. Avremmo senz'altro potuto discutere del rapporto tra testi e cornice e dell'evoluzione delle raccolte di novelle. O della derivazione della struttura a cornice dalla tradizione indiana o da quella romana e cristiana. O ancora, della controversa questione dei generi antenati della novella, il *fabliau*, l'*exemplum*, la parabola. Avremmo persino potuto tentare di addentrarci sullo scivoloso terreno della terminologia letteraria ed evidenziare le differenze tra "novelle", "favole", "parabole" e "istorie" (per riprendere la sequenza boccacciana).

Ma non è questo il nostro scopo, anche perché, relativamente alla novella vi sono, lo ribadiamo ancora una volta, autorevoli studi italiani o comunque tradotti in italiano; e se una storiografia sarà da fare, la si farà piuttosto per il racconto moderno.

Tralasciando gli studi classici sulla novella di Jolles, Ejchenbaum e Šklovskij, ci limitiamo dunque a discutere alcuni assunti particolarmente interessanti di altri studi meno noti, i quali peraltro sembrano dialogare a distanza tra di loro.

Il più interessante è certamente quello di Auerbach, secondo cui «soggetto della novella è sempre la società, e oggetto ne sarà la forma dell'immanenza, vale a dire ciò che chiamiamo cultura». Il presupposto "sociale" della novella è quindi una «cerchia di individui chiusa al proprio esterno e compatta, che abbia raggiunto una data posizione nei confronti della vita terrena e sia interessata a riconoscerla e contemplarla criticamente»¹⁴. Questo avviene senza dubbio nel *Decameron*.

Il *Decameron* è ovviamente il perno argomentativi attorno a cui ruotano più o meno tutti gli studi. E unanimemente è riconosciuto al Boccaccio il merito di aver "attraversato" la maggior parte dei generi precedenti per poi svecchiarli e dar vita a qualcosa di completamente nuovo: ad una forma narrativa in cui prevalessero i valori di trama e che fosse già proiettata verso le modalità che saranno poi proprie del romanzo moderno. Un testo in cui si proponessero dei valori di *veritas* non morali, come erano quelli dell'*exemplum*, ma puramente *artistici*.

L'attenzione di Cesare Segre è rivolta proprio a questo scarto che intercorre tra generi più antichi, in particolare l'*exemplum*, e la novella; le differenze che egli enuclea sono le seguenti: eliminazione della moralità «sostituita da una morale implicita o da un'altrettanto implicita pedagogia della vita»¹⁵, «gusto del particolare, che sostituisce alla funzionalità dimostrativa una funzionalità puramente strutturale, estetica»¹⁶, effetti di realtà ottenuti con localizzazioni precise e verosimili, con riferimenti a personaggi della storia e della cultura contemporanea; potenziamento del motto come «soluzione catarticamente verbale e modernamente antidogmatica di situazioni, che dal motto possono anche essere capovolte».

Quasi nessuno è però disposto ad attribuire al *Decameron* un ruolo fondativo in rapporto al genere novellistico, ruolo che spetterebbe invece al *Novellino*.

Più in generale, si ritiene che la novella italiana (o toscana che dir si voglia) sia dotata di sue proprie peculiarità, come mostra Siciliano:

«La novella toscana [...] ha inteso sempre narrare la vittoria dell'istinto e della vitalità sulla morale e sugli ossidati comportamenti correnti»; «La novella italiana narrava casi comici in chiave di parabola, narrava 'beffe' [...]. La novella iscriveva nelle cifre impalpabili della 'fabula' un'esperienza realistica e insieme esemplare»¹⁷.

¹⁴ E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 17.

¹⁵ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, p. 113.

¹⁶ *Ivi*, p. 114.

¹⁷ E. SICILIANO, *Racconti di un secolo, storia di un Paese*, in *Racconti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001, pp. X-XI. «La novella toscana tende a raccontare una situazione o un evento dal significato incisivo in modo da darci l'impressione di un movimento reale, anzi in modo che l'evento stesso ci sembri

Il rilievo di simili caratteristiche permette ancora a Segre di indicare alcune tipologie di novella: quella centrata sul motto, che «richiede per definizione una premessa abbastanza breve, che prepari alla conclusione liberatoria»¹⁸; novella con beffa, che costituisce un «sottogruppo, storicamente molto compatto» della «novella a intrigo», «in cui i personaggi son legati da rapporti complessi che si trasformano entro la narrazione»¹⁹ e che «gioca sulle connessioni e sulla conclusione verso cui esse spingono i personaggi»²⁰ (è una forma, questa, che guarda già al racconto moderno). Una delle tipologie indicate da Segre è poi la sklovskiana novella a schidionata «costituita da una serie virtualmente infinita di eventi, che possono consistere in alternative o parallelismi»²¹.

Indagando le origini della novella italiana, Marziano Guglielminetti, si ricorda di tutti gli studiosi che l'hanno preceduto (da Auerbach a Jolles e persino a Moravia). Egli prende le mosse dalla seguente domanda: «perché mai sia l'Italia, e segnatamente la Toscana del XIII secolo, l'area geograficamente e storicamente deputata a raccogliere il primo testo che, bene o male, si pone oltre la fase della ricezione delle forme narrative concorrenti alla nascita della novella»²².

Interessandosi quasi esclusivamente della storia del genere (più che dei suoi caratteri), come Auerbach egli mostra come le vicende della novella europea procedano per successivi distacchi e recuperi dell'*auctoritas* boccacciana, fino al sostanziale esaurimento del genere con Bandello.

2. Novella, romanzo, racconto

Come vedremo discutendo della critica anglosassone, la terminologia relativa alla narrativa breve appare decisamente problematica. Il problema risulta di certo più evidente in inglese che in italiano. Ma anche in italiano esiste.

Per ovvie ragioni legate alla sua appartenenza culturale, Victor Šklovskij è uno dei pochi che si sono occupati “scientificamente” delle leggi compositive del racconto moderno. Persino Šklovskij, però, tradisce una certa confusione terminologica (così risulta

perfino più importante dei personaggi che lo vivono» (A. JOLLES, *Le forme semplici*, Milano, Mursia, 1980, pp. 209-210).

¹⁸ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, cit., p. 90.

¹⁹ *Ivi*, p. 88.

²⁰ *Ivi*, p. 89.

²¹ *Ibid.*

²² M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 13.

perlomeno dalla traduzione) che riguarda in particolare novella e racconto; si pensi ad esempio che a proposito di Conan Doyle egli parla di “novelle del mistero”. L’ipotesi di un’incertezza terminologica è di fatto confermata da una eguale incertezza concettuale, allorché il critico ammette:

«Iniziando questo capitolo vorrei prima di tutto osservare che non ho ancora trovato una valida definizione della novella. Ossia non sono in grado di indicare quali proprietà debba possedere un motivo o come esso debba essere strutturato per farne nascere una trama. Né una semplice immagine o un semplice parallelo, né la mera descrizione di un evento danno il senso della novella»²³.

È dunque facilmente ipotizzabile che qui Šklovskij impieghi il termine *novella* in un’accezione generale, equivalente a “racconto”. Poco più sotto però egli fa esplicito riferimento a Boccaccio²⁴ e nel seguito del saggio molti saranno i richiami alla “struttura a cornice” propria delle raccolte antiche (importate in Europa dall’Oriente, secondo Šklovskij); quindi il dubbio che egli intendesse riferirsi alla novella propriamente detta è lecito. Ma se ci è lecito lasciare in soluto un simile dubbio leggendo in traduzione la *Teoria della prosa*, è chiaramente riscontrabile come nella nostra lingua “racconto” venga sovente inteso come sinonimo di “recit”, di “discorso”, generando non pochi equivoci (emblematico è il già citato caso di Picone). Il termine è impiegato infatti in questa accezione generale, di matrice barthesiana, da vari studiosi²⁵, così come dal Montale di *Il racconto puro*, e, per certi versi, da Giorgio Manganelli in *Che cosa non è un racconto*²⁶. In questo brillante articolo Manganelli elabora una sua teoria “pandiegetica”, nella quale non solo la lirica ma ogni formulazione linguistica - persino una ricetta dell’Artusi, o persino i nomi delle strade e l’elenco telefonico - appare come uno “sterminato catalogo dei possibili” ed entra a buon diritto nell’universo del racconto.

Senza per forza dover rendere esemplare il metodo estremo di Manganelli, si può comunque rilevare una certa resistenza da parte dei teorici, siano essi scrittori o critici, a fornire una definizione autonoma del racconto, una definizione svincolata, cioè, da quella delle altre forme letterarie. Anche laddove non sussista la confusione tra *novella* e *racconto*

²³ V. SKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974, p. 81.

²⁴ «Per la nascita di una novella è dunque necessaria non solo una trama ma anche una contro-trama, una non-coincidenza. Ciò avvicina di molto il motivo al tropo e al gioco di parole. Come ho già ricordato nella parte dedicata allo straniamento dell’effetto erotico, le trame delle favole erotiche si sono sviluppate da metafore. Boccaccio, ad esempio, paragona i genitali maschili e femminili a pestello e mortaio. Questo paragone viene motivato con un’intera storia, dal che nasce un ‘motivo’» (*Ivi*, p. 83).

²⁵ Ad esempio E. BIAGINI (*Racconto e teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1983).

²⁶ G. MANGANELLI, *Che cosa non è un racconto*, «Nuovi Argomenti», n. 18, terza serie, aprile-giugno 1986.

di cui si diceva all'inizio, il racconto viene infatti sempre definito o in funzione della novella (Asor Rosa, Siciliano), o in funzione del romanzo (Moravia, Faulkner).

Prima di procedere con l'illustrazione delle nostre osservazioni sul racconto, sarà bene pertanto soffermarsi qualche istante sulle *più significative definizioni della novella*. E per farlo inizieremo nuovamente da Šklovskij, il quale, pur eludendo di fatto una specifica definizione della novella, si propone di svelarne i meccanismi interni. «Moltissime novelle», tra cui quelle boccacciane, sarebbero ad esempio «lo sviluppo di giochi di parole»²⁷ e molti dei motivi novellistici si configurerebbero come «lo sviluppo di materiale meramente linguistico»²⁸. Il grande teorico russo non ha poi alcuna difficoltà ad individuare alcuni espedienti tipici (come l'«astuto espediente»²⁹) della novella e ad elencarne le possibili tipologie strutturali, che sono precisamente: «composizione a scala», composizione fondata sul «parallelo»³⁰ e «composizione circolare, o più precisamente una composizione a forma di nodo scorsoio»³¹, concludendo però che «in generale la novella è una combinazione di *composizione circolare* e di *composizione a scala*, complicata inoltre dallo sviluppo di diversi motivi»³².

Di un certo interesse è poi anche l'idea, espressa da Pagliarani e Pedullà, della novella come «genere portatore della notizia, dell'accadimento di certi fatti, la cui descrizione è appunto il compito della novella; fatti inauditi, singolari, che vengono supposti reali, convenzionalmente»³³. Nella novella dunque, il narratore ed il lettore condividono il codice della «credulità», o se si vuole della «fede», negli accadimenti narrati.

Di carattere strettamente tematico (fatto salvo il riferimento all'intrinseco legame tra novella e commedia) è invece la formulazione di Guglielminetti, il quale afferma:

«Posso a mia volta concludere che la novella ha sempre mirato alla raffigurazione della vita, lasciando ad altri generi, dall'epica al romanzo, la raffigurazione della morte? Non diversamente dalla commedia, cui sappiamo fu apparentata fin dal Cinquecento. Ancora poco sopra, Tozzi e Pirandello non hanno restituito vita ai morti?»³⁴

²⁷ V. SKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in *Una teoria della prosa*, cit., p. 81.

²⁸ *Ivi*, p. 84.

²⁹ che si verifica quando «una novella consiste in una risposta azzeccata che permette all'eroe di liberarsi da una difficile situazione, il suo materiale contiene contemporaneamente la motivazione della difficoltà, la risposta dell'eroe e una determinata soluzione» (*Ivi*, p. 110).

³⁰ *Ivi*, p. 99.

³¹ *Ivi*, p. 82. A «nodo scorsoio» o «schidionata»: «In questo tipo di composizione una novella-motivo, compiuta in se stessa, ne segue un'altra, e il tutto è collegato dalla presenza di un unico protagonista. Le fiabe in cui l'eroe deve risolvere molti compiti, rivelano già una composizione per 'schidionata'» (*Ivi*, pp. 110-111).

³² *Ivi*, p. 90. I corsivi sono nostri.

³³ E. PAGLIARANI - W. PEDULLÀ, *Introduzione a I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964, p. VI.

³⁴ M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 147.

Dall'accurata definizione di Auerbach si possono invece dedurre alcuni elementi “differenziali” rispetto al racconto:

«Il carattere della novella ne condiziona anche la forma, che deve essere realistica, in quanto utilizza come base la realtà empirica; e d'altra parte non lo è, poiché può contenere la realtà solo come immagine già formata, e non come materia rozza. Inoltre deve presupporre un'etica, e più precisamente un'etica che non abbia basi metafisiche, ma che sia fondata sulle leggi della convivenza sociale»³⁵.

Complementare a questa è la “definizione minima” di Segre:

«La novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza del *fabliau*, del *lai* e della *nova*), con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dell'*exemplum*)»³⁶.

Le due definizioni sono complementari perché mettono l'accento su aspetti diversi, mentre convergono relativamente all'unico aspetto comune, ossia l'assenza della componente moraleggiante.

Si vede bene che, come avviene per il racconto (si pensi a Manganelli, il quale procede “per esclusione”), le definizioni hanno per lo più un carattere “differenziale”, sono cioè formulate rapportando la novella ad altri generi letterari, e interrogandosi in sostanza su “cosa non sia una novella”. Questo attesta inequivocabilmente che novella e racconto sono in qualche modo considerate come forme d'arte minori.

Le “definizioni differenziali” di cui disponiamo invece relativamente al *racconto* sono essenzialmente di due tipi. Cominciamo da quelle del primo tipo, in cui cioè ad essere assunta come “pietra di paragone” è proprio la novella. Ecco quanto afferma Asor Rosa:

«Per me la differenza tra ‘novellare’ e ‘raccontare’ non sta nella lunghezza ma nella diversa ‘tessitura’ della narrazione e nel diverso ‘ritmo’ che assume lo svolgimento degli eventi. ‘Novellare’ corrisponde ad una vocazione affabulatoria che può contare su tempi lunghi e sulla massima disponibilità percettiva del lettore (il quale è sì un ‘lettore’, ma un lettore entro il quale si intravedono ancora la fisionomia e l'atteggiamento di un ‘ascoltatore’). ‘Raccontare’ è invece il modo di narrare che ubbidisce ai tempi e alle aspettative di una lettura continuamente in movimento e fortemente problematizzata [...]. La diversità della tessitura sintattica, linguistica e stilistica è dunque in ambedue i casi in stretto rapporto alla diversità della tessitura comunicazionale [...]»³⁷.

Siciliano sostiene invece che la differenza tra le due forme “nasce da una tonalità anch'essa musicale, da un tocco del colore narrativo per cui non possiamo sovrapporre

³⁵ E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 18.

³⁶ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi, Dove va la critica letteraria?*, cit., p. 110.

³⁷ A. ASOR ROSA, *Un'Italia di racconti*, cit., p. 251.

‘novella’ e ‘racconto’: - quasi fosse il racconto più aperto a cogliere, della vita, la modalità e il fibrillare impalpabile d’una memoria, o la luce accecante dell’accadere, la manifestazione segreta dell’esistere”³⁸. Egli, forse in ossequio ad Auerbach, interpreta poi le due forme come espressione di due diverse fasi storico-sociali:

«il racconto appartiene a una fase più tarda dello sviluppo dei ceti borghesi, quando il pensiero e l’immaginazione hanno preso a dilatare il proprio solfeggio, a farsi più articolato, meno secco e scandito, il confronto morale»³⁹.

Nel primo dei due brani citati, Siciliano descrive la novella essenzialmente come una «struttura chiusa» ed il racconto come una «struttura aperta»⁴⁰. È questa una maniera assai moderna di intendere i due generi, una maniera che risulta diametralmente opposta a quella antica⁴¹, che considerava invece “chiusa” tutte le forme di *narratio brevis* ed “aperta” solamente la *historia*.

Veniamo però ora alle definizioni differenziali del secondo tipo, quelle in cui cioè il racconto è rapportato al romanzo.

«Besides, if critics do refer to short stories [...], they often see them as miniature pieces echoing the novels to come, or pieces left over from the novels already published»⁴².

L’idea espressa dall’ignoto critico (il racconto come “miniatura” del romanzo) è senza dubbio significativa per comprendere cosa si intenda per definizione “differenziale” del racconto rispetto al romanzo. Ma l’esempio più illustre è senza dubbio offerto da *Racconto e romanzo* di Moravia, prefazione all’antologia *Racconti italiani* che già abbiamo citato. A questo saggio, che verrà poi inserito ne *L’uomo come fine*, e che ha avuto una grande

³⁸ E. SICILIANO, *Racconti di un secolo, storia di un Paese*, cit., p. XI.

³⁹ *Ibid.* Del resto è ormai classica l’idea che il termine “novella” non possa essere applicato alle forme post-rinascimentali.

⁴⁰ Secondo la distinzione di A. RUSSI (*Poesia e realtà*, Firenze, La Nuova Italia, 1962, p. 310).

⁴¹ «In generale, per trattare una determinata materia, è prevista una doppia possibilità, quella dell’*amplificatio* o quella dell’*abbreviatio*, del discorso ampio e del discorso accorciato [...]. Più in particolare, il testo narrativo può costruirsi secondo tre modalità fondamentali variamente imbricate fra di loro (la distinzione risale alla *Rhetorica ad Herennium* [...]); e cioè la *narratio aperta*, la *narratio probabilis* e la *narratio brevis*. Una simile tripartizione retorica viene a incontrarsi, e quasi a sovrapporsi, con un’altra tripartizione, popolarissima nel Medioevo, quella dei *genera narrationum* [...] all’interno della quale *fabula* si oppone sia a *historia* che ad *argumentum*” (*fabula* che corrisponde alla *narratio brevis*; *historia* che corrisponde a *narratio aperta* e *argumentum* che corrisponde a *narratio probabilis*), (M. PICONE, *Il racconto*, cit., p. 7). «La *narratio brevis* si oppone alla *narratio aperta* per il suo essere ‘chiusa’, cioè sintetica e non analitica, nel senso che mira all’estrema concisione, all’ideale della *percursorio* o alla semplice allusione; ha quindi una sua autosufficienza interna, per cui la sua comprensione è immediata, presentificata, non dilazionata nel tempo. E si diversifica anche rispetto alla *narratio probabilis*, sia perché raramente è verosimile, sia perché il suo scopo non è tanto o soltanto il *movere*, ma anche o soprattutto il *delectare*; alla finalità moralistica essa tende a sostituire una finalità che è piuttosto orientata verso il divertimento e il piacere artistico» (*Ivi*, p. 8).

⁴² T. A. GULLASON, *The Short Story: An Underrated Art*, in *Short Story Theories*, cit., p. 15.

risonanza non solo in Italia ma anche all'estero, dedicheremo una discussione a parte più avanti. Ma ad una posizione simile a quella assunta qui da Moravia si può ricondurre sicuramente anche quella di Manganelli, che dopo aver fornito un ricco catalogo di esempi paradossali, è portato a concludere: «Ma credo di poter dire che il racconto non è il romanzo. È l'unica 'cosa' [...] che non è il racconto»⁴³. Molto suggestiva è poi l'immagine del romanzo come "l'Erode dei racconti", giacché «può svolgersi solo uccidendo continuamente possibili racconti [...]; e questo fa perché i racconti si collocano trasversalmente al percorso del romanzo»⁴⁴. Anche solo questa allegoria del romanzo sarebbe sufficiente per considerare il saggio di Manganelli uno dei più suggestivi ed efficaci studi sul racconto che siano stati prodotti in Italia. Ci pare inoltre di poter ipotizzare che le migliori informazioni sul racconto provengano proprio dai praticanti del genere, dagli scrittori, e questa ipotesi ci sarà confermata dalla situazione critica anglosassone.

L'indagine di Manganelli entra anche più specificamente nel merito dei caratteri dei generi in questione. Innanzitutto egli distingue, imprevedibilmente, la natura polimorfa del racconto da quella monomorfa del romanzo.

«Tonde e inafferrabili gocce di mercurio, i racconti eludono e deludono; sono un sospiro, un gioco di parole, un maldestro accordo di stridula ghironda, una interpretazione esente propriamente da parole precedenti e susseguenti, un esclamativo, una interpretazione, e soprattutto non sono monoteisti»⁴⁵.

La sua natura di genere sfuggente e indefinibile, di forma che «si troverebbe non in un posto, in un punto della topografia letteraria, ma lungo una strada», che dunque «è sempre in divenire, è in fuga da sé»⁴⁶ - una natura condivisa non solo con la novella ma anche col *Bildungsroman* - fa del racconto un genere complesso e affascinante.

Anche Viktor Šklovskij opta per una definizione differenziale, con la premessa però che «fiaba, novella, romanzo sono una combinazione di motivi»⁴⁷; sono cioè dotati di un principio compositivo comune.

Mentre Šklovskij tende a definire la novella (posto che la si assuma come sinonimo di racconto) in rapporto a forme più antiche più che in rapporto al romanzo, Cesare Segre, che entra nel vivo del dibattito sui generi letterari, considera entrambi i poli dialettici,

⁴³ G. MANGANELLI, *Che cosa non è un racconto*, cit., p. 6.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ivi*, p. 7. Chi l'avrebbe mai detto? Si era rimasti alla plurivocità bachtiniana del romanzo.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974, p. 80.

ovvero i generi antichi da una parte ed il romanzo dall'altra. Discutendo il termine *novella*, egli afferma:

«La parola, già in uso col valore di 'breve narrazione orale su fatti diversi', viene specializzata a indicare il corrispondente genere letterario quando questo assume (nel *Novellino*, e non, come si dice normalmente, nel *Decameron*) autonomia, mutando finalità e tratti formali rispetto all'*exemplum* e ad altri precedenti (aneddoti e brevi racconti sancriti o classici, favole esopiche, parabole, *fabliaux*, *vidas* e *razos* provenzali, ecc.). Un fenomeno interessante non solo per il suo sviluppo autonomo, ma per i rapporti con l'altro genere narrativo, il romanzo, che in Italia manca quasi, nel Due e Trecento, se si prescinde dalle traduzioni e rifacimenti dal francese. Il *Decameron* contiene novelle che sono, nel contenuto e nel tipo di intreccio, piccoli romanzi, e ambisce nel suo complesso a offrire la rappresentazione globale o modello del mondo, che è di solito l'ambizione del romanzo. Il progetto romanzesco è dunque presente nel Boccaccio sia quando cerca di fondare un romanzo italiano (soprattutto con la *Fiammetta*), sia quando si concentra sulle novelle»⁴⁸.

Poco più avanti queste caratteristiche della novella subiscono un ulteriore approfondimento in

«contrapposizione al genere *romanzo*, che indubbiamente è molto vicino, perché narrativo e, sempre più decisamente dopo il Duecento, prosastico. In epoche più recenti rapporto e confronto hanno un notevole interesse, tanto più che il romanzo punta in direzione realistica. Ma al di là dell'opposizione di lunghezza (più breve la novella, più lungo il romanzo), i tentativi anche ingegnosi dei critici non hanno individuato elementi differenziali costanti e indubitabili»⁴⁹.

Elio Pagliarani e Walter Pedullà provano ad individuare gli elementi che caratterizzano reciprocamente i tre generi in questione, novella, racconto e romanzo, concludendo in sostanza che se nella novella l'oggetto prevale sul soggetto, nel racconto vi è una prevalenza del soggetto sull'oggetto; nel romanzo si realizzerebbe invece l'identità tra soggetto e oggetto.

Per più di un aspetto novella e racconto risulterebbero insomma speculari. Se la novella vive della «coerenza del rapporto fatti-significato», ecco che quel rapporto viene meno nel racconto. Di conseguenza:

«nella novella i fatti predominano sui caratteri, le azioni sui personaggi, i nomi concreti su quelli astratti, i verbi di moto su quelli di stato; il modo di gran lunga prevalente è quello tipico della realtà, cioè l'indicativo; i tempi sono quelli tipici dell'azione, cioè il presente e il passato remoto; la persona quella tipicamente oggettiva e impersonale, cioè la terza persona»⁵⁰.

«Nel racconto i caratteri predominano sui fatti, i personaggi sulle azioni, o almeno tendono a equilibrarsi; come tendono all'equilibrio nomi concreti e nomi astratti, verbi di moto e verbi di

⁴⁸ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, cit., p. 106.

⁴⁹ *Ivi*, p. 111.

⁵⁰ E. PAGLIARANI - W. PEDULLÀ, *Introduzione a I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964, p. VI.

stato; al modo della realtà si oppongono più copiosamente quelli della possibilità, cioè congiuntivo e condizionale»⁵¹

Speculare, nella novella e nel racconto, sarebbe anche il ruolo del narratore:

«Nella novella il narratore si pone [...] rigorosamente come mero tramite, neutro portavoce dei fatti; presuppone soltanto un lettore-ascoltatore, non chiede di essere guardato o giudicato in quanto narratore [...]. Nel racconto i fatti, le azioni, perdono la loro preminenza; mentre viene privilegiata la funzione del narratore, il quale stavolta vuole essere guardato e giudicato, non soltanto ascoltato, presuppone cioè un lettore-spettatore; anche se racconta in terza persona mostra un tale tipo di partecipazione alla vicenda narrata [...] che è come se parlasse sempre in prima persona»⁵².

Anche Guido Guglielmi rapporta contemporaneamente sia il racconto che la novella al romanzo, ma lo fa in una prospettiva davvero rivoluzionaria rispetto alle precedenti, in quanto ipotizza non già un'azione condizionante del romanzo sul racconto, ma l'influenza esattamente inversa:

«Nelle sue forme epicizzanti – realistiche o naturalistiche – il romanzo tende alla raffigurazione di un mondo, di una totalità di eventi. Novella e racconto al contrario considerano per lo più solo un tratto significativo di una storia. La loro illuminazione del mondo è parziale. Romanzi e racconti o novelle per altro interagiscono gli uni con gli altri. La massima ambizione dell'Ottocento era stata quella di passare dal racconto al romanzo o, per così dire, dal dettaglio al tutto. Nel Novecento è invece il racconto ad agire sul romanzo. E trova sviluppo quello che potremo chiamare il romanzo a cornice, il romanzo che si articola in episodi, ciascuno dei quali è connesso con l'altro e, insieme, può essere considerato per sé stante»⁵³ (Joyce). «Nel romanzo a cornice ogni episodio è una totalità parziale, e quindi, in qualche modo, un racconto. In ogni episodio c'è come una contaminazione di romanzo e racconto. Una diversa intenzione strutturale si annuncia. I due generi si aprono l'uno all'altro. Il fatto è che la crisi delle macrostrutture del romanzo naturalistico ha portato nel Novecento alla costruzione di strutture narrative che non sono più orientate verso l'unità e la coerenza del racconto»⁵⁴.

In questo caso gli elementi “differenziali” sono rappresentati da *totalità vs. parzialità*; rappresentazione esaustiva vs. rappresentazione parziale o, come ci troveremo a dire più volte nelle prossime pagine, *allusiva*. Ed è delineata qui una concezione che, come vedremo, è molto popolare in seno alla tradizione critica anglosassone, ma è stata espressa anche da più di uno studioso italiano; la concezione, cioè, del racconto – che, proprio in quanto non è «obbligato a fornire modelli del mondo, è in grado di cogliere, del mondo, infiniti aspetti e giochi e combinazioni, e di potenziare le suggestioni insite in campioni o frammenti di uno sviluppo taciuto»⁵⁵ - come il genere in assoluto più conforme alla

⁵¹ *Ivi*, p. VIII.

⁵² *Ivi*, p. VII.

⁵³ G. GUGLIELMI, *Le forme del racconto*, cit., p. 3.

⁵⁴ *Ibid.*.

⁵⁵ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, cit., p. 119.

coscienza moderna. «Il rapporto con il mondo moderno gli è necessariamente consustanziale e questo, per un verso, lo accomuna, o almeno lo affianca al romanzo, di cui rappresenta il ‘fratello minore’»⁵⁶. Lasciamo per un attimo da parte il secondo assunto (quello che riguarda il racconto come “fratello minore del romanzo”), che del resto non ci deve stupire. Di fatto, tenuto conto delle difficoltà di definizione di entrambi i generi, il *criterio della selezione*, adombrato da Guglielmi, resta forse l’unico punto di contatto certo tra il racconto e la novella, a proposito della quale afferma infatti Auerbach:

«Per scrivere una novella [...] occorre assolvere il seguente compito: dall’infinita abbondanza degli eventi sensibili bisognava metterne a fuoco uno in particolare, e svilupparlo poi con i suoi principali presupposti in modo che potesse essere a sua volta rappresentativo di quell’abbondanza infinita»⁵⁷.

Ancor più rivoluzionaria di quella di Guglielmi appare la prospettiva assunta da Berardinelli quando definisce il racconto in rapporto alla novella da una parte e al romanzo dall’altra, dando però importanza più al racconto che al romanzo, e concludendo anzi che negli scrittori italiani i romanzi assumono la fisionomia di “racconti dilatati o diluiti”.

La prospettiva di Berardinelli ci sembra interessante soprattutto perché si pone controcorrente rispetto alla più comune considerazione della novella in primo luogo e del racconto in secondo luogo come forme minori d’arte. Una considerazione condivisa anche da alcuni rinomati scrittori di racconti, come il nostro Moravia. In virtù di alcune constatazioni di ordine storico, non ci sentiamo però di definire “pregiudizievole” una simile opinione; non si potrà infatti negare di certo, ad esempio, lo stretto legame che la forma del racconto ha intrattenuto fin dalle sue origini con il mondo dell’editoria e dunque il suo inevitabile assoggettamento, spesso lamentato dagli stessi scrittori, alle leggi del mercato culturale. È vero, d’altra parte, che alcuni scrittori possono essere considerati maestri soprattutto, o solamente, nell’arte del racconto, come nel celebre caso di Guy de Maupassant. Facendoci forti di quanto affermava William Faulkner («Maybe every novelist wants to write poetry first, finds he can’t, and then tries the short story, which is most demanding form after poetry. And failing at that, only then does he take up novel writing»⁵⁸), giungeremo ad una conclusione che, per quanto ipotetica e provvisoria, ci pare suggestiva: l’arte del racconto è un’ardua conquista riservata solo a pochi eletti.

⁵⁶ A. ASOR ROSA, *Un’Italia di racconti*, cit., p. 252. Si veda invece, a proposito dell’analogo rapporto tra modernità e romanzo, C. MAGRIS, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in *Il romanzo*, vol. I. *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001.

⁵⁷ E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 73.

⁵⁸ in M. COWLEY, *Writers at work: The Paris Review Interviews*, New York, The Viking Press, 1963.

3. Breve storia del racconto moderno

Nel tracciare una breve storia del racconto moderno non si può certo iniziare dall'Italia. Giacché al carente impegno della critica nostrana corrisponde senza dubbio una produzione limitata, o comunque tardiva, da parte degli scrittori, di “racconti moderni” in senso proprio⁵⁹.

Se, come abbiamo precisato all'inizio del capitolo, non si accetta la continuità tra novella e racconto, anche nel resto di Europa tuttavia il racconto si sviluppa con un certo ritardo rispetto agli altri generi moderni.

In ogni caso, s nomi, i testi e i contesti culturali che andremo via via menzionando in questo paragrafo sono di certo più che noti. Tuttavia quella di fornire, prima di addentrarci nell'opera di Moravia, alcune informazioni essenziali riguardo al fenomeno della narrazione breve in Europa tra Otto e Novecento è un'esigenza che nasce sia dalla scarsa sistematicità delle coordinate storiche fornite dagli studiosi (in questo caso soprattutto da quelli stranieri) sia dalla fisionomia globale (sincronica e diacronica) del genere letterario cui ci stiamo rapportando; una fisionomia che, come abbiamo già segnalato a proposito della narrativa breve di Moravia, è irrimediabilmente magmatica.

Un principio che potrebbe aiutarci ad interpretare la storia del racconto moderno è quello enunciato da Viktor Šklovskij in *Teoria della prosa*, dove si legge che «ogni opera d'arte sorge come parallelo o antitesi di qualche modello. Una nuova forma non viene creata per esprimere un nuovo contenuto ma per sostituire una forma vecchia che abbia perduto il suo valore artistico»⁶⁰. Accettando un principio come questo noi ci allineiamo con coloro che ritengono il racconto moderno l'unico erede della novella antica. Ed in questo caso accetteremo senza alcuna difficoltà il limite storico generalmente interposto tra novella e racconto, ossia l'epoca romantica. D'altra parte occorrerà tener conto del fatto che la storia del racconto procede contestualmente a quella del romanzo, e non si potrà dunque fare a meno di rassegnarsi al binomio, un po' scomodo, di racconto e romanzo.

⁵⁹ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, cit., p. 117: «La novella dunque si sviluppa durante una vacanza di generi narrativi prosastici di tenuta letteraria, e con un ritardo che permette di fruire delle novità del gusto e dell'ambiente. Direi poi che la convergenza delle fonti, invece che riempire il vuoto del romanzo, abbia messo in funzione qualcosa che, più che al romanzo medievale, si avvicina a quello moderno. Alludo alla sezione integrale della società contemporanea».

⁶⁰ V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, cit., p. 45. Un “valore artistico” comunque non legato a particolari assetti sociali, come sostiene invece Auerbach per la novella.

Inutile qui dilungarsi sulle tipologie storiche della novella antica, medievale, rinascimentale. Ma accingendoci a studiare un autore come Moravia, per cui la compagine del volume possiede un profondo valore simbolico e morale, sarà utile ricordare le modalità secondo cui venivano assemblate le antiche raccolte di novelle. A questo proposito le informazioni sulla *cornice*, che costituisce la modalità compositiva più ricorrente, ci vengono fornite da Auerbach e, di nuovo, da Šklovskij. Secondo il primo:

«Allo stile ricco e dinamico di Boccaccio corrisponde il perfezionamento della cornice sociale e il fatto che le donne divengano soggetti della novella; allo stile aneddótico un'atrofia della cornice e uno scettico disprezzo per le donne; all'ampio quadro di costume la cornice domestica e la contemplazione delle donne non nelle loro attività sociali, ma in quelle domestica e spirituale; negli ultimi due casi soggetto della novella diventa quindi l'uomo»⁶¹.

Di tutte le considerazioni svolte dal secondo autore ci interessa invece in modo particolare la seguente:

«Ricapitolando, si può affermare che entrambi gli artifici, la composizione a cornice e quella a 'schidionata', hanno permesso di collegare sempre più strettamente al corpo del romanzo il materiale intercalato. Si può osservare questo fenomeno con particolare chiarezza in una opera famosa: il *Don Chisciotte* di Cervantes»⁶².

Come vedremo, infatti, alcuni critici anglosassoni ritengono che il racconto moderno non possa in alcun modo coincidere con capitoli di romanzi (espunti o inseriti). Non siamo d'accordo e a sostegno della nostra tesi ci avvaliamo proprio di questo fatto, e cioè che in origine le novelle germinassero spontaneamente dal corpo del romanzo, o che spontaneamente venissero incorporate nel romanzo.

In ogni caso, il passaggio, posto che di un ben definito "passaggio" si possa parlare, dalla novella al racconto ha comportato alcuni innegabili mutamenti nella logica narrativa ed anche nell'organizzazione dei testi all'interno della raccolta. Naturalmente quando è venuta meno la cornice, e questo è accaduto assai precocemente, anzi non appena fu abbandonato il modello orientale (ossia con Sacchetti, che barattò la cornice con un breve proemio), l'unità dei vari testi prese ad essere garantita da qualche altro elemento. Secondo Auerbach questa unità «proviene dall'interno, dal sentimento, e questo appare unitario perché posto entro precisi limiti sociali»⁶³.

⁶¹ E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 114.

⁶² V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, cit., p. 115.

⁶³ E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 22.

Già il quattrocentesco *Quinze Joyes de Mariage* non ha bisogno di alcuna cornice esterna, poiché la sua unitarietà deriva dalla concezione di base, da una sorta di “cornice interna”.

La critica anglosassone distingue invece semplicemente tra «external linking» (o «framing») ed «internal linking». Un esempio di questa seconda tipologia è dato dalla città nei *Dubliners* di James Joyce; o ancora, più genericamente, il collante può essere costituito dalle ambientazioni regionali (*Memorie di un cacciatore* di Turgenev, *Lettres de Mon Moulin* di Daudet, *Winesburg, Ohio* di Sherwood Anderson).

Ciononostante ancora nei tempi moderni è verificabile l'esistenza di raccolte “a cornice” vere e proprie, come *Master Humphrey's Clock* di Charles Dickens (dove ogni partecipante ad una festa racconta una storia). L'effetto è comunque molto artificioso, perché le singole narrazioni non c'entrano nulla l'una con l'altra. Ma vi è anche un'altra tipologia moderna di raccolta “coesa”: lo «short story cicle», rappresentato da *Winesburg, Ohio* di Sherwood Anderson, a metà strada tra romanzo a episodi e collezione di pezzi autonomi.

Sarebbe tuttavia una grave ingenuità credere che l'evoluzione letteraria possa aver seguito alla lettera il principio sklovskiano enunciato all'inizio. Non si può cioè parlare con assoluta certezza di “leggi dell'ereditarietà” per le forme letterarie, che appaiono in verità come forme fluide dotate di una forte tendenza osmotica. Ed il caso della novella e del racconto lo testimonia. Di certo esiste infatti un periodo di convivenza delle due forme nell'Ottocento. E non è solo una questione di appellativi (giacché, come vedremo, il massimo scrittore italiano di racconti chiamerà i suoi testi brevi “novelle”), bensì di qualità intrinseche del testo letterario.

Vi è addirittura qualcuno, come Cesare Segre, che ritiene che la vera fase di fioritura della novella si collochi in quella che con una certa approssimazione storiografica possiamo chiamare “epoca moderna”⁶⁴. Che in molte antologie contemporanee, come quella di Siciliano, siano presenti tanti racconti rusticani che hanno l'aspetto della novella è un dato innegabile, come è innegabile che molti illustri studiosi mostrino di condividere la tesi di Segre. Ma questo lo vedremo nel prossimo paragrafo.

⁶⁴ «Per trovare una vera fioritura della novella si deve arrivare sino al Romanticismo, quando essa però si sviluppa, più che in dialettica, in simbiosi col romanzo» (C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, cit., p. 119).

È comunque singolare che nel delineare il rapporto tra racconto e romanzo un critico come Guido Guglielmi utilizzi in verità, per designare il primo, il termine “novella”⁶⁵. Egli aveva tuttavia affermato: «L’Ottocento ha canonizzato il romanzo. E ci ha dato alcuni dei prodotti più alti di tutta la tradizione romanzesca. Il Novecento lo ha decanonizzato»⁶⁶. Ed ancora che la «prospettiva unitaria di significato» caratterizzava il romanzo realistico, mentre il «dettaglio» interessa maggiormente i narratori del Novecento. A dettare la tendenza sarebbero insomma le forme brevi e non più il romanzo:

«Detto in maniera sommaria, la nuova narrativa, nella varietà dei suoi orientamenti, di tipo esistenziale, surreale e mitico-favoloso, presenta una riduzione dei nessi causali e temporali, e una struttura a segmenti liberamente articolati. E ciò riguarda sia la *short story* sia il romanzo lungo»⁶⁷.

Come egli sostiene ancora «Il Novecento del resto degerarchizza i generi», promuovendo quelli «considerati tradizionalmente minori».

In realtà, parificando la dignità dei generi, il Novecento privilegia la ricerca formale. «Ed è in questo movimento che sembra inscrivere la fortuna di tutte quelle forme letterarie che, come la novella, il racconto e la *short story*, si vogliono parziali, si assegnano limiti e rinunciano ad ambizioni rappresentative perché si pongono piuttosto problemi di rappresentazione»⁶⁸.

Dal punto di vista strettamente storico, il racconto moderno, a sentire le voci più autorevoli, nasce sulle riviste e dalle riviste è praticamente forgiato. Secondo Virginia Woolf in particolare, fu la decrescente qualità della saggistica a dare impulso alla nascita del racconto in Inghilterra alla fine dell’800. Qui perlomeno, il racconto eredita dunque la forza che era stata propria del grande saggio, e come il saggio possiede la capacità di «haunt the mind and remain entire in the memory»⁶⁹.

La tesi di un diretto legame “genetico” tra saggio e racconto è forse discutibile. È certo però che il legame di collaborazione con una o più riviste abbia segnato la carriera artistica di quasi tutti i più celebri scrittori di racconti, come già abbiamo visto per Moravia. In area anglosassone grande autorevolezza possedette a lungo la rivista «Blackwood», che

⁶⁵ «Tutte e tre le novelle, qui proposte come campioni, contengono – com’è nel genere della novella – una *pointe*» (G. GUGLIELMI, *Tra romanzo e racconto*, cit., p. 19).

⁶⁶ ID., *Premessa a La prosa italiana del Novecento*, cit., p. VII.

⁶⁷ *Ivi*, pp. VII-VIII.

⁶⁸ Non è irrilevante notare come, in modo contraddittorio, qui Guglielmi distingua nettamente, almeno per quanto riguarda le formule, *novella* e *short story* (*Ivi*, p. 21).

⁶⁹ V. WOOLF, *Collected Essays*, I, 158. [trad. La capacità di rapir la mente e di rimanere intatto nella memoria].

incoraggiò difatti il lavoro di Joseph Conrad. Ma iniziarono sulle riviste anche Poe, Cechov, Hemingway e via dicendo.

Secondo qualcuno (Frank O'Connor) l'affermarsi della *short story* è senza dubbio sintomo della minor pazienza del pubblico moderno e conseguenza della lievitazione dei costi di pubblicazione⁷⁰. Secondo qualche altro, il fenomeno della proliferazione dei racconti su rivista non va comunque necessariamente visto come negativo, come già ribadiva Poe, che pure vedeva il legame con la carta stampata come una minaccia alla libera creatività e al diritto d'autore:

«L'incremento che le riviste hanno avuto negli ultimi anni non va assolutamente letto, come vorrebbero leggerlo alcuni critici, in quanto segnale di una tendenza al ribasso del gusto e delle lettere in America. È invece soltanto un segno dei tempi: il segnale di un'epoca che costringe al conciso, al concentrato, al sommario: in breve, al giornalismo, invece che alla dissertazione»⁷¹.

Non è certo facile stabilire quale sia l'“anno zero” del racconto moderno. Molti nel delinearne l'evoluzione storica puntano sulla relazione e sulla “reciproca relatività” di romanzo e racconto, che di fatto hanno vissuto un'evoluzione concomitante verso la modernità nel corso del diciannovesimo secolo.

Per fissare una data inaugurale del genere si potrebbe tenere in considerazione non la data del primo “racconto moderno”, bensì quella del primo atto di formalizzazione del racconto moderno. E si dovrebbe dunque pensare al 1842, anno della recensione di Edgar Allan Poe a *Twice Told Tales* di Hawthorne. Individuare la data di un racconto specifico, invece, sarebbe senza dubbio più difficile, perché occorrerebbe sbrigliare la complessa successione delle influenze letterarie, dalla Russia alla Francia all'Inghilterra. Mentre ricostruzione dettagliata è pressoché utopica, procedendo per grandi linee è possibile individuare un ordine geografico nelle successive ondate di diffusione del racconto. Se l'Inghilterra dell'Ottocento era infatti ancora decisamente dominata dalla forma romanzo, così che lo spazio riservato al racconto era assai limitato, in Francia la consacrazione della *short story* avviene relativamente presto, ossia negli anni 1829-31, con la pubblicazione sui giornali dei racconti di Merimée, Balzac, Gautier; ed in una seconda fase con le *Lettres de Mon Moulin* di Daudet (1869), i *Tre racconti* di Flaubert (1877) ed i numerosi racconti di Maupassant negli anni '80.

È tuttavia dotata di una profonda verità la famosa dichiarazione di Ivan Turgenev («noi tutti discendiamo dal *Cappotto* di Gogol'»), ed essa è riferibile non solo ai novellieri russi,

⁷⁰ F. O'CONNOR, *The Lonely Voice*, cit., p. 64.

⁷¹ E. A. POE, *Marginalia*, in *Filosofia della composizione e altri saggi*, p. 68.

ma a tutti i novellieri europei. In questo senso, non sarebbe dunque difficile fornire una data corrispondente ad un preciso testo letterario, ed essa sarebbe ancora – fatto singolare ma che non deve sorprendere – il 1842. Ed il *Cappotto* di Gogol' potrebbe essere considerato il testo inaugurale del genere racconto nella sua forma moderna, innanzitutto perché sono qui inaugurati precisi stilemi poi ripercorsi e riproposti più volte: ad esempio l'impiego dell'istanza eroicomica, con cui vengono superati sia l'eroico che il comico, ossia le qualità che avevano contraddistinto rispettivamente l'epica e la novella delle origini. E il fatto che alla *short story* sarebbe stata attribuita la prerogativa di un simile superamento, ne rivelerebbe la superiorità rispetto al romanzo, che tale superamento non è invece in grado di attuare. *Il Cappotto* può però essere considerato l'archetipo del racconto moderno anche per un'altra ragione, ossia perché oltre ad essere un esemplare testuale contiene una decisiva riflessione metanarrativa:

«Di questo sarto naturalmente non occorrerebbe parlare molto, ma, già che si usa in ogni racconto delineare compiutamente il carattere d'ogni personaggio, non c'è nulla da fare, dateci qui pure Petròvič.

Ma chi avrebbe potuto immaginare che questo non è ancora tutto a proposito di Akàkij Akakièvič, che egli era destinato a vivere ancora alcuni giorni dopo la sua morte e con gran rumore, come a ricompensa della sua vita da tutti trascurata? Eppure così accadde, e la nostra povera storia si conclude inaspettatamente nel modo più fantastico.

Ma noi abbiamo completamente abbandonato quel *personaggio importante*, che in realtà era forse stato la causa della piega fantastica assunta da questa storia peraltro assolutamente veridica».

Non tutti concorderebbero, naturalmente, con una simile periodizzazione. Asor Rosa, ad esempio, retrodata la nascita del racconto moderno al trapasso tra '700 ed '800⁷². In ogni caso, senza bisogno di formulare considerazioni storiche dotate di una simile originalità, non si può non considerare il decisivo contributo dato dal Romanticismo alla evoluzione del racconto moderno⁷³. E non si può far finta che Gogol' inizi a scrivere racconti con il *Cappotto*, visto che l'altrettanto celebre *Il naso* risale al 1836.

Se si dovesse procedere ad una rassegna dei principali scrittori di racconti americani ed europei di tutte le epoche i nomi sarebbero raggruppabili in tre categorie storiche: scrittori

⁷² «Ora, il 'racconto moderno' nasce tra '700 e '800 a livello europeo: il rapporto con il mondo moderno gli è necessariamente consustanziale e questo, per un verso, lo accomuna, o almeno lo affianca al romanzo, di cui rappresenta il 'fratello minore'» (A. ASOR ROSA, *Un'Italia di racconti*, cit., p. 252). Si veda invece, a proposito dell'analogo rapporto tra modernità e romanzo, C. MAGRIS, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in *Il romanzo*, vol. I., *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001.

⁷³ «L'altro grande maestro della novella romantica, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann [...] fra il '10 e il '20, aveva saputo destreggiarsi fra misura breve e misura lunga con sorprendente abilità» (M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 107).

delle origini del genere, dell'età aurea, e contemporanei. Tra quelli delle origini: Nikolaj Gogol', Edgar Allan Poe, Ivan Turgenev, Lev Tolstoj, Anton Cechov, Robert Louis Stevenson, Edith Wharton, Hermann Melville, Gustave Flaubert, Henry James, Guy de Maupassant, Rudyard Kipling. Tra quelli dell'età dell'oro: Thomas Mann, Sherwood Anderson, Edward Morgan Forster, James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, David Herbert Lawrence, Katherine Mansfield, Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner, Ernest Hemingway. Tra i contemporanei infine sono da annoverare Aleksandr Solženicyn, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett, Tommaso Landolfi, Julio Cortázar, Heinrich Böll, Alain Robbe-Grillet, Gabriel Garcia Marquez.

Notiamo subito che l'unico italiano incluso nella maggior parte delle rassegne straniere (che costituiscono la diretta fonte di questo nostro sommario catalogo) è Tommaso Landolfi. Di Moravia nessuna traccia. Vediamo inoltre confermata l'idea che dal punto di vista della geografia della letteratura, all'avanguardia sono Russia e Francia. Un'ulteriore prova potrebbe esser fornita dalla considerazione della particolare ricettività di Kipling e James nei confronti delle influenze europee, ed in particolare di quella di Cechov e Maupassant.

È anche opportuno cercare di vedere quali dinamiche abbiano avuto luogo in seno all'evoluzione storica del genere. Una cosa è certa: visto retrospettivamente, il racconto appare come una sorta di circolo chiuso, in cui vige un preciso codice condiviso da scrittori anche distanti tra loro nello spazio e nel tempo. Ed è per questa ragione che, pur commettendo una clamorosa svista cronologica, sarebbe possibile considerare il *Cappotto* di Gogol', che influenza non solo i russi ma tutti coloro che in Europa si confronteranno col genere, come il prototipo di tutti i racconti moderni.

A questa linea principale di discendenza (la linea Russia/Francia-Inghilterra/Stati Uniti), si aggiungono comunque altre linee, tra cui particolare rilievo ha quella Joyce – Hemingway. Lo scrittore americano studia infatti con attenzione il metodo di *Dubliners* e ripropone il “realismo stilistico” dell'irlandese. E ancora, Cechov influenza senza dubbio la Mansfield (in particolare il celebre racconto *Miseria* del 1887 rivive in *The Life of Mr Parker*). E similmente Stevenson influenza Borges, ma è a sua volta erede di Poe.

Anche nell'ambito della stessa area culturale le influenze sono però decisive. È noto ad esempio che dopo la morte di Flaubert Maupassant abbia cominciato a sacrificare lo stile alla narrazione.

Se difficilmente i critici hanno azzardato il tentativo di stabilire una data inaugurale per il racconto, più spesso essi si sono divertiti a decidere quale fosse il racconto più riuscito di tutti i tempi; tra i “candidati” vi sono *Miseria e La voglia di dormire* di Cechov, *Vecchi ritratti* di Turgenev, *Black Cat* di Poe, *La collana* di Maupassant, *Eveline* o *The Dead* di Joyce, *Two Hearted River* di Hemingway.

Dopo le linee guida fornite da Gogol’ alla tradizione del racconto, ogni scrittore produce comunque un proprio apporto personale. Se Turgenev (di dieci anni più giovane di Gogol’) mette in scena la contrapposizione tra l’uomo d’azione e il ragionatore (che qualcuno ha voluto rappresentare con Don Chisciotte e Amleto), Cechov si è specializzato nella rappresentazione di due particolari categorie umane (i medici e gli insegnanti) ed ha lavorato sul tema della falsa personalità. Ma ciascuno scrittore privilegia un determinato soggetto: Puškin il mondo dell’aristocrazia russa; Turgenev la gente comune dell’Ucraina e di San Pietroburgo, Sherwood Anderson la gente comune della provincia americana.

Ancora Turgenev ha concepito per primo il racconto “drammatizzato”, ripreso poi da Henry James. E James ha portato il racconto in prossimità più del teatro che del romanzo, dal romanzo rendendolo dunque indipendente. Caratteristico di Kipling è invece l’«oratorical approach», cioè quella modalità per cui l’autore implicito sembra rivolgersi non ad un lettore unico, individuale (che differenzierebbe il racconto moderno dalla novella), ma ad un pubblico virtualmente più ampio. Gogol’ riconnette al contrario la *short story* alle sue origini folcloristiche.

Walter Pater definiva le sue narrazioni brevi «imaginary portraits».

3.1 Storia e teorie del racconto italiano negli scritti di alcuni critici

È una prassi critica comune quella di tracciare la storia delle forme letterarie moderne trascurando di includere nel contesto “europeo” l’Italia. È quello che fa ad esempio Franco Moretti nel suo celebre trattato sul romanzo di formazione⁷⁴. È quello che fanno i critici inglesi e americani studiando la *short story*. Abbiamo già una volta cercato di colmare tale lacuna nel nostro volume dedicato a “Moravia e il romanzo di formazione”⁷⁵. Il presente paragrafo riservato alla storia e ai caratteri del racconto moderno in Italia è rivolto al medesimo scopo.

⁷⁴ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

⁷⁵ Cfr. V. MASCARETTI, *La speranza violenta*, cit., cap. I.

Benché molte delle precisazioni da noi fatte a proposito del racconto europeo restino valide anche in rapporto a quello italiano, occorre tener conto di alcune sostanziali diversità, di natura eminentemente culturale. È un fatto che l'Italia abbia dato i natali a Giovanni Boccaccio, divenuto poi, durante l'età umanistica ed il Rinascimento, modello indiscusso per i novellieri di tutta Europa. Ovvio è dunque che la tradizione della novella (che la maggior parte degli studiosi – certo, non tutti – riconducono al *Decameron*) abbia fornito le linee guida per decisive nell'evoluzione delle forme brevi nel nostro paese, e si capisce anche come mai essa abbia mantenuto un ruolo egemonico ancora per tutto l'Ottocento e buona parte del Novecento. Non avrebbe senso qui ripercorrere a ritroso la storia della novella italiana sino alle sue origini (al *Decameron* o addirittura al *Novellino*); altri se ne sono già occupati. Tra questi, Marziano Guglielminetti si è soffermato in particolare sul passaggio dalla novella delle origini ad una forma più evoluta, passaggio in cui svolge un ruolo determinante Boccaccio che contamina sapientemente materiali tradizionali come l'*exemplum*, il *fabliau*, le vite dei santi, producendo risultati assai lontani dal didatticismo medievale, testi ormai liberi dalla materialità della lingua orale e prossimi alla concezione moderna del romanzo. Egli mostra come, benché proprio la perdita dell'originario legame con l'oralità abbia determinato la decadenza della fortuna del *Decameron*⁷⁶, e successivamente (nel Seicento) la temporanea estinzione del genere, la “novella” veda una stabile ripresa nell'Ottocento⁷⁷.

Evidente traccia della persistente, quasi irriducibile, tradizione novellistica italiana è il fatto che non pochi scrittori contemporanei si mostrino in vario modo fedeli alla dicitura “novella” (Pirandello *in primis*, ma anche il nostro Moravia). Proprio dalla riflessione sul rapporto, oppositivo o dialettico, tra i termini “novella” e “racconto” prendono avvio due brevi saggi che, usciti a distanza di più di trent'anni, sono assolutamente necessari alla comprensione della storia del racconto italiano e non solo. I due scritti, che da soli sarebbero sufficienti a riscattare decenni di silenzio da parte della critica italiana, sono rispettivamente l'introduzione di Elio Pagliarani e Walter Pedullà all'antologia *I maestri*

⁷⁶ «La fortuna del *Decameron*, in quanto organismo che sa contenere e ordinare un ampio materiale novellistico, si viene inesorabilmente spegnendo tra Seicento e Settecento: il *Gerotricamerone* di Alessandro Bandiera (1745) e *Il Decamerone* di Francesco Argelati (1751) ne sono l'estrema contraffazione, pedantesca e moralistica» (M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 105).

⁷⁷ «Nel momento stesso in cui la novella perde i contatti con la tradizione orale, perde la sola possibilità di concorrenza che aveva, nel suo insieme, di fronte al romanzo». «La crisi dura ancora ben oltre il XVIII secolo e investe in pieno il successivo. Manca in età romantica un contributo critico che ci dia spiegazione di questa parabola ormai tutta volta al negativo, e bisogna attendere gli anni Trenta dell'Ottocento perché compaiano i primi segni di un risveglio (Cesare Balbo, *Novelle*, 1829; Niccolò Tommaseo, *Due baci*, 1831)» (*Ivi*, pp. 107 e 106).

del racconto italiano (da loro curata), ed un articolo di Romano Luperini uscito di recente sulla rivista «Moderna».

Diversamente da Siciliano (*Introduzione a Racconti italiani del Novecento*), secondo cui il termine “novella” contiene semplicemente un’eco di classicità laddove “racconto” rimanda invece alla narrativa post-romantica e novecentesca, in modo più preciso gli altri tre studiosi sostengono concordemente che «‘novella’ prevale su ‘racconto’ sino agli anni trenta del Novecento, quando la tendenza si inverte e il secondo termine s’impone sul primo»⁷⁸. Occorre allora domandarsi se in Italia non sia per caso avvenuto qualcosa di simile a quello che è avvenuto negli Stati Uniti, dove il termine *short story* è nato concordemente al fenomeno⁷⁹. Se cioè gli anni Trenta come *terminus post quem* riguardi solo l’utilizzo del termine “racconto” oppure anche lo sviluppo del corrispondente fenomeno. Mentre infatti Luperini affronta la questione principalmente dal punto di vista terminologico, corroborando la sua tesi con il caso esemplare di Gadda che a distanza di soli dieci anni titola due sue raccolte al modo antico e nuovo (*Le novelle del Ducato in fiamme* e *I racconti. Accoppiamenti giudiziari*), Pagliarani e Pedullà ne fanno una questione di generi letterari e, sulla scia forse di Šklovskij, ragionano secondo una prospettiva di “evoluzione delle forme artistiche: «La novella appare quindi ormai in disuso, come un genere pre-novecentesco la cui eredità storica sia stata presa [...] dal racconto»⁸⁰. Una simile prospettiva (incardinata sul racconto) si pone in ogni caso in netto contrasto con quella di Guglielminetti che fa della novella la chiave di volta della sua analisi storica e ritiene che la storia della moderna narrativa breve in Italia sia caratterizzata dalla rinascita e dalla progressiva riaffermazione della novella, dopo oltre due secoli di temporanea “estinzione”:

Come già abbiamo visto, Pagliarani e Pedullà rilevano le peculiari simmetrie che caratterizzano novella e racconto, ed in particolare contrappongono la “forma chiusa” della prima a quella “aperta” del secondo. La disamina delle differenze strutturali che intercorrono tra novella e racconto non va comunque molto oltre questo. Così come è intenzionalmente evitata da Luperini, il quale rimanda a questo proposito agli scritti di Goethe, Poe, Lukács, Ejchembaum e Pirandello. Certamente, nel ricostruire con

⁷⁸ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», 2003, n. 1, p. 13.

⁷⁹ Luperini tra tutti è il più preciso in quanto indica come *terminus post quem* “materiale” i *Racconti* di Giani Stuparich (1929).

⁸⁰ E. PAGLIARANI - W. PEDULLÀ, *Introduzione a I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964, pp. V-VI.

accuratezza la storia del racconto italiano, i tre studiosi, sostanzialmente concordi nella periodizzazione, evidenziano precise caratteristiche strutturali della narrativa breve corrispondenti alle diverse fasi evolutive.

La novella scapigliata (di matrice fantastica), derivante da Hoffmann e Poe, preluderebbe perciò ai più moderni sviluppi della narrativa breve, soprattutto per il suo indulgere all'elemento irrazionale (in essa «la vita sembra sottratta ad ogni controllo, e preda di forze ignote e misteriose»⁸¹). Dal punto di vista strutturale vi è qui unità d'effetto e tutta la tensione diegetica è polarizzata dal finale. Negli anni immediatamente successivi, all'interesse per le oscure pulsioni dell'Io e per il mistero sotteso alla realtà visibile subentrerebbe invece l'inclinazione all'impressionismo, al bozzettismo e si affermerebbe dunque un filone “campagnolo e filantropico-sociale” (Nievo, Percoto, Dall'Ongaro), in cui la trama non converge verso il finale ma è costituita da una successione di piccoli eventi di eguale importanza. La novella scapigliata e quella campagnola sarebbero infine accomunate dalla forte mediazione della voce narrante e risultando dunque più “narrate” che “rappresentate”.

«Con Verga comincia la novella moderna»⁸². Luperini non ha dubbi nel porre *Vita dei campi* come spartiacque tra novella alla maniera antica e novella alla maniera moderna, perché Verga, tramite l'espedito dell'impersonalità, attua il passaggio dalla storia “narrata” all'assenza della “mediazione di un narratore” (che sia l'autore o un personaggio). Ci sarebbe senza dubbio da chiedersi come mai il critico eviti di parlare semplicemente di svolta dalla *novella* al *racconto*. Comunque sia, il racconto - o novella che dir si voglia - inizia a configurarsi come una successione di singoli episodi svincolati l'uno dall'altro, benché ordinati secondo il principio della *climax* culminante nella conclusione. Questo significa non solo che «la narrazione è volta alla rappresentazione di un caso singolo e non alla semplice illustrazione di una condizione sociale»⁸³, ma anche, e soprattutto, che con Verga e Capuana si afferma il primato del “montaggio”, primato che verrà rafforzato da Tozzi e Pirandello. È dunque possibile individuare una prima linea novellistica che va da Verga a Pirandello, una linea che potremmo denominare anche più semplicemente “primonoventesca”, caratterizzata sul piano strutturale dalla tecnica del montaggio convergente verso la *pointe* finale e sul piano tematico dall'incorporazione

⁸¹ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, cit., p. 16.

⁸² *Ivi*, p. 21.

⁸³ *Ivi*, p. 17.

dell'assurdo nella dimensione quotidiana⁸⁴. Questa tendenza viene però ad intersecarsi dapprima con le due linee *Svevo-Moravia* (caratterizzata da una «serie di osservazioni psicologiche volte a ricostruire razionalmente un pulviscolo di movimenti del profondo»⁸⁵) e *Pavese-Bilenchi* (caratterizzata da una «serie di sottintesi, di sentimenti e di emozioni cui la distanza del ripensamento conferisce un tono lirico e un valore epifanico»⁸⁶), per cedere infine ad esse il passo. La novella epifanica (costruita cioè su un «ritmo serrato di nuclei epifanici»), che rappresenta un decisivo superamento del naturalismo analitico e descrittivo cui aderivano le esperienze precedenti, è però un prodotto non autoctono, in quanto è ispirata più o meno direttamente al modello “europeo” di Joyce e Proust.

Dall'intreccio di questa due tendenze scaturiscono le modalità narrative completamente nuove di Vittorini o quel ritmo diegetico “disteso ed effusivo” che caratterizza i testi di Moravia e di Bilenchi, ma anche di Gadda, e che contrasta con la natura per definizione sintetica ed essenziale della novella e del racconto. «La situazione di crisi viene narrata in modo da dissolverne la tensione in una articolazione minuta di episodi minimi e di increspature di stati d'animo»⁸⁷. In effetti, non potrebbe esservi miglior definizione per la narrativa breve di Moravia, rappresentata nel saggio di Luperini dal celebre *Inverno di malato*, che sembra avere, tra l'altro, un posto assicurato in quasi tutte le antologie di racconti italiani contemporanei⁸⁸. Possiamo certamente affermare che la narrativa breve moraviana possiede un ruolo assolutamente centrale nel passaggio dalla novella alla “maniera antica” alla novella “alla maniera moderna” o, meglio, dalla novella al racconto. E ci appare tanto più rappresentativa per il fatto che un altro dei fondamentali fenomeni che concorrono a tale passaggio – la contaminazione tra racconto e romanzo – la coinvolge assai da vicino:

«È questo anche il momento in cui comincia a imporsi una misura più distesa che oscilla spesso fra racconto lungo e romanzo breve. Il trauma si scioglie in una fitta trama di annotazioni e di sfumature. Si direbbe che esso sia già avvenuto, faccia parte di una preistoria, di una genesi remota che precede l'atto stesso del narrare»⁸⁹.

⁸⁴ Luperini parla esplicitamente di «normalità assurda» (*Ivi*, p. 18) e spiega: «Come nella novella scapigliata, al centro ci sono trauma e crisi, calati però nella quotidianità. Il processo cominciato con Verga culmina con Pirandello e Tozzi. L'inaudito si concilia finalmente con il normale e il quotidiano». Tozzi stesso dava sulla novella pirandelliana il seguente giudizio: «Una novella di Luigi Pirandello è sempre la trama di una verità astratta; ma, quasi per un'antitesi simpatica, lo spunto è invece realistico».

⁸⁵ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, cit., p. 20.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, cit., p. 19.

⁸⁸ Accanto a *Cortigiana stanca* e *L'Ufficiale inglese*. Dimostrare che Moravia scrittore di racconti non può essere ridotto a questi pochi testi, peraltro assai precoci, sarà nostro compito nei prossimi capitoli.

⁸⁹ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, cit., p. 20.

È molto probabile che l'articolato discorso storico-critico di Luperini affondi le proprie radici nel precedente lavoro di Pagliarani e Pedullà, la cui modalità di ricostruzione della storia del racconto italiano è assolutamente originale ed interessante. Procedendo in modo forse eccessivamente sintetico potremmo affermare che la storia della forme brevi in Italia è vista dai due studiosi come un'alternanza di novella e racconto, alternanza che corrisponde a sua volta alla fluttuante vicenda dei valori morali e culturali nel secolo scorso. Il tempo della novella sarebbe, in altri termini, il tempo dell'affermarsi delle certezze e dunque di un profondo bisogno di oggettività nell'arte; il racconto subentrerebbe invece alla novella nel momento in cui la sfiducia in determinati valori morali provoca negli artisti la tendenza al soggettivismo e al lirismo, a discapito non solo dell'oggettività ma anche della stessa narratività. Va da sé perciò che «la novella è un genere stilistico ideale della prosa narrativa del naturalismo»⁹⁰ e che «il racconto invece è un genere ideale della prosa narrativa del decadentismo»⁹¹, o della Scapigliatura.

La periodizzazione, dicevamo, coincide con quella proposta da Luperini. Ma se quest'ultimo resta essenzialmente aderente al fenomeno, del medesimo fenomeno Pagliarani e Pedullà indagano le cause. Perciò al soggettivismo-lirismo dei *racconti* scapigliati è contrapposto il naturalismo “ad ampio raggio” di De Marchi, Pratesi, D'Annunzio, Fogazzaro e De Roberto, della Serao e della Deledda, tutti scrittori che riportano in vita la *novella*. Successivamente, con Svevo, si afferma di contro il «fenomeno dell'elefantiasi dell'interno»⁹¹.

Caso singolare è poi quello di Pirandello, in cui «prevale già la prospettiva soggettivistica del racconto», risolta tuttavia «nelle forme oggettive della novella»⁹². Per quanto riguarda invece Moravia, diversamente da quanto affermato da Luperini, Pagliarani e Pedullà evidenziano come parecchi dei suoi componimenti abbiano il taglio della “novella” o della “parabola” e come dunque nella sua produzione coesistano forme “chiuse” e forme “aperte”. Operano principalmente per la “forma aperta” invece Manzini, Bilenchi, Loria, Vittorini, Pavese, Dessì, Pratolini, Cassola e Bassani. E la “forma aperta” sarà infine tipica, naturalmente, anche della narrativa d'avanguardia del Novecento.

⁹⁰ E. PAGLIARANI - W. PEDULLÀ, *Introduzione a I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964, pp. IX-X.

⁹¹ *Ivi*, p. XV.

⁹² *Ivi*, p. XIV.

Una particolare tipologia di racconto “aperto” è infine quella forma di mediazione tra le diverse esigenze dei vociani e dei rondisti da una parte, e dei sostenitori dell’istanza narrativa dall’altra che Pagliarani e Pedullà chiamano *racconto lirico* (che in qualche modo corrisponde al «racconto epifanico» di Luperini). Sotto questa designazione si colloca la gran parte della produzione in prosa fino al 1945. E vi sono pure alcune forme ibride, come le cosiddette «novelle liriche»⁹³, che proliferano nell’immediato secondo dopoguerra, concordemente all’affermazione di nuove certezze politiche, morali e culturali, e che coincidono con la contemporanea ripresa del romanzo.

Abbiamo precisato come con Moravia, Gadda, Bilenchi e Vittorini, l’ampiezza del racconto si dilati vistosamente e come una particolarmente in voga sia quella del romanzo breve. Gli anni 1880-1920, quelli a cui si ascrive il percorso che dalla novella naturalista conduce alla novella pirandelliana e tozziana, sono gli stessi in cui viene messa a punto una più precisa fisionomia formale della novella e del racconto: il taglio si fa infatti breve, e riguardo a questo fenomeno, in Italia come all’estero, è determinante la destinazione alla quinta colonna dei quotidiani. Conoscono in questo stesso periodo una notevole diffusione anche alcune riviste specializzate nella narrativa breve (a Milano «Raccontanovelle» diretta da Umberto Notari e «La Novella», «La novella per tutti» di Palermo, «Novella» di Mario Mariani, quindicinale milanese a partire dal 1919). Guglielminetti sostiene con fermezza che «la novella del secolo scorso [dell’Ottocento] nasce quasi tutta sulle colonne dei periodici, ma non sopporta né la collocazione né la qualifica ‘d’appendice’»⁹⁴; tuttavia il successo di simili riviste testimonia come in Italia, forse più che altrove, la novella abbia posseduto a lungo un carattere popolare.

A questo punto però la distinzione tra *novella* e *racconto* si fa indispensabile. Il racconto, infatti, al contrario della novella non è mai stato un genere popolare, forse proprio in virtù del suo rapporto, in questi stessi anni e nei successivi, non con le riviste ad ampia distribuzione bensì con i quotidiani (in particolare il «Corriere della Sera») e con le riviste letterarie di più alto profilo. Luperini richiama in particolare l’attenzione sul ruolo di «Solaria», che, oltre a promuovere l’istanza narrativa - preparando così il terreno «al rilancio del romanzo che i vociani volevano abolito»⁹⁵ – col contributo di Vittorini, Loria, Comisso, Bonsanti e Gadda fa del racconto un genere per intenditori. E lo stesso si

⁹³ *Ivi*, p. XX.

⁹⁴ M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 123.

⁹⁵ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, cit., p. 22.

potrebbe dire anche di «900» di Bontempelli o di «Pegaso» di Ojetti, sulle cui pagine vedono la luce i racconti giovanili di Moravia.

Se il movimento solariano favorirà la primazia del romanzo sulla novella, in accordo con una tendenza comune a diverse epoche e a diverse teorie letterarie (fino a quella formulata da Moravia negli anni '50), in una fase precedente la tendenza a definire la novella in rapporto al romanzo, come ancora osserva Luperini, assume connotati del tutto inediti:

«È con Verga che prende avvio anche una significativa inversione di tendenza nel rapporto fra novella e romanzo. Nel racconto scapigliato come nel bozzetto campagnolo si avverte ancora l'egemonia del romanzo. Pur nella sua parzialità, questo tipo di racconto pretende ancora a una gestione dall'alto e dunque a una qualche totalità»; il *Mastro-don Gesualdo* invece «ha una struttura episodica e molecolare [...]. La narrazione procede insomma per momenti culminanti, secondo la definizione della novella elaborata pochi anni dopo da Pirandello»⁹⁶.

Luperini, come del resto Pedullà e Pagliarani ma anche Guglielmi, ritiene che la prospettiva parziale offerta dal racconto (che egli, occorre ricordarlo, chiama “novella”), e la sua natura ontologicamente frammentaria, rispecchino chiaramente il carattere discontinuo e disarticolato della cultura e della coscienza moderne.

Ai due saggi che abbiamo sin qui riassunto e commentato va senza dubbio accostato il profilo storico della novella italiana tra Otto e Novecento tracciato da Marziano Guglielminetti, particolarmente dettagliato e aperto ad una prospettiva storica europea. Anche questo critico non si propone però di distinguere, né sul piano terminologico né su quello teorico, *novella e romanzo*⁹⁷.

Riprendendo la tesi di Carlo Muscetta, secondo il quale con *Due baci* di Niccolò Tommaseo «il racconto assume il significato che aveva la confessione sacramentale e pubblica, che si faceva nei primi tempi – del cristianesimo-, ma che proprio per la sua forma desueta acquista un carattere eccezionale nei tempi moderni»⁹⁸, egli precisa che «la confessione avrà struttura di racconto ricorrente lungo tutto il secolo»⁹⁹.

Guglielminetti rivela inoltre, a differenza di Luperini, Pagliarani, Pedullà e di tutti gli altri che si sono occupati delle forme brevi in Italia (come Guido Guglielmi, Alberto Asor Rosa, Enzo Siciliano), un particolare interesse per il filone fantastico. Un filone importato,

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Che egli utilizzi i due termini ed i concetti corrispondenti in modo del tutto equivalente è testimoniato dalla tesi di una ripresa nell' America della seconda metà dell'Ottocento della *novella* (con Poe, Hawthorne, Twain), mentre in Inghilterra si coltivava il romanzo.

⁹⁸ C. MUSCETTA, *Niccolò Tommaseo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, VII, Milano, Garzanti, 1969, p. 774.

⁹⁹ M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 111.

come è noto, dall'estero e la cui paternità è di Hoffmann, Poe, Guatier, Balzac (coi suoi *Contes fantastiques*). In Italia il maestro indiscusso del racconto fantastico è Iginio Ugo Tarchetti (*Racconti fantastici*).

È ancora merito di Guglielminetti l'aver richiamato l'attenzione su alcune raccolte novellistiche quasi del tutto messe in ombra dai due colossi della novella verista e di quella pirandelliana. Tra queste le *Novelle* di Luigi Gualdo (1868) e i *Racconti brevi* di Fogazzaro (1894). Ed in seno allo stesso verismo – di cui riconosce la consanguineità con la novella – addita la produzione di Luigi Capuana (*Paesane* – 1894, 1898, 1923 –, *Decameroncino* – 1901) e quella di Federico De Roberto (*Documenti umani* e *Processi verbali*), a loro volta messe in ombra da quella verghiana. E riguardo a Capuana precisa che la «lunga parabola di produttore in serie di novelle, fornite attraverso una catena di montaggio durata, senza inceppature e con pochi ingorghi, dal 1867 al 1915 (l'insaziabile bisogno di denaro [ne] fece [...] un novellatore coatto e stipendiato)»¹⁰⁰ è articolata in più fasi, tra cui spicca quella che si svolge all'insegna del recupero di modelli addirittura medievali (ed in particolare del modello di Boccaccio), così da rendere insufficiente l'etichetta assoluta di «scrittore naturalista». Per quanto riguarda invece De Roberto, possiamo dedurre tra l'altro, da quanto afferma Guglielminetti, che con la sua concezione della novella come copione teatrale, egli anticipa la tipologia della «Dramatic Short Story» di Henry James.

Particolarmente dettagliata e originale è in ogni caso anche l'analisi della produzione verghiana, da *Nedda*, visto innovativamente come un «tardo tributo alla narrativa rusticana lombarda»¹⁰¹, a *Vita dei campi*, improntato ad una visione anti-idillica della vita agreste e del destino degli eroi, a *Don Candeloro e C.*. Egli rilegge inoltre le due prefazioni a *L'amante di Gramigna* e ai *Malavoglia* come una riflessione sulla effettiva concorrenza tra racconto e romanzo, da cui emerge una netta superiorità di quest'ultimo. In modo altrettanto nuovo, delle novelle di D'Annunzio (*Terra vergine* del 1882 e 1884, *Il libro delle vergini* del 1884, *San Pantaleone* del 1886, poi sistemate nel 1902 nelle *Novelle della Pescara*) sono messe in evidenza la componente sociale, lo studio dal vero e l'attenzione al documento umano, tra copiatore maupassantiane e verghiate. Guglielminetti rinviene poi una sorta di parodia del verismo negli scrittori «macaronici» di tarda derivazioni scapigliata (Dossi, Faldella, Imbriani), i quali lavorano umoristicamente sulla lingua del racconto più che sull'intreccio. Invece la parodia condotta da Palazzeschi in *Il re bello* (1921), *Il palio*

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 124.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 127.

dei buffi (1937), *Tutte le novelle* (1957, silloge definitiva) si appunterebbe al tempo stesso contro l'idillio rusticano e contro il "documento umano" verista. Come si vede, il naturalismo è continuamente posto al centro di una fitta rete di relazioni che coinvolgono moltissimi scrittori tra cui persino il Pascoli della novella *Il ceppo* (1897)¹⁰².

Ad onor del vero, bisogna ammettere che anche la scelta di una prospettiva incardinata sulla novella anziché sul racconto, da cui abbiamo precedentemente preso le distanze, ha una sua intrinseca ragione, giacché, oltre a Capuana, molti altri scrittori del nostro Novecento esibiscono il recupero degli antichi modelli. È questo il caso, sostiene Guglielminetti, di quel Tozzi che Luperini vede invece come un innovatore, il quale, nei due volumi consuntivi del '20 (*Giovani e L'Amore*), ritorna a Boccaccio e Sacchetti. Ed ancora è il caso dello Svevo di *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, a proposito della quale Guglielminetti dice:

«Non credo di far torto a Svevo, che amava Boccaccio, se suppongo che egli abbia voluto in questo modo testimoniare una sorta di tributo letterario al genere che da Boccaccio in avanti aveva largamente rappresentato e deriso, nel contempo, gli amori balordi dei vecchi per le giovani»¹⁰³.

E comunque, per quanto si tenti di toglier di mezzo la novella (concetto e parola), il titolo della maggiore raccolta di testi brevi del Novecento italiano (*Novelle per un anno* è il titolo sotto cui venne riunita la produzione novellistica pirandelliana, dapprima parzialmente nel 1922, poi integralmente postuma nel 1937-8) sta lì a ricordarci che la novella resiste, anche se solo in quanto parola, anche se, come ritiene Asor Rosa, perdura accanto alla tradizione "meno canonizzata" del racconto moderno.

E al di là del titolo, la raccolta pirandelliana è un argomento di analisi imprescindibile, e un "fatto" storico con cui tutti gli scrittori successivi, Moravia compreso, dovranno confrontarsi.

Mentre Luperini sviluppa il discorso su Pirandello da un punto di vista teorico, Guglielminetti lo fa da un punto di vista strettamente fenomenologico.

Pirandello offre anche il maggior esempio di una prassi comune a molti scrittori di racconti: quella di raccogliere i proprio racconti in un volume rappresentativo. Mentre però nel far ciò, come abbiamo visto, Moravia utilizza un criterio selettivo, Pirandello opta per

¹⁰² Il rapporto tra novella e moduli realistici di rappresentazione è ormai accertato; non può quindi stupire che il naturalismo ed il verismo siano catalizzatori della novella; ed anche, di conseguenza, che il settore maggiormente "novellistico" della produzione moraviana, *Racconti romani* e *Nuovi racconti*, è ascrivibile all'area del neorealismo.

¹⁰³ M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 147.

il criterio inclusivo. Il percorso di Pirandello novelliere è molto articolato e si sviluppa secondo la seguente successione: *Amori senza amore* (1894), *Beffe della morte e della vita* (1902-3), *Quand'ero matto* (1902), *Terzetti* (1912), *Le due maschere* (1914), *La trappola* (1915), *E domani lunedì* (1917); *Una giornata* (1937, raccolta postuma). Esso è tuttavia assai meno articolato di quello di Moravia.

Concordemente a Luperini, e a Pagliarani-Pedullà, Guglielminetti attribuisce a Pirandello il ruolo di iniziatore di un nuovo corso della narrazione breve italiana moderna:

«qui la sensazione di disperdersi in un'altra vita, cogliendo associazioni che sono solo di una coscienza poeticamente vigile, si fa trepidante e suggestiva. Mi piace supporre che finisca qui la lunga illusione della novella come genere realistico per eccellenza, illusione nata in età medievale. Gli anti-racconti di Boine e di Palazzeschi, congiunti alla trasfigurazione lirica della novella condotta splendidamente a termine da Pirandello, potrebbero anche segnare la parola 'fine' al nostro discorso»¹⁰⁴.

Leggendo queste righe viene spontaneo domandarsi se per caso lo studioso eviti di ammettere di essere giunto alla conclusione che a noi appare più logica, e cioè che qui (con Pirandello) finisce la novella ed inizia il racconto moderno. La narrativa breve pirandelliana ben poco possiede infatti di univocamente realistico (giacché quello del realismo è forse l'unico parametro certo che si è riusciti ad elaborare a proposito della novella), e appare irrimediabilmente lontana dalla tradizione novellistica delle origini.

3.2 Caratteri del racconto moderno

Esporremo nel prossimo paragrafo alcune fondamentali teorie del racconto moderno. Nell'enunciare qui le principali caratteristiche di questo genere letterario non potremo tuttavia fare a meno di soffermarci per un attimo sugli studiosi a cui va il merito della primitiva individuazione di tali caratteristiche, rinviando invece ai prossimi paragrafi l'analisi delle formulazioni teoriche operate dagli scrittori di racconti.

Risalgono ai primi decenni del Novecento le teorie sul racconto di Lukács (*Teoria del romanzo*) ed Ejchenbaum (*Come è fatto il Cappotto* e *Teoria della prosa*), a cui si aggiunge poi la *Teoria della prosa* di Šklovskij (in particolare *La costruzione del racconto e del romanzo*, dove l'iniziale apparente disinteresse per le questioni strutturali viene superato da un'acuta analisi delle principali tipologie di "novella"). È opportuno tuttavia notare come Lukács ed Ejchenbaum si ispirino rispettivamente a Goethe (*Colloqui con Eckerman*) e Poe (Recensioni ad Hawthorne).

¹⁰⁴ Ivi, p. 146.

È ovvio che, più di tutti gli altri, siano gli strutturalisti a spiegare i meccanismi del racconto, benché il loro interesse per il racconto sia nettamente inferiore a quello che rivelano nei confronti del romanzo o della fiaba. Oltre a Eichenbaum e Šklovskij, pensiamo senza dubbio a Todorov e alla sua teoria del racconto fantastico. D'altra parte, come abbiamo già precisato, gli unici studiosi che in Italia si adoperano sul terreno dell'analisi strutturale del racconto sono Elio Pagliarani, Walter Pedullà e Romano Luperini.

L'analisi del racconto si può senza dubbio svolgere su più piani: lingua, intreccio, personaggi.

Tralasciando l'aspetto stilistico, tra cui spiccherebbero senz'altro la colloquialità di Kipling¹⁰⁵ o lo stile pittorico di Joyce, proviamo qui a concentrarci sugli ultimi due aspetti.

Il carattere principale del racconto, quasi sempre sottolineato dai critici, è la *parzialità*. Una parzialità che, se si ragiona con il filtro sklovskiano, non può che apparire come una delle possibili espressioni delle virtù dell'artista, giacché:

«Per fare di un soggetto un fatto *d'arte* bisogna estrarlo dalla congerie dei fatti della vita. [...] Bisogna strappare l'oggetto dalla serie delle associazioni abituali in cui è inserito e rivoltarlo come un ciocco di legno nel fuoco»¹⁰⁶.

L'idea che il romanzo riguardi la totalità della vita, mentre la novella il "caso singolo" deriva da Lukács (oltre a *Teoria del romanzo*, *Solženicyn: "Una giornata di Ivan Denisovic"*) ed arriva sino a Guglielminetti («il romanzo sviluppa la trama 'in tutti i suoi particolari, analiticamente, per gradi evolutivi'; la novella, invece, la affronta 'sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e più determinanti'»¹⁰⁷).

Purtroppo, se volessimo reperire nell'ambito della produzione critica italiana alcune delle discussioni che prenderanno vita in seno alla critica straniera, come ad esempio quella riguardante il fondamentale rapporto tra lunghezza e brevità dei testi, ci dovremmo addentrare sul terreno della novella, lasciando da parte il racconto:

«Allorquando però ci si avvicina alla prassi classificatoria dei copisti medievali [...] ci si rende conto che simili criteri di catalogazione contenutistica o formale, così cari alla tassonomia moderna, perdono di importanza; in realtà qui predomina il criterio retorico-letterario della narrativa breve opposta a quella lunga. Troviamo riuniti insieme, in grandi collettori unici, componimenti brevi di ogni sorta: *exempla* e *fabliaux*, *lais* e vite di santi, *fables* e *dits*, etc.,

¹⁰⁵ Colloquialità irritante, secondo qualcuno: «All the other great storytellers speak to us with a lonely human voice, almost as though we were strangers and they were apologizing for their intrusion, but Kipling always speaks as though he himself were one of a gang» (F. O'CONNOR, *The Lonely Voice*, cit., p. 107).

¹⁰⁶ V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, cit., p. 99.

¹⁰⁷ M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana*, cit., p. 143.

[...]. Insomma in questi manoscritti, vere e proprie antologie del *narratif bref*, il profano confina col religioso, il serio col comico, il morale con l'osceno, la poesia con la prosa, etc., sulla base dell'unico comune denominatore che è la *brevitas*»¹⁰⁸.

Comunque sia, strettamente connessi con il dato della parzialità sono i problemi della durata e dell'ampiezza della narrazione. Ed è vero che simili problemi fossero propri già della novella:

«Il *Decameron*, per contro, accoglie narrazioni che per durata temporale e intreccio degli avvenimenti hanno andamento più di romanzi che di novelle [...]. si deve notare che il ricorso a queste novelle-romanzo implica una grande elasticità del cronotopo, data la possibilità di svariare da durate di ore o giorni a durate di decenni, dall'unità di luogo a itinerari che misurano quasi l'ampiezza del mondo conosciuto»¹⁰⁹.

Paradossalmente nelle novelle *Decameron* si realizzano sia la durata che l'intreccio. Una caratteristica del racconto moderno sarebbe invece proprio l'assenza di durata. Il racconto sarebbe dunque una forma statica. Questo sostiene ad esempio, enunciando i caratteri del racconto, Mark Schorer (*The Story: A Critical Anthology*, New York, 1950), il quale distingue tra «art of moral revelation» (racconto) e «art of moral evolution» (romanzo). E analogamente Valerie Shaw sostiene che «because a short narrative cannot reproduce, can only imply, extended periods or lapses of time, very often what is shown is one phase of an action, perhaps an ordinary event cut out and framed to epitomize a life of continuing ordinariness»¹¹⁰.

In generale la critica anglosassone è fedele ad una "logica contrappositiva" per cui il romanzo sarebbe essenzialmente "plotted" (basato cioè su un *plot*) ed il racconto "plotless" (privo di *plot*). Le forme in assoluto più carenti dal punto di vista dell'intreccio sarebbero comunque lo *sketch* e l'aneddoto, il quale narra un singolo frammentario episodio.

Mentre l'opinione dell'assenza di durata nel racconto appare senza dubbio discutibile, poiché contrazione o dilatazione del tempo dipendono unicamente dalla volontà dell'autore – e così come l'*Ulisse* di Joyce espande al massimo un singolo giorno, *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj condensa una trama assai complessa in poche pagine –, è possibile concordare in qualche misura con la tesi di una decisiva messa in crisi da parte del racconto della tripartizione aristotelica di inizio, svolgimento, fine. Cechov ad esempio propone solo un "relitto" di siffatta tripartizione, ed è solito tagliare inizio e fine, lasciando lo svolgimento.

¹⁰⁸ M. PICONE, *Il racconto*, cit., p. 7.

¹⁰⁹ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, cit., p. 116-117.

¹¹⁰ V. SHAW, *The Short Story. A Critical Introduction*, New York, Longman, 1983, p. 46.

Sulle tipologie dell'intreccio del racconto ha lavorato Šklovskij, il quale distingue tra «falsa chiusa»¹¹¹, ossia quella in cui l'azione sfuma «comunemente in una descrizione della natura o del tempo», e «chiusa negativa»¹¹², che consiste essenzialmente nel finale *ex abrupto*. Flaubert e Maupassant sono particolarmente inclini a questa seconda tipologia. Il critico russo evidenzia poi anche un altro artificio di trama, ossia quello del *parallelo*, con le relative varianti: mentre il “primitivo” Tolstoj sembra aver bisogno di paralleli palpabili (come poi ne avrà bisogno Moravia), interessante è la variazione tipica di Maupassant, che consiste nell'eliminazione del secondo termine del parallelo (da cui risultano essenzialmente racconti “senza chiusa”).

Da tener presenti anche l'espedito cecoviano dell'equivoco, o la «mania for practical joke» riscontrabile in Kipling, o alcune particolari fisionomie che il racconto può assumere, come quella, ad esempio, del soliloquio, particolarmente amato da Pirandello (si veda il testo campione dell'ultimo periodo, *Di sera, un geranio* (1934), in cui lo scrittore siciliano dà voce a un suicida che si è appena liberato dal corpo); ed ancora, aggiungiamo, la tipologia che Poe definisce dei «tales of effect» (messa a punto dagli scrittori anglosassoni sui primi numeri di «Blackwood»). Ancora si potrebbe menzionare il racconto a carattere *metanarrativo*, come quella di Gogol', o quello diversamente metanarrativo di Palazzeschi, dove, secondo Guido Guglielmi, si «mobilita la retorica contro il reale, la ‘menzogna’ della letteratura contro la verità», e dove «non ha importanza l'oggetto della storia, ma quello che accade sull'asse della comunicazione»¹¹³.

Varcando un po'arbitrariamente i confini del semplice intreccio, ricorderemo poi la peculiare tipologia della *dramatized short story* realizzata da Henry James, ma anche, come abbiamo visto, da Luigi Capuana.

All'interno delle «medium-range narratives»¹¹⁴, i critici anglosassoni individuano varie altre tipologie, come l'«anecdotal short story» caratterizzata da un deciso recupero dell'oralità, oppure (ed in questo caso sarebbe forse meglio parlare di un preciso genere letterario) le *ghost stories* (che, risalenti all'età vittoriana, tra l'altro costituiscono le prime testimonianze della *short story*), o i racconti fantastici, dove, secondo Todorov, l'unità dell'effetto è garantita dal convergere di tutta la narrazione verso “l'apparizione finale” dello spettro.

¹¹¹ *Teoria della prosa*, cit., p. 89.

¹¹² *Ivi*, p. 90.

¹¹³ G. GUGLIELMI, *Tra romanzo e racconto*, cit., p. 13.

¹¹⁴ I. REID, *The Short Story*, London, Methuen & Co., 1977, p. 44.

Il racconto confina poi con altri generi letterari: oltre allo sketch ed all'aneddoto, la parabola e l'allegoria.

La nostra catalogazione delle tipologie di racconto può certamente apparire come il frutto un'eccessiva semplificazione; e forse lo è. Tuttavia ci sentiamo autorizzati a procedere in modo generale dalla convinzione che l'arte del racconto moderno sia essenzialmente fondata su un codice condiviso, quando non addirittura su formule di repertorio (che è in effetti ciò che avviene in Moravia):

«Most storytellers see the short story first as a convention that appeals to them: the convention of Chekhov, the convention of Maupassant – in America nowadays, the convention of Joyce – and it is only as their work develops that they create a convention of their own»¹¹⁵

Se *Sketch* ed aneddoto annullano l'intreccio, la favola (istruttiva, epigrammatica, concreta) non dà spazio all'approfondimento del personaggio, mentre la parabola, realistica nella forma e moralistica nel proposito, e l'apologo (parabola stilizzata e aperta), propongono soggetti umani e non animali. Un pregiudizio diffuso almeno quanto quello della durata temporale, e di matrice forse sklovskiana¹¹⁶, riguarda però anche i personaggi del racconto, considerati piatti, privi di spessore psicologico, e per questa ragione scarsamente amati dagli stessi scrittori che ad un certo punto fuggirebbero inevitabilmente dalla *short story* per approdare al romanzo.

Vi è infine anche il problema della struttura non del racconto singolo bensì del volume. Un problema, questo, che è stato affrontato con particolare solerzia da Šklovskij, il quale precisa:

«Di solito, tra le singole parti di una raccolta di novelle si è cercato di istituire un qualche nesso, spesso assolutamente formale. A tal fine singole novelle sono state inquadrate in una cornice narrativa, come parti di un tutto. [...] Esistono diversi tipi di novelle a cornice o, più esattamente, diversi metodi per incastrare una novella nell'altra. Il procedimento comune consiste nel raccontare novelle o fiabe per ritardare il compimento di un'azione»¹¹⁷.

Questo avviene sia nelle antiche raccolte orientali importate dagli arabi o dagli ebrei (le *Mille e una notte* ne sono solo il massimo esempio), sia nelle antiche raccolte europee. Verrebbe senza dubbio spontaneo menzionare a questo proposito il *Decameron*, prima ancora che i *Canterbury Tales* ed il *Conde Lucanor*, se non fosse che ancora Šklovskij porta proprio l'opera di Boccaccio come esempio di un particolare «tipo europeo di

¹¹⁵ F. O'CONNOR, *The Lonely Voice*, cit., p. 173.

¹¹⁶ «Il *Decamerone* non ha 'caratteri'; è tutto concentrato sull'azione e i personaggi non sono che carte da gioco, pretesti per lo sviluppo della trama» (*Teoria della prosa*, cit., p. 107).

¹¹⁷ *Ivi*, p. 105.

composizione a cornice», dove i singoli episodi non [sono] collegati dagli stessi personaggi: il “racconto fine a se stesso”. Ed è questo un ulteriore motivo per ritenere le novelle boccacciane il diretto antecedente del racconto moderno, assai di rado inserito in un ciclo.

Come abbiamo già accennato, infatti, la raccolta a cornice («Framed miscellany» in inglese, e *Rahmenerzählung* in tedesco) diviene più rara in epoca moderna, benché non scompaia mai del tutto. E di nuovo si deve rilevare un dato paradossale: mentre gli antichi racconti a cornice erano per definizione eterogenei, e per questa ragione necessitavano di un connettivo esterno, i moderni cicli di racconti sono costituiti da testi accomunati da elementi “interni”, più o meno visibili.

4. La teoria del racconto moderno

4.1 Teoria e prassi della scrittura breve: alcuni scrittori-teorici

La nostra incursione nella storia delle teorie del racconto moderno dovrà necessariamente partire dalle formulazioni realizzate non da teorici “di professione”, bensì da riconosciuti maestri del racconto. La selezione degli scrittori-teorici sarà compiuta all’insegna del pluralismo geografico e cronologico; quella delle formulazioni teoriche si baserà invece sull’inerenza della trattazione non già alle questioni dello stile e della poetica, ma a quella delle leggi compositive e della struttura del racconto come genere letterario. Un simile criterio ci impone naturalmente di escludere prefazioni e saggi sul racconto di per sé interessanti, come, ad esempio, la lettera al Farina che apre *L’amante di Gramigna* del Verga.

Riteniamo opportuno seguire nella nostra rassegna un ordine rigorosamente cronologico ed iniziare perciò con lo scrittore che già dai contemporanei era considerato il fondatore della teoria oltre che della tradizione del racconto moderno. Ci riferiamo com’è ovvio ad Edgar Allan Poe. Numerosi, diversificati e celebri sono infatti gli scritti che egli ha dedicato a tale forma letteraria. Si tratta in alcuni casi di recensioni a raccolte di racconti di scrittori contemporanei; in altri di saggi autonomi. Quasi tutti, così come i circa settanta racconti del bostoniano, vedono la luce sulle varie riviste a cui si lega il suo nome (sul «Curier» e sul «Southern Literary Messenger» pubblicherà i suoi primi racconti, dirigerà poi il «Graham’s Magazine», diverrà proprietario dal 1845 per un certo periodo del

«Broadway Journal»). Difatti, dando vita alla tradizione del racconto moderno, Poe ne formalizza al contempo lo stretto legame con le riviste.

Citate dalla maggior parte degli studiosi inglesi e americani di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo, le due recensioni di Poe alla raccolta di racconti del contemporaneo e connazionale Nathaniel Hawthorne, *Twice Told Tales* (“Racconti detti due volte”), furono pubblicate a distanza di appena un mese l’una dall’altra sulla rivista che egli si trovava a dirigere in quegli anni. Nella prima delle due recensioni è contenuta un’osservazione che appare forse paradossale agli occhi di uno studioso del nostro tempo. Poe lamenta infatti la debolezza della tradizione statunitense del racconto («With rare exception –[Irving] – we have no American tales of high merit») rispetto alla *short story* e al saggio matrice inglese. Tale recensione va però soprattutto ricordata per l’esaltazione ivi contenuta della superiorità della forma racconto rispetto al romanzo, al saggio e alla poesia. Che il racconto sia visto come l’immediato mezzo di espressione del più alto talento¹¹⁸ è poi assai significativo poiché equivale ad un radicale stravolgimento della centenaria gerarchia dei generi letterari – una gerarchia di ascendenza aristotelica – che riservava il primo posto alla poesia, collocata a grande distanza dal romanzo, e a maggior ragione dal racconto.

È comunque nella prima parte della recensione successiva che lo scrittore svela le ragioni della superiorità del *prose tale* sulle altre forme letterarie. Dopo aver dato sulle prime l’impressione di credere all’esistenza di principi compositivi generali validi per tutte le forme, egli giunge ad enunciare tutte in una volta ed in poche righe le leggi fondamentali del racconto, e solo del racconto, leggi che saranno riconosciute a lungo come valide dai critici:

«The tale proper, in our opinion, affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talent, which can be afforded by the wide domains of mere prose. Were we bidden to say how the highest genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, we should answer, without esitation – in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be perused in an hour. [...] We need only here to say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the **unity of effect** or impression is a point of

¹¹⁸ E. ALLAN POE, Review of N. HAWTHORNE, *Twice Told Tales*, «Graham’s Magazine», April 1842: «We have always regarded the *Tale* (using this word in its popular acception) as affording the best prose opportunity for display of the highest talent. It has peculiar advantages which the novel does not admit. It is, of course, a far finer field than the essay. It has even points of superiority over the poem» [**trad.** Abbiamo sempre visto il racconto (e usiamo questa parola nella sua accezione popolare) come in grado di offrire la miglior opportunità alla prosa per mostrare il più alto talento. Esso possiede vantaggi particolari che il romanzo non concede. È, certamente, un ambito molto più raffinato di quello del saggio. E ha elementi di superiorità persino rispetto alla poesia.]

the greatest importance. It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed **at one sitting**¹¹⁹.

L'enunciazione della reciproca rispondenza di *unità di impressione e seduta unica di lettura* è una delle più efficaci e significative della teoria della letteratura, vista nel suo sviluppo diacronico.

Il concetto di *seduta unica* informa la definizione stessa di *prose tale*. Tale definizione (per cui la «short prose narrative [requires] from a half an hour to one or two hours in its persual») verrà discussa spesso da teorici e scrittori di epoche successive, perché giudicata troppo rigida. Noi dobbiamo comunque riconoscere che essa rappresenta uno dei rarissimi tentativi di definizione “scientifica” e oggettiva della forma racconto, tanto più meritevole in rapporto al diffuso atteggiamento elusivo degli studiosi. L'inferiorità del romanzo è giustificata ricorrendo a questa stessa argomentazione. Esso infatti «as it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*».

Poco più avanti Poe motiva poi la sua idea del racconto come forma di espressione privilegiata del genio narrativo: «during the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences – resulting from weariness or interruption». Il racconto è dunque uno strumento di cui lo scrittore è in possesso per rapire e ammaliare il lettore. Ma, sia bene inteso, l'intenzione da parte dell'artista di garantire l'unità d'effetto deve essere integrale, e addirittura il presupposto stesso della scrittura («If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step»).

In termini più espliciti, è la lunghezza ad essere additata come un pericolo per la qualità del testo: «Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided». Come vedremo ripetute volte, tutti i teorici contemporanei del racconto prenderanno la distanza da quest'ultima affermazione e appariranno concordi nel negare che la brevità sia condizione necessaria e sufficiente del racconto. Perché un testo possa essere considerato un racconto, diranno, non basta che sia breve; o, viceversa, non è

¹¹⁹ [trad. Il racconto propriamente detto, a nostro modo di vedere, offre senza dubbio il miglior terreno per l'esercizio del più elevato talento, che possa essere offerto dai vasti domini della mera prosa. Eravamo stati invitati a spiegare come il più alto genio possa essere vantaggiosamente impiegato per la migliore esibizione delle sue potenzialità; potremmo rispondere, senza esitazione – nella composizione della poesia in rima non superare la lunghezza di ciò che può essere letto in un'ora. [...] Non abbiamo solo bisogno qui di precisare, riguardo questo argomento, che, in quasi tutte le categorie di composizione, **l'unità di effetto o di impressione** è un elemento della maggior importanza. È chiaro, inoltre, che questa unità non può essere pienamente conservata in opere la cui lettura non può essere completata in una **sola seduta**]: E. ALLAN POE, Review of N. HAWTHORNE, *Twice Told Tales*, «Graham's Magazine», May 1842. In verità il concetto di unità dell'effetto era stato già espresso nella recensione a *Watkins Tottle, and other Sketches* di Dickens («Graham's Magazine», giugno 1836).

detto che un testo lungo non possa andare sotto il nome di racconto. Come negare che questi critici abbiano ragione? E come non ammettere d'altro canto che le formulazioni di Poe rivelano un carattere in certo modo pionieristico? Eppure il pensiero dell'autore di *Tales of the Grotesque and Arabesque* sovrasta i limiti della fase protostorica in cui viene elaborato e finisce per costituire un inevitabile punto di riferimento per tutti coloro che verranno.

D'altra parte bisogna ammettere che una certa rigidità rivela anche l'assunto della superiorità del racconto rispetto alla poesia, basato sulla contrapposizione di verità e bellezza; se quest'ultima costituisce l'obiettivo della poesia, «truth is often, and in very great degree, the aim of the tale». Ma l'idea della razionalità intrinseca che regolerebbe il racconto è senza dubbio condivisibile:

«Some of the finest tale are tales of ratiocination. [...] The writer of the prose tale, in short, may bring to his theme a vast variety of modes or inflections of thought and expression – (the ratiocinative, for example, the sarcastic or the humorous) which are not only antagonistical to the nature of the poem, but absolutely forbidden by one of its most peculiar and indispensable adjuncts; we allude of course to rythm. It may be added, here, par parenthese, that the author who aims at the purely beautiful in a prose tale is laboring at great disadvantage»¹²⁰.

Molti di questi concetti verranno ribaditi dallo scrittore statunitense nel famoso saggio *Filosofia della composizione* (uscito ancora sul «Graham's Magazine» nell'aprile del 1846), benché esso tratti di poesia, ed in particolare del processo compositivo e dei principi su cui si basa il celebre poemetto *The Raven*. Sembra anzi quasi che Poe, pur parlando di poesia, vada col pensiero ancora al racconto, specialmente quando affronta il problema della lunghezza e dell'unità dell'effetto, qui ulteriormente messo a punto:

«Il primo oggetto della mia riflessione è stata la Lunghezza. Se un'opera letteraria di qualunque tipo è troppo lunga perché la si legga in una seduta sola, dobbiamo rassegnarci a fare a meno dell'effetto, di enorme importanza, legato all'Unità d'Impressione [...]. Ogni eccitamento intenso è, per necessità psichica, di breve durata. [...] Se occorrono due sedute, fra l'una e l'altra si frappongono le vicende del mondo, e ogni parvenza di totalità ne viene immediatamente distrutta»¹²¹.

¹²⁰ E. ALLAN POE, Review of N. HAWTHORNE, *Twice Told Tales*, «Graham's Magazine», May 1842 [trad. Alcuni dei migliori racconti sono racconti di ragionamento. [...] Lo scrittore di racconti, in breve, può far convergere sul suo tema una vasta varietà di modi ed inflessioni di pensiero ed espressione –(quello raziocinante, ad esempio, quello sarcastico, o umoristico) che non sono solo antagonistici rispetto alla natura della poesia, ma assolutamente concessi da uno dei suoi più caratteristici e indispensabili attributi; alludiamo certamente al ritmo. Può essere qui aggiunto, tra parentesi, che l'autore che punta alla bellezza pura in un racconto lavora in posizione di svantaggio].

¹²¹ Di *Filosofia della composizione e altri saggi* leggiamo un'ottima traduzione italiana (Napoli, Guida Editori, 1986, pp. 19-20).

Simili caratteristiche strutturali sono proprie solo del racconto e non di ogni forma letteraria e costituiscono dunque un elemento di superiorità¹²², benché poi Tzvetan Todorov sostenga che la «teoria dell'intreccio nel racconto fantastico è in realtà derivata da quella che Poe aveva proposto per la novella in generale»¹²³. Noi diremo invece che *Filosofia della composizione* è da considerare per certi versi un atto di nascita della stessa teoria della letteratura. Dice infatti Poe:

«Mi è capitato spesso di pensare quanto sarebbe interessante il saggio di uno scrittore che volesse (che sapesse, cioè) raccontare nei particolari, passo per passo, i processi attraverso i quali ha portato a termine un suo testo qualsiasi. Perché nessuno abbia mai dato alla luce un saggio del genere non riesco a capirlo. Probabilmente di questa omissione è responsabile, più di qualsiasi altra ragione, la vanità d'autore»¹²⁴.

Un'ultima osservazione: recensendo *Master Humphrey's Clock* di Dickens («Graham's Magazine», Maggio 1841), Poe pone anche la questione della discordanza tra titolo di un racconto (o di una raccolta) ed effettivi contenuti, una questione che per chi analizzi le raccolte novecentesche, ed in particolare quelle moraviane, mostrerà una certa rilevanza.

È ovvio che proseguendo il nostro percorso, seppur breve, tra alcune delle più significative teorie del racconto non potremo a nessun patto tralasciare uno scrittore Anton Cechov.

Cechov è riconosciuto e menzionato anche in ambito italiano come uno dei primi e indiscussi maestri del racconto. Tale è la considerazione che ne ha pure Moravia. In Italia però si è finora tenuto conto quasi esclusivamente della sua produzione letteraria e poca attenzione è stata riservata alle idee espresse riguardo all'arte del racconto. Questo fatto ha una precisa ragione, in quanto la traduzione italiana del cospicuo corpus delle lettere cecoviane, che costituisce una testimonianza preziosissima, è praticamente irreperibile. A noi è stato invece possibile disporre della traduzione in lingua inglese, di cui qui proponiamo qualche stralcio.

Addentrando nella lettura di questi testi privati, rivolti per lo più a Souvorin, redattore del quotidiano «Novo é Vremya» a cui lo scrittore russo affidava i suoi racconti, si scopre con un certo stupore un Cechov molto preoccupato, quasi angosciato, dall'assolvimento degli impegni presi con l'editore, ossessionato dalla carenza di denaro e dalle coazioni alla

¹²² «Quello che chiamiamo un poema lungo non è infatti che una successione di poemetti brevi: e quindi, di brevi effetti poetici», *Ivi*, p. 20. «Ora, il fine della Verità, la soddisfazione dell'intelletto, e il fine della Passione, l'eccitazione del cuore, sono, benché raggiungibili fino a un certo punto in poesia, raggiunti assai più facilmente in prosa», *Ivi*, p. 21.

¹²³ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 90.

¹²⁴ *Ivi*, p. 18.

brevità¹²⁵. Percepriamo quindi come la *short story* sia soggetta, fin dalle sue più illustri origini, ad un destino di consumo che limita la libertà dell'artista. E come questo destino ne condizioni senz'altro le tecniche narrative. Ma ciò che sorprende ancora di più è quanto il maestro indiscusso della narrazione breve si mostrasse in realtà insofferente nei confronti di questa brevità imposta, e come egli associasse la sua più vera ed autentica inclinazione artistica alle forme più lunghe:

«I am in a hurry to start on something short, but I long for some large work. Oh, if you only knew what a plot for a novel I have in my mind! [...] my tale is not for the super-censored magazines. I am greedy; I like to have crowds in my works, and that is why my tale is going to be long»¹²⁶.

Non solo le forme “lunghe” sono percepite da Cechov come più congeniali; egli ritiene addirittura che sia «more tedious and more difficult to write a long work than a short one»¹²⁷. Come vediamo, la posizione è nettamente antitetica a quella di Poe, che considerava invece il racconto la più alta prova per uno scrittore.

È interessante notare come il grande scrittore russo, nell'indicare la tecnica di stesura di un racconto, riprenda il criterio costruttivo che Auerbach e Guglielminetti ritengono essere alla base della novella e dunque di tutte le forme brevi, ossia il criterio della selezione:

«And so in planning a story one is bound to think first about its framework: from a crowd of leading or subordinate characters one selects one person only [...]; one puts him on the canvas and paints him alone, making him prominent, while the others one scatters over the canvas like small coin, and the result is something like the vault of heaven: one big moon and a number of very small stars around it. But the moon is not a success, because it can only be understood if the stars too are intelligible»¹²⁸. «Before starting on a tale one must accustom one's hand to transfer an idea easily in narrative form»¹²⁹.

¹²⁵ «I begin a story on September 10th with the thought that I must finish it by October 5th at the latest; if I don't I shall fail the editor and be left without money. I let myself go at the beginning and write with an easy mind; but by the time I get to the middle I begin to grow timid and to fear that my story will be too much long: I have to remember that the *Sievernny Viestnik* has not much money, and that I am one of the their expensive contributors. This is why the beginning of my stories is always very promising and looks as though I were starting on a novel, the middle is huddled and timid, and the end is, as in a short sketch, like fireworks»; «Subjects for five stories and two novels are languishing in my head» (To A. S. Souvorin, Moscow, October 27, 1888, in A. CHEKHOV, *Letters on the Short Story, the Drama, and other Literary Topics*, selected and edited by L. S. Friedland, New York, Dover Publications, inc., 1966, pp. 11-12).

¹²⁶ To A. N. Pleshcheyev, Moscow, Feb. 9, 1888, in A. CHEKHOV, *Letters on the Short Story, the Drama, and other Literary Topics*, p. 26.

¹²⁷ Letter to A. N. Pleshcheyev, Moscow, Jan. 19, 1888, in A. CHEKHOV, *Letters on the Short Story, the Drama, and other Literary Topics*, cit., p. 4.

¹²⁸ To A. S. Souvorin, Moscow, October 27, 1888, in *Letters on the Short Story, the Drama, and other Literary Topics*, cit., pp. 11-12.

¹²⁹ To A. S. Souvorin, Moscow, November 28, 1888, in *Letters on the Short Story, the Drama, and other Literary Topics*, cit., p. 13.

Abbandonato un Cechov in veste così inedita, vorremmo richiamare l'attenzione su Henry James. Può apparire senza dubbio singolare chiamare in causa uno scrittore e critico che si è sempre mostrato convinto della superiorità della forma romanzo, e che tale forma narrativa ha assiduamente difeso ed esaltato. Tuttavia, quando ha speso qualche parola sulla forma racconto, James lo ha fatto con grande incisività, e del resto, se è ricordato per la sua opera di romanziere, egli è anche autore un centinaio di racconti di varia misura.

Oltre che nei suoi introvabili *Notebooks* e nelle sue *Prefazioni*, James espone le sue idee sul racconto in alcuni memorabili saggi contenuti nell'*Arte del romanzo*, che leggiamo nella classica edizione italiana curata da Agostino Lombardo.

Tra tutti gli scrittori-teorici che ci troviamo qui a menzionare, di certo James è quello che stenta maggiormente ad indagare la struttura della *short story*. Parlando ad esempio di Turgenev e Maupassant egli si preoccupa infatti di delinearne più il profilo umano e intellettuale che quello strettamente tecnico-artistico. Tuttavia a Turgenev, in cui l'istanza descrittiva prevale sui valori di trama, James non si perita di rimproverare la mancanza di architettura, e dunque di composizione:

«Il germe di una storia, per lui, non era mai una questione di trama [...] ma era la rappresentazione di certe persone. La prima forma in cui un racconto gli appariva era dunque come la figura di un individuo, o la combinazione di individui, che egli desiderava vedere in azione [...]»¹³⁰.

È innanzitutto interessante notare come la posizione assunta da James a proposito del rapporto tra teoria e prassi artistica sia di segno completamente opposto a quella di Poe:

«I più grandi artisti in ogni campo non sono certo quelli che hanno più spesso sulle labbra le idee generali intorno alla loro arte –quelli che maggiormente abbondano in precetti, apologie, formule [...]. Di solito, invece, li riconosciamo dalla loro pratica vigorosa»¹³¹.

James formula questa riflessione in rapporto a Guy de Maupassant, il quale, egli afferma, si è avventurato con scarso successo «nell'indistinto deserto della teoria»; ma noi potremmo trarne uno spunto utile per quanto riguarda Alberto Moravia, il quale proprio come l'autore di *Boule de Suif* ha prodotto una grande messe di racconti, lasciandoci però un unico, eppure fondamentale, scritto teorico sul racconto. Ed ecco che allora è altrettanto significativa per quanto riguarda Moravia la successiva epigrammatica affermazione di James: «le spiegazioni più concise delle opere di genio sono le migliori»¹³².

¹³⁰ H. JAMES, *Ivan Turgénév*, in *L'arte del romanzo*, Milano, Lerici editore, 1959, p. 116.

¹³¹ ID., *Guy De Maupassant*, in *L'arte del romanzo*, cit., p. 137.

¹³² *Ibid.*

Ancora a proposito di Maupassant, James si pone il problema della vera identità del narratore (romanziera o scrittore di racconti); un problema che noi stessi nel corso della presente ricerca ci porremo più volte, soprattutto discutendo di Moravia:

«Maupassant ha scritto un centinaio di racconti brevi, e solo quattro veri romanzi; ma se i racconti meritano il primo posto in qualsiasi valutazione imparziale del suo talento, questo non è semplicemente perché sono tanto più numerosi: essi sono anche più caratteristici; lo rappresentano meglio nella sua originalità, e la loro concisione, estrema in alcuni casi, non impedisce loro di essere una raccolta di capolavori»¹³³.

La tesi è poi argomentata con arguzia a partire da un'osservazione di natura geografico-culturale:

«Il racconto breve è scarsamente gustato in Inghilterra, dove i lettori valutano la narrativa a volume piuttosto che a pagina [...]. In America, dove è associato al nome di Hawthorne, di Poe e di Harte, il racconto breve ha avuto una fortuna maggiore. La Francia tuttavia è stata la terra della sua grande prosperità; e Maupassant ha avuto fin dal principio il vantaggio di rivolgersi ad un pubblico abituato a capire prontamente»¹³⁴.

La Francia sarebbe, secondo James, la terra della grande prosperità del racconto. Una simile considerazione, difficilmente controvertibile, è purtuttavia sintomatica della confusione che avvolge non solo la definizione del racconto, ma anche la storia di questo genere letterario; lo stesso genere letterario che, per intenderci, Poe considerava più precocemente vivo in Inghilterra che non in America; ma che difficilmente riusciva, al suo tempo, ad intravedere in Francia. In ogni caso, in Maupassant la suprema inclinazione al racconto è da ricondurre alla sua capacità di sintesi, alla spontanea abilità nel produrre «condensate composizioni»¹³⁵ nel solco della tradizione francese del *conte lèste*. Se Cechov aveva indicato nella selezione il criterio fondamentale della *inventio brevis*, è attraverso una simile riflessione che si inferisce quale sia, secondo James, la tecnica essenziale del racconto: la sintesi.

Avviandoci a terminare la nostra esigua rassegna delle teorie del racconto, non può mancare qualche osservazione intorno a colui che è considerato pressoché unanimemente il maestro del racconto americano contemporaneo: Raymond Carver. All'interno dell'intera produzione letteraria di Carver vige una vera e propria idolatria del racconto, tanto che persino la raccolta di poesie del 1984-1985 si intitola *Racconti in forma di poesia*.

Per quanto concerne invece i racconti propriamente detti, non sarebbe neppure necessario dire che sono moltissimi. La maggior parte di questi, che confluiranno in celebri

¹³³ *Ivi*, p. 153.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ivi*, p. 154.

raccolte come *Vuoi star zitta, per favore?*, *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, *Cattedrale*, vedono la luce su riviste («New Yorker», «Esquire»); in questo senso dunque lo scrittore americano batte lo stesso cammino percorso un secolo prima da Poe e Cechov, e che negli stessi suoi anni sta percorrendo Moravia. Anzi, ora che, nelle ultime propaggini del ventesimo secolo, come egli stesso precisa, i racconti ricominciano ad essere accettati dalle case editrici e ora che il racconto è divenuto una forma rappresentativa della contemporaneità («L'attuale abbondanza di produzione e pubblicazione di racconti è, dal mio punto di vista, il fenomeno letterario più notevole del nostro tempo»¹³⁶), il rapporto con le riviste si fa ancora più stretto.

Anche Carver parte dalla fondamentale riflessione sulla propria identità bifronte di romanziere e scrittore di racconti per concludere che:

«Verso la metà degli anni Sessanta, mi sono reso conto che avevo qualche difficoltà a concentrare l'attenzione su opere narrative di una certa lunghezza. Per un po' di tempo ho avuto difficoltà a leggerle, oltre che a cercare di scriverne. La mia capacità di attenzione si era come esaurita; non avevo più la pazienza necessaria a tentare di scrivere romanzi»¹³⁷.

L'opzione a favore del racconto è qui ridotta ad una questione di “pazienza”, che è poi un po' la rielaborazione dell'idea cecoviana (il romanzo è più difficile e noioso da scrivere rispetto al racconto), e al tempo stesso rimanda alla convinzione di Poe che «ogni eccitamento intenso è, per necessità psichica, di breve durata». E certo non è questa l'unica testimonianza dell'influsso delle teorie di Poe:

«Adoro il salto rapido che c'è in un buon racconto, l'emozione che spesso ha inizio sin dalla prima frase, il senso di bellezza e di mistero che si riscontra nelle migliori storie; e il fatto [...] che un racconto si può scrivere e leggere **in una sola seduta** (proprio come le poesie!)»¹³⁸.

Anche Carver, come in fondo faceva Poe, assimila il ruolo del lettore a quello dello scrittore e intende il racconto come un'esperienza condivisa:

«Se siamo fortunati, tanto come scrittori che come lettori, finiremo l'ultimo paio di righe di un racconto e resteremo poi seduti un momento o due in silenzio. Idealmente, ci metteremo a riflettere su quello che abbiamo appena scritto o letto; magari i nostri cuori e i nostri intelletti avranno fatto un passo o due in avanti rispetto a dove eravamo prima. La temperatura del nostro corpo sarà salita, o scesa, di un grado»¹³⁹.

¹³⁶ R. CARVER, *A proposito della narrativa contemporanea*, in *Il mestiere di scrivere. Esercizi, lezioni, saggi di scrittura creativa*, Torino, Einaudi, 1997, p. 91. Si noti che il titolo di questa edizione italiana dei saggi di Carver è lo stesso di una raccolta di quattro racconti di Henry James di recentissima uscita (*Il mestiere di scrivere*, Como-Pavia, Ibis, 2006): come a dire che il vero mestiere di scrivere è quello della narrazione breve.

¹³⁷ R. CARVER, *Il mestiere di scrivere*, in *Il mestiere di scrivere*, cit., p. 5.

¹³⁸ ID., *A proposito di 'Da dove sto chiamando'*, in *Il mestiere di scrivere*, cit., p. 72.

¹³⁹ Ivi, pp. 75-76.

Ma Carver, che ha alle spalle una lunga tradizione teorica, e che può dunque permettersi di evitare la trattazione delle questioni più elementari, entra come nessun altro prima di lui nel merito delle dinamiche costruttive del racconto. Del resto forte e percettibile è il suo originario legame con le scuole americane di scrittura creativa da cui derivano anche la maggior parte dei saggi di cui parleremo nel prossimo paragrafo:

«Quello che crea tensione in un racconto è, in particolare, il modo in cui le parole vengono concretamente collegate per formare l'azione visibile della storia. Ma creano tensione anche le cose che vengono lasciate fuori, che sono implicite, il paesaggio che è appena sotto la tranquilla (ma a volte rotta e agitata) superficie del racconto. V. S. Pritchett definisce il racconto come 'qualcosa di intravisto con la coda dell'occhio, di sfuggita'. Attenti a quell' 'intravisto'. Prima c'è qualcosa di 'intravisto'. Poi quel qualcosa viene dotato di vita, trasformato in qualcos'altro che illumina l'attimo fuggente e potrebbe avere, se abbiamo fortuna [...], conseguenze ancor più significative e durature. Il compito dello scrittore di racconti è di investire quel qualcosa appena intravisto con tutto ciò che è in suo potere»¹⁴⁰.

A questa vitalità quasi materica che percorre come linfa il tessuto del racconto deve corrispondere uno stile preciso, rigoroso: «E tutto questo si ottiene attraverso l'uso di un linguaggio chiaro e preciso, un linguaggio usato in modo da infondere vita a dettagli che illuminino il racconto al lettore»¹⁴¹. Come vedremo tra poco, Moravia fornisce una definizione del racconto simile a questa, e utilizza certe espressioni particolarmente affini a quella di Pritchett qui citata. Viene dunque da chiedersi se per caso egli non abbia frequentato durante il suo soggiorno giovanile a New York qualcuna di queste scuole. Se non abbia per caso avuto un qualche sentore dell'autorità che in tutto il mondo anglosassone avevano scrittori e critici come Matthews, Bates e, appunto, Pritchett. Compiere una qualunque verifica in questo senso è assai difficile. Ciò che in ogni caso è certo, come ribadiremo in seguito, è che lo scrittore romano mostrava di apprezzare l'opera del contemporaneo Carver.

Giunti a simili conclusioni, non ci resta che chiudere questa nostra rassegna passando attraverso le pagine critiche del maggior produttore di narrativa breve del novecento italiano (maggiore ma non in termini numerici), ossia Luigi Pirandello, e chiarendo infine qualche passaggio essenziale della teoria moraviana del racconto.

La teoria pirandelliana è stata esaurientemente ripercorsa da Luperini nel suo concentratissimo saggio. Essa consiste essenzialmente nei due scritti *Romanzo, racconto, novella*¹⁴² (1897) e *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*¹⁴³. Nel due saggi il

¹⁴⁰ ID., *Il mestiere di scrivere*, in *Il mestiere di scrivere*, cit., p. 12.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1897, ora in «Allegoria», III, 1991.

¹⁴³ in *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994.

siciliano si mostra in linea con una tendenza critica diffusa in Italia tra Otto e Novecento, quella cioè di «definire ‘racconto’ un genere ‘intermedio’ per lunghezza fra novella e romanzo. In altri termini, il racconto consisterebbe in una novella lunga o in un romanzo breve»¹⁴⁴. Il racconto sarebbe «una maniera d’arte» «in cui predomina la parte espositiva e descrittiva e la rappresentazione non è mai diretta o oggettiva»¹⁴⁵ in quanto assolutamente centrale è il filtro della voce autoriale o di quella di un personaggio narrante. Il racconto è inoltre definito in rapporto al romanzo: all’analisi del romanzo si contrapporrebbe la sintesi del racconto; alla diacronia si oppongono le tre unità tragiche. La stessa tendenza ad assimilare racconto e tragedia, che rispecchia la vicenda artistica di Pirandello narratore e scrittore di testi teatrali, la si ritroverà nella critica anglosassone.

Ci preme particolarmente menzionare Moravia non già perché si tratta del nostro autore, ma perché egli è l’unico teorico italiano dotato di una certa autorevolezza all’interno del dibattito internazionale sul racconto. Il suo *Racconto e romanzo*, che ha senz’altro costituito in ambito italiano un punto di riferimento imprescindibile almeno quanto le recensioni di Poe in ambito anglosassone (lo citano infatti Marziano Guglielminetti, Enzo Siciliano, Asor Rosa), è stato tradotto in lingua inglese¹⁴⁶, e successivamente inserito nella prestigiosa antologia critica curata da Charles E. May (*Short story Theories*, Ohio University Press, Athens, 1976). Esso nasce originariamente come introduzione alla già citata antologia *Racconti italiani*, a cura di Giovanni Carocci (Milano, Lerici Editore, 1958), ed è stato scritto da Moravia dopo la pubblicazione di ben dodici raccolte di racconti. La teoria appare dunque, in questo caso, non tanto concomitante quanto piuttosto conseguente alla prassi del racconto. E questo è già, di per sé, un dato interessante.

In apertura Moravia dichiara che «una definizione del racconto come genere letterario ben distinto e autonomo, fornito di regole e leggi sue proprie, è forse impossibile»¹⁴⁷. Anche il nostro scrittore è perciò tutt’altro che estraneo all’*impasse* che ha invischiato la maggior parte di coloro che si sono misurati con uno sforzo di definizione sia della novella che del racconto. Ed egli opta, come tanti altri di cui abbiamo discusso all’inizio di questo capitolo, per la soluzione di «tentare un’approssimativa definizione del racconto non da

¹⁴⁴ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso*, cit., p. 15.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ A. MORAVIA, *The Short Story and the Novel*, from *Man as an End: a Defense of Humanism*, trans. B. Wall, New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc., 1969 (first edition: London, Martin Secker & Warburg, 1965).

¹⁴⁷ ID., *Racconto e romanzo*, in *L’uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, p. 273.

solo, ma in rapporto con il suo fratello maggiore»¹⁴⁸. Colpisce poi la simmetria dell'assunto moraviano «il racconto esiste come qualche cosa che non è romanzo» con la domanda, a noi nota, posta da Manganelli: «che cosa non è un racconto?» Proprio come Manganelli, Moravia include tra ciò che “non è romanzo” un'ampia varietà di oggetti: «'récit' di tipo francese o racconto lungo con personaggi e situazioni già quasi da romanzo, fino al poema in prosa, al bozzetto, al documento lirico»¹⁴⁹. Un simile catalogo non può non sorprendere, visto che, sia detto per inciso, come scrittore di racconti egli sembra invece avere le idee ben chiare. Comunque, subito dopo, egli ammette, schivando a fatica l'incoerenza concettuale, che il racconto costituisce un «genere a sé stante». Eppure egli rimane fermo nel rapportare il racconto al romanzo e si chiede «Ma cos'è dunque ciò che distingue soprattutto il romanzo dal racconto?». La risposta costituisce il fulcro argomentativo del saggio: «La principale differenza e fondamentale, tra il racconto e il romanzo, è quella dell'impianto o struttura della narrazione»¹⁵⁰.

Si noti subito che Moravia, come la maggior parte dei teorici, non fa una questione di lunghezza o di brevità, bensì di “impianto narrativo”.

E, nuovamente, non è irrilevante che, compiendo questa distinzione, egli inizi col delineare non le qualità del racconto ma quelle del romanzo:

«Il più importante di tali caratteri è la presenza di quella che chiameremo ideologia, ossia di uno scheletro tematico intorno al quale prende forma la carne della narrazione. Il romanzo ha insomma un'ossatura che lo sostiene dalla testa ai piedi; il racconto invece, per così dire, è disossato»¹⁵¹.

Moravia si muove su un terreno sdruciolevole. Se rischia talvolta l'incoerenza; talaltra il suo procedere sembra tautologico: da questa ideologia in senso lato (come sempre è da intendere in Moravia), egli dice, «discendono le cose che fanno di un romanzo un romanzo», *in primis* l'intreccio, costruito su «idee ben definite». Ma i risultati a cui il ragionamento perviene appaiono tanto più convincenti alla luce di questo immenso sforzo di fronteggiare, per poi superarle, le contraddizioni e le incertezze.

L'intreccio «disossato» del racconto, o della “novella”, come la si chiama qui, «è fatto soltanto di intuizioni sentimentali»¹⁵², e trae «la sua complessità dalla vita e non dall'orchestrazione di un'ideologia purchessia». Inoltre il racconto si avvale di

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 161.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 275.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ivi*, p. 276.

«procedimenti tecnici tutti intesi a dare in sintesi ciò che nel romanzo richiede invece lunghe e distese analisi»¹⁵³, ma soprattutto esso si concentra su «un momento particolare, ben delimitato temporalmente e spazialmente» mentre il romanzo prevede un tempo e uno spazio «che sono insieme reali ed astratti, immanenti e trascendenti»¹⁵⁴.

È a proposito dei personaggi che Moravia si trova di nuovo a dover superare degli scogli dialettici:

«Andreuccio da Perugia, Boule de Suif, il ragazzo della Steppa sono personaggi da racconti, Raskolnokoff, Julien Sorel, Madame Bovary, il principe Andreij, Bloom, il 'Je' di Proust, il protagonista del Doktor Faust di Mann sono personaggi da romanzo. A chi ha familiarità con i racconti e i romanzi in cui agiscono i personaggi succitati non sfuggirà la differenza che passa tra i primi e i secondi».

Ma anche in questo caso l'imprecisione è puntualmente evitata grazie alle usuali risorse argomentative: infatti i personaggi del racconto «sono il prodotto di intuizioni liriche»¹⁵⁵, vengono «visti di scorcio o di infilata»¹⁵⁶, e sono dotati di una «psicologia in funzione dei fatti e non delle idee», laddove quelli del romanzo incarnano delle *idee* quando non dei veri e propri *simboli*.

Nella conclusione del saggio, in cui il discorso si sposta dal piano tecnico-strutturale a quello più propriamente artistico, si intuisce – ma solo di una vaga intuizione si tratta, giacché non abbiamo prove plausibili da portare – l'influsso delle teorie di Poe: Moravia ravvisa infatti nel racconto un potenziale di «indefinibile e ineffabile incanto narrativo che avvertono sia lo scrittore che lo compone sia il lettore che lo legge». La distinzione fondamentale compiuta da Poe tra *prose tale* e altre forme narrative, ed anche l'accostamento di racconto e saggio, vengono però del tutto meno: nella concezione moraviana il racconto è visto infatti come arte pura, consanguineo della lirica, mentre il romanzo «sfiora spesso il saggio o il trattato filosofico». Della stessa idea sarà anche Sir Sadown Pritchett, uno dei teorici che prenderemo in esame nel prossimo paragrafo. («For myself, the short story springs from a spontaneously poetic as distinct from a prosaic impulse - yet is not 'poetical' in the sense of shuddering sensibility»¹⁵⁷).

Ci sembra in questo modo di aver ripercorso *Racconto e romanzo* in tutte le sue linee essenziali. Abbiamo escluso alcuni passaggi che ci riserviamo di menzionare al momento

¹⁵³ *ibid.*

¹⁵⁴ *ibid.*

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 277.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Introduction to The Oxford Book of Short Stories* (1981).

opportuno, come quello, ad esempio, che riguarda la forma racconto come strumento rappresentativo che permette, diversamente dal romanzo, di esaurire la varietà del reale (un'idea questa che ricorda la paradossale affermazione manganelliana del polimorfismo e del monomorfismo rispettivamente del racconto e del romanzo). O il discorso specifico su due maestri del racconto europeo come Cechov e Maupassant, grandi nello scrivere racconti, mediocri come romanzieri.

4.2 Il racconto moderno nelle teorie di area anglosassone

Siamo abbastanza certi, a questo punto, di poter attribuire a Poe la paternità della teoria del racconto. Alla luce di ciò si comprende quindi per quale ragione negli Stati Uniti ed in Inghilterra la tradizione della *short story* e quella dei relativi studi siano più vivaci e di lungo corso che altrove, benché poi, anche qui, la quantità degli scritti sul racconto non sia neppure paragonabile alla sterminata mole di saggi sull'“arte del romanzo”. In questo paragrafo conclusivo cercheremo di ripercorrere le principali tappe dello sviluppo di tale tradizione critico-teorica, rendendo conto dei singoli apporti di alcuni valenti studiosi, i quali, in molti casi, sono stati anche scrittori di una certa fama (a riprova dell'assenza in questo contesto di una soluzione di continuità tra prassi della scrittura e teorie sull'arte).

La maggior vivacità degli studi sul racconto oltre-Manica ed oltreoceano è testimoniata anche dalla maggior ricchezza degli strumenti messi a disposizione di lettori ed addetti ai lavori, in particolare antologie e riviste specialistiche. Anche l'Italia, come sappiamo, può fregiarsi di alcune significative sillogi di racconti; si tratta però di volumi in cui sono raccolti esclusivamente testi di autori italiani. All'estero, invece, le antologie per così dire “autoctone” sono state affiancate anche da antologie di racconti stranieri. L'esempio più significativo è senz'altro quello dell'antica collana degli *Short story classics* (edited by William Patten, New York, Collier & Son, 1905-1907), il cui primo volume è dedicato agli scrittori russi, mentre il secondo agli italiani e agli scandinavi.

Sempre in ambito anglosassone sono circolati anche alcuni volumi rappresentativi di culture che fino a qualche tempo fa si sarebbero dette “marginali” o “periferiche”: *The Indian English Short Story: A Representative Anthology*, chosen with a critical introduction by M. K. Naik (New Dehli, Arnold-Heinemann, 1984) e *The New Zealand short story collection*, edited by Marion McLeod & Bill Manhire (St. Lucia, Australia, University of Queensland press, 1997).

Altro importantissimo strumento di ricerca e di dibattito sul racconto è rappresentato, dicevamo, dalle riviste specialistiche, la più celebre delle quali è sicuramente «*Studies in Short Fiction*», edita in South Carolina dal Newberry College. Infine, la tradizione angloamericana della teoria del racconto è stata decisamente influenzata dalla diffusione, all'inizio del secolo scorso, di diversi prontuari di scrittura breve (“*how-to*” *books*; *craft books*)¹⁵⁸.

Una simile ricchezza di strumenti di cui poter disporre non ha però messo gli studiosi al riparo da una certa confusione terminologica, la quale appare ancora più grave di quella che si riscontra nei lavori degli studiosi italiani. La prima ragione di ciò è senza dubbio che in inglese non esiste un termine proprio che indichi il racconto moderno, e che dunque, almeno dal 1880 in poi, si è stati costretti ad utilizzare le voci derivate *Short-story* (o addirittura *Short short-story*), o, più raramente, *Short-fiction*. Se si volesse istituire una diretta corrispondenza tra il formulario italiano e quello inglese bisognerebbe sostituire *Short-story* con *Tale* (che equivale all'italiano *racconto* in quanto circoscrive un'accezione generica ad un oggetto specifico). Il fatto che esista però anche l'espressione *Prose Tale*, tanto spesso impiegata da Poe (ma anche da Hawthorne e Melville), dimostra come in inglese il termine *Tale* (similmente al francese *Conte*) abbia una connotazione troppo generica e soprattutto troppo legata all'oralità e alla sfera della fantasia. Comunque sia, proprio come avviene nella nostra lingua, in inglese il termine *short-story* deve essere tenuto nettamente distinto sia da *Nouvelle/Novella* (mutuati peraltro dal francese e dall'italiano) che da *Novellette* (ossia “romanzo breve”).

Con queste premesse possiamo avviarci ad analizzare le più interessanti tra le teorie prodotte in area anglosassone, benché ci sembri opportuno riportare prima di tutto la definizione della *Short-story* fornita dal *Dictionary of Literary Terms* (London, 1964); molte delle teorie che esporremo consisteranno infatti in una sostanziale variazione intorno a questa formulazione “canonica”:

«most frequently a short-story writer of the nineteenth or twentieth centuries focuses on a single characters in a single episode, and rather than tracing his development, reveals him at a particular moment».

¹⁵⁸ J. B. ESENWEIN, *Writing the Short Story: A Practical Handbook on the Rise, Structure, Writing and Sale of the Modern Short-Story*, New York, Hinds, Noble and Eldredge, 1909; C. H. GRABO, Carl H., *The Art of the Short Story*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913; W. BLANCHE COLTON, *A Handbook of Story Writing* (1917); K. P. KEMPTON, *The Short Story*, Cambridge, Harvard University Press, 1947.

Anche in questo caso procederemo tuttavia in ordine cronologico. In linea di discendenza diretta da Edgar Allan Poe si colloca lo scrittore e critico americano James Brander Matthews (1852–1929), studioso soprattutto di teatro e docente alla Columbia University, il quale nelle sue due fondamentali opere *The Philosophy of the Short Story* del 1884 (New York, 1901) e *The Short Story* del 1907 riprende e sviluppa la definizione classica fornita dal maestro del racconto del brivido. Matthews mostra però di aver superato alcune rigidità che avevano caratterizzato le teorie di Poe. Egli nega, ad esempio, la coincidenza di “unità d’impressione” e “brevità”; nega cioè che la differenza tra racconto e romanzo sia riducibile alla mera misura del testo:

«The difference between a Novel and a Novelet is one of length only: a Novelet is a brief Novel. But the difference between a Novel and a Short-story is a difference of kind. A true Short-story is something other and something more than a mere story which is short. A true Short-story differs from the Novel chiefly in its essential **unity of impression**. [...] The short-story fulfils the three false unities of the French classic drama: it shows one action, in one place, on one day. A Short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation. [...] The Short-story is the single effect, complete and self-contained, while the Novel is of necessity broken into a series of episodes. Thus the Short-story has, what the novel cannot have, the effect of ‘totality’, as Poe called it, the unity of impression»¹⁵⁹

Il racconto sarebbe cioè dotato, secondo Matthews, di una sua nativa autonomia; per questo esso non può in alcun modo essere «only a chapter out of a Novel, or an incident or an episode extracted from a longer tale, but at its best it impresses the reader with the belief that would be spoiled if it were made larger, or if it were incorporated into a more elaborated work»¹⁶⁰. Se si allungasse un racconto o lo si inserisse entro una compagine romanzesca non si farebbe altro che snaturarlo. Poi Matthews prosegue ancora su questa linea di pensiero aggiungendo che un racconto non può essere «elaborated and expanded so as to form a Novel. A good Short-story is no more the synopsis of a Novel than it is an episode from a Novel. A slight Novel, or a Novel cut down, is a Novelet: it is not a Short-

¹⁵⁹ B. MATTHEWS, *The Philosophy of the Short - Story*, in C. E. MAY, *Short Story Theories*, Ohio University Press, Athens, 1976, p. 52 [trad. La differenza tra un romanzo e una “novelette” è solo di lunghezza. Una “novellette” è un romanzo breve. Ma la differenza tra un romanzo e un racconto è una differenza di tipologia. Un vero racconto è qualcosa d’altro e di qualcosa di più di una semplice storia che è breve. Un vero racconto differisce dal romanzo principalmente nella sua unità d’impressione. [...] Il racconto adempie le tre false unità del teatro classico francese: mostra una sola azione, in un solo luogo, in un solo giorno. Un racconto tratta di un singolo personaggio, di un singolo evento, di una singola emozione, oppure della serie di emozioni suscitate da una singola situazione. [...] Il racconto è il singolo effetto, completo e autonomo, mentre il romanzo è di necessità frazionato in una serie di episodi. Perciò il racconto possiede ciò che il romanzo non può avere, l’effetto di ‘totalità’, come Poe l’ha chiamato, l’unità di impressione].

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 53 [trad. un capitolo espunto da un romanzo, o un incidente o un episodio estrapolato da una narrazione più lunga, ma al suo meglio esso imprime nel lettore la convinzione che sarebbe privato di qualcosa se fosse allungato, o se fosse incorporato in un’opera più complessa].

story»¹⁶¹. La considerazione ci sembra dotata di profonda significatività, sia perché rende conto della varietà dei termini impiegati per descrivere forme letterarie contigue alla *short-story*, sia perché, come abbiamo precisato nel primo capitolo di questo nostro lavoro, una particolare varietà dei racconti di Moravia è rappresentata invece proprio da capitoli di romanzo espunti; e perché, similmente, osservando nella sua globalità l'opera dello scrittore romano, si rileverà che alcuni dei suoi racconti sono vere e proprie "sinopie" di successivi romanzi (dall'idea di un racconto è ad esempio nato un romanzo di mole "ottocentesca" come *La Romana*).

Proseguendo nella lettura del saggio di Brander Matthews non possiamo fare a meno di renderci conto di come, a differenza degli studiosi italiani, gli inglesi e gli americani non temano il confronto diretto con l'aspetto strutturale, formale e stilistico della *short story*. Come gli italiani, nella maggior parte dei casi essi preferiscono tuttavia fornire una definizione "differenziale" di quest'ultima:

«The novelist may take his time; he has abundant room to turn about. The writer of Short-stories must be concise, and compression, a vigorous compression, is essential. For him, more than for any one else, the half is more than the whole. Again, the novelist may be commonplace, he may bend his best energies to the photographic reproduction of the actual; if he show us a cross-section of real life we are content; but the writer of Short-stories must have originality and ingenuity»¹⁶²

«The writer of Short-stories must have the sense of form [...]. The construction must always be logical, adequate, harmonious. [...] An idea logically developed by one possessing the sense of form and gift of style is what we look for in the Short-story. [...] the Short-story, far more than the Novel even, demands a subject»¹⁶³

Più importante forse della forma e dello stile è dunque «the subject of the Short-story». In particolare, Matthews ritiene che «another great difference between the Short-story and the Novel lies in the fact that the Novel, nowadays at least, must be a love-tale, while the

¹⁶¹ *Ivi*, p. 54 [**trad.** può essere elaborato e espanso così da formare un romanzo. Un buon racconto non è più la sinopia di un romanzo che un episodio di esso. Un esile romanzo, o un romanzo amputato, è un romanzo breve, non è un racconto].

¹⁶² *Ivi*, p. 53 [**trad.** Il romanziere deve prendersi il suo tempo; egli ha sufficiente spazio per farlo. Lo scrittore di racconti deve essere conciso, e la sintesi, una sintesi vigorosa, è essenziale. Per lui, più che per qualsiasi altro, la metà è più dell'intero. E ancora, il romanziere può essere privo di originalità, egli può piegare le proprie energie alla riproduzione fotografica della realtà; se lui ci mostra uno spaccato della vita reale siamo soddisfatti; ma lo scrittore di racconti deve essere dotato di originalità ed ingenuità].

¹⁶³ *Ivi*, p. 55 [**trad.** Lo scrittore di racconti deve possedere senso della forma.... La sua costruzione deve essere logica, adeguata, armoniosa... Un'idea logicamente sviluppata da un soggetto che possiede il senso della forma e il dono dello stile è ciò che cerchiamo per un racconto... il racconto, molto più del romanzo, richiede un soggetto].

Short-story need not deal with love at all»¹⁶⁴. Mentre la prima osservazione è senza dubbio condivisibile, e ci permette di affermare che sotto questo rispetto Moravia, con la varietà dei suoi soggetti, è uno *short-storywriter* di talento, la seconda lo è assai meno, soprattutto perché bisogna vedere cosa realmente si intenda per “amore” ad esempio nella letteratura del Novecento.

È inoltre ancora Brander Matthews ad indicare per primo la differenza, poi più volte ribadita dalla critica anglosassone, tra *Short-story* e *Sketch*:

«Perhaps the difference between a Short-story and a Sketch can best be indicated by saying that, while a Sketch may be still-life, in a Short-story something always happens. A Sketch may be an outline of character, or even a picture of a mood of mind, but in a Short-story there must be something done, there must be an action»¹⁶⁵.

L'idea del racconto come testo non privo dei valori di trama verrà in seguito più volte negata e alternativamente riaffermata. Comunque sia, lo *Sketch* è un genere tipicamente anglosassone, che nasce sulle riviste satiriche e che viene consacrato da Washington Irving nel suo *Sketch Book* (1820). Anche il russo Turgenev è comunque considerato cultore del genere, come dimostra il fatto che la sua più celebre raccolta, *Zapiski okhotnika* (*Memorie di un cacciatore*, 1842), viene tradotto come *Sportsman's Sketches*¹⁶⁶. Pur essendo un genere ben definito storicamente, lo *Sketch* può dunque essere impiegato come strumento di classificazione di una particolare varietà “diacronica” di testi, e dovremo dunque tenerlo in considerazione quando parleremo di alcuni testi brevi di Alberto Moravia.

Pur mantenendo validi gli assunti fondamentali di *Philosophy of the Short Story*, e cioè che «the Short-story is a high and difficult department of fiction»¹⁶⁷ e che «the Short-story has limitless possibilities; it may be as the most prosaic novel, or as fantastic as the most ethereal romance»¹⁶⁸, nella seconda delle sue due opere Matthews ricostruisce «the slow evolution of this literary species through the long centuries of advancing civilization».

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 53 [trad. Un'altra grande differenza tra il racconto e il romanzo risiede nel fatto che il romanzo, perlomeno oggi, deve essere un racconto d'amore, mentre il racconto non ha alcun bisogno di trattare d'amore].

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 56 [trad. Forse la differenza tra una Short-story e uno Sketch può esser meglio indicate dicendo che, mentre lo Sketch può essere una natura morta, nella Short-story qualcosa accade sempre. Uno Sketch può essere lo schizzo di un carattere, o persino la pittura di uno stato d'animo, ma nella Short-story qualcosa deve essere fatto, dev'esserci un'azione].

¹⁶⁶ Come ci ricorda Sklovskij nella *Teoria della prosa*, quello degli “schizzi fisiologici”, brevi racconti illustranti le caratteristiche di un determinato *milieu* sociale, è del resto un genere letterario sorto in Russia negli anni '40 dell' '800.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 54 [trad. la short story costituisce un elevato e complesso settore della narrativa].

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 56 [trad. la short story ha possibilità illimitate; può essere come il più prosaico dei romanzi, o come il più fantastico ed etereo dei romance].

Oltre a tracciare un profilo storico di ambiziosa ampiezza (dal Medioevo ai suoi tempi), Matthews tenta però di definire nuovamente ed in modo più rigoroso la *short story*:

«THE SHORT-STORY differs essentially from all the longer forms of fiction because its brevity forces the writer to confine himself to a single one of the three elements which the author of a novel may combine at his pleasure. These three elements are the plot, the characters, and the setting. The novelist may pay equal attention to what happens, to the persons to whom these things happen, and to the places where they happen. But the limitations of space forbid this variety to the short-story writer; he has to make his choice among the three. If he centers his efforts on his plot, he has no time to elaborate either character or background»¹⁶⁹.

Non meno di Anton Cechov e di Alberto Moravia, Matthews ritiene dunque valido il metodo della selezione, benché si tratti di un tipo differente di selezione: se Cechov suggeriva di concentrarsi su un singolo spunto tematico, e se Moravia intendeva la selezione in senso spaziale e temporale, Matthews sostiene invece che lo scrittore di racconti debba scegliere di volta in volta se approfondire i valori di trama, i personaggi o l'ambientazione.

Prosegue Matthews: «success is attained almost as much by what the author leaves out as by what he puts in»¹⁷⁰. Il pensiero va immediatamente all'analogo assunto che, come abbiamo visto, Ray Carver mutua dal saggista e scrittore inglese Sir Victor Sawdon Pritchett (1900-1997): «Because the short story has to be succinct and has to suggest things that have been 'left out'»¹⁷¹.

Ci si perdoni la breve deviazione cronologica a cui ci ha indotti la menzione di Pritchett (doverosa in ogni caso, vista la sua autorevolezza presso tutti gli studiosi inglesi, contemporanei e successivi); ritorniamo dunque ai primi decenni del secolo scorso, i quali appaiono come i più fertili per quanto riguarda l'elaborazione della teoria del racconto, elaborazione che subirà poi uno stallo fino agli anni '60, '70 e '80, quando si avrà una nuova ripresa degli studi.

Un altro dei "testi sacri" di questo periodo è *The Short Story* di Barry Pain (1917), edito dalla stessa casa editrice che pubblicherà le traduzioni dei racconti di Moravia. Anche

¹⁶⁹ ID., *Appendix to The Short Story*, 1907 [trad. Il racconto differisce essenzialmente dalle forme narrative più lunghe perché la sua brevità forza lo scrittore a concentrarsi su uno solo dei tre elementi che uno scrittore di romanzi può combinare a suo piacimento. Questi tre elementi sono l'intreccio, i personaggi, e l'ambientazione. Il romanziere può prestare eguale attenzione a ciò che accade, ai soggetti a cui queste cose accadono, e ai luoghi in cui esse accadono. Ma i limiti di spazio impediscono una simile varietà allo scrittore di racconti; egli deve fare la sua scelta tra questi tre elementi. Se si concentra sull'intreccio egli non ha più tempo per elaborare i personaggi e lo sfondo].

¹⁷⁰ *Ibid.* [trad. il successo è garantito da ciò che l'autore lascia fuori quasi quanto da ciò che egli include].

¹⁷¹ V. S. PRITCHETT, *Introduction to The Oxford Book of Short Stories* (1981) [trad. Perché il racconto deve essere succinto e deve suggerire tutto ciò che è stato 'lasciato fuori'].

l'inglese Pain (1867-1928) appartiene alla schiera dei teorici *short-storytellers*. Per questa ragione egli appare attentissimo alle regole tecniche e pratiche dello scrivere, fin troppo "attento" se si pensa alla sua proposta di imporre un limite numerico alle parole di un testo letterario: precisamente centomila per un romanzo; meno di tremila per una *short-story*; meno di mille per uno *Sketch*.

Il tentativo (non isolato peraltro¹⁷²) di fornire parametri tanto oggettivi è certamente da ricondurre sia al retaggio di Poe, che ha formalizzato il racconto in base a certe rigidissime regole di brevità, che al predominio di alcune celebri riviste "popolari" («Blackwood», «The New Yorker», «The Saturday Evening Post», «Mademoiselle», «Collier's») verso cui la *short story* ha contratto un debito fin dalle sue origini.

Precisa però Pain che la lunghezza di un racconto è sempre "relativa", ossia proporzionale alla lunghezza dei romanzi di ciascun autore; in altri termini, per stabilire quando un testo cessa di essere un racconto e diventa un romanzo breve, è necessario tenere conto delle misure impiegate da un determinato scrittore per i suoi romanzi.

Con la sua valutazione della lunghezza e della brevità, oltre che con la ripresa del concetto di unità di effetto e di impressione (concetto che egli esprime però nei termini di una sostanziale autonomia strutturale¹⁷³), Pain sembra dunque regredire ad uno stadio teorico ancor più primitivo di quello di Poe; ma ciò avviene solo in apparenza. Similmente a Matthews egli difende infatti l'idea che la concisione e l'essenzialità contino assai più che non la semplice brevità¹⁷⁴; e con Pritchett condivide la convinzione che «short story has his own special art – the art of suggestion»¹⁷⁵. La *short story* deve essere dunque, prima di tutto, evocativa; questo però richiede, cosa che non avviene per il romanzo, un intenso sforzo di collaborazione da parte del lettore: «the novelist gives more to the reader and asks less of him. The short story writer gives less and asks more. [...] The novel is a satisfaction; the short story is a stimulus»¹⁷⁶. E d'altra parte questo implica un maggior

¹⁷² In ogni caso, i limiti ipotizzati variano ampiamente: W. WALKER (*Twentieth-Century Short Story Explication: Interpretations, 1900-1975 Since 1800*, third edition, Hamden, Connecticut, Clive Bingley LTD, 1977) ad esempio definisce il racconto «a brief narration of not more than 150 average-sized pages».

¹⁷³ «the short story [...] must stand on its own legs, a complete entity, and not be the sequel to something different»: B. PAIN, *The Short Story*, London, Martin Secker, 1917, p. 35.

¹⁷⁴ «Let it be noted that the author does not use compression and abbreviation because the story is to be short, he writes the short story because he has that natural habit of thought which uses compression and abbreviation – tells as much as possible in as few words as possible», [trad. Deve essere evidenziato come l'autore non deve usare la contrazione e l'abbreviazione in ragione del fatto che la storia deve essere corta, egli scrive short stories perché ha una mentalità spontaneamente incline alla compressione e all'abbreviazione – egli dice il più possibile nel minor numero di parole possibile] (*Ivi*, p. 39).

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 29.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 45.

impegno stilistico da parte dello scrittore, il quale deve inseguire sempre «the most fertile word, the word which will be most prolific in the mind of the reader»¹⁷⁷.

Sebbene in una simile analisi del rapporto tra scrittore e lettore si ritrovi l'idea della lettura come esperienza condivisa che era propria di Poe, Pain elabora senza dubbio alcuni principi del tutto nuovi rispetto a quelli dei diretti discendenti dello scrittore americano; tra questi principi, ad esempio, il caratteristico impiego, nel racconto, del dialogo come tecnica di presentazione dei personaggi. Per quanto ne sappiamo, però, tra il saggio di Pain e il successivo studio significativo sulla *short-story* trascorrono molti anni. Bisognerà attendere infatti l'opera di un altro scrittore-critico, questa volta irlandese e di fama maggiore rispetto a Matthews e Pain, autore di raccolte tradotte anche in italiano, come *Il mio complesso di Edipo e altri racconti*. Ci riferiamo a Frank O'Connor e al suo *The Lonely Voice. A Study of the Short Story* (London, Macmillan & Co. LTD, 1963).

Uno dei meriti fondamentali di O'Connor, merito che lo riscatta dal conservatorismo e dalla sessuofobia che le sue pagine rivelano, consiste nel superamento di alcune rigidità anacronistiche degli autori precedenti, in particolare di Pain. È infatti possibile che quanto segue contenga un riferimento diretto a quest'ultimo:

«One can put this crudely by saying that form of the novel is given by the length; in the short story the length is given by the form. There is simply no criterion of the length of a short story other than that provided by the material itself [...]. I am afraid that the modern short story is being seriously affected by editorial ideas of what its length should be. (Like most storytellers, I have been told that “nobody reads anything longer than three thousand words”)¹⁷⁸».

Per questo sorprende che sulle prime O'Connor fornisca la generica e disimpegnata definizione della *short-story* semplicemente come arte moderna, che, esattamente come il romanzo, «represents, better than poetry or drama, our attitude to life»¹⁷⁹. Messi da parte gli evidenti limiti di una simile formulazione, noteremo d'altra parte come in essa si incontrino i due ben noti poli del racconto e del romanzo, senza che ci sia tuttavia un tentativo di definizione “differenziale”. I due generi vengono anzi immediatamente assimilati anche sotto altri aspetti:

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 41 [trad. deve cercare sempre la parola più fertile, la parola che può essere la più prolifica nella mente del lettore].

¹⁷⁸ F. O'CONNOR, *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, London, Macmillan & Co. LTD, 1963, p. 27 [trad. Si può porre la questione volgarmente dicendo che la forma del romanzo è data dalla lunghezza; mentre nel racconto la lunghezza è data dalla forma. Semplicemente non c'è altro criterio per stabilire la lunghezza di un racconto se non quello offerto dallo stesso materiale [...]. Mi dispiace che il racconto moderno risenta seriamente della concezione editoriale della lunghezza (Come è accaduto a molti scrittori, mi sono sentito dire che ‘nessuno legge qualcosa di più lungo di tremila parole’)].

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 13 [trad. rappresenta, meglio della poesia e del teatro, il nostro atteggiamento nei confronti della vita].

«Almost from its beginnings the short story, like the novel, abandoned the devices of a public art in which the storyteller assumed the mass assent of an audience to his wildest improvisation [...]. It began, and continues to function, as a private art intended to satisfy the standards of the individual, solitary, critical reader»¹⁸⁰

E solo successivamente lo studioso sarà costretto ad ammettere alcune differenze tra i due generi:

«Yet, even from its beginnings, the short story has functioned in a quite different way from the novel, and, however difficult it may be to describe the difference, describing it is the critic's principal business»¹⁸¹.

L'irlandese appare anche, a differenza di molti altri, attento al rapporto tra il racconto e la novella ed alla relativa questione terminologica. «*Short story* is a misnomer»¹⁸²: short story è una definizione non appropriata. L'affermazione è decisiva, o perlomeno riassume un tentativo decisivo, quello di mettere in crisi almeno un secolo di abitudini linguistiche. È però certamente molto difficile condurre alle estreme conseguenze un simile tentativo, ed infatti O'Connor rinuncia a realizzare una totale palinogenesi del linguaggio critico. Il problema del sostantivo impiegato per indicare il racconto si diramerebbe infatti a tutte le forme affini e porterebbe a riflettere sulla eguale inadeguatezza di *Novellette* e di *Nouvelle*. Come abbiamo detto altrove a proposito del *Bildungsroman*¹⁸³, l'incertezza terminologica è inevitabilmente specchio di un'incertezza concettuale. E dovremo dunque ammettere che, nonostante la buona volontà¹⁸⁴, uscendo dai confini del racconto moderno più tipico, anche gli studiosi non italiani, pervengono inevitabilmente ad un'*impasse*¹⁸⁵.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 14 [trad. Quasi fin dalle sue origini il racconto, come il romanzo, ha abbandonato caratteri di arte pubblica nella quale i novellatori presupponevano la massa assente di un pubblico per la sua più strepitosa improvvisazione [...]. Esso inizia, e continua a funzionare, come un'arte privata volta a soddisfare gli standard di un lettore individuale, solitario e critico].

¹⁸¹ *Ibid.* [trad. Tuttavia, fin dalle sue origini, il racconto ha funzionato in un modo abbastanza diverso dal romanzo, e, per quanto possa essere difficile descrivere le differenze, descriverle è il principale compito del critico].

¹⁸² *Ivi*, p. 27.

¹⁸³ V. MASCARETTI, *La speranza violenta*, cit., Cap. I, par. 2.

¹⁸⁴ per cui ad esempio si cercano di evidenziare differenze e affinità tra i generi («difference between the *conte* and the *nouvelle* [...]. Essentially the difference depends upon precisely how much information the writer feels he must give the reader to enable the moral imagination to function. Hemingway does not give the reader enough»; «the characters in the *nouvelles* were not intended to have general significance», F. O'CONNOR, *The Lonely Voice*, cit., pp. 25 e 28).

¹⁸⁵ «Because we so badly need a term for it we should perhaps ignore the unfortunate connotations of the word and simply say 'novelette' to describe the short novel or the long short story. The difference between the two forms is simple enough to perceive but much more difficult to describe, and a similar difficulty arises when we come to deal with the difference between the *novellette* and the *novel*» (*Ivi*, cit., p. 52). «The first question I have had to ask myself about a subject,[...], was, 'Is this a *conte* or a *nouvelle*? Can it be handled in one quick scene, combining exposition and development, or do I isolate the exposition in the first few paragraphs and allow the development to take place in three scenes or five?» (*Ivi*, p. 218).

Il discorso di O'Connor è comunque ricco di spunti interessanti. Egli anticipa ad esempio in parte la tesi di Pritchett sull'allusività del racconto e addita quale maestro nell'arte dell'allusione Ernest Hemingway, il quale «has so studied the artful approach to the significant moment that we sometimes end up with too much significance and too little information»¹⁸⁶. Ed in questa evanescenza del racconto, che risulta particolarmente evidente in Hemingway, consiste un'altra diversità di questa forma rispetto al romanzo («the novel is a great popular art, but [...] it has a physical body which a purer art like the short story is constantly in danger of losing»¹⁸⁷). «The short story represents a struggle with Time –the novelist's Time; it is an attempt to reach some point of vantage from which past and future are equally visible»¹⁸⁸. «The short story, which is always trying to differentiate itself from the novel and avoid being bogged down in the slow, chronological sequence of events where the novel is supreme, is also seeking a point outside time from which past and future can be viewed simultaneously»¹⁸⁹. La peculiarità del racconto, e la grande novità diremo, rispetto al romanzo, è quindi il trattamento del tempo narrativo: non più attento al passato e al futuro, ma unicamente concentrato sul presente.

Inoltre, «there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel – an intense awareness of human loneliness»¹⁹⁰. Proprio la consapevolezza della solitudine umana, e la capacità di darne una lettura personale, hanno reso grande J. D. Salinger («What makes his typical is that though his theme is still human loneliness the loneliness is specific instead of generalized»¹⁹¹).

L'aspetto più interessante del saggio di O'Connor è però sicuramente la sua ricostruzione della storia del racconto anglo-americano in una originalissima chiave sociale, che risente forse dell'influenza di Auerbach, ma che sembra perfettamente adattare quell'eventuale influenza al racconto moderno:

¹⁸⁶ *Ivi.*, p. 23 [**trad.** che ha studiato tanto l'approccio artistico al significativo momento in cui talvolta andiamo a finire con una troppo grande carica di significato e con troppe poche informazioni].

¹⁸⁷ *Ivi.*, p. 29 [**trad.** il romanzo è una grande forma di arte popolare, ma esso ha una consistenza fisica che un'arte più pura come il racconto rischia continuamente di perdere].

¹⁸⁸ *Ivi.*, p. 105 [**trad.** Il racconto rappresenta una lotta contro il tempo – il tempo dei romanzieri; è un tentativo di conquistare qualche punto di vantaggio dal quale passato e futuro appaiono ugualmente visibili].

¹⁸⁹ *Ivi.*, p. 166 [**trad.** Il racconto, che tenta di differenziarsi dal romanzo, e di evitare di impantanarsi nella lenta sequenza cronologica degli eventi in cui il romanzo è autorità assoluta, cerca anche un punto fuori dal tempo in cui passato e futuro possano essere osservati simultaneamente].

¹⁹⁰ *Ivi.*, p. 19 [**trad.** inoltre c'è nel racconto, nella sua forma più caratteristica, qualcosa che non troviamo spesso nel romanzo – un'intensa consapevolezza dell'umana solitudine].

¹⁹¹ *Ivi.*, p. 43.

«the short story has never had a hero. What it has instead is a submerged population group [...]. The submerged population changes its character from writer to writer, from generation to generation»¹⁹²

La predilezione nei confronti delle cosiddette “popolazioni sommerse” avrebbe dunque determinato lo sviluppo della *short story*. Ed in relazione al concetto di «submerged populations» O'Connor impiega il termine “ideologico” per definire non già il romanzo (come aveva fatto prima di lui Moravia) bensì il racconto:

«Clearly, the novel and the short story, though they derive from the same sources, derive in a quite different way, and are distinct literary forms; and the difference is not so much formal [...] as ideological. [...]. I am suggesting strongly that we can see in it an attitude of mind that is attracted by submerged population groups, whatever these may be at any given time [...]. The novel can still adhere to the classical concept of civilized society [...]»¹⁹³

È proprio questo concetto stringente che permette allo studioso di stabilire l'ordine cronologico delle tradizioni del racconto sviluppatesi nei diversi paesi. Come abbiamo visto, la questione è controversa, perché non è dato reperire un autore che a questo proposito la pensi in modo uguale ad un altro. Ecco che invece l'irlandese riesce a portare una ragione perlomeno plausibile alla sua tesi, che è la seguente:

«For some reason Czarist Russia and modern America seemed to be able to produce both great novels and great stories, while England, which might be called without exaggeration the homeland of the novel, showed up badly when it came to the short story. On the other hand my own country [Ireland], which had failed to produce a single novelist, had produced four or five storytellers who seemed to me to be first-rate»¹⁹⁴.

Il ruolo fondativo è assegnato dunque alla Russia, all'America e all'Irlanda del grande Joyce. Tra gli scrittori americani viene menzionato in particolare Sherwood Anderson che con il suo *Winesburg, Ohio* ha innalzato la *short story* in America a forma d'arte nazionale. Ma anche in questo caso la ragione profonda è che «America is largely populated by submerged population groups»¹⁹⁵:

¹⁹² *Ivi*, p. 18 [trad. La short story non ha mai avuto un eroe. Ciò che invece ha è una popolazione sommersa. [...] La popolazione sommersa cambia il suo carattere da scrittore a scrittore, da generazione a generazione]. A p. 17 troviamo elementi che rendono ulteriormente convincente la chiave di lettura scelta: «the novel is bound to be a process of identification between the reader and the character. [...] One character at least in any novel must represent the reader in some aspect of his own conception of himself [...] and this process of identification invariably leads to some concept of normality and to some relationship – hostile or friendly – with society as a whole. [...] I should almost go so far as to say that without the concept of a normal society the novel is impossible».

¹⁹³ *Ivi*, pp. 20-21.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 19 [trad. Per alcune ragioni la Russia zarista e la moderna America sembravano capaci di produrre sia grandi romanzi che grandi racconti, mentre l'Inghilterra, che deve essere chiamata senza esagerazione la patria del romanzo, si rivelò in modo pessimo in rapporto alla short story. D'altra parte il mio paese (l'Irlanda), che aveva fallito nel dare i natali anche ad un solo romanziere, aveva prodotto quattro o cinque scrittori di racconti di primario talento].

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 41 [trad. l'America è ampiamente popolata da gruppi di popolazioni sommerse].

Il concetto di «submerged populations» viene sviluppato con coerenza ed impiegato per spiegare una grande varietà di fenomeni: così in *Boule de Suif* Guy de Maupassant avrebbe rappresentato le «submerged sexual population of nineteenth century Europe»¹⁹⁶. Così si spiegherebbe l'influenza di Maupassant su Cechov («He had discovered no submerged population of his own, so he took over Maupassant's and tried to treat it in his own way»¹⁹⁷). Anche la scelta dell'India come ambientazione delle proprie storie deve essere stata suggerita a Kipling dall'attrazione nei confronti di una popolazione sommersa, che non è rappresentata però, come si potrebbe pensare, dagli indigeni, bensì dai colonialisti inglesi¹⁹⁸. O ancora la «submerged population» della classe media dublinese avrebbe letteralmente permesso a Joyce –particolarmente caro allo studioso che gli dedica un ampio capitolo - di scrivere racconti. Come è noto, *The Dead* è l'ultimo racconto non solo di *The Dubliners*, ma di tutta la carriera artistica di Joyce. Dopo questo, lo scrittore non ha più la spinta necessaria per proseguire e ciò dipenderebbe secondo O'Connor dal fatto che all'altezza di *The Dead* «he had already begun to lose sight of the submerged population that was his original subject»¹⁹⁹. I personaggi di quest'ultimo racconto, infatti, «are not characters but personalities, and Joyce would never again be able to deal with characters, people whose identity is determined by their circumstances»²⁰⁰.

Verso la fine degli anni Sessanta del secolo scorso molti scrittori e promotori di cultura si sono confrontati con la questione della *short story*; in particolare tra 1968 e 1970 ha avuto luogo sulla «Kenyon Review» un dibattito che ha coinvolto una trentina di scrittori di tutto il mondo. Tutte le loro teorie sono state raccolte, insieme a quelle enunciate in precedenza nell'antologia critica curata da Charles May, in cui trova posto anche la traduzione di *Racconto e romanzo* di Moravia.

Si inizia con i toni polemici di Thomas A. Gullason, il quale lamenta uno scarso seguito per il racconto ancora negli anni Sessanta²⁰¹, nonché la necessità di un'«up-to-date general

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 64 [trad. il gruppo sessuale sommerso dell' Europa del diciannovesimo secolo].

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 80 [trad. Non aveva scoperto proprie popolazioni sommerse, perciò egli assunse quella di Maupassant e provò a trattarne a proprio modo].

¹⁹⁸ «It was the instinct of the short-story teller that made him choose India as the scene of his best work; and it was proper that his submerged population, the British colonials [...] should have theirs spokesman» (*Ivi*, p. 110).

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 125 [trad. egli ha già cominciato a perdere lo sguardo sulla popolazione sommersa che era stata il suo soggetto originario].

²⁰⁰ *Ivi*, p. 126.

²⁰¹ T. A. GULLASON, *The Short Story: An Underrated Art*, in C. E. MAY, *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976, p. 13: «Today in the 1960's the short story still has an audience, and there are many practitioners in the field, but both short story and short-story writer are clearly underrated, even ignored, by professional and academic critics, publishers, some literary artists and by general readers». [trad. Oggi, negli

history»²⁰², di una storia del racconto aggiornata e soprattutto generale, che abbracci le opere di tutti i grandi maestri del racconto (per quanto ci riguarda, non possiamo certamente rispondere in modo esaustivo ad una simile necessità, ma possiamo senz'altro, col nostro lavoro su Moravia, dare un piccolo contributo all'ampliamento dei confini della ricerca). Da Gullason si passa a James Cooper Lawrence, il quale riprende la definizione di Poe («a short story is a brief tale which can be told or read at one sitting»²⁰³), pervenendo però poi ad una propria classificazione delle short stories, distinte in *Stories of Fact* e *Stories of Fancy*; ed in *Stories told historically*, *Stories told dramatically*, *Stories told didactically*. Si giunge poi a A. L. Bader, il quale rivendica una struttura per la short story contemporanea combattendo l'idea che «the modern short story is plotless, static, fragmentary, amorphous – frequently a mere character sketch or vignette, or a mere reporting of a transient moment, or the capturing of a mood or nuance – everyting, in fact, except a story»²⁰⁴. Egli sostiene che se si ha l'impressione di un'assenza di struttura nella *short-story*, ciò dipende dalla moderna tecnica di scrittura che “non dice” ma “evoca” soltanto. Ciò che altrove noi abbiamo definito come allusività, o evocatività, qui è denominato «method of indirection» che consiste nel «suggest, hint, imply, but not to state directly or openly»²⁰⁵. Ancora Bader sostiene poi che il *plot* tradizionale del racconto ha al suo centro un conflitto, che può essere di due tipi (esterno o interno al personaggio).

Norman Friedman distingue invece tra «long, short, and medium fiction»²⁰⁶ e si domanda «What makes a Short Story Short?». La risposta è particolarmente significativa perché abolisce del tutto e definitivamente il problema del numero delle parole: «the materials and their organization in a short story differ from those in a novel in degree but not in kind»²⁰⁷. Ciò che accomunerebbe in particolare romanzo e racconto –ed è questa l'idea più rivoluzionaria - sarebbe proprio l'*azione*. Non essendoci infatti sostanziale differenza tra romanzo e racconto, anche la short story può rappresentare, ad esempio, l'evoluzione di un carattere: «An action of any given size, then, may be whole and

anni Sessanta, la short story ha ancora un pubblico, e ci sono molti praticanti del genere, ma sia la short-story che gli scrittori di short-stories sono evidentemente sottovalutati, persino ignorati, dai critici di professione e dagli accademici, dagli editori, da qualche letterato e dai lettori di medio livello culturale].

²⁰² *Ivi*, p. 18.

²⁰³ J. COOPER LAWRENCE, *A Theory of the Short Story*, in *Short Story Theories*, cit., p. 60.

²⁰⁴ A. L. BADER, *The Structure of the Modern Short Story*, in *Short Story Theories*, cit., p. 107.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 110.

²⁰⁶ N. FRIEDMAN, *What makes a Short Story Short?*, in *Short Story Theories*, cit., p. 131.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 132 [trad. I materiali e la loro organizzazione in un racconto differiscono da quelli del romanzo per grado ma non per tipologia].

complete in itself»²⁰⁸. Il racconto può egualmente accogliere discorso, soliloquio, monologo, scena, episodio, o anche un intreccio sufficientemente articolato da poter essere definito tale²⁰⁹. E tutti questi espedienti vanno appunto, secondo Friedman, sotto il nome di *azione*. Paradossalmente, anzi, avviene talora che le azioni dei racconti, come nel caso de *La breve vita felice di Francis Macomber* di Hemingway, siano dinamiche, mentre quelle di alcuni romanzi siano azioni statiche espanse (è il caso di *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf). Tuttavia:

«a short story may be either static or dynamic, but, as we have seen, an action which is static normally requires fewer parts than one which is dynamic and will therefore normally be shorter in the telling [...] Thus a static story will normally be shorter than a dynamic one. [...] Therefore, although not all short stories are static, most static actions are likely to be found in short stories»²¹⁰.

Si capisce perciò come, rispetto a tutte le teorie precedenti, questa di Friedman risulti particolarmente articolata. «A story may be short [...] for either or both of two fundamental reasons», egli prosegue: «the material itself may be of small compass; or the material, being of broader scope, may be cut for the sake of maximizing the artistic effect. [...] We will thus discuss the size of the action (which may be large or small), and its static or dynamic structure»²¹¹.

In seno al modo della narrazione, da cui dipenderebbe in terza battuta la brevità di una storia, egli evidenzia l'importanza della scelta del *punto di vista*. La completa onniscienza del narratore ad esempio può aumentare la mole della narrazione attraverso l'analisi degli stati d'animo dei personaggi ed il commento all'azione. D'altra parte l'onniscienza può anche favorire la brevità, perché il narratore onnisciente ha il potere di esercitare la selezione e la sintesi a suo piacimento.

«The dramatic point of view» favorisce invece senza dubbio la lunghezza; «thus, an author who chooses the dramatic method for a short story had best work with an action of small size to begin with or, dealing with a larger one, omit certain of its parts»²¹².

²⁰⁸ *Ivi*, p. 134.

²⁰⁹ Certo, mentre gli esempi di racconti fatti di una singola scena non sono così numerosi - uno dei pochi è *Hills like White Elephants* di Hemingway - «the episode is an even more commonly found size in the short story – indeed, its frequency may warrant our calling it the typical sort of action dealt with by this art» (*Ivi*, p. 136).

²¹⁰ *Ivi*, p. 137.

²¹¹ *Ivi*, p. 133 [trad. Una storia può essere breve per una sola o entrambe le ragioni: la materia stessa può essere di piccola estensione; oppure, essendo la materia di più ampio respiro, può essere tagliata per raggiungere il massimo effetto artistico. Possiamo dunque discutere della misura dell'azione (che può essere ampia o ristretta), e della sua struttura statica o dinamica].

²¹² *Ivi*, p. 146.

Dopo Friedman, Nadine Gordimer, scrittrice sudafricana di successo, si chiede come mai in tempi in cui il romanzo è dichiarato morto il racconto invece sopravviva:

«If the short story is alive while the novel is dead, the reason must lie in approach and method. The short story, as a form and as a *kind of creative vision* must be better equipped to attempt the capture of ultimate reality at a time when [...] we are drawing nearer to the mystery of life or are losing ourselves in a bellowing wilderness of mirrors [...]»²¹³.

La risposta, per quanto suggestiva, ci rimanda alla diffusa, e giusta, considerazione del racconto come forma congeniale ai tempi moderni, come forma maggiormente aperta alle sperimentazioni²¹⁴ ed alla rappresentazione dei numerosi mondi possibili che si profilano all'orizzonte dell'uomo moderno («Each of us has a thousand lives and a novel gives a character only one»²¹⁵); mondi su cui però l'uomo può gettare solo uno sguardo fugace come il “lampo di una lucciola”. Gli scrittori di racconti hanno infatti la capacità di vedere

«by the light of the flash; their is the art of the only thing one can be sure of – the present moment. Ideally, they have learned to do without explanation of what went before, and what happens beyond this point. [...] A discrete moment of truth is aimed at – not *the* moment of truth, because the short story doesn't deal in cumulatives»²¹⁶.

La Gordimer fa senz'altro parte di quella corrente di pensiero che vede nel racconto l'erede del romanzo, candidato a soppiantarlo come forma simbolica della modernità (Cfr. G. Guglielmi, cit.), in quanto ad una solida struttura diacronica sostituisce l'unica certezza del presente e riesce a rappresentare nel modo più adeguato la nuova visione “discreta”, frammentaria, del reale.

A questa concezione puramente artistica e culturale la scrittrice aggiunge però anche una spiegazione più strettamente socio-politica della sopravvivenza del racconto. Essa sarebbe infatti da ascrivere alla stessa consapevolezza della solitudine individuale che secondo O'Connor aveva fatto di Salinger un grande artefice della *short-story*. Quest'ultima forma, dice la Gordimer

«is an art form solitary in communication; yet another sign of the increasing loneliness and isolation of the individual in a competitive society. You cannot enjoy the experience of a short

²¹³ N. GORDIMER, *The Flash of Fireflies*, in *Short Story Theories*, cit., p. 179.

²¹⁴ «Certainly the short story always has been more flexible and open to experiment than the novel. Short-story writers always have been subject at the same time to both a stricter technical discipline and a wider freedom than the novelist» (*Ivi*, p. 179).

²¹⁵ *Ivi*, pp. 179-180 [trad. Ognuno di noi ha un migliaio di vite e un romanzo ne dà ad un personaggio solo una].

²¹⁶ *Ivi*, p. 180 [attraverso la luce di un lampo, la loro è l'arte dell'unica cosa di cui ciascuno può essere certo – l'attimo presente], etc....

story unless you have certain minimum conditions of privacy in which to read it; and these conditions are those of middle-class life»²¹⁷.

È infine opportuno dedicare un po' di attenzione alle tesi di Gregory Fitz Gerald e Eileen Baldeshwiler, i quali forniscono una definizione di due tipologie specifiche di short-story: la *short-story satirica* e quella *lyrica*. Vi sarebbe poi anche la tesi di Mordecai Marcus, che tratta invece di una terza tipologia, la *Initiation Short-story*; preferiamo tuttavia rinviarne la trattazione ad uno dei prossimi capitoli, che sarà dedicato proprio al racconto di formazione in Moravia.

Seguendo le indicazioni di Frye (secondo il quale «word satire now means a tone or quality of art which we may find in *any form*»²¹⁸ in cui siano in gioco idee e teorie astratte), Gregory Fitz Gerald afferma che, com'è ovvio, quando la short story si combina con la satira dà origine alla «satiric short story». Il racconto satirico è dunque quello che ridicolizza vizi e assurdità umani, di singoli individui, società, espressioni della civiltà. Non necessariamente esso deve suscitare il riso del lettore; esso deve invece necessariamente contenere «an 'attack' of some sort»²¹⁹, realizzato attraverso le tipiche tecniche satiriche dell'«exaggeration, understatement, caricature, grotesquerie, etc...»²²⁰, ma anche attraverso l'ironia che produce «other effects, such as comedy, pathos, or tragedy, as well as satire, depending on how and to what ends the writer shapes and the techniques»²²¹.

Abbandonando questo piano, troppo generale, Fitz Gerald passa ad elencare le tre caratteristiche che un racconto deve possedere per poter essere definito «satirico»:

1. A reductive attack or censure of man or his follies
2. An essential meaning which is not consistent with the strictly literal interpretation
3. A domination of the work by the techniques of satire²²²

Gli esponenti anglo-americani di questo sotto-genere che è la short-story satirica²²³ sono senza dubbio Lawrence, Hemingway, Forster, James. Ma noi siamo in dovere di aggiungere il nome di colui che ne è forse il massimo interprete italiano: ancora una volta Alberto Moravia (di cui vanno ricordati i due volumi di racconti surrealisti e satirici).

²¹⁷ *Ivi*, p. 181 [trad. è una forma d'arte nel suo comunicare solitaria; ossia un'altra testimonianza della crescente solitudine e del crescente isolamento dell'individuo in una società competitiva. Non ci si può godere l'esperienza del racconto se non si ha una minima condizione di isolamento nella quale ritirarsi a leggere; e questa condizione appartiene alla classe media].

²¹⁸ N. FRYE, *The Nature of Satire*, «University of Toronto Quarterly», October 1944.

²¹⁹ G. FITZ GERALD, *The Satiric Short Story: A Definition*, in *Short Story Theories*, cit., p. 183.

²²⁰ *Ivi*, p. 184.

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ivi*, p. 183.

²²³ «It is now surely evident that the satiric short story as defined above is a separate sub-genre differing in important respects from non-satiric short stories as well as from other forms of satire» (*Ivi*, p. 187).

Similmente Eileen Baldeshwiler cerca di tracciare i confini della «Lyric Short Story», i cui più significativi interpreti sarebbero Turgenev, Anderson e la Woolf, autori che hanno spostato il baricentro narrativo dal piano della mera azione, che pure, come abbiamo visto con Friedman, non è irrilevante nel racconto, al piano dell'interiorità dei personaggi. La studiosa inizia col chiarire il significato dell'aggettivo "lirico" in rapporto ad "epico". Mentre è "epica" la maggior parte delle narrazioni che hanno un'«external action developed 'syllogistically' through characters fabricated mainly to forward plot, culminating in a decisive ending that sometimes affords a universal insight, and expressed in the serviceably inconspicuous language of prose realism»²²⁴, l'istanza lirica «concentrates on internal changes, moods, and feelings, utilizing a variety of structural patterns depending on the shape of the emotion itself, relies for the most part on the open ending, and is expressed in the condensed, evocative, often figured language of the poem»²²⁵. La menzione di *Memorie di un cacciatore* di Turgenev ci permette dunque di affermare che la *lyrical short story* è qualcosa di molto simile allo *sketch*, con in più forse una maggior inclinazione alle situazioni emozionali più intime del personaggio descritto, al simbolismo ed alla musicalità.

Questa tipologia di racconto sarebbe anche all'origine di una nuova fase storica dell'evoluzione del genere, poiché, infrangendo le leggi di causa-effetto, darebbe origine alla cosiddetta «'open' story»²²⁶.

Interessante infine anche la prefazione di Charles May all'antologia critica da lui curata e di cui questi ultimi autori fanno parte. Egli, tentando qui di fare il punto su tutte le teorie elaborate dalle origini sino agli anni Settanta, mostra un atteggiamento globalmente polemico nei confronti della *short story*, in quanto la considera preda del «popular financial success»²²⁷. La polemica si appunta anche sulle caratteristiche strutturali del genere in questione – un genere che secondo May sta peraltro vivendo un periodo di crisi –, il quale non è in grado di trasmettere al lettore quel senso di «fulfillment and satisfaction» che dà

²²⁴ E. BALDESHWILER, *The Lyric Short Story: The Sketch of A History*, in *Short Story Theories*, cit., p. 202 [trad. Un'azione esterna sviluppata sillogisticamente attraverso personaggi fabbricati principalmente per mandare avanti l'intreccio, culminanti in un decisivo finale che talvolta offre uno sguardo universale, ed è espresso attraverso il linguaggio utilmente in cospicuo della prosa realistica].

²²⁵ *Ibid.* [trad. si concentra su i cambiamenti interiori, gli stati d'animo, i sentimenti, utilizzando una varietà di modelli strutturali che dipendono dalla stessa emozione, dipendono per la maggior parte dal finale aperto, ed è espresso nel linguaggio condensato, evocativo, spesso figurato della poesia].

²²⁶ *Ivi*, p. 206.

²²⁷ C. E. MAY, *A Survey of Short Story Criticism in America*, in *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976, p. 5.

invece il romanzo²²⁸. Un irreversibile processo di decadenza si sarebbe avviato immediatamente dopo Poe, ed anzi proprio con l'esteriorizzazione e l'isterilimento degli espedienti elaborati da costui. Particolarmente negativo è secondo May proprio quel passaggio, descritto dalla Baldeshwiler, dal piano dell'azione al piano dell'interiorità e delle istanze profonde che l'azione stessa sottende e cela. Ed aggiunge:

«Other commentators have noted that the movement away from plot in the modern short story has been accompanied by a movement away from characters as well»²²⁹.

May pone poi l'accento sulle estreme conseguenze a cui ha condotto, negli anni Sessanta, questo passaggio; allora gli scrittori di racconti sono stati attratti da esperienze «not typical but estreme», esperienze a cui corrisponde una decisiva messa in crisi del linguaggio. La *short story* è stata allora sempre più sospinta verso «nonlinear forms of poetry», e verso la rappresentazione della «mad mind»²³⁰, della follia. Sono anni che si concluderanno con l' *Anti-Story* (1971) di Philip Stevick, con una profonda ribellione, cioè, ai classici attributi della narrativa (mimesi, realismo, eventi, soggetto, significato). Si vede come queste considerazioni di May collimino inaspettatamente con quelle, citate in apertura, di Alfonso Berardinelli (riguardanti il racconto italiano del Novecento). Parallelamente alla crisi della produzione letteraria, May rileva una profonda crisi della riflessione sulla *short story* come reazione al «too much systematic criticism in the first few decades of twentieth century when the form became solidified by rules and tainted by commercialization»²³¹.

Dicevamo all'inizio di come esista una netta separazione, in termini di aree di influenza, tra critica italiana e critica straniera. E abbiamo mostrato come la storia delle antiche forme brevi (fin dalla novella delle origini) sia di pertinenza soprattutto della prima. Vi sono tuttavia anche in area anglosassone alcune significative eccezioni, alcuni studi il cui merito consiste non tanto nella qualità della ricostruzione storica, quanto piuttosto nel coraggio degli autori di misurarsi con generi che hanno visto il loro sviluppo in aree geograficamente distanti; un coraggio che andrà tanto più segnalato in quanto sembra essere del tutto mancato agli studiosi nostrani.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ivi*, p. 8 [trad. Altri commentatori hanno notato come l'abbandono dell'intreccio nella *short story* moderna sia stato accompagnato da un abbandono anche dei personaggi].

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ivi*, p. 5. [trad. troppo sistematica riflessione critica dei primi decenni del ventesimo secolo quando la forma acquistò solidità normativa e fu corrotta dalla sua stessa commercializzazione].

Di tali eccezioni due in particolare vanno segnalate (oltre a quella già menzionata di Brander Matthews). La prima è costituita dall'inglese Ian Reid, che ripercorre la storia del racconto dalle primissime origini (la *Fabula Milesia* del I sec. a. C., il sanscrito *Panchatantra* del VI d.C. arrivato in Europa nel corso del Medioevo e tradotto in inglese nel 1570 da Thomas North) a Boccaccio, considerato anche in ambito culturale inglese un vero e proprio archetipo per quanto concerne la costruzione della trama, per giungere infine alla novella in versi di La Fontaine. Fino a questo punto Reid segue dunque lo stesso percorso di Auerbach e di alcuni studiosi italiani da noi ricordati.

Il fondamentale passaggio dell'epoca romantica è affrontato in modo assai attento: benché i Fratelli Grimm siano ancora indicati come collettori di novelle, a quest'epoca risalirebbe infatti la divaricazione della *novella* dall'*art tale* (in tedesco *Kunstmärchen*). Alla prima si conferisce una connotazione maggiormente realistica; alla seconda invece una connotazione più fantastica e soprannaturale (gli antesignani di questa seconda tendenza sono Tieck, Von Kliest, Hoffmann).

Reid parte comunque dal presupposto che «*short story* and *novella* are relative, even symbiotic, categories, sharing space and components in a total literary system which from time to time undergoes mutations»²³².

Egli cerca quindi di mettere ulteriormente a punto la terminologia critica e rivela un particolare interesse per le sfumature nelle diverse lingue (ci informa ad esempio che in tedesco vi è un termine esattamente corrispondente a *short-story*, *Kurzgeschichte*, il quale però sta ad indicare solo i testi di poche pagine). E sottolinea anche il rapporto tra racconto e generi contigui di matrice tipicamente inglese. La *short story*, egli ne è certo, «tends to concentrate on some significant moments, some instants of perception»²³³, «on the inward meaning of a crucial event, on sudden momentaneous intuitions, 'epiphanies' in James Joyce's sense of the word»²³⁴. È assolutamente necessario però distinguere tra «writing about *conditions* and writing about *events*»²³⁵. Ossia tra *Sketch* (che, come già altri avevano affermato, ha in sé qualcosa di statico) e *Tale/Yarn*. Su *Tale* ci siamo già sufficientemente dilungati; lo *Yarn* invece è una lunga storia, che appartiene alla sfera del

²³² I. REID, *The Short Story*, London, Methuen & Co., 1977, p. 14 [trad. short-story e novella sono categorie relative, persino simbiotiche, che condividono spazio ed elementi costitutivi di un sistema letterario globale, il quale di epoca in epoca subisce mutazioni].

²³³ *Ivi*, p. 28.

²³⁴ *Ivi*, p. 29.

²³⁵ *Ivi*, p. 30.

folk-tale (quello dei Grimm), dotata di grande realismo pur trattando di una materia inverosimile (esponente del genere è Mark Twain).

La seconda delle due eccezioni di cui si diceva è costituita dal voluminoso *The Short Story. An Introduction*, di Wilfred Stone, Nancy Huddleston Packer e Robert Hoopes (New York, McGraw-Hill Book Company, 1983). Qui, il sostanziale sviluppo storico della short story delineato dagli autori, si svolge «toward greater and greater compression»²³⁶, ossia all'insegna della conquista di una sintesi sempre maggiore. In particolare tale sviluppo si colloca tra il paradigma lungo e dettagliato di Cechov e quello breve ed evocativo di Hemingway. Oltre al dato della concentrazione (l'intensità e la concentrazione di un racconto, se protratte per trecento pagine, esaurirebbero il lettore), Stone, Huddleston Packer e Hoopes evidenziano quale altro elemento fondamentale del racconto il potenziale di "suggestion" per cui quanto viene incluso nel testo non è altro che la "punta dell'iceberg" di una realtà molto più vasta. Vengono poi individuate alcune categorie specifiche di narrazione breve (*fairy tale, folktale, gothic tale*), nettamente distinte però dalla short story. Infine – molto interessante dal punto di vista metodologico – in appendice viene stilata una *table of contents* in cui sono indicati i temi ricorrenti nei racconti moderni. Tra i principali (in ordine di ricorsività): infanzia e giovinezza, riti di passaggio, identità e scoperta di sé (tutte tematiche proprie del racconto di formazione, a cui, vista la centralità che riveste, dedicheremo uno dei prossimi capitoli). Naturalmente, sia bene inteso, ogni singolo racconto appartiene di solito a più campi tematici.

Come si può dedurre da questa lunga (ma non certo esaustiva) rassegna, le teorie inglesi e americane sulla *short story* sono molteplici. Eppure, più studi si prendono in mano e più ci si rende conto di come, anche all'interno dell'estrema selezione che noi abbiamo cercato di operare, spesso i punti di contatto tra una teoria e l'altra sovrappongono le differenze. In altri termini, elaborato un concetto originale da parte di un determinato critico, tutti gli altri non fanno altro che accanirsi intorno a quel concetto, cercando di confermarlo o di negarlo, seppur talvolta con argomentazioni originali. Ancora nel 1983 esce un'altra opera dal titolo particolarmente promettente: *The Short Story. A Critical Introduction* di Valerie Shaw (New York, Longman, 1983). Ma giunti questo punto, della ricerca della Shaw, per quanto esauriente e ricca di spunti interessanti, ci resta da dire ben poco. Rischieremo altrimenti di ripetere concetti già esaminati più di una volta. Ci limitiamo pertanto ad

²³⁶ W. STONE – N. HUDDLESTON PACKER– R. HOOPES, *The Short Story. An Introduction*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1983, p. 6.

alcune brevi notazioni, a cominciare dalla definizione di *short story* che la Shaw formula in modo analogo a quello di Manganelli: «perhaps it is only possible to describe the short story by indicating what it is not, and remaining flexible as to what it is»²³⁷.

La studiosa ribadisce poi come per molti scrittori il racconto funga da esercizio di metodo e stile («useful apprentice work»²³⁸) in vista di prove più “alte”, quali ad esempio il romanzo.

Ella richiama poi l’attenzione sulle origini giornalistiche del racconto moderno, ricordando ad esempio la funzione centrale della rivista «Blackwood», cui affidò le sue prime prove Joseph Conrad. Di tali origini la *short story* recherebbe segni evidenti anche nel presente, segni che coincidono con la tendenza alla colloquialità, alla sintesi, all’allusività, e al «wit» (spirito, arguzia)²³⁹.

La short-story descrive solo un momento estrapolato dalla catena degli eventi e non «a discursive sequence of causes and effects»²⁴⁰. Per questo, per il suo modo di «compressing biography into image»²⁴¹, secondo la Shaw, è direttamente paragonabile alla pittura:

«At every stage of its development the short story reveals affinities with the style of painting dominating the period in question, but what makes the parallel between the modern short story and Impressionist art especially important is the extent to which creator and receiver share acute consciousness of form»²⁴².

Si osserva poi che il tempo “puntiforme” e “pittorico” del racconto raggiunge spesso (in particolare in Joyce e Borges) la sua massima espressione nella dinamica della rivelazione.

Infine la Shaw discute dello *Sketch* (che chiama «character sketch»), evidenziandone più che altro la componente moraleggiante. Questa particolare tipologia di testo breve, ben connotata geograficamente peraltro:

«had both the practical advantage of being made to fit easily into restricted spaces on periodical pages, and the moral respectability of teaching that beneath surface variations human nature was everywhere and always the same»²⁴³.

²³⁷ V. SHAW, *The Short Story. A Critical Introduction*, New York, Longman, 1983, p. 22.

²³⁸ «the short story is an intrinsically witty genre which has affinities with a wide range of artistic strategies for compressing meaning, including the metaphysical conceit and the Chertonian paradox» (*Ivi*, p. 2).

²³⁹ *Ivi*, p. 11.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 12.

²⁴¹ *Ivi*, p. 46.

²⁴² *Ivi*, p. 13 [trad. Ad ogni stadio del suo sviluppo il racconto rivela affinità con lo stile pittorico che domina il periodo in questione, ma ciò che fa particolarmente importante il parallelo tra il racconto e l’arte impressionista è l’estensione in cui il creatore e il destinatario condividono l’acuta consapevolezza della forma].

²⁴³ *Ivi*, p. 143.

Charles May lamentava la progressiva perdita di vigore da parte della critica novecentesca. Da quanto abbiamo potuto apprendere prendendo visione dei più importanti saggi inglesi e americani, ci sembra tuttavia che la vera carenza nell'ambito della critica inglese sia rappresentata dai profili storici. Se infatti i vari studiosi si mostrano attenti ai caratteri del genere, non avviene altrettanto per quanto concerne lo sviluppo e i mutamenti della Short-story nel suo secolo e mezzo di storia.

L'unico profilo veramente pregevole, e per questa ragione citato anche dalla maggioranza degli studiosi successivi, è quello del critico e scrittore "idillico" inglese Herbert Ernest Bates, *The Modern Short Story. From 1809 to 1953* (London, Robert Hale, 1972). Dopo aver ricostruito il breve passato della *short story* (breve in quanto solo a partire da Richardson gli scrittori vi aderiscono consapevolmente), egli precisa che si tratta di un genere letterario molto flessibile e per questo indefinibile. Un genere in cui però tutto deve essere calcolato nel dettaglio (se un'arma è appesa al muro nella prima pagina, prima della fine del racconto sparerà). Una forma letteraria statica, dove «time need not move, except by infinitesimal fraction; the characters themselves need not to move; indeed there may be not characters at all»²⁴⁴.

Bates distingue comunque tra racconti «plotted» e racconti «sketched», e ci sembra che a questo punto i due termini non richiedano più alcuna precisazione.

Nel trattamento – limitato – di spazio, tempo e azione la *short story* è accostabile, secondo Bates, anche al teatro: «like the drama it is forced back on the use of suggestion, implied action, indirect narration, and symbolism to convey what might otherwise be conveyed by a plain catalogue of solid words»²⁴⁵. L'unica differenza consiste nella pura descrizione che il dramma non può sfruttare. Ma, d'altronde, un narratore che dice troppo commette l'errore di «underestimating the reader»²⁴⁶ (sottovalutare il lettore). Dire troppe cose sarebbe come «dressing a six-months-old baby in a top-hat and fur coat, with the inevitable result-suffocation»²⁴⁷.

²⁴⁴ H. E. BATES, *The Modern Short Story. From 1809 to 1953*, London, Robert Hale, 1972, p. 19 [trad. Il tempo non deve muoversi, se non in frazioni infinitesimali, I personaggi non devono muoversi, in verità potrebbero anche non esserci per niente].

²⁴⁵ *Ivi*, p. 215 [trad. come l'opera teatrale è costretta all'uso della suggestione, dell'azione implicita, della narrazione indiretta, e del simbolismo al fine di trasmettere ciò che sarebbe altrimenti veicolato da un mero catalogo di solide parole].

²⁴⁶ *Ivi*, p. 22.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 23 [trad. come vestire un bambino di sei mesi con un cappello a cilindro ed una pelliccia, con l'inevitabile risultato del soffocamento].

Queste precisazioni aprono la strada ad una ricostruzione della storia del genere che correrebbe parallela all'evolversi del "lettore comune". Egli dimostra infatti come da Dickens a Sherwood Anderson a Hemingway a Pritchett il numero delle parole necessarie alle descrizioni dei personaggi diminuisca sensibilmente; e questo perchè «education, travel, wider social contact, the increased uniformity of life, dress, manners have made us all familiar with things that were once remote enough to need to be described»²⁴⁸. Alla fine di questo processo i protagonisti dei racconti non avranno neppure più un nome proprio, ma saranno genericamente indicati con gli appellativi generici di «the boy», «the girl», etc. Un simile patto narrativo consente comunque allo scrittore un ampio margine di libertà nell'uso della lingua, una libertà maggiore rispetto a quella di qualsiasi altro artista²⁴⁹.

Infine Bates formula una profezia, che ci sembra giusto riportare a conclusione di questo capitolo e ad anticipazione del nostro discorso su Moravia:

«The war of 1914-18 prepared the ground for a new story; the intermediate period of distrust and dislocation fostered it; and it would not surprise me very much if the literature of second war, and its inevitable aftermath of still more trustful dislocation, found in the short story the essential medium for whatever it has to say»²⁵⁰.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 24 [trad. L'educazione, i viaggi, un più ampio contatto sociale, la crescente uniformità delle condizioni di vita, il vestire, i modi di comportarsi, ci hanno messo in contatto con cose che un tempo erano sufficientemente remote da dover essere descritte].

²⁴⁹ «Once the short story has accepted a certain light restriction of length [...], the short-story writer is the freest of all artists in words: far freer than the dramatist, infinitely freer than the poet, and in reality far freer than the novelist, since he is offered a wealth of subjects which is unprofitable, undignified, or otherwise not worth the novelist's while to touch» (*Ivi*, pp. 215-216).

²⁵⁰ *Ivi*, p. 223 [trad. La guerra del 1914-18 preparò il campo a un nuovo tipo di storia; il periodo intermedio di sfiducia e di disorganizzazione la incoraggiò; e non mi sorprenderebbe molto se la letteratura della seconda guerra, e la sua inevitabile conseguenza di una più fiduciosa disorganizzazione, trovasse nella short story la voce privilegiata per affermare ciò che si ha da dire].

CAPITOLO TERZO

Tipologie, temi e caratteri dei racconti di Moravia

1. Il “sistema” dei racconti: un’arte di repertorio?

Non è più possibile, giunti a questo punto del nostro percorso, evitare il faccia a faccia diretto – e ci piacerebbe poter dire impietoso - con il colossale *corpus* dei racconti di Moravia. Stilandone una mappatura sommaria ne abbiamo evidenziato la natura magmatica e al tempo stesso seriale, e abbiamo altresì ipotizzato che nella maggior parte dei casi i racconti abbiano assolto, in rapporto allo sviluppo artistico dell’autore, la funzione di sofisticate prove di scrittura.

Se si rimanesse fedeli all’ idea del racconto come massima espressione del “mestiere” e dell’“officina” dello scrittore romano, si dovrebbe guardare alle sue “short stories” come al prodotto della combinazione di un materiale da costruzione limitato, per quanto vario.

In questo caso, da un dato repertorio di temi, motivi, personaggi, situazioni, forme espressive, Moravia trarrebbe ogni volta i pezzi più adeguati al testo che vuole realizzare, combinandoli poi secondo strutture e proporzioni diverse. L’arte del racconto sarebbe allora per lui, sostanzialmente, un’arte del riciclaggio, un’ arte “da rigattiere”.

Questa idea dovrà essere ridiscussa nel corso delle prossime pagine. Per ora sarà sufficiente rilevare come l’universo dei racconti consista in un sistema compatto e coerente in cui le possibilità di rinvenimento di rimandi interni, autocitazioni, riscritture sono pressoché illimitate. Noi stessi ne abbiamo avuto prova ogni volta che ci siamo illusi di aver trovato il tassello inaugurale di un filone tematico o di una particolare maniera di narrare e ci siamo poi accorti, invece, che il tratto stilistico, la situazione, il personaggio, la descrizione, erano già stati sfruttati in un testo precedente. Un simile fenomeno del resto non deve stupire se si pensa alla mobilità a cui lo scrittore sottopone ogni singolo testo, trasferendolo da un volume all’altro, e poi ad un altro ancora, con estrema disinvoltura.

Se dunque da un lato l’arte moraviana della narrazione breve potrebbe essere a buon diritto definita *seriale*, dall’altro l’effettiva *regolarità del caos* a cui Moravia conforma la propria produzione di racconti impedisce di fatto di mettere a fuoco i principi di tale percepibile serialità. In altri termini, se per quel che concerne i materiali costruttivi, e soprattutto lo stile, considerati in una prospettiva sincronica, la regola finisce spesso per

avere la meglio sull'eccezione, in una prospettiva diacronica l'eccezione diventa invece la regola.

E' senza dubbio vero che in alcune raccolte, come i *Racconti 1927-1951* (1952), oppure *L'automa* (1962), la presenza di una matrice comune, per non dire di un "canovaccio", si avverte con più evidenza. Non è detto però che a ciascuna delle diciannove raccolte edite corrisponda un vero e proprio carattere di serialità. Di conseguenza risulta praticamente impossibile procedere ad un'analisi che segua o un ordine cronologico o la successione delle raccolte.

Costituirebbe tuttavia una scappatoia fin troppo comoda quella di qualificare il sistema dei racconti come semplicemente caotico. Senz'altro più ragionevole e più onesto è invece definirlo *sistema policentrico*.

Oltre che "policentrico", tale sistema è poi allo stesso tempo *chiuso e aperto*. *Chiuso* in quanto dominato da leggi proprie e difficilmente valide per i romanzi (si pensi ad esempio al travaglio compositivo dei singoli volumi, il quale non riguarda invece in alcun modo i romanzi, che nascono per così dire "già fatti" e già maturi; oppure alle diverse proporzioni in cui, nei racconti e nei romanzi, sono combinati "pensiero" e "azione"¹). Ma anche *aperto* in quanto la sua autonomia non impedisce uno scambio osmotico di "fantasmi" (personaggi e situazioni) *da e verso* i romanzi. L'universo dei racconti è insomma autonomo, ben caratterizzato e ben individuabile all'interno della produzione narrativa moraviana, ma intrattiene un rapporto dialettico con l'universo della scrittura romanzesca.

Dicevamo che la serialità non è, in generale, circoscrivibile a ciascuna raccolta o a ciascuna fase artistica. E' vero che esistono "maniere" ben individuabili in termini cronologici (gli anni Quaranta per la maniera surrealista, gli anni Cinquanta per quella neorealista, gli anni Sessanta per quella più filosofica, "saggistica" ed esistenzialista); è altrettanto vero però che, assai spesso, tendenze che sembravano ormai definitivamente superate finiscono per riemergere, per ritornare senza recare il segno del tempo, quasi fossero state sottoposte a un più o meno lungo processo di ibernazione.

Questo non significa che non sia reperibile alcuno sviluppo, come hanno sostenuto in molti. Si ricorderanno infatti l'ormai classico giudizio di Luigi Russo, secondo cui Moravia sarebbe "scrittore senza storia", "scrittore circolare", "da carosello" e da "otto

¹ Giacché il giovane Moravia indicava il suo ideale narrativo nell'equilibrio di questi due principi (A. PINCHERLE, *C'è una crisi del romanzo?*, «Fiera Letteraria», anno I, n. 41, 9 ottobre 1927).

volante”², e quello di Umberto Carpi, secondo cui il Moravia “che conta” sarebbe quello del primo romanzo e dei racconti della prima giovinezza, “mentre l’opera successiva (salvo forse una timida eccezione per *Agostino*)” non riesce mai a superare “la barriera di una ripetitività pur commercialmente abilissima”³.

Dopo quanto abbiamo detto, potrà sembrare paradossale che quest’ultimo giudizio, così severamente preciso, ci sembri inadeguato a fotografare la fisionomia della narrativa moraviana. Ma il nostro disaccordo si appunta non tanto sull’osservazione di una ripetitività commerciale, bensì sulla sopravvalutazione dei racconti giovanili, giacché siamo convinti - e cercheremo di dimostrarlo - che le fasi più ricche e più interessanti della produzione moraviana di racconti siano proprio quelle successive.

In verità le fasi della narrativa breve di Alberto Moravia possono essere tracciate soltanto a grandi linee. Esistono delle periodizzazioni ormai unanimemente accettate, prima fra tutte quella di Geno Pampaloni⁴, il quale individua tre fasi (dagli inizi alla guerra, il primo quindicennio del dopoguerra, da *La noia* in poi). Giorgio Pullini sembra porsi su questa stessa linea; egli ribadisce infatti la data chiave del 1960, a cui corrisponderebbe una svolta fondamentale per lo scrittore per “il prevalere sempre più insistente e programmaticamente organizzato dell’elemento intellettuale su quello realistico”⁵, per il suo trascorrere dal gusto del “fabulare” allo sforzo del “decifrare”⁶. Sebbene troppo generiche, queste scansioni ci sono utili per sostenere l’esistenza di un effettivo sviluppo (non potremmo forse dire “progresso”) dell’arte moraviana della “short story”.

Ma, cronologie a parte, mettendo a confronto la prima raccolta, *La bella vita* (1935), e l’ultima, *La villa del venerdì* (1990), tra cui intercorrono più di cinquant’anni di storia personale dell’autore e di storia pubblica del nostro paese, non si potrà fare a meno di rilevare qualche significativa differenza.

Si percepisce innanzitutto una chiara corrispondenza tra i temi trattati e la biografia dell’autore, il quale, sebbene reticente a concedere confessioni pubbliche, sembra essere

² L. RUSSO, *Alberto Moravia, scrittore senza storia*, “Belfagor”, anno I, n. 2, 15 marzo 1946.

³ U. CARPI, *Alberto Moravia*, in AA. VV., *Un’idea del ‘900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, a cura di Paolo Orvieto e con presentazione di Mario Martelli, Roma, Salerno Editrice, 1984, p. 283. Un’idea molto simile esprime P. CUDINI (*Introduzione* ad A. MORAVIA, *Racconti 1927-1951*, cit., pp. IV), quando afferma che «gli incunaboli di questi modi d’essere del narrare moraviano possono essere ricercati anche in altri testi coevi, se non addirittura anteriori al romanzo [*Gli indifferenti*]. I due racconti (*Cortigiana stanca* e *Delitto al circolo del tennis*, entrambi del 1927) [...] ne sono, a me pare, esempi evidenti, e, nella loro misura, già perfetti».

⁴ G. PAMPALONI (*Realista utopico*, in *Opere 1927-1947*, Milano, Bompiani, 1986, pp. XXXIX-XL).

⁵ G. PULLINI, *Un personaggio scomodo come coscienza critica*, in AA. VV., *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, p. 19.

⁶ *Ivi*, p. 22.

incline a “confessarsi sulla pagina”. Ne *La bella vita* i protagonisti sono infatti quasi tutti giovani o giovanissimi ed i problemi indagati sono quelli caratteristici della giovinezza (in particolare i problemi, diciamo così, della socializzazione giovanile). Ne *La villa del venerdì* l’attenzione si sposta invece vistosamente sulla crisi della coppia borghese. I decenni di vita dell’autore che si frappongono alle due opere sono dunque tutt’altro che irrilevanti. Ma anche i decenni di vita italiana hanno il loro peso. Mentre, procedendo nella lettura de *La bella vita*, al lettore divengono familiari le sordide pensioni di terz’ordine, i salotti pieni di oggetti raccoglittici, i lunghi corridoi degli appartamenti popolari, le sale da ballo dall’ “aspetto sgangherato e fuor di sesto”⁷, il paesaggio dei racconti de *La villa del venerdì* è vistosamente dominato dalle autostrade (Cfr. *Sull’autostrada*) e dai maestosi palazzi di vetro e acciaio (Cfr. *La donna dagli occhi strabici*). Ai giovani studenti degli anni Trenta, disposti a darsi per un amore ancillare (*Cortigiana stanca*, *Apparizione*, *Inverno di malato*, *Una domanda di matrimonio*, *La noia*, *Fine di una relazione*) subentra negli anni ’90 la nuova realtà della coppia aperta (*La villa del venerdì* e *Come si fa a vivere con la moglie infedele*).

Il riferimento ai due prodotti “estremi” e “antipodici” della narrativa breve moraviana ci sembra in assoluto il più significativo. Ma, naturalmente, sarebbe possibile tracciare uno “spettro” delle successive trasformazioni di ordine tematico e stilistico intervenute negli anni.

Moravia ha attraversato un intero secolo, con tutte le sue vicende e tutti i suoi climi politici, culturali, sociali; e di questi ultimi, ancor più che i romanzi, sono testimoni i racconti.

Un parametro significativo è costituito *in primis* dalla patina linguistica dei testi. Ad esempio, quelli che risalgono agli anni Venti e Trenta recano inequivocabili i segni della politica linguistica del fascismo (si pensi al frequente utilizzo delle tipiche italianizzazioni “cinematografo”⁸ o “tramvai”⁹).

Quanto al piano più strettamente letterario, prima di passare a registrare gli elementi di disordinata continuità che legano tra loro i vari testi, dovremo rilevare alcuni materiali

⁷ A. MORAVIA, *Una domanda di matrimonio*, in *La bella vita*, Lanciano, Carabba, 1935, ora in ID., *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, Milano, Bompiani 2000, p. ???

⁸ Cfr. ID., *La tempesta*, in *Racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 1952, ora ripubblicati nei tascabili Bompiani, Milano, Bompiani, 2001, p. 283.

⁹ *Fine di una relazione*, in *Racconti 1927-1952*, cit., p. ???. Per una storia della lingua moraviana si veda il recente, accurato studio di G. LAUTA, *La scrittura di Moravia: lingua e stile dagli Indifferenti ai Racconti romani*, Milano, Franco Angeli, 2005.

costruttivi che, dopo aver fatto la loro comparsa nei racconti più precoci, verranno abbandonati nel “magazzino” virtuale dell’officina moraviana, creando dunque una discontinuità tra le prime prove e quelle più mature.

Partiamo dall’ambientazione sociale, che è un elemento tutt’altro che secondario per uno scrittore come Moravia, considerato il cantore della borghesia, e occasionalmente del proletariato romano. *La bella vita* mostra in realtà come agli albori della sua carriera di scrittore di racconti, il baricentro dell’ interesse antropologico di Moravia appaia spostato rispetto alla fase della maturità, e come cioè lo sguardo sia rivolto non verso l’universo borghese ma verso quello aristocratico. Così è, caso emblematico, nel famoso *Delitto al circolo del tennis*, dove la borghesia uccide simbolicamente la nobiltà nella persona della Principessa, “che non era principessa, ma a quel che si diceva soltanto contessa”. Così è ad esempio ne *Lo snob* ed in *Morte improvvisa*: i personaggi di questi due racconti (Valvassori e Giuseppe Pignotti-Marchese) gravitano nell’orbita della società nobiliare, in quanto da quella società aspirano ad essere accettati.

Ancora in *Morte improvvisa*, che, fatta eccezione per *Inverno di malato*, è il testo più interessante di una raccolta che appare nel suo complesso debole¹⁰, siamo in grado di reperire un dato inusuale, anzi, per quanto ne sappiamo, un *unicum*. E si tratta di un dato meteorologico. La meteorologia moraviana è proverbiale per la sua propensione ai cieli cupi, carichi di una pioggia che generalmente giunge in corrispondenza dello scioglimento della vicenda¹¹. Nel finale di questo racconto, per sancire la morte improvvisa della giovane Sofia D., Moravia preferisce invece, insolitamente, far nevicare; e così come egli è solito dotare la pioggia del suo valore simbolico classico, di ascendenza manzoniana, che corrisponde alla soluzione di una situazione di crisi, questa neve presenta la connotazione funebre che le è attribuita in gran parte della tradizione letteraria occidentale, da Petrarca a Joyce¹². Pensiamo in particolare al racconto *The Dead*, da *Dubliners*¹³. Anche qui la neve suggella, seppur memorialmente, la vicenda dell’ingiusta morte di un giovane. Il concorso

¹⁰ Nella raccolta, secondo U. Carpi, “soltanto il memorabile *Inverno di malato* attinge diverso spicco” (U. CARPI, *Alberto Moravia*, in AA. VV., *Un’idea del ‘900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, a cura di Paolo Orvieto e con presentazione di Mario Martelli, Roma, Salerno Editrice, 1984, p. 295).

¹¹ Cfr. V. MASCARETTI, *La speranza violenta*, cit., pp. 311-312.

¹² Celebre l’analisi del campo semantico del bianco di R. E. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino* (1948), trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1997.

¹³ “Cadeva la neve in ogni parte della scura pianura centrale, cadeva soffice sulla torbiera di Allen e soffice cadeva più a ovest, sulle scure e tumultuose acque dello Shannon. E cadeva anche su ogni punto del solitario cimitero sulla collina in cui giaceva il corpo di Michael Furey. S’ammucchiava fitta sulle croci piegate e sulle lapidi, sulle lance del cancelletto e sui roveti spogli. E pian piano l’anima gli svanì lenta mentre udiva la neve cadere stancamente su tutto l’universo e stancamente cadere, come la discesa della loro fine ultima, su tutti i vivi e tutti i morti” (J. JOYCE, *Gente di Dublino*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 205)

del tradizionale simbolismo funebre della neve con una non trascurabile analogia situazionale lascerebbe senza dubbio degli spiragli per un' interpretazione comparativa del racconto moraviano e di quello joyciano. Purtroppo molto poco ci dice il nostro autore a proposito del suo rapporto con Joyce, e nulla a proposito dei *Dubliners*¹⁴.

Esistono dunque ragioni discretamente valide per sostenere l'esistenza di un qualche sviluppo nell'arte moraviana della "short story". Sprecherebbe inutilmente la propria fatica, tuttavia, chi volesse inferire dal confronto tra la prima e l'ultima raccolta i segni di quell'isterilirsi della vena creativa che caratterizza la maturità del Moravia romanziere¹⁵. A differenza di quest'ultimo, il Moravia "storyteller", infatti, non invecchia mai. Cerchiamo di spiegare più concretamente questa nostra affermazione. In contrasto con lo sviluppo tematico e stilistico, a ben guardare, persino tra due raccolte per certi versi tanto difformi come la prima e l'ultima Moravia riesce in verità ad instaurare un collegamento osmotico, perlomeno di tipo formale. Talvolta si tratta semplicemente del recupero di un nome. Un esempio: Davanzo è il cognome di Gianmaria, protagonista di uno dei pochi testi, tra quelli de *La villa del venerdì*, che hanno attratto l'attenzione dei critici (*Il vassoio davanti alla porta*). Ma Davanzo si chiamava pure, nella raccolta del '35, un personaggio secondario del racconto *Apparizione*.

Questo è solo un esempio. La serialità che coinvolge globalmente il corpus dei racconti, e che è soprattutto di natura formale - purché per "formale" si intenda qualcosa di più dello stile in senso stretto -, si realizza infatti su più livelli.

Consideriamo il sistema dei personaggi. Esso è costituito da una gamma senza dubbio limitata di "tipi umani", associati però ad una discreta varietà di situazioni. Prendiamo il tipo dello studente provinciale inurbato: lo troviamo destinato ad una dolorosa esperienza di maturazione in *L'imbroglione*; "disponibile" nei confronti della vita, e vincente, invece ne *L'architetto*. Prendiamo quello della "prostituta". Già nella limitata serie dei racconti precedenti il 1930 esso è variamente "contestualizzato": in procinto di essere abbandonata dal giovane amante in *Cortigiana stanca*; brutalmente assassinata, invece, in *Villa Mercedes*. Prendiamo ancora il "tipo" dell'avaro. Esso appare disperatamente rinunciatario

¹⁴ La più significativa testimonianza "joyciana" lasciata da Moravia è il racconto autobiografico *La donna che conosceva Joyce*, ora in A. MORAVIA, *Romildo*, Milano, Bompiani, 1993, p. 434: «Nell'inverno del 1930 abitavo a Londra e leggevo l' Ulysses. In gioventù, si ha uno scrittore preferito ogni anno; per me, quello era l'anno di Joyce. [...] Ammiravo Joyce? Diciamo che ne ero inconsciamente intossicato, come avviene col gas in cui ci sia una fuga ignorata e invisibile. Joyce, come si dice, era nell'aria; e io l'avevo respirato senza rendermene conto».

¹⁵ Come abbiamo sostenuto nel Cap. VI (*Per un bilancio critico*) di *La speranza violenta*, cit.

nei confronti della vita ne *L'avarò*, mentre diverrà goffamente aggressivo in *Banca dell'amore* (*Nuovi racconti romani*).

Consideriamo l'apparato tematico. Esso appare inesorabilmente regolato da leggi statistiche, così che sarebbe certamente possibile tracciare un catalogo di temi, conformandosi alle tendenze della critica tematica anglosassone. Nonostante però gli studiosi, e non solo quelli italiani¹⁶, tendano ad indicare non più di due o tre opzioni tematiche, i racconti mostrano invero un assortimento decisamente più vasto e multiforme di quello dei romanzi. Basti pensare, ad esempio, che nei racconti sono prese in considerazione anche realtà che potremmo definire "marginali", come quella della pazzia e quella del carcere, benché spesso alla marginalità tematica corrisponda una effettiva marginalità dei racconti (come dire che si tratta comunque di temi che l'autore non considera rappresentativi). E' infatti nei *Dispersi 1928-1951* che si trova il più consistente gruppo di studi moraviani sulla follia (*Anche i matti si aggiornano*, *La casa a tre piani*, *Le mele deliziose*). Il tema della prigionia è invece affrontato, oltre che nel "disperso" *Il cancello chiuso* (dove è offerto il resoconto di una visita al carcere di Portolongone), in *Arrivederci* (da *Racconti romani*), che comincia con l'ennesima menzione di Portolongone¹⁷, e ne *L'evasione* (da *L'automa*), datato fittiziamente, si noti la triplice coincidenza, "Portolongone, marzo".

E' lecito considerare, quale principale centro di irradiazione tematica, il "bellissimo libro" del '52 (come definisce Moravia i *Racconti* in una lettera a Bompiani del 7 ottobre 1951). L'ambientazione del libro è quasi interamente borghese, eccezione fatta per alcuni occasionali incontri tra borghesia e proletariato (*La solitudine*, *Andare verso il popolo*, *Il vecchio e il negro della roncola*). I temi trattati sono perlopiù quello della crisi di coppia (*Ritorno al mare*, *Luna di miele*, *sole di fiele*, *Il negro e il vecchio della roncola*), - o comunque della coppia, - le prime esperienze dei giovani (vi sono infatti numerosi racconti di formazione come *Inverno di malato*, *La provinciale*, *L'avarò*, *L'architetto*, *L'imbroglione*, *La caduta*, *L'avventura*), la relazione del giovane con una donna più matura (che sia una

¹⁶ Una studiosa americana ha così sintetizzato i temi della narrative breve moraviana: "More often than not, these early stories are captivating and memorable psychological sketches of a character caught in a well-defined situation that has just reached a point of crisis. [...] It is a world where no one wins anything – if winning there is – except at the expense of someone else, by fraud, trickery, deceit, torment, cruelty, or an act of violence" (J. E. COTTRELL, *Alberto Moravia*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1974, pp. 114-115).

¹⁷ "Portolongone è un castello antico in cima ad una roccia sospesa sul mare. Il giorno che me ne andai..." (A. MORAVIA, *Arrivederci*, in *Racconti romani* (1954), ora in *Opere/3*, vol. I, Milano, Bompiani, 2004, p. 395).

cortigiana, come in *Cortigiana stanca*, che sia una signora capricciosa, come in *L'amante infelice*, che sia una donna coniugata e madre come in *Fine di una relazione*); ed ancora il tema dell'amicizia (*Serata di Don Giovanni*), del triangolo amoroso (*La solitudine*, *La casa è sacra*), dell'omicidio (*L'equivoco*, ma anche, seppur in modo implicito, *La tempesta*). Oppure, in questi stessi racconti, è condotta un'analisi di precisi tic esistenziali (*L'avar*, *Ritorno dalla villeggiatura*, *Malinverno*). Poiché tuttavia si tratta di una raccolta "antologica" e intenzionalmente rappresentativa, diremmo che nel catalogo di questi temi è in realtà sintetizzata l'ispirazione del primo ventennio della narrativa breve di Moravia (da *La bella vita* del '35 al '52, anno dell'uscita dei *Racconti* e dell'ottenimento dello Strega).

L'uscita della raccolta nel dopoguerra, e dunque il tacito obbligo di un atteggiamento militante, danno tuttavia occasione allo scrittore di affrontarvi un altro di quegli argomenti che abbiamo definito "marginali", ovvero l'argomento della guerra. La guerra, diversamente che nella *tranche* di racconti che costituiscono le sinopie di alcuni episodi de *La ciociara* (ora contenuti in *Dispersi 1928-1951*), è però qui presente solo come dato situazionale. In questa forma essa compare in *Andare verso il popolo*, *Ritorno al mare*, *L'ufficiale inglese*, *Il negro e il vecchio della roncola*. In quest'ultimo testo è inserita, in particolare, un'osservazione sociologica del tutto realistica, che verrà riproposta quasi identica in un "capitolo espunto" dall'edizione definitiva del romanzo del 1957, reintegrato solo di recente da Simone Casini nel terzo volume delle opere complete¹⁸.

Qualora si volesse lasciare il particolare per il generale, e procedere per estreme generalizzazioni, si potrebbe asserire che la raccolta dei *Racconti 1927-1951* affronta "temi esistenziali", con stretta osservanza della regola, da noi precedentemente enunciata, della corrispondenza tra fasi biografiche ed ispirazione dello scrittore: la vecchiaia è infatti qui, ancora una volta dopo *La bella vita*, del tutto bandita. Al fine di evitare eccessive semplificazioni, è bene però precisare che in ciascun racconto (soprattutto perché si tratta per lo più di racconti lunghi¹⁹, quindi ad alto potenziale narrativo) dal tema principale si diramano poi temi, per così dire, di "secondo grado" (il tema della noia esistenziale e del suicidio in *Fine di una relazione*, quello dell'ambizione sociale nella *Provinciale*, quello

¹⁸ Cfr. a questo proposito il nostro articolo in corso di stampa nel volume degli atti del convegno ADI del settembre 2005: *Roma 1944. La storia "espunta" ne La ciociara di Alberto Moravia*. Il particolare è quello delle "orribili ragazze che si vedevano per strada a braccetto coi soldati" (A. MORAVIA, *L'ufficiale inglese*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 565); esso verrà recuperato nel seguente passo di *La ciociara*, *Appendice*, in *Opere/3*, vol. II, p. 1484: "Faceva un certo effetto vedere quei giovanotti americani tutti belli e grandi al braccio di queste povere ragazze così racchie: è proprio vero, come dice il proverbio, che in tempo di carestia è buono anche il pane di vecchie".

¹⁹ *La provinciale* 65 pp., *L'avar* 46 pp., *La tempesta* 41 pp.

del giovane inurbato nell' *Architetto* e nell' *Imbroglione*). Bisogna riconoscere infatti che in questo punto mediano del suo cammino di *storyteller* Moravia ha infatti già detto molto, anche se non tutto, a proposito dell'umanità.

Se da una prima lettura è senz'altro difficile ricavare un'impressione diversa da quella di un orizzonte uniforme ed indistinto, rileggendo in sequenza i ventiquattro testi che compongono i *Racconti*, ci si avvedrà del fatto che non vi è in realtà una sola situazione che ritorni identica, o un personaggio che ne richiami veramente un altro. Se osservata con attenzione, la raccolta che vinse il premio Strega non può quindi in alcun modo essere considerata seriale o "di repertorio". Vi sono, non v'è dubbio, numerosi legami tra i testi, ma prevalentemente esteriori (come, ad esempio, la professione del protagonista che lega *L'architetto* a *La tempesta*; o la condizione di giovane provinciale inurbato che accomuna ancora il protagonista de *L'architetto* con quello de *L'imbroglione*).

Del resto, come abbiamo precisato, molto più che le singole raccolte è il sistema globale dei racconti ad apparire compatto e policentrico. E se la relazione tra i singoli testi di una stessa raccolta, come dimostra il caso dei *Racconti*, rimane per lo più su un piano esteriore, addentellati ben più sostanziali sono reperibili tra i testi di una raccolta e quelli di un'altra, magari anche molto distanti tra loro nel tempo. Il modo migliore per dare sostanza a questa nostra tesi è forse, paradossalmente, quello di procedere, se non in modo caotico, *randomly*, come dicono gli inglesi.

Quanto ai temi, potremmo iniziare da quello dell'omicidio passionale compiuto in stato di incoscienza, che si trova dapprima ne *L'equivoco* (*Racconti 1927-1951*), per poi riemergere ancora, a breve distanza, nei *Nuovi racconti romani* (pensiamo al racconto *Io e lui*). E potremmo proseguire con quello dell'avarizia, che, dopo il celebre *L'avarico* (*Racconti 1927-1951*), ricorre almeno in un altro testo, *Banca dell'amore* (ancora in *Nuovi racconti romani*). Ed ancora con il tema dell' "amore coniugale" che, formalizzato dapprima ne *L'automa* (1962), percorre la trilogia al femminile degli anni '70 (*Il paradiso*, *Un'altra vita*, *Boh*), per approdare infine a *La villa del venerdì* (1990). Ed, infine, col tema dell'umanità delle macchine che dal racconto *L'automa*, eponimo della raccolta del '62, arriva fino a *Celestina* (*Una cosa è una cosa*, 1967). Per il momento, e a fini puramente esemplificativi, è sufficiente questa concisa tassonomia. Avremo modo, nell'illustrare alcune particolari linee narrative dei racconti, di riferirci ad ulteriori *pattern* tematici.

Come dicevamo, il sistema dei racconti rivela, oltre che una sua autonoma fisionomia, un'apertura verso i romanzi. Grazie all'intuito e al lavoro di Umberto Carpi l'importanza

dei primi racconti giovanili - pubblicati su “900”, “L’ Interplanetario”, “I lupi” – in rapporto al primo romanzo *Gli indifferenti* è ormai accertata²⁰.

Anche esaminando la prima raccolta (*La bella vita*) è tuttavia possibile rilevare alcuni elementi che varranno poi tradotti, secondo varie modalità, nei romanzi. Esattamente coevo a *Gli indifferenti*, il già citato *Apparizione* del primo romanzo possiede la medesima teatralità, forse solo più vieta e meccanica, che si esprime nella gestualità dei personaggi (l’amante di Gaspare, Andreina, “aveva la mania delle frasi teatrali e dei soggetti elevati”) e nell’organizzazione dei loro movimenti (con tanto di entrate, uscite, irruzioni sulla scena). Ne *L’architetto*, di cui parleremo più approfonditamente nel prossimo capitolo, di quel primo romanzo è invece riproposto a posteriori un elemento portante del sistema dei personaggi, elemento che tornerà poi ancora nel romanzo *La vita interiore* (1978): ci riferiamo al triangolo amoroso che coinvolge madre e figlia. Ne *L’architetto* il giovane architetto Silvio Merighi si trova invischiato, suo malgrado, nell’ambigua situazione familiare della conturbante Amelia, promessa sposa al sordido Mancuso, ex amante della madre, donna di dubbia moralità. E’ evidente che il lettore si trova qui dinanzi allo sviluppo “ideale” della situazione degli *Indifferenti*, che, come si sa, termina col patto matrimoniale di Carla e Merumeci, ai danni dell’ ignara Mariagrazia. Poiché la situazione su cui sarà costruita la vicenda de *La vita interiore* è quasi esattamente la stessa, non ci resterà dunque che ipotizzare che il racconto abbia offerto a Moravia la possibilità di verificare il funzionamento di una fortunata intuizione giovanile (quella de *Gli indifferenti*), con la prospettiva di metterla a punto e svilupparla in un successivo romanzo (che poi per realizzare questo proposito gli ci siano voluti cinquant’anni poco importa).

L’esempio di *Apparizione* ci permette dunque di dimostrare cosa intendiamo quando diciamo che i racconti sono “prove di scrittura”.

Anche un racconto assolutamente centrale come *La tempesta* offre numerosi spunti di riflessione. Il rilievo più significativo riguarda quella corrispondenza tra stato d’animo e tempo atmosferico, che diverrà negli anni una delle peculiarità della narrativa moraviana.

²⁰ Ci riferiamo naturalmente al memorabile saggio “*Gli indifferenti*” rimossi («Belfagor», anno XXXVI (1981), n. 6). Carpi ha mostrato in particolare come gli esordi dello scrittore siano connessi a riviste non propriamente antifasciste, ma con una forte connotazione antiborghese (“Interplanetario” di Libero de Libero e Luigi Diemoz, “I lupi”). Merito dello studioso è ancora quello di aver decifrato la fitta rete delle influenze culturali sottese a questi racconti: “Cinque sogni” (“Interplanetario”, n. 2, 5 febbraio 1928), dal carattere fortemente espressionista, sono di stampo “scolasticamente freudiano”. *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca* subirebbe invece la tendenza fortemente novecentista della rivista (“I Lupi”) su cui esce, così come *Assunzione in cielo di Maria Luisa*.

Ecco che ne *La tempesta* una simile corrispondenza risulta addirittura tematizzata, fin dal titolo e dalle prime righe:

«egli [il giovane architetto Luca Sebastiani] si sentiva in quelle condizioni di nervosismo, di disappetenza e di oppressione, dalle quali, similmente alla tetra nuvolaglia che da più giorni pesava sulla città e soltanto la violenza di un temporale avrebbe potuto dissipare, intuiva che sarebbe stato vano sperare di uscire se non con qualche accesso o qualche crisi violenta e salutare; e intanto il meglio da fare era non far nulla e cercare di distrarsi in attesa della catastrofe incombente»²¹.

Un'identica corrispondenza tra attesa di una catastrofe esistenziale e attesa del temporale si ritroverà in alcune celebri pagine del romanzo *La disubbidienza* (1948), di dieci anni più tardi rispetto al racconto:

«Era un tempo che rassomigliava al suo stato d'animo e gli parve che l'uno si adeguasse all'altro, accordandosi in una sola attesa. [...] Ma sentì che quel cielo si era rannuvolato per lui; e che egli doveva tenerlo d'occhio come un attore tiene d'occhio un altro attore per non lasciarsi sfuggire il momento in cui deve intervenire sulla scena»²².

Come è noto, l'esplosione del temporale nel romanzo del '48 verrà rappresentata da Moravia avvalendosi del modello dantesco, e si assisterà ad una perfetta sovrapposizione della vicenda del regale Bonconte da Montefeltro (in particolare «la pioggia cadde, ed a' fossati venne/ di lei ciò che la terra non sofferse» (*Purgatorio*, V, 119-120) con quella del giovane e nevrotico Luca Mansi. Ora, leggendo *La tempesta* non si può fare a meno di pensare che all'epoca della stesura di quel testo Moravia avesse già in mente il modello dantesco, e che proprio in questa sede, anzi, egli intendesse verificarne la reale efficacia in vista del suo successivo impiego nel romanzo. Ancora una volta dunque il racconto funziona come laboratorio per la sperimentazione di temi e motivi destinati poi ad una sede "più degna". Leggendo in sequenza i brani tratti rispettivamente dal racconto e dal romanzo, se ne rileverà non già una semplice somiglianza, ma una pressoché totale sovrapposibilità:

«Gli rispose un tuono con un brontolio cupo e prolungato che dava intero il senso della vastità e dell'altezza del gran nembo diluviale attraverso il quale rimbombava. I vetri tremarono, vibrò l'aria chiusa della stanza. Doveva piovere, *non poté fare a meno di pensare* Luca, a diretto, oltre che sulla città, su tutte le terre intorno fino al mare e ai monti; come in una battaglia campale dovevano esserci nel nero cielo temporalesco clamori, lampeggiamenti, mute strategie di cupe nubi viaggianti attraverso le cortine torrenziali da un capo all'altro dell'orizzonte»²³ (*La tempesta*, 1937)

²¹ A. MORAVIA, *La tempesta*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 283.

²² ID., *La disubbidienza*, in *Opere/2*, cit., p. 1148.

²³ ID., *La tempesta*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 315 (il corsivo è nostro).

«Sui vetri ormai pioveva con abbondanza; e Luca *non poté fare a meno di* dirsi che era la stessa pioggia che aveva veduto in immaginazione avvolgere e portar via il suo corpo esanime. [...] Allora uscì dal portone e prese a camminare a capo scoperto sotto il diluvio. Gli parve che la pioggia avesse trasformato in acqua tutta la città. Acqua ritta e grigia erano le case, acqua giallognola e ribollente i selciati, d'acqua parevano essere le ombre offuscate dei passanti [...]. Luca sentiva l'acqua scorrergli dai capelli tra la nuca e la camicia giù per il dorso»²⁴ (*La disubbidienza*, 1948)

L'omonimia dei giovani protagonisti, che, come vedremo, ha un certo significato all'interno del sistema dei racconti, sottende dunque in questo caso un legame più profondo tra i due testi. Un legame ulteriormente attestato dall'impiego della medesima formula attenuativa “non poté fare a meno di”.

Un'altra situazione tipica che trova il suo centro nei *Racconti* ma che poi si “propaga” in avanti nella direzione di alcune raccolte di racconti e di romanzi più tardi è quella che riguarda la “coppia in crisi”: in avanti perché tale tema troverà piena e sistematica espressione in *Il disprezzo* (romanzo del 1954), ne *L'automa* e soprattutto ne *La villa del venerdì*²⁵.

Luna di miele, sole di fiele mette in scena la vicenda di una singolare crisi che deflagra nel momento stesso dell'inizio della vita coniugale, ossia durante il viaggio di nozze. Lo scontro si realizza sul piano politico (la moglie è comunista, il marito politicamente agnostico) ma anche su quello sessuale (pieno di impaziente desiderio lui, frigida lei). Il contrasto tra ideologia e sensualità sarà poi messo a punto nel romanzo *La vita interiore*. Quel che più ci interessa è però la natura “intellettuale” dell'uomo. Proprio questa sua natura lo pone infatti (come sempre in Moravia) in posizione di svantaggio rispetto a rivali più “virili”, dei quali la donna non può fare a meno di subire il fascino. Troviamo una dinamica analoga in *Il negro e il vecchio della roncola* (appartenente a questa stessa raccolta), e successivamente ne *L'evasione* (*L'automa*), dove assistiamo all'infatuazione di una moglie per un galeotto, rappresentato come l'incarnazione della passionalità e della virilità, che si contrappongono all'intelligenza distratta e indifferente del marito. Il galeotto scatena le fantasie della donna, che si scopre alla fine “freddamente decisa ad attirarlo fuori dalla grotta, a tutti i costi, anche se lui ne fosse uscito per aggredirla o ucciderla”²⁶. Gravita ancora attorno allo stesso tema il racconto di apertura (dal titolo *Rischio calcolato*) della raccolta *Il paradiso* (1970), dove però a dover svolgere entrambi i

²⁴ ID., *La disubbidienza*, cit., pp. 1154 – 1155 (il corsivo è nostro).

²⁵ Certo è che, se nei *Racconti* (come nei *Racconti romani* e nei *Nuovi racconti romani* o in *Una cosa è una cosa*) non vi è una assoluta monotonia di “situazioni”, in alcune raccolte più tarde (*L'automa*, *La villa del venerdì*) la coppia è sistematicamente proposta come teatro di commedie dei sentimenti e degli stati d'animo.

²⁶ A. MORAVIA, *L'evasione*, in *L'automa*, Milano, Bompiani, 2004, p. 24.

ruoli, dell'intellettuale e del bruto, è lo stesso marito, che la moglie vorrebbe "bestia" e che riuscirà a farsi amare solo schiaffeggiandola brutalmente. Il piacere autodistruttivo e sensuale della donna tematizzato in questi ultimi due testi (*L'evasione* e *Rischio calcolato*) ha in verità le sue radici nel romanzo *La romana* (1946), dove la prostituta Adriana scopre di essere inesorabilmente asservita alla violenza dell'assassino Sonzogno. In questo caso, dunque, il rapporto tra racconti e romanzo appare invertito: è infatti nel romanzo e non nel racconto che il "tratto tematico" ha le sue origini.

Nel racconto che rappresenta il punto culminante della scrupolosa indagine moraviana del rapporto di coppia, ovvero *Luna di miele, sole di fiele* (dai *Racconti*), la rivelazione di un potenziale antagonista (l'atletico e pragmatico Livio) determina una nuova percezione di sé da parte del debole e riflessivo personaggio maschile: le contingenze permettono infatti a Giacomo di riscoprirsi uomo primitivo, ma la "sensazione quasi ferina, come se non fosse stato in una casa ma in una grotta oscura, uomo di evi lontani, animato soltanto da appetiti carnali"²⁷, si scontra inesorabilmente con il frigido ideologismo di Simona.

Tale antitesi di *uomo di pensiero* e *uomo di azione*, di marca forse schopenhaueriana (in quanto l'aspetto di "lottatore" che Moravia attribuisce ad alcuni personaggi²⁸ sembra un riflesso della bipartizione dell'umanità in "lottatori" e "contemplatori" sottolineata dal filosofo tedesco), così come l'equazione *uomo di azione-uomo primitivo*, appariva già compiuta e matura ne *Gli indifferenti*, dove il rapporto tra Michele Ardengo e Leo Merumeci era delineato in questi termini, e dove Michele dichiarava di provare nostalgia per una società primitiva e incontaminata.

Nei *Racconti* tale antitesi risulta espressa più volte, e non solo in *Luna di miele, sole di fiele*. Nella *Tempesta*, ad esempio, che come dicevamo offre numerosi spunti di riflessione, il giovane intellettuale privo di volontà (Luca Sebastiani²⁹) finisce per scontrarsi con Bosso, uomo forte dalla "maschera paterna e bonaria", assai simile dunque, di nuovo, a Merumeci. Il dialogo in cui Bosso, dopo averlo tacciato di essere un inguaribile pessimista, psicopatico e dunque malato³⁰, impartisce a Luca la propria lezione di saggezza sembra essere una citazione poco meno che letterale del dialogo di Merumeci e Michele nel Cap. VII de *Gli indifferenti*.

²⁷ ID., *Luna di miele, sole di fiele*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 635.

²⁸ Così Livio di *Luna di miele, sole di fiele*; così Merumeci de *Gli indifferenti*.

²⁹ Il quale potrebbe a buon diritto essere incluso nella schiera dei "diffident heroes" secondo la definizione dell'americano T. E. PETERSON, (*Alberto Moravia*, New York, Twayne Publishers, 1996).

³⁰ Cfr. A. MORAVIA, *La tempesta*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 312-313.

Ed ancora, proprio come Michele, Luca “confusamente pensava di creare un contrasto tra lui e Bosso e in tal modo, con un litigio violento, chiarire una situazione che dal momento dell’ingresso dell’uomo nella casa, sentiva oscura e pericolosa”³¹. C’è infine, tra *La tempesta* e *Gli indifferenti*, anche un’affinità più esteriore e “situazionale”, rappresentata dalla teatralità delle movenze dei personaggi, e dall’espedito del pranzo con funzione di raccordo delle varie tensioni narrative. L’esito finale delle due vicende permette invece di evidenziare una significativa diversità. Se infatti, come è noto, l’unica possibilità che resta a Michele Ardengo è quella della “rinuncia” (per usare la nota categoria di Herbert Marcuse³²), ne *La tempesta*, diversamente da quanto avviene nella maggior parte dei romanzi, Moravia opta per lo *happy ending*: il giovane Luca Sebastiani riesce nell’attuazione della sua rivolta, e per questa ragione nelle ultime righe la tempesta annunciata nel titolo può positivamente esplodere.

Ancora un esempio di intertestualità tra racconto e romanzo. Del 1946 è *L’ufficiale inglese*, uno dei testi su cui la critica si è maggiormente soffermata. La situazione è quella di una prostituta dilacerata tra volontà di darsi e non darsi ad un giovane ufficiale inglese. Il racconto è tutto concentrato sul breve attimo di rapimento che unisce i due e sulla successiva disillusione della donna, una disillusione che non esita però a tramutarsi in una finale accettazione, tra cinica e ottimistica, della vita. Un’analoga vicenda sarà rappresentata, non in quindici ma in quasi cinquecento pagine nel romanzo *La romana*, dello stesso anno.

Infine è opportuno mostrare come talvolta un tema specifico venga elaborato in una sede completamente diversa (sia per quanto riguarda la forma letteraria, sia per quanto riguarda l’ispirazione) da quella in cui verrà messo a punto. Il racconto intitolato *Io e lui* anticipa ad esempio il tema del “doppio” su cui saranno costruiti, oltre che alcuni racconti di *Boh* (1976), il romanzo omonimo del ’71 (*Io e lui*), *La vita interiore* del ’78 e *1934* del 1982.

Anche la prossemica dei personaggi presenta nei racconti una certa ripetitività. A determinate situazioni sono cioè associati, con precisione quasi algebrica, dei precisi atteggiamenti. Essa appare tuttavia nettamente distinta rispetto a quella con cui Moravia completa la descrizione dei personaggi nei romanzi. Possiamo trarre qualche esempio

³¹ *Ivi*, p. 316. Cfr. la scena in cui Michele Ardengo si sforza di “provocare una scena”, di “ingiuriare” Merumeci chiamandolo “mascalzone” (ID., *Gli indifferenti* (1929), in *Opere/1*, cit., p. 27).

³² H. MARCUSE, *Il romanzo dell’artista nella letteratura tedesca. Dallo “Sturm und Drang” a Thomas Mann*, trad. it., Torino, Einaudi, 1985, p. 79.

ancora una volta dal gruppo di “studi” moraviani sulle dinamiche di coppia, dove è spesso dato di trovare un particolare atteggiamento dell’uomo nei confronti della donna, ossia quello di tenersi indietro per meglio guardarla (*L’amante infelice*, *Ritorno al mare*, *Luna di miele sole di fiele*, da *Racconti*; *L’uomo che guarda* da *L’automa*). Questa scelta singolare appare perfettamente giustificata se messa in rapporto con l’ottica del voyeurismo quale atteggiamento caratteristico, più ancora che dei suoi personaggi, dello stesso scrittore, il quale sceglie sovente di appuntare il proprio sguardo scientifico sulla donna, più o meno *callipigia*³³.

Spostandoci sul livello più esteriore della rappresentazione, diremo che vi sono in effetti nel sistema dei racconti alcune ambientazioni che, oltre a ritornare con frequenza, possiedono specifiche connotazioni simboliche. Una di queste è senz’altro l’ambientazione marina, seconda solo a quella romana. Mentre sarà consacrata in *Agostino* come luogo delle scoperte adolescenziali, nei racconti essa funge più spesso da sfondo alla crisi della coppia. Così in *L’amante infelice* (ambientato su una generica “isola” e coevo ad *Agostino*), *Ritorno al mare*, *Luna di miele, sole di fiele* (*Racconti 1927-1951*). Così in *Appuntamento al mare* (*L’automa*). Il mare e l’arenile sono inoltre di frequente legati ad un evento ferale, e possiedono dunque una sovraconnotazione funebre in *Ritorno al mare* (*Racconti 1927-1951*), *Appuntamento al mare* e *La morte al mare* (*Dispersi*).

E’ nota la predilezione di Moravia per l’interno borghese in generale. Ma un’ambientazione “di repertorio” nei racconti è la villa, la cui origine è senza dubbio da ricercare non già ne *Gli indifferenti*, quanto piuttosto in *Villa Mercedes* (1928). E’ dotata degli stessi connotati spettrali della villa degli Ardengo quella in cui si consumano i delitti di *Malinverno* (*Racconti*) e de *La casa del delitto* (*L’automa*). Correlativo spaziale dell’adulterio sono infine le due ville contrapposte de *La villa del venerdì*, eponimo della raccolta.

Quanto all’ambientazione romana, che, come è noto, caratterizza tutta la narrativa moraviana, occorrerà procedere ad una distinzione preliminare tra la fisionomia che essa assume in seno alla narrativa breve di stampo borghese e quella che essa assume nel filone romano (*Racconti romani* e *Nuovi racconti romani*). Se in questo secondo caso l’autore appare più disposto a fornire riferimenti topografici precisi e disparati– *Il biglietto falso*

³³ La predilezione di Moravia per il “posteriore” femminile è analizzata da G. ALMANZI in *Interiore-posteriore*, in *L’estetica dell’osceno*, Torino, Einaudi, 1974.

(*Racconti romani*) è un esempio di vera e propria topografia letteraria³⁴ -, nei racconti borghesi l'allusione al contesto avviene solo attraverso alcune anonime notazioni architettoniche, peraltro sempre molto sintetiche (questo aspetto si può senz'altro ricondurre all'allusività ed alla sintesi che, come abbiamo osservato nel precedente capitolo, caratterizzano la prassi della short story). Anzi, si potrà dire che lo sguardo su Roma si riduce sino a comprendere un solo obelisco, che il lettore identificherà poi con quello di piazza Navona (così nel più volte citato *L'architetto* e ne *L'ufficiale inglese* e in *Serata di Don Giovanni*³⁵).

Accanto a situazioni e ambientazioni, è dato reperire anche alcuni avvii che si ascrivono al "repertorio" moraviano. Tra questi, significativo ci sembra l'espedito che potremmo chiamare "dell'amico ritrovato". Moravia ricorre a tale espedito in quei racconti in cui il narratore è funzionale alla rappresentazione di un "carattere" che non coincide con lui stesso ma con un altro personaggio. Come vedremo, è questo un caso particolare di "narratore ironico", riconducibile agli schemi del varietà tradizionale (analizzato da Guido Almansi). L'innesco di questa particolare modalità narrativa è dunque l'incontro, più o meno fortuito e inaspettato, del narratore con un vecchio amico, incontro a cui segue una conversazione (puntualmente ironica). Prendiamo ad esempio *Buone notizie* (da *Romildo*), che inizia così:

«A quell'ora, per quella strada elegante, non passava nessuno. La gente era ancora a tavola e presto, come voleva la stagione, sarebbe stata a letto. Ma qualcuno passeggiava solo lungo le botteghe, esaminando con cura ogni vetrina, quasi a rendersi conto minutamente di tutti gli oggetti esposti. Mi fermai e lo guardai, non senza curiosità, perché c'era qualche cosa d'insolito e di passionale in quella contemplazione così assorta e così meticolosa. Egli continuò il suo esame, vetrina dopo vetrina, e, alla fine, mi urtò. Allora lo riconobbi: Prospero. Era molto tempo che non lo vedevo, ma non lo trovai cambiato»³⁶.

Lo stesso espedito ancora in *Il dolore dai Dispersi*:

«Ero stato compagno di Pietro al liceo; fui suo amico all'università. Accadde a noi come a tanti che si credono inseparabili; e poi, senza ragione, salutatisi una bella sera dandosi appuntamento

³⁴ Fin dall'incipit quasi ognuno di questi racconti reca indicazioni precise: in *Racconti romani*: "Monte Mario" (*Pioggia di Maggio*), "via San Francesco a Ripa" (*Prepotente per forza*), "Piazza Campitelli" (*Le sue giornate*). In *Nuovi racconti romani*: "Villa Borghese" (*Lo scimpanzé*), "Piazza della Libertà" (*La serva padrona*), "Campo di Fiori" (*Rigoletta*), l'"Appia Antica" in *Operazione Pasqualino*, la "Cassia" in *L'indiano*. Ma le menzioni potrebbero essere molteplici.

³⁵ "obelisco ritto sopra le quattro fontane" (A. MORAVIA, *L'architetto*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 181); "Quindi, tutta vispa, si avviò verso l'obelisco" (ID., *L'ufficiale inglese*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 565). "La luna, tenera e grossa, involtata nella propria luce come in una gelatina trasparente, stava sospesa sulla punta dell'obelisco che sormontava la fontana e sembrava che dovesse cadervi sopra da un momento all'altro" (ID., *Serata di Don Giovanni*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 518-519).

³⁶ ID., *Buone notizie*, in ID., *Romildo*, cit., p. 142.

per il giorno dopo, non si rivedono più per tutta la vita. [...] Ma non avevo dimenticato la sua voce. [...] Questa voce un giorno mi fece trasalire in autobus: mi voltai e vidi Pietro che litigava con il fattorino per una questione di biglietto»³⁷.

Nella stessa raccolta postuma l'espedito dell' "amico ritrovato" è sfruttato ne *Il padre di famiglia* ("Era molto tempo che non vedevo Giulio T., almeno da un anno prima della guerra"), e successivamente anche in *Tu mi conosci*, *Carlo* e *Uomo di potere (Una cosa è una cosa)*.

Questo espediente, oltre ad assolvere una funzione meramente narrativa, è anche l'espressione formale del tema dell'amicizia, che Moravia tratta con insistenza nei racconti, dando ad esso quei connotati positivi che invece elimina nei romanzi. Il tema dell'amicizia compare spesso in varie combinazioni "situazionali" (ad esempio il triangolo amoroso, tanto frequente nei *Racconti romani*).

Nel racconto *Odio*, che fa parte di *Romildo*, raccolta postuma curata da Siciliano, l'espedito dell' "amico ritrovato" appare concettualmente ribaltato, ma dotato di un'identica funzione:

«Era molto tempo che non lo vedeva, almeno tre anni. Egli camminava a testa bassa, come al solito, e non si accorse di lui che all'ultimo momento, quando stava quasi per urtargli contro il petto. Il senso del contatto fisico, imminente e inevitabile, gli fece fare un balzo indietro, appena percettibile, ma che gli parve visibilissimo»³⁸.

In questo caso, visto che la relazione che lega i due personaggi è non di antica amicizia bensì di odio, l'incontro non può innescare un'amena conversazione ma solo l'amara rimembranza nel protagonista ("Ma la vista dell'uomo gli aveva ricondotto alla memoria le offese che ne aveva ricevuto"³⁹).

E' evidente che una tecnica narrativa come questa rischia di gettare discredito sull'impegno intellettuale e artistico con cui Moravia attenderebbe alla scrittura dei racconti. Avremo modo di combattere questa idea con prove più decisive. Per ora si osservi tuttavia che l'espedito dell' "amico ritrovato", che, ostacolando l'approfondimento psicologico dei personaggi e favorendo piuttosto la rappresentazione di un "tipo", esprime la vena più meccanica e vieta dell'autore, prevale più che altro in quei racconti che saranno abbandonati ad un destino di caducità.

³⁷ ID., *Il dolore*, in ID., *Racconti dispersi 1928-1951*, cit., pp. 178-179.

³⁸ ID., *Odio*, in ID., *Romildo*, p. 155.

³⁹ *Ibid.*

In ogni caso, una variante dell'espedito dell' "amico ritrovato" è quella della "donna ritrovata", che individuamo ad esempio nel "disperso" *L'incontro*⁴⁰. L'incontro con la donna è tuttavia dotato di un potenziale narrativo nettamente superiore, perché consente un maggior approfondimento della psicologia dei personaggi e una maggiore complessità della trama. Non a caso esso è impiegato in uno dei più celebri testi dei *Racconti*, ossia *La tempesta*, che si sviluppa per ben quaranta pagine.

Nelle raccolte più tarde l'espedito dell'incontro è sostituito da quello del telefono squillante. Questa soluzione è adottata spesso ne *L'automa* (Cfr. *Non ti senti meglio?*) e nelle raccolte più tarde (Cfr. ad esempio *Anche mia figlia si chiama Giulia* ne *La cosa*).

Nell'interessante *The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction* la statunitense Janice Kozma esamina le caratteristiche dell' "imagery" (utilizzo di un linguaggio figurato o comunque colorito per rappresentare oggetti, azioni, idee) nell'opera moraviana, rilevando come regola generale quel "cumulative effect" (effetto di accumulo) che accomunerebbe romanzi e racconti:

«Especially interesting about Moravia's works of fiction [...] is the stylistic phenomenon of *image – ization*, a term coined for this study to refer to the cumulative effect of large number of kindred metaphors and similes dedicated to men and women in general, to groups of people, to whole secretors of society, objects, and thoughts»⁴¹

Benché tenga conto soprattutto dell'utilizzo di metafore e similitudini, nello stilare questa sorta di "concordanza" delle immagini moraviane, la studiosa perviene a conclusioni simili a quelle che abbiamo esposto nelle pagine precedenti. Ella distingue, riportiamo per sommi capi la sua accurata ricerca, tra immagini che servono solo alla ricchezza della descrizione, immagini che sembrano non necessarie e che conferiscono dunque al discorso un'apparenza di ridondanza (pur illuminando di fatto alcuni temi moraviani), immagini il cui uso è per così dire "indiziario", immagini così orchestrate che governano il tema principale. E ancora cataloga, ad onor del vero in modo un po' confuso, le immagini in: astratte, di pensiero, della noia, erotiche, concrete, tratte dal mondo naturale ed animale, gastronomiche, architettoniche, anatomiche, marziali.

In perfetto "stile americano" ella allega anche delle cifre: in tutta l'opera di Moravia si troverebbero 1750 immagini differenti, di cui 1450 riferite a uomini e donne, 850 alle sole donne. 850 sarebbero poi complessivamente le similitudini e le metafore.

⁴⁰ In ID., *Racconti dispersi 1928-1951*, cit.

⁴¹ J. M. KOZMA, *The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction*, Chapel Hill, North Carolina studies in the romance languages and literatures, n. 244, 1993, p. 22.

Secondo Kozma, Moravia è un artista dalla capacità inventiva quasi barocca, che forza i sistemi tradizionali di immagini, accostando campi metaforici completamente distanti l'uno dall'altro, e che forgia immagini dal valore puramente estetico, la maggior parte delle quali potrebbe essere tolta senza alcun detrimento per la struttura narrativa, ottenendo un "cumulative effect". Nell'intera opera dello scrittore, vista in una prospettiva cronologica, l'orchestrazione delle immagini non segue una progressione lineare: non si va da immagini meno sofisticate a immagini più sofisticate, ma da una minore ad una maggiore densità (la massima densità viene raggiunta nei trent'anni successivi alla seconda guerra mondiale).

L'idea del "cumulative effect", che presuppone una certa asistematicità (solo nella *Ciociara*, infatti, le immagini sarebbero organizzate in un sistema), è particolarmente condivisibile per quanto riguarda i racconti, ed in fondo noi abbiamo espresso un concetto affine parlando di *policentricità* del *sistema* dei racconti, un sistema in cui le immagini, ma anche le situazioni, gli atteggiamenti ed i tratti caratteriali dei personaggi, i temi, i motivi, gli stilemi sono così numerosi, e così ritornanti, da rendere se non impossibile, perlomeno difficile, la classificazione. L'idea dell'effetto cumulativo non esclude però quella della *serialità*, che noi abbiamo enunciato fin dalle prime battute.

Riprenderemo il discorso in seguito, discutendo della vocazione zoologica (o zoofila?) di Moravia. Ma se lo scopo del saggio di Janice Kozma è quello di dimostrare la particolare complessità dello stile di uno scrittore "insospettabile" da questo punto di vista, noi ribadiremo che per "stile" si deve comunque intendere qualcosa di più ampio del semplice uso della metafora e della similitudine.

Numerosi sono ad esempio gli oggetti-simbolo e le immagini ricorrenti da un racconto all'altro, da una raccolta all'altra, dai romanzi ai racconti, che sono stati esclusi dalla tassonomia di Janice Kozma. Seguendo tuttavia la distinzione proposta dalla studiosa, inizieremo dalle immagini dotate di una precisa funzione per arrivare a quelle che sono solamente "decorative".

Alla prima categoria appartengono quelle immagini che altrove⁴² abbiamo trattato come veri e propri correlativi oggettivi, in quanto espressioni formali di un' "occasione-spinta". L'occasione-spinta è spesso una condizione esistenziale o uno stato d'animo. A questo proposito citeremo allora la *mano* come materializzazione del freudiano *Unheimlich* (perturbante). Tale è l'interpretazione che ne ha dato lo statunitense Peterson riferendosi al

⁴² *La speranza violenta*, cit.

bagnino omosessuale Saro di *Agostino*⁴³. Tale è il valore che daremo alla mano deforme di Proto nell'omonimo racconto di *Una cosa è una cosa*⁴⁴.

Altro oggetto-simbolo ricorrente, che allude all'intimità coniugale talvolta, o comunque alla dimensione intima della donna, è rappresentato dalla *camicia da notte*. Tra i molti esempi che si potrebbero offrire, ne scegliamo due, tratti rispettivamente dal già citato *Morte improvvisa* (da *La bella vita*) e da *Insonnia insieme* (contenuto invece ne *L'automa*).

Nel primo caso la camicia da notte di velo serve a produrre un effetto contrastivo. "La camera era oscura e silenziosa, la larga camicia di velo azzurrino distesa con le braccia aperte sopra il letto contrastava stranamente col frac e l'abbagliante camicia inamidata"⁴⁵ del marito della signora Olgiate. Nel secondo invece la "trasparenza della camicia di velo verdolino"⁴⁶ permette al protagonista di ammirare il corpo della moglie e di tornare dunque a desiderarla.

Questa seconda versione dello stesso *topos* sembra voler recuperare le modalità rappresentative impiegate nell'opera che più di ogni altra ha reso celebre le camicie da notte di Moravia: *Agostino*. Come è noto, è proprio attraverso la camicia da notte che la femminilità materna si rivela al tredicenne protagonista; e una camicia simile permette al ragazzo di istituire l'insolita associazione tra la prostituta intravista dalla finestra della casa di tolleranza e la propria madre⁴⁷. Cosa ci suggeriscono questi legami intertestuali? Che, ancora una volta, come nel caso analizzato di *Apparizione - Gli indifferenti - La tempesta*, il romanzo costituisce l'anello intermedio di una catena tematica ai cui estremi stanno due racconti. In questo caso sarebbe dunque improprio considerare i due racconti come "prove di scrittura" funzionali al romanzo (diversamente da quanto invece era opportuno

⁴³ T. E. PETERSON, *Alberto Moravia*, New York, Twayne Publishers, 1996, p. 35.

⁴⁴ "Teneva una mano sul tavolo, con una sigaretta stretta tra due dita: ho sbirciato la palma e ho avuto un fremito di ripugnanza; era tutta un serbatoio di cuscinetti di carne rossa, stupiva che il pugno potesse stringersi" (ID., *Proto*, in *Una cosa è una cosa*, cit., p. 324). «Ultimo particolare che accrebbe in *Agostino* il primo ribrezzo, egli si accorse che il Saro, così si chiamava il bagnino, aveva in ambo le mani non cinque ma sei dita che davano alle mani un aspetto enorme e numeroso e più che dita parevano tozzi tentacoli. *Agostino* studiò a lungo quelle mani ma non gli riuscì di capire se il Saro avesse due indici o due medi o due anulari. Parevano tutti di eguale lunghezza, fuorché il mignolo che spuntava un po' fuori dalla mano come un rametto alla base di un tronco nodoso» (A. MORAVIA, *Agostino*, in *Opere/2*, p. 348).

⁴⁵ ID., *Morte improvvisa*, in *La bella vita*, cit., p. 444.

⁴⁶ ID., *Insonnia insieme*, in *L'automa*, Milano, Bompiani, 2004, p. 184.

⁴⁷ "Ella indossava un'ampia veste di velo azzurrino che rammentò ad *Agostino* le camicie materne. La veste, trasparente, giungeva fino ai piedi; in quel velo, le membra della donna viste come in un'acqua marina, si disegnavano pallide e lunghe, quasi fluttuanti in curve indolenti intorno la macchia scura del grembo" (ID., *Agostino*, cit., p. 413). Il *topos* della camicia di velo ha comunque le proprie radici, come abbiamo ipotizzato altrove in base ad alcune testimonianze autoriali (Cfr. D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 19), dall'immaginario del "bambino Alberto". Una variante del *topos* della camicia è quello della vestaglia che troviamo ad esempio nella penultima riga de *L'imbroglione* (lasciando che la vestaglia si aprisse sul petto nudo", in A. MORAVIA, *L'imbroglione*, in *L'imbroglione*, in *Opere/1*, cit., p. 1268).

affermare a proposito del tema del triangolo amoroso madre - figlia- amante della madre di *Gli indifferenti- L'architetto –La vita interiore*).

Un'immagine assolutamente centrale e tutt'altro che “decorativa” nei racconti è quella dell'*automa*, la quale viene formalizzata nel racconto e nella raccolta che portano il titolo, appunto, di *L'automa*. In questa raccolta l'immagine compare più volte ed ha la funzione di sottolineare lo scambio di ruoli tra essere umano e macchina che funge da filo conduttore della maggior parte dei testi; in verità però la figura dell'*automa*, dotata seppur in modo meno esplicito dello stesso valore evocativo, fa la sua comparsa precocemente in *Cortigiana stanca* (1927)⁴⁸.

Ancora nella raccolta *L'automa*, compaiono poi altre tre immagini che rimandano alla stessa area di significato: il feticcio, il manichino, e il giradischi automatico. L'immagine del manichino, che apre il racconto eponimo *L'automa*⁴⁹, è caratterizzata da una lunga vicenda che inizia con *Gli indifferenti*⁵⁰. Com'è ovvio, essa è rappresentativa della condizione di alienazione in cui, secondo Moravia, si trova a vivere il borghese.

Passando invece alle immagini “accessorie”, potremmo soffermarci su due esempi decisamente interessanti. Ne in *Il negro e il vecchio della roncola*, Moravia ha forse inteso recuperare un oggetto-simbolo che rimanda direttamente alla nostra migliore tradizione della short story. “Adesso il pescatore era sulla riva, di fronte al negro e pareva molto piccolo. Poi qualche cosa brillò nel sole e Cosimo capì che era la roncola”⁵¹. La roncola con il suo sfavillio costituisce infatti un inquietante segnale premonitore già nella novella *Jeli il pastore* di Giovanni Verga (da *Vita dei campi*, 1880)⁵².

Basterebbe però a chiarire cosa si intenda per immagine “decorativa” la felice similitudine del marmo come fetta di salame:

⁴⁸ “Era una cucina modello, di quelle che si vedono nelle vetrine dei negozi di suppellettili casalinghe; per completare l'impressione non mancava che la cuoca di ferro smaltato, dall'immobile profilo di infermiera, dall'occhio fisso e inespressivo, che va da un fornello all'altro con piccoli passi stecchiti di *automa*” (ID., *Cortigiana stanca*, cit., p. 12).

⁴⁹ “Dopo essersi vestito, Guido andò a guardarsi nello specchio dell'armadio e provò, come il solito, un senso di insoddisfazione. Infatti: aveva indosso tutta roba nuova e di prima qualità [...]; eppure non era elegante, pareva un manichino nella vetrina di un grande magazzino” (ID., *L'automa*, in *L'automa*, Milano, Bompiani, 2004, p. 39).

⁵⁰ Giudice inerte ma spietato è lo «specchio di Venezia» che, pur riflettendo il taglio perfetto del suo vestito, svela di Michele Ardengo la «ridicola e fissa stupidità simile a quella dei fantocci ben vestiti esposti col cartello del prezzo sul petto, nelle vetrine dei negozi» (ID., *Gli indifferenti*, in *Opere/1*, cit., p. 13).

⁵¹ ID., *Il negro e il vecchio della roncola*, cit., p. 612.

⁵² ???

«Altra cosa che mi colpì furono i marmi policromi e specchianti che pavimentavano quelle sale dalle porte spalancate. Sebbene apparissero freddi e nitidi, avevano sotto quella loro nitida lucidità come una consistenza grassa di salumi tagliati di fresco»⁵³

Oltre che in *Serata di Don Giovanni (Racconti 1927-1951)*, da cui la precedente citazione è tratta, essa si ritrova ancora una volta in una sede inaspettata, ovvero nel racconto *Allegoria preraffaellita* che fa parte della raccolta “surrealista” *I sogni del pigro* (“con l’atrio pieno di quegli stessi marmi delle botteghe, tanto simili a unte e musive fette di salumi”⁵⁴). Il fatto che lo scrittore non rinunci, persino in un contesto rarefatto come quello dei *Sogni*, ad un’immagine di tale portata realistica dimostra senza dubbio la solidità e al tempo stesso la circoscrivibilità (non però la limitatezza) del repertorio inventivo su cui sono costruiti racconti.

Luciano Rebay⁵⁵ mostra come i legami di *Cortigiana stanca* e *Delitto al circolo del tennis* con *Gli indifferenti* siano costituiti anche da minimi dettagli, da elementi che potrebbero sembrare marginali, come l’esclamazione “Al diavolo!” con cui sia il giovane protagonista del racconto del ’27 (*Cortigiana stanca*) che il Merumeci de *Gli indifferenti* apostrofano l’ ex amante.

Ci sentiamo quindi senz’altro legittimati a proseguire su questa strada, anche perché essa riserva sorprese più interessanti di quel che si possa credere.

Vediamo allora, ad esempio, l’utilizzo dei proverbi e dei modi di dire, che accomuna romanzi e racconti. Lasciando da parte le due serie dei *Racconti romani*, la cui strategia stilistica presuppone di necessità l’impiego di espressioni gergali e popolari romanesche, osserveremo un utilizzo singolare di alcuni proverbi di matrice romanesca anche in contesti che non lo richiederebbero. Tra questi ricorderemo ad esempio “Ammazza ammazza è tutta una razza”, che caratterizza sì il parlato sanguigno di Cesira ne *La ciociara*, ma è inserito a fini di ironia anche nella favola *Un buon matrimonio comincia dal naso (Storie della preistoria)*. In questo stesso racconto l’inclinazione al gergale è rafforzata, anche in questo caso in modo ironico, dalla seguente battuta: “Come dicono vari autori: anche lo scarafaggio è bello per sua madre”⁵⁶, che già aveva reso celebre il racconto *Mammarolo*⁵⁷ (un racconto che, anzi, si può leggere proprio come sviluppo narrativo di quel proverbio).

⁵³ A. MORAVIA, *Serata di Don Giovanni*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 520.

⁵⁴ ID., *Allegoria preraffaellita*, in ID., *I sogni del pigro*, Milano, Bompiani, 1940, ora in *Opere/I*, cit., p. 1405-1406.

⁵⁵ L. REBAY, *Alberto Moravia*, New York & London, Columbia University Press, 1970.

⁵⁶ A. MORAVIA, *Un buon matrimonio comincia dal naso*, in *Storie della preistoria* (1982), Milano, Bompiani, 2005, p. 69.

⁵⁷ ID., *Mammarolo*, in *Nuovi racconti romani*, cit., p. 1798.

Interessante è infatti il caso dei racconti in cui l'azione o l'analisi psicologica sono innescate proprio dalla menzione di un proverbio o modo di dire. Il già citato *Rischio calcolato*, che apre la raccolta *Il paradiso*, ruota tutto attorno al modo di dire “andare in bestia”, trasferito dal piano figurato a quello letterale. Lo stesso si dica de *Il diavolo non può salvare il mondo* (da *La cosa e altri racconti*, 1983), che inizia con la precisazione ironica del diavolo in persona di non essere “un buon diavolo e tanto meno un povero diavolo”. O ancora di *Classico* (in *Romildo*), che si sviluppa a partire da un modo di dire che il protagonista ha udito da ragazzo:

«Ricordo che alle domande di mio padre circa il taglio, il colore, il disegno, il tessuto del vestito, il sarto [...] ha risposto con sicurezza: ‘Facciamo il taglio classico, tradizionale’. Avevo sedici anni; quelle due pargolette: ‘classico’, ‘tradizionale’, pronunziate da un sarto ignorante, di fronte allo specchio a tre luci della sartoria, mi hanno fatto un effetto incancellabile [...]. Quanto questa fissazione del classico, del tradizionale, influisca sulla mia vita, non si ha idea»⁵⁸.

Per quanto riguarda i tratti più strettamente stilistici è possibile rilevare alcune formule fisse che conferiscono riconoscibilità alla narrativa moraviana, e di cui i racconti offrono numerosi esempi. Si tratta spesso di locuzioni, espressioni, molecole o atomi linguistici insomma. Poiché tuttavia un'analisi stilistica dettagliata sarebbe inutile dopo l'accurato lavoro compiuto da Gianluca Lauta, ci limitiamo a formulare qualche osservazione sparsa: non si contano ad esempio le occorrenze della formula incoativa “a misura che”⁵⁹, o dell'espressione, dal sapore spregiativo, “gente indomenicata”⁶⁰ con cui si allude all'aspetto della folla spensierata che affolla la città o la campagna romana nei giorni di festa. Vi sono poi espressioni che evocano, nel lettore attento, alcuni romanzi più o meno celebri. Gli “oleandri stenti”⁶¹ che circondano la villa della De Cherini in *L'architetto* (1937) caratterizzeranno la natura quasi desertica in cui è immersa la casa di tolleranza in *Agostino* (1942). E similmente la metafora dell’“alto duomo arboreo”⁶² impiegata in *Il negro e il vecchio della roncola* per indicare la pineta ricorda il “duomo della stazione” del cap. ? del coevo romanzo *La disubbidienza*. E infine “la sensazione del già visto o meglio del già vissuto” avvertita dalla protagonista di *Utile* (*Un'altra vita*, 1973) è la stessa che

⁵⁸ ID., *Classico*, in *Romildo*, cit., pp. 272-273.

⁵⁹ Oltre che in *La ciociara*, cit., p. 1259, in *Racconti*, cit.: *L'architetto*., p. 213; *La casa è sacra*, p. 481; *La messicana*, p. 580. In *L'automa*, cit., *Va bene*, p. 189. In *L'epidemia* (Roma, Documento, 1944), ora in *Opere/2*, cit.: *La vita è un sogno*, p. 527.

⁶⁰ In *L'automa*, cit.: *L'automa*. In *Racconti dispersi 1928-1951*, cit.: *La morte al mare*

⁶¹ A. MORAVIA, *L'architetto*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 185.

⁶² ID., *Il negro e il vecchio della roncola*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 604.

assalirà Mario De Sio entrando nella casa della sua infanzia nell'ultimo romanzo pubblicato in vita da Moravia, *Il viaggio a Roma* (1988).

Dovremo rilevare però che, seppur "seriale", lo stile moraviano appare nei racconti migliore che nei romanzi. E lo dimostra il fatto che più spesso nei racconti che nei romanzi è dato reperire espressioni di notevoli originalità ed efficacia. Qualche esempio emblematico: i lampioni sono visti, ne *Il ritorno dalla villeggiatura*, come "notturni frutti pendenti dai boschetti municipali"⁶³. In *Malinverno* il protagonista assimila invece la città sommersa dalla pioggia ad "un gran corpo giunto al grado estremo di decomposizione dal quale, sotto il diluvio che lo marcisce, gema e zampilli nei luoghi più inaspettati l'umore abbondante onde è gonfio e appesantito"⁶⁴. Ne *L'architetto*, della casa della De Cherini, donna mondana e dalla sensualità minacciosa, si dice che era "di un color rosa fragola impudico e congestionato come quello di una mucosa"⁶⁵. Ne *La tempesta* il cielo, che come sappiamo è elemento assolutamente centrale, viene descritto attraverso un'immagine di una potenza assoluta, che rende ragione dell'idea che Moravia sia poeta di una natura che si rivela "in its 'gargoyle' aspects, as a site of the irrational"⁶⁶: a Luca Sebastiani le "scure e gonfie pieghe e circonvoluzioni della nuvolaglia temporalesca" danno infatti l'impressione di "un gigantesco cervello pieno di tetri e minacciosi pensieri"⁶⁷.

La maggior vivacità dello stile dei racconti, come vedremo, dipenderà da un diverso approccio del narratore alla materia narrata, da un atteggiamento che è possibile definire "ironico".

Come abbiamo già precisato a proposito di *Il vassoio davanti alla porta* e di *Apparizione*, di *L'architetto* e di *La tempesta*, accomunati dal cognome di un personaggio rispettivamente principale e secondario, la serialità dei racconti è garantita da una certa economia da parte di Moravia nell'invenzione dei nomi dei suoi personaggi. Per quanto riguarda quelli maschili si tratta spesso di nomi da "uomo comune"; ma se i borghesi si chiamano Luca, Giacomo, Lorenzo⁶⁸, Sergio, Gian Maria e Tarcisio (che nella stessa raccolta *Racconti 1927-1951* torna per ben due volte in *L'avar* e in *Ritorno dalla villeggiatura*; ed è usato ancora una volta per designare un avaro in *La censura* in

⁶³ ID., *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 326.

⁶⁴ ID., *Malinverno*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 427.

⁶⁵ ID., *L'architetto*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 185.

⁶⁶ F. ALEXANDER, *The Aspiration toward a Lost Natural Harmony in the Work of Three Italian Writers: Leopardi, Verga, Moravia*, Lampeter, Dyfed, Wales, Edwin Mellen Press, 1990, p. 113.

⁶⁷ A. MORAVIA, *La tempesta*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 288.

⁶⁸ *Fine di un relazione (La bella vita e poi Racconti) e Fosco aprile (Romildo)*.

L'automa), i popolani si chiamano Tiberio, Ugo, Luigi o Gigi. Quelli dei personaggi femminili sono invece nomi più ricercati e rari (Albina o Alina, ad esempio). Questi nomi ritornano da una raccolta all'altra. Singolare è il caso di Gianmaria Bargigli, giovane protagonista del celebre *L'imbroglione* (1937), e di Gian Maria Davanzo, giovane protagonista del *Vassoio davanti alla porta* (1990). Significativo anche il caso di Romildo, nome insolito con cui è designato sia il protagonista borghese di un racconto "disperso", probabilmente del 1989, sia il popolano diciannovenne di *Egli non volle* (racconto romano "disperso", anch'esso inserito in *Romildo*), sia uno dei protagonisti di *Silvano e Romildo* nei *Nuovi racconti romani*.

E' da notare come, d'altra parte, Michele, nome quasi proverbiale del protagonista de *Gli indifferenti* (che poi verrà recuperato ne *La ciociara* in funzione antifrastica, in quanto designerà un personaggio che possiede qualità del tutto opposte all'inefficienza del primo), nei racconti non compaia mai, quasi fosse dotato di un carattere di intoccabilità.

Se si volesse discendere la china di una pedantesca tassonomia, si potrebbe altresì osservare come alla pigrizia inventiva relativa ai nomi, si contrapponga l'apprezzabile originalità dei cognomi. Essi possono rispondere ad un gusto pseudo-latineggiante come Mostallino di *La solitudine (Racconti)* o Milone di *Felicità in vetrina e L'estraneo (L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici)* e del "disperso" *La casa nuova* (in *Romildo*), o Talamone di *I sogni del pigro*. Oppure possono essere "semantici" (come quello del Luigi Terribili del "disperso" *L'angelo guardiano*, del Macelloni di *I papàri*, quello della Contessa Folaga-Picchi di *Il pensiero della signora Fasano* e quello dei coniugi Indelicato di *La linea primaverile*, questi ultimi tratti tutti, significativamente, da *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*); oppure possono presentare qualche ambiguità, come il Pignotti-Marchese del già citato *Morte improvvisa*, che proprio a causa del suo cognome viene spesso coinvolto in imbarazzanti equivoci⁶⁹. E dunque l'onomastica è uno strumento meno innocuo, e meno ingenuo, di quel che si potrebbe pensare. E' anzi proprio attraverso di essa che Moravia conduce la propria satira della nobiltà. Per questa stessa ragione nei racconti egli tende spesso ad indicare i nobili con la sola iniziale puntata del cognome (Sofia D., la Principessa di V., ancora in *Morte improvvisa*).

⁶⁹ "riguardò la busta e fu preso ad un tratto da una gran bile alla vista dell'indirizzo: per il marchese Giuseppe Pignotti. 'Chi è mai stato marchese?' pensò con rabbia dimenticando che altre volte non soltanto si era compiaciuto di una tale confusione ma l'aveva anche favorita" (ID., *Morte improvvisa*, in *La bella vita*, cit., p. 430).

Che anche l'onomastica dei racconti sia improntata ad un principio di ripetizione è un segnale da non sottovalutare nella considerazione dell'arte moraviana del racconto come arte di repertorio. Dopo aver tracciato questo variegato catalogo, si sarebbe a ragione portati a rivedere quanto affermato in precedenza. Tuttavia, anche laddove l'abilità inventiva di Moravia appare più sbrigliata, come nel caso di *Storie della preistoria* o in racconti ricchi di echi fantastici come *L'avventura*, si finirà poi per rinvenire un principio di quasi scientifica serialità. In *Storie della preistoria*, ad esempio, nel coniare i nomi lo scrittore impiega sempre la stessa modalità, che consiste in una sorta di "spezzettamento" virtuosistico volto a trasformare i nomi comuni in nomi propri (Go Rillino, Cocco Drillo, Ba Lena, Gi Raffa, etc.). E anche nomi particolarmente ricercati come quello di Dragotis ne *L'avventura (Racconti)* perderanno gran parte della loro suggestività alla luce di un racconto disperso del 1983, da cui si apprende che in realtà non si tratta di un nome di invenzione bensì di una reminiscenza giovanile⁷⁰.

Del resto, un fenomeno analogo a quello dell'onomastica riguarda i titoli sia delle raccolte sia dei singoli racconti, i quali, come abbiamo accennato nel primo capitolo di questo studio, sono sottoposti nel tempo ad un diligente processo di limatura e ripresa. Se i titoli delle raccolte vengono attribuiti per così dire "d'ufficio" (o riprendendo il titolo di un racconto ivi contenuto o avvalendosi di espressioni antonomastiche come *Racconti*) maggiormente accurata sembra essere la formulazione dei titoli dei racconti, spesso molto accattivanti.

Vige inoltre una regola che potremmo chiamare del "profetismo dei titoli". Il titolo sembra essere infatti utilizzato da Moravia come una sorta di slogan tramite il quale annunciare i futuri sviluppi della propria narrativa. Facciamo alcuni esempi. *L'uomo che guarda* è il titolo di un celebre romanzo del 1985; esso è però anche il titolo di uno dei racconti de *L'automa* (1962). *La ciociara* è il titolo di uno dei romanzi di maggior successo dello scrittore, quello da cui Vittorio De Sica trasse il film che guadagnò l'oscar a Sofia Loren; ma esso è anche il titolo di uno dei *Racconti romani*⁷¹. *Io e lui* è il titolo di un romanzo del 1971, ma allo stesso tempo il titolo di uno tra i meno conosciuti e tuttavia migliori *Nuovi racconti romani*. Il titolo *La noia* accomuna invece il già citato racconto de

⁷⁰ "Nell'inverno del 1930 abitavo a Londra e leggevo l' *Ulysses*. [...] Le cose stavano in questo modo quando mi è giunto un invito ad un *fancy head party* [...] Non conoscevo nessuno; ma mi aveva accompagnato alla festa uno studente greco a nome Dragotis, che abitava nella mia stessa pensione a Chelsea (A. MORAVIA, *La donna che conosceva Joyce*, in ID., *Romildo*, cit., pp. 434-435).

⁷¹ Per non dire poi delle numerose evocazioni di figure "ciociare", come nel racconto *La raccomandazione* (in *Nuovi racconti romani*, cit. p. 1509).

La bella vita (1935) al celeberrimo romanzo del 1960. Sembra quasi, insomma, che scrivendo i racconti Moravia abbia già in progetto futuri romanzi, i quali svilupperanno però contenuti completamente diversi: ad esempio la protagonista de *La ciociara* “racconto” è una fanciulla tanto verace quanto debole e stupida, che nulla ha in comune con l’energica Cesira del romanzo del ’57.

Anziché procedere ad una selezione che sarebbe risultata comunque troppo parziale e ingiusta, abbiamo preferito riprodurre nella nostra analisi la magmaticità e la policentricità dei racconti, sperando tuttavia che una simile scelta metodologica non abbia nuociuto alla chiarezza del discorso. Dovendo però tracciare, a conclusione del nostro discorso, un bilancio provvisorio delle caratteristiche della narrativa breve moraviana, considerata sia nella sua autonoma fisionomia che in rapporto ai romanzi, concluderemo che non è possibile parlare di *atonìa* della vena narrativa moraviana⁷², bensì forse di monotonia formale⁷³. Questa monotonia sottende, però, come mostrano ad esempio le due serie dei *Racconti romani*, una considerevole varietà di situazioni, temi, personaggi.

Anche nell’ipotesi che i racconti siano espressione di un’arte “da rigattiere”, bisognerà dunque ammettere che quella di Moravia è pur sempre un’arte ben riuscita, e converrà ricordare quanto affermavano sia Raymond Carver, che di arte della short story se ne intendeva, sia Massimo Bontempelli, la cui figura ha avuto un ruolo decisivo in rapporto alla formazione dello scrittore romano. Il primo diceva che “uno scrittore che ha una maniera particolare di guardare le cose e riesce a dare espressione artistica alla sua maniera di guardare le cose” è uno scrittore che durerà per un pezzo⁷⁴. Il secondo affermava invece che:

«Si deve tuttavia ricordare che il mestiere non è l’opposto, il contraddittorio, il nemico dell’arte, come crede una certa retorica; ne è invece (empiricamente parlando) il punto di partenza»⁷⁵.

⁷² Di questa idea sembra essere infatti G. GUGLIELMI (*La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, cit., p. 20), quando afferma che Moravia “non ci dà la spiegazione dei fatti, ci dà la loro ostinazione. [...] Ci dà un personaggio che è misurato da ciò che fa. E ciò che fa non segue determinismi sociologici [...], ma determinismi ciechi, determinismi del ‘carattere’. Le categorie di Moravia sono le categorie della descrizione”.

⁷³ Simile è l’opinione espressa da Cudini a proposito dei *Racconti*: “Il narrare di Moravia è, sin dagli inizi, implacabile. Il suo grigiore è solo apparente: è il risultato di tonalità diverse, di connotazioni precisissime che l’impiego fitto della paratassi tende a smorzare, omogeneizzandole e rendendole a prima lettura insignificanti. Non si hanno sussulti narrativi” (P. CUDINI, *Introduzione* ad A. MORAVIA, *Racconti 1927-1951*, cit., p. VIII).

⁷⁴ R. CARVER, *Il mestiere di scrivere*, in *Il mestiere di scrivere. Esercizi, lezioni, saggi di scrittura creativa*, Torino, Einaudi, 1997, p. 6.

⁷⁵ M. BONTEPELLI, *Del mestiere (luglio 1936)*, in *L’avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 62.

Una maniera peculiare e una rara abilità di mestiere sono le qualità che Moravia meglio esprime nella sua narrativa breve.

In ogni caso, oltre alla varietà insospettabile e forse poco visibile di temi, soluzioni e personaggi, le soluzioni narrative adottate, a diversi livelli, sono molte. Quanto alla voce narrante, vi è ad esempio l'avvicendamento della prima e della terza persona, che, secondo la precisa indicazione dell'autore, rispecchiano rispettivamente un'ideologia generale condivisa sia dai lettori che dallo scrittore e una concezione relativistica, in cui "tutto diventa plausibile"⁷⁶. La scelta dell'una o dell'altra modalità varia a seconda delle raccolte (in prima persona sono ad esempio, come è noto, le due serie dei romanzi, *Una cosa è una cosa*, la trilogia al femminile; tutte in terza persona invece le *Storie della preistoria*), ma prima e terza persona possono coesistere anche all'interno della stessa raccolta (*L'epidemia*, *La cosa*, *La villa del venerdì*; nei *Racconti* invece l'unico esempio di narrazione in prima persona è offerto da *Malinverno*).

A variare sono altresì la forma (che può essere epistolare, come quella de *Le mele deliziose* in *Dispersi* e de *La cosa* in *La cosa e altri racconti*, o dialogica, come quella de *Il monumento* ne *L'epidemia* del '56) e la lunghezza (per quest'ultima non è possibile reperire una regola fissa, giacché la maggior parte delle raccolte unisce misure lunghe a misure brevi -benché quasi mai brevissime). Avvalendosi delle categorie, ormai a noi familiari, della critica anglosassone, si possono infine distinguere racconti *sketched* e racconti *plotted*. Si ascrivono alla prima categoria la maggior parte dei racconti brevi, quelli ad esempio della trilogia al femminile o de *L'automa*, dove l'attenzione del narratore si concentra su una breve successione di eventi, su uno stato d'animo, sull'esplosione istantanea di una crisi, e comunque sulla vicenda di uno o due personaggi. Sono invece *plotted* racconti come *L'architetto* in cui coesistono misura lunga, tempo della storia che corrisponde a mesi, e approfondimento psicologico dei personaggi (che sono peraltro numerosi). Tutti questi fattori consentono alla trama di complicarsi e all' "imbroglio" (anticipiamo una felice formula di Giacomo Debenedetti) di innescarsi. I *Racconti romani*, con le loro commedie degli equivoci e degli imbrogli, offrono invece numerosi e singolari esempi di racconti brevi non *sketched* bensì *plotted*.

2. Tendenze generali dei racconti moraviani: moralismo, ironia, "orgoglio".

⁷⁶ A. MORAVIA- P. P. PASOLINI, *Dialogo sul romanzo*, «Paese sera», 23-24 marzo 1960, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 2756.

“Non faremo certo l’analisi di tutte le novelle del Boccaccio saggiandolo con il concetto che ci siamo fatti del motivo più profondo della sua ispirazione. Tali scandagli risultano monotoni e meccanici”⁷⁷

Nelle pagine precedenti abbiamo tentato di analizzare in modo asistematico una certa quantità di racconti di Moravia, tratti dalle più diverse raccolte. Ma l’obiettivo più affascinante a cui lo studioso, affrontando questo settore specifico della narrativa moraviana, possa rivolgere i propri sforzi è quello di individuare una chiave di lettura generale, uno o pochi principi che valgano a spiegare l’interna alchimia delle centinaia di testi che compongono i volumi pubblicati nell’arco di tempo che va dal 1935 al 2000. Solo in questo modo si riuscirebbe infatti ad esorcizzare l’inevitabile soggezione che una simile quantità di volumi e di testi suscita. Indiscussa è l’abilità tecnica di Moravia scrittore di racconti. Qualche studioso ha parlato infatti, proprio a proposito dei racconti, di artigianato, di architettura o addirittura di ingegneria narrativa.

Qualche altro, invece, anziché limitarsi a formulare una valutazione entusiastica, si è misurato con lo sforzo interpretativo generale di cui si diceva all’inizio, circoscrivendolo però ad una sola raccolta.

Introducendo il volume “rappresentativo” dei *Racconti 1927-1951* (1952), Piero Cudini scrive che le strategie narrative adottate da Moravia in questo ambito fanno sì che

«il più delle volte, non si abbia un reale sviluppo del racconto. La trama, la vicenda, tende a rivolgersi su se stessa, per giungere a una conclusione che non è, al più, che l’approfondimento, la presa di coscienza, di quanto già sommariamente impostato nella parte iniziale del testo. Si procede per indugi, per acquisizione di particolari. La grande abilità descrittiva [...] di Moravia consente il dilatarsi di tasselli successivi: che però non valgono tanto a incidere su una trama per lo più già delineata e intuibile in avvio di racconto»⁷⁸.

Qualche anno prima, leggendo il celebre *L’ufficiale inglese* (contenuto in questa stessa raccolta) secondo “una struttura di esitazione/esitazione superata”⁷⁹, Guido Guglielmi aveva espresso più o meno la stessa idea:

«La *pointe* del racconto che stiamo leggendo sta nel perfetto parallelismo delle sequenze. Il suo principio è che ogni ambiguità del personaggio troverà lo scioglimento più ovvio, più normale, più prevedibile. Tutte le trasformazioni narrative vanno nello stesso senso. [...] Ma tutte le mosse appaiono preinscritte in un gioco. E il gioco è dato dai tre momenti della stipulazione di un contratto, della sua realizzazione, e del suo scioglimento. Tutto accade come doveva accadere. La sorpresa è che non c’è nessuna sorpresa»⁸⁰.

⁷⁷ A. MORAVIA, *Boccaccio*, cit., p. 73.

⁷⁸ P. CUDINI, *Introduzione ad A. MORAVIA, Racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 2001, p. XIV.

⁷⁹ G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento*, vol. II., cit., p. 17.

⁸⁰ *Ivi*, p. 18.

E' vero che il discorso di Guglielmi non sembra sottendere alcuno slancio verso una considerazione globale della narrativa breve moraviana, ma è evidente che egli si riferisce a molti, o a tutti, i racconti di Moravia quando dice che "ogni volta il mondo riceve la sua conferma"⁸¹. E l'assunto può senz'altro essere riferito a racconti diversi dall' *Ufficiale inglese*, come *Luna di miele, sole di fiele*. Esso non appare però valido per tutti i testi che compongono il volume del '52, né, tanto meno, per quelli di altre raccolte.

Il finale a sorpresa, che produce un effetto perturbante (anziché rassicurante), è infatti un vezzo che non di rado lo scrittore si concede, anche nelle sedi meno prevedibili. Pensiamo ad esempio a *La paura* da *Nuovi racconti romani*, in cui il lettore si aspetterebbe di veder smentite le ragioni dello sgomento suscitato nel giovane protagonista dalle enigmatiche lettere di un contadino che si è offerto di dargli ospitalità durante l'estate, ed invece non potrà che avvertire sulla propria pelle, a lettura ultimata, la medesima inquietudine.

Di un certo interesse è anche la tesi di Enzo Siciliano, il quale rileva in molti dei "dispersi" da lui raccolti nel 1993, in particolare in *Romildo* e *Palocco*, uno sperimentale "ordine della violazione"⁸² (rispettivamente della norma sessuale e di quella religiosa, nel caso di questi due racconti).

Altra formulazione significativa, ma ancora di validità "limitata", è ad esempio quella di Alberto Cavaglion, il quale rileva come espedienti narrativi costanti della raccolta *L'automa* (1962) la *premonizione*, la *falsa premonizione* e la *reticenza*. I vari testi sarebbero costruiti secondo una tecnica indiziaria, tramite la quale viene a crearsi nel lettore un'aspettativa in seguito soddisfatta (nel caso della premonizione), oppure disattesa (nel caso della falsa premonizione); la reticenza susciterebbe invece nel lettore una curiosità irrisolta sino alla fine.

A queste ipotesi, plausibili proprio perché facilmente verificabili sui testi, se ne aggiungono altre ben più ardimentose e comunque strettamente legate alle tendenze culturali del tempo in cui sono state formulate. Certamente datata, ma comunque da segnalare se non altro per la sua pretesa esaustività, è ad esempio quella di uno studioso americano, il quale propone di interpretare tutta l'opera moraviana, dalle origini agli esiti più recenti, attraverso il supposto rapporto sado-masochistico dello scrittore con i suoi personaggi e ricorrendo al concetto "antipsichiatrico" di Wilhelm Reich detto "corazza

⁸¹ *Ivi*, p. 19.

⁸² E. SICILIANO, *I paradossi di Moravia*, in A. MORAVIA, *Romildo ovvero racconti inediti, perduti e d'autobiografia*, Milano, Bompiani, 1993.

caratteriale”. Già nei precoci racconti *Cortigiana stanca* e *Delitto al circolo del tennis* (1927 e 1928) vi sarebbero infatti le avvisaglie di una “rabbiosa volontà” di “denigrare e disprezzare il corpo femminile”⁸³. Inattualità a parte, una simile interpretazione sembra difficile da accogliere in quanto travalica i confini dell’analisi letteraria per sprofondare nei meandri della psiche dello scrittore, il cui atteggiamento di mancata adesione emotiva ai personaggi deriverebbe da un personale “terrore del ridicolo” (“uno dei motivi centrali di ogni società provinciale”⁸⁴). Allo scopo di proteggersi dalle proprie fragilità, egli si accanirebbe sui personaggi⁸⁵ (“Il vero tema costante [...] nell’opera del nostro autore è la sua lotta senza quartiere con la parte di sé che, in una fase iniziale della sua vita, egli ha dovuto respingere o rinnegare”⁸⁶).

Alcuni critici di rara intelligenza sono invece riusciti a formulare ipotesi che, seppur circoscritte ad un’opera specifica, risultano comunque decisive, convincenti, e in qualche modo applicabili ad un’ampia porzione della narrativa moraviana.

Recensendo una delle tre raccolte al femminile degli anni Settanta, *Un’altra vita*, Pier Paolo Pasolini notava che:

«Come le *Mille e una notte*, i racconti di Moravia sono originati da un’anomalia del destino, che l’autore non giudica, ma si limita a enunciare e a rappresentare. Solo insensibilmente e implicitamente tale anomalia viene poi assunta a un significato simbolico»⁸⁷.

Quella dell’ “anomalia del destino” è innegabilmente un’idea affascinante. Ma Pasolini riesce ad argomentarla in modo tale da farne molto più che un’idea meramente affascinante. Egli riesce infatti a cogliere dei racconti il vero principio costruttivo, architettonico, ingegneristico. E prosegue:

«L’anomalia del destino da cui nascono i racconti di Moravia è inventata in funzione di una tesi: ne è la concrezione rappresentativa, vivente e fantastica. In ciò Moravia si distingue dall’affabulatore puro che prende dal destino le sue anomalie, non gliele attribuisce per dimostrare, in una pagina narrativa anziché in una pagina saggistica, la propria tesi o una propria interpretazione della realtà»⁸⁸.

⁸³ A. P. LANAPOPPI, *Letteratura e sublimazione: le prime novelle di Alberto Moravia*, «Italice», vol. 53, n. 1, Spring 1976, p. 33.

⁸⁴ *Ivi*, p. 41.

⁸⁵ *Ivi*, p. 30. Moravia nutrirebbe una “genuina compassione” Moravia solo nei confronti dei fanciulli e della gente del popolo perché “la distanza che in questi casi si stabilisce tra autore e personaggi non permette fraintendimenti e mette l’autore al sicuro” (*Ivi*, p. 51)

⁸⁶ *Ivi*, p. 52.

⁸⁷ P. P. PASOLINI, *Alberto Moravia, Un’altra vita*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1921.

⁸⁸ *Ibid.*

Secondo Pasolini dunque l'anomalia del destino sarebbe una "concrezione rappresentativa" di una tesi filosofica o, per usare un termine di marca moraviana, "ideologica". Essa sarebbe cioè il risultato, oltre che di un preciso atteggiamento dello scrittore - atteggiamento senza dubbio militante -, di una precisa concezione del racconto: se "l'affabulatore puro contempla e rappresenta il gioco della realtà, [...] Moravia, invece [...] gioca egli stesso con la realtà [...] imponendole delle anomalie calcolate per metterla in discussione"⁸⁹.

Una puntuale anomalia si contrappone ad un puntuale destino, che è quello del piccolo-borghese italiano.

All'idea dell' "anomalia del destino", Pasolini affianca poi uno schema ideale del racconto, che prevede la successione di bizzarria iniziale - racconto vero e proprio di carattere realistico - iato contenente la metaforicità del racconto - tratto finale fornito di senso.

Svelando le strategie attuate nella narrativa breve moraviana, Pasolini finisce forse per teorizzare una meccanicità che di fatto non esiste. Ma la sua teoria regge stupendamente, non solo per quanto riguarda *Un'altra vita* (a cui, a dire il vero, non si fa mai esplicito riferimento), ma anche in riferimento ad altre raccolte, in particolare quelle che contengono testi di misura particolarmente breve. Sono costruiti secondo questo schema infatti i racconti de *L'automa*, ma anche quelli al cui centro non v'è il destino del borghese bensì quello del popolano (ci riferiamo alle due serie dei "racconti romani"). Prendiamo ad esempio il già citato *Io e lui* da *Nuovi racconti romani*. Si tratta di un bizzarro caso di sdoppiamento della personalità, raccontato in prima persona dal protagonista, che esordisce così: "Cominciasti a parlare da solo poco tempo dopo che mia moglie mi ebbe lasciato, perché, diceva lei, era stanca del mio silenzio"⁹⁰. Segue poi la descrizione di una singolare sindrome, secondo una modalità del tutto realistica che contrasta umoristicamente con la stranezza della situazione narrata. A mano a mano però il discorso si fa sempre più straniato fino a rivelare la sua assurdità (poiché l'uomo si sente investito del compito di salvare la moglie fedifraga dalla furia omicida dell'altro "se stesso"). Le ultime righe, come avviene peraltro spesso in questa serie di racconti, contengono una frase ad effetto pronunciata dal protagonista narratore, che si è ormai tramutato in uxoricida ma che è ancora convinto della propria innocenza:

⁸⁹ *Ivi*, p. 1922.

⁹⁰ A. MORAVIA, *Io e lui*, in *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani, 1959, ora in *Opere/3*, vol. II, Milano, Bompiani, 2004, p. 1562.

«Lui, infatti, lo hanno portato a Regina Coeli e in tal modo siamo separati, lui in prigione ed io al manicomio. E così la sola compagnia che ci avevo me l'hanno portata via, e non ci ho più nessuno, e mi toccherà ormai restare zitto per sempre»⁹¹.

In questo finale è racchiusa e sancita l'assurdità del destino dello sventurato calzolaio delle borgate.

Affini ai concetti di anomalia e di destino sono quelli elaborati da Giacomo Debenedetti a proposito de *L'imbroglione*. Il critico sostiene che la chiave costruttiva dei cinque racconti lunghi (o romanzi brevi) che compongono la raccolta del '37 risiede nello "squilibrio", che sostanzialmente "si caratterizza come un rapporto, originale e *sui generis*, tra ciò che i personaggi sono e ciò che essi fanno"⁹². E alla domanda - di carattere evidentemente generale e non inerente al solo *Imbroglione* - "che cosa fanno i personaggi di Moravia?" Debenedetti risponde:

«A rigore, non dovrebbero far nulla, esaurirsi nelle piccole e infruttuose manie e *tics* e gesti dei loro vizi: come c'è una beatitudine del Paradiso, in cui la virtù gioca e ride, estatica, con la propria felicità, così c'è una sorta di paradossale beatitudine dell'inferno, dove vizi e passioni, perpetuamente appagati, si pascono della loro contentezza e non chiedono di mutare, né vi si adoperano. Per costringere simili personaggi a fare qualcosa, Moravia interviene con uno scatto narrativo, in virtù del quale la *posizione* della figura si converte in un'azione, il ritratto psicologico in una composizione a intreccio, o a *imbroglione* [...]. Un colpo di vita si produce, che imbroglia la passività del protagonista»⁹³

La dinamica base, la chiave interpretativa dei racconti dell' *Imbroglione* in particolare, e dei racconti moraviani più in generale (perlomeno quelli con protagonista intellettuale e borghese), sarebbe proprio quel "colpo di vita che imbroglia la passività del protagonista", ossia la "crisi" che scaturisce dall'entrata in gioco di un altro personaggio

«che, se anche ritagliato nella medesima stoffa, si comporta per l'occasione come antagonistico. Lo chiameremo il personaggio impulsivo [...]. Il suo ingresso è narrativamente preparato, ma l'atto che egli viene a compiere è improvviso. Più che un atto, una *crisi*, la quale a sua volta determina una crisi nell'abulia o nell'inquietudine puramente velleitaria del personaggio precedente»⁹⁴.

Questo tipo di dinamica si manifesta meglio che altrove nel romanzo breve. In generale, però, dice il critico, nella narrativa moraviana "l'intreccio e il fatto sono dati in ogni caso da una serie di crisi, che mettono in moto figure di vittime - passive e per se stesse inerti -

⁹¹ Ivi, p. 1568.

⁹² G. DEBENEDETTI, *L'imbroglione di Moravia*, in *Opere di Giacomo Debenedetti II. Saggi critici. Seconda serie*, a cura di C. Garboli, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 216.

⁹³ Ivi, p. 217.

⁹⁴ Ivi, p. 218.

d'un vizio o d'una passione"⁹⁵. Vi è dunque un altro concetto che Debenedetti sottolinea e che dovremo sempre tenere presente nel nostro discorso: "vizio". In un vizio particolare, denunciato da un "tratto carnale", ogni singolo personaggio si incallisce. E attraverso la rappresentazione, anzi attraverso la fenomenologia, del vizio Moravia dà libero sfogo alla sua vena di moralista moderno.

Per quanto riguarda questo aspetto, Pagliarani e Pedullà, nella già citata *Introduzione a I maestri del racconto italiano* sembrano riprendere la tesi di Debenedetti:

«I racconti di Moravia si possono considerare, almeno nelle forme più tipiche, delle 'descrizioni', in apparenza esterne e critiche ma in verità piuttosto interne e 'complici', del comportamento 'vizioso' di un personaggio tarato dal male, morale e sociale, dell' 'indifferenza'. [...] L'unico mutamento consiste nella drammatica, inutile e dolorosa prova di coscienza del proprio vizio da parte del personaggio, il quale peraltro, anche in questo caso ha lasciato l'iniziativa alla realtà, al caso, che interviene di colpo a imprimere una svolta o a concludere la vicenda. Evidentemente, malgrado i ricorsi al romanzesco in superficie, richiede il tessuto disteso, analitico, 'aperto' del racconto piuttosto che il taglio svelto e conciso della novella»⁹⁶.

Quella dei racconti come mappatura dei vizi umani sarebbe dunque una possibile soluzione interpretativa di validità generale, della quale noi stessi saremmo tentati di avvalerci. E' evidente che la varietà di situazioni e personaggi che la misura breve del racconto consente di ritrarre non può far altro che favorire l'esercizio di quello sguardo spietato e quasi voyeuristico nei confronti dell'umanità che caratterizza globalmente la narrativa moraviana.

Si avrebbe allora una percezione quasi statistica di come, pur nella sostanziale ripetitività dei racconti da un'epoca all'altra e da un volume all'altro, i contenuti siano antropologicamente diversificati. Questo perché, come afferma lo scrittore stesso, "gli uomini sono sempre gli stessi, ma quello che per colpa loro, o altrui, o del caso, può loro avvenire, è infinitamente vario e non conosce limiti di sorta"⁹⁷.

Tuttavia non possiamo scegliere di percorrere questa strada per ragioni di opportunità. E' stata infatti ormai accertata l'influenza sul Moravia scrittore di racconti dei *Caractères* di La Bruyère⁹⁸: proprio come questi ultimi, i racconti di Moravia sono ritratti acutamente satirici ma non riconducibili ad una sistematica visione dottrinale.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ E. PAGLIARANI - W. PEDULLÀ, *Introduzione a I maestri del racconto italiano*, cit., nota 22.

⁹⁷ in F. SERRA, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, Milano, Bompiani, 2000, p. 1699.

⁹⁸ Influenza che si avverte particolarmente forte nella serie di racconti usciti sulla «Gazzetta del popolo» nel 1942, serie denominata da Simone Casini e Francesca Serra "della *Fortuna di vivere*".

Inoltre una delle tendenze critiche più diffuse attualmente è proprio quella che vede Moravia come uno scrittore “moralista”, come uno scrittore, cioè, che esprime attraverso la propria opera un “ethical engagement”. La propensione all’osservazione dei vizi e delle virtù (più vizi che virtù, per la verità) umane lo accomunerebbe una volta di più al suo predecessore Pirandello. Il primo tra gli studiosi che sono stati riconosciuti in ambito anglosassone come “moral critics” è Francesco Flora (il quale nel lontano 1952⁹⁹ propose di istituire una correlazione tra la chiarezza cristallina della lingua usata e l’integrità morale dello scrittore).

Ma anche altri intellettuali e amici dovevano propendere per una simile considerazione dell’autore. Lo stesso Pasolini, nella già citata recensione, definisce Moravia “moralista razionalistico”. E in una lettera “aperta” indirizzata a Moravia nel 1961, Prezzolini sostiene che

«E’ il più grande narratore che abbia avuto l’Italia dal Boccaccio in poi. [...]. Ma nei suoi racconti [...] c’è quasi sempre una serietà di vita. L’umanità che lei dipinge è universalmente corrotta, volgare, brutale, grossolana, stupida, vigliacca. [...] Stando alle norme del codice, molti dei suoi personaggi dovrebbero finire in prigione; e stando a quelle del Vangelo, dovrebbero finire nell’Inferno; quasi tutti; i pochi esclusi andrebbero nel Limbo. In Paradiso, nessuno, mi pare»¹⁰⁰.

Infine Enzo Siciliano, introducendo la raccolta postuma *Romildo*, sottolineava come, a partire dal personaggio di Michele Ardengo, Moravia avesse saputo fornire una lettura personale del “concetto novecentesco” di “sperimentalismo dell’azione morale”¹⁰¹ e come, servendosi di “insistite situazioni paradossali”, avesse formulato “un quesito di natura etica, volta a volta modulato in modo diverso. Il quesito è: siamo figli delle nostre azioni o delle nostre intenzioni?”¹⁰².

Chiunque si riferisca al Moravia moralista sottintende comunque un riferimento alla tradizione dei grandi moralisti francesi. “He is a ‘moralist’ not in the Anglo-Saxon sense but in the manner of French writers of the 17th century; as a depicter of men and morals”¹⁰³, chiarisce ancora Prezzolini.

⁹⁹ F. FLORA, *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Nistri – Lischi Editori, 1952.

¹⁰⁰ G. PREZZOLINI, Lettera aperta a Moravia, in “La Nazione”, 25 giugno 1961, ora in A. MORAVIA – G. PREZZOLINI, *Lettere*, Milano, Rusconi, 1982, pp. 62-63.

¹⁰¹ E. SICILIANO, *I paradossi di Moravia*, cit., p. VIII.

¹⁰² *Ivi*, p. X.

¹⁰³ G. PREZZOLINI, *Moravia*, in appendice ad A. MORAVIA – G. PREZZOLINI, *Lettere*, Milano, Rusconi, 1982, p. 92.

Non sarà dunque certamente un caso se allo scrittore romano fu chiesto di redigere l'introduzione all'edizione Garzanti del 1959 di *I moralisti moderni* di Elemire Zolla (1926), edizione fortemente criticata, come è noto, da Edoardo Sanguineti¹⁰⁴.

2.1 Il narratore ironico

«Chiunque pretenda di poter presentare una documentazione integrale e probante su un fenomeno ironico è o un imbroglione o un mentecatto. E spesso tutti e due»¹⁰⁵

Dopo aver passato in rassegna i più interessanti tentativi di interpretazione generale del corpus dei racconti di Moravia, ci permettiamo di proporre il nostro punto di vista. Considerando nel loro insieme le centinaia di testi che compongono tale corpus, magmatico policentrico e seriale, abbiamo infatti rilevato alcune peculiarità che al tempo stesso li accomunano e li distinguono nettamente dai romanzi.

Il primo rilievo riguarda l'atteggiamento del narratore rispetto alla materia narrata, un atteggiamento che è riconoscibile nei racconti ma non è rilevabile in alcun modo nei romanzi. L'atteggiamento a cui ci riferiamo potrebbe essere denominato *ironia*.

La portata di una simile considerazione non è certo da sottovalutare. Pensare a Moravia come ad un narratore ironico potrebbe equivalere infatti a stravolgerne la fama di implacabile realista.

Eppure, per dirla con l'autore del più affascinante studio sull'ironia di cui si disponga, solo un lettore "onesto, codardo e conformista"¹⁰⁶ può rinvenire nei racconti di Moravia lo scrittore realista dei romanzi. Ed è anzi possibile ipotizzare che proprio "per difendersi dal lettore conformista", lo scrittore abbia intenzionalmente esasperato il proprio "anticonformismo, imbrogliando le carte, slittando di genere in genere, turlupinando il lettore e se stesso, sviando e depistando i critici, invitando i lettori a una partita di *poker* mentre lui ha preparato le carte per il *bridge*"¹⁰⁷.

Prima di argomentare questa tesi è bene però innanzitutto chiarire cosa si intenda per "ironia". Potremmo proporre per prima la definizione, di tipo "classico", di Massimo Bontempelli:

¹⁰⁴ E. SANGUINETI, *I moralisti moderni*, ora in ID., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961

¹⁰⁵ G. ALMANI, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 104.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 69.

¹⁰⁷ *Ivi*. 76.

«L'ironia è la forma artistica del pudore al cospetto dei nostri sentimenti, è un modo di allontanarci dal contingente, di liberarci da un'aderenza troppo minuta con le superfici delle cose. E' l'avviamento a una lucidità superiore, una legittima transizione dalla concezione dell'opera d'arte come soggetto a quella dell'opera d'arte come oggetto»¹⁰⁸

In quanto forma artistica del “pudore” l'ironia è la modalità della distanza tra il narratore da una parte e i propri sentimenti e la materia narrata dall'altra.

E' vero però che, seppur parzialmente condivisibile, questa definizione non è l'unica. L'ironia ha attratto infatti l'attenzione di alcuni illustri studiosi da Wayne Booth a Guido Guglielmi e, appunto, a Guido Almansi. Ribadiamo che è stato senza dubbio quest'ultimo ad aver prodotto, con il suo *Amica ironia*, il più interessante studio su questo argomento. Qualora si intendesse però reperirvi una definizione precisa e funzionale del concetto di ironia, si rimarrebbe senz'altro delusi. Si legga infatti il seguente brano:

«Ebbene, noi sappiamo che cosa è l'ironia purché nessuno ce lo chieda. E allora cosa rimane da fare al critico di mestiere il quale non può ignorare l'ironia se legge libri vede quadri ascolta musica? Deve rinunciare alla sua professione? No: lasciatelo divertire. Il critico onestamente avvertito della disonestà della ogni scrittura (compresa la sua) potrà esplorare fra i possibili significati secondi di un discorso; usare [*sic.*] le tracce di un odore alieno in una pista semantica; seguire la parabola di una curvatura sospetta in un giro di frase; registrare le sottili varianti (di stile, di lessico, di rima, di metrica, di umore, di soggetto, di tematica, di tono, di ideologia, di simbolo) che sembrano spingere il significato globale di una pagina o di un capitolo in una direzione diversa da quella che emerge da una lettura letterale; [...] ascoltare la voce che c'è dietro la voce, drizzare le orecchie al suono coperto da un altro suono, scrutare il segno nascosto dal segno»¹⁰⁹

Almansi propone una soluzione a dir poco “perturbante”; ma dotata di assoluta ragionevolezza. Sarebbe ingiusto infatti illudersi che l'ironia sia un modo d'essere univoco e ben riconoscibile. Non basta infatti distinguere tra “enunciato storico”¹¹⁰, in cui la lingua dello scrittore è centrata direttamente sui significati ed è dunque “parola oggettivata” (in termini bachtiniani), e “stilizzazione” (“che potrebbe includere oltre alle forme di manierismo, anche alcune forme del discorso indiretto libero e quello della parodia che è particolarmente importante, in cui la parola dello scrittore vive del rimando esplicito alla parola altrui”¹¹¹). Prosegue infatti Almansi che ogni scrittore ed ogni scrittura appaiono dotati di una propria maniera autonoma e risultano dunque in certa misura imperscrutabili a causa dell'*intentionalist fallacy* (impossibilità di stabilire con criteri scientifici l'intenzione autoriale). Tanto più, allora, una scrittura percepita come ironica andrà

¹⁰⁸ M. BONTEMPELLI, *Fondamenti*, in *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 15.

¹⁰⁹ G. ALMANZI, *Amica ironia*, cit., p. 104.

¹¹⁰ G. GUGLIELMI, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, p. 7.

¹¹¹ *Ibid.*

soggetta all' *Ironic fallacy* ("impossibilità di stabilire con criteri scientifici la ironicità di un testo"¹¹²).

Quello che Almansi sostiene con fermezza è in pratica l'inadeguatezza "di un approccio stilistico o retorico in questioni di ironia". Egli è convinto infatti che "nonostante il titolo promettente del libro di Wayne Booth (o forse proprio per l'assurdità delle premesse contenute nel titolo), una retorica dell'ironia non potrà mai esistere"¹¹³.

La più autentica forma di ironia è, secondo Almansi, quella che si avvale, in senso lato, dell'espedito della *tongue-in cheek*. La formula, intraducibile, secondo lo studioso, indica una particolare modalità espressiva propria del popolo inglese e consiste sostanzialmente nell'*understatement*. Agli antipodi di un simile atteggiamento ironico, raffinato e poco esplicito, si pone invece quel tipo di ironia che, per così dire, si "autodenuncia" tramite segnali inequivocabili. Laddove questi segnali sono reperibili, l'ironia, indicando la sua "*competence*", finisce inevitabilmente per cancellare la sua "*performance*"¹¹⁴; essa si avvicina dunque all'antifrasi (la quale ha la funzione di confermare ciò che il lettore aveva già indovinato). Almansi ritiene quest'ultima "la specie più bassa e volgare del *genus ironico*"¹¹⁵. Egli è convinto infatti che l'ironia, per essere veramente tale, debba possedere un irrinunciabile margine di ambiguità.

A questo punto verrà spontaneo domandarsi che tipo di ironia sia mai quella di Moravia. Non intendiamo additare rigidamente alcuni racconti come dotati di caratteristiche ironiche, anche perché crediamo che in questo specifico settore della narrativa moraviana l'ironia sia un atteggiamento diffuso. Ma neppure crediamo possibile indagare l'opera di uno scrittore come Moravia, che presenta talvolta delle rigidità, con la totale asistematicità auspicata dall'autore di *Amica ironia*.

Procederemo dunque mantenendo un comportamento intermedio tra la ricerca, a tutti i costi, di "una componente specifica pertinente al mondo dell'ironia la cui presenza od assenza renda tale e tal lavoro ironico o non ironico"¹¹⁶ (pretendendo "di normalizzare e controllare il rapporto fra testo e lettore" e distruggendo così "l'elemento di sorpresa e di sconcerto che è parte integrante dell'esperienza ironica"¹¹⁷) e un atteggiamento puramente (e paradossalmente) critico-ironico.

¹¹² G. ALMANZI, *Amica ironia*, cit., p. 99.

¹¹³ *Ivi*, p. 101.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 99.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 17.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 103.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 101.

Ci sarà senza dubbio utilissima la fondamentale (ed ironica) classificazione dell'ironia che Almansi stabilisce "lungo le coordinate" di un "noto detto partenopeo", riecheggiando la distinzione fatta da D. C. Muecke¹¹⁸ tra *Open Irony*, *Covert Irony* e *Private Irony*, ma sostituendo quest'ultima con una sorta di "*Total Irony*" (ironia che coinvolge tutti, lettori ed autore): "la prima ironia", dice Almansi, "è quella dell' 'Accà nisciuno è fesso'; la seconda quella dell' 'Accà nisciuno è fesso' tranne il lettore; la terza quella dell' 'Accà tutti sono fessi'"¹¹⁹.

Le ultime due tipologie corrispondono in modo più o meno preciso rispettivamente all'ironia di Jane Austen e George Eliot e all'ironia offensiva nei confronti del lettore espressa da Johnatan Swift in *The Tale of a Tub*.

Ma la tipologia che ci interessa per il momento è la prima, ossia "quella nazionale, italica"¹²⁰ il cui esponente più rappresentativo è Alessandro Manzoni, "maestro di un'ironia bonaria e tollerante secondo la concezione ginnasiale della cultura". Si tratta di un'ironia che non si presta ad alcun margine di equivoco, concepita perciò "per un pubblico mentalmente pigro"¹²¹. L'ipotesi più immediata sarebbe quella di vedere in Moravia il continuatore di quest'ultima linea ironica (soprattutto alla luce del fatto che Manzoni è uno dei suoi maestri, secondo forse solo a Dostoevskij). E del resto ogni dubbio sarebbe fugato se si tenesse conto della recisa precisazione di Almansi, secondo cui in Italia Svevo, forse grazie alle influenze straniere che ha subito, è stato l'unico maestro della *tongue in cheek*. Noi siamo convinti però, che, nonostante tutto, dovremo rivedere questa nostra prima ipotesi.

Per il momento non possiamo esimerci dal constatare come spesso quella di Moravia si configuri come un'ironia che si autodenuncia, segnalata e sottolineata da precisi segnali verbali, da precise "smorfie significanti" che rendono il messaggio "esplicitamente ed inequivocabilmente duplice"¹²².

Vediamo ad esempio il già citato racconto *Buone notizie*, da *Romildo*. Come abbiamo precisato, esso offre un saggio dell'espedito dell' "amico ritrovato": il narratore incontra un vecchio amico dopo tanti anni e si mette a discorrere con lui. Questo racconto ci interessa per una duplice ragione. La prima è che l'espedito dell' "amico ritrovato" è soprattutto un espedito funzionale alla rappresentazione ironica di un carattere. Esso è

¹¹⁸ D. C. MUECKE, *Irony*, London, Methuen, 1970.

¹¹⁹ G. ALMANZI, *Amica ironia*, cit., p. 81.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ivi*, p. 18.

dunque riconducibile alla tipologia ironica “alla Stan Laurel e Oliver Hardy”, che si fonda su una “situazione comica codificata nel teatro da tempi immemorabili”¹²³:

«L’attore che interpreta il ruolo del partner intelligente, ‘sfortunatamente’ appaiato col partner stupido, userà probabilmente una forma di antifrasi – procedimento retorico che ci permette di dire il contrario di ciò che pensiamo, o che fingiamo di pensare; o che crediamo essere vero; o che ci conviene comunicare»¹²⁴.

Il ruolo di partner intelligente spetta qui, naturalmente, al personaggio-narratore, e ad essere smascherato è invece proprio l’ “amico ritrovato”. Il personaggio intelligente non ha altra scelta che quella di assecondare antifrasticamente lo stupido nell’esercizio della sua ottusità. Ma, allo stesso tempo (ed è questa la seconda ragione di interesse del saggio che esaminiamo), il personaggio intelligente denuncerà la propria ironia, privando dunque la situazione di ogni ambiguità.

Il “vizio” in cui l’amico ritrovato sembra qui incallirsi è quello di un patologico ottimismo; egli prende infatti ad enumerare tutti gli accadimenti positivi che hanno deliziato i suoi ultimi anni di vita, opprimendo con questo racconto l’interlocutore. Ecco dunque che quest’ultimo (che è anche il narratore della storia) non riesce a trattenersi dal comportarsi nel modo che segue:

«‘Dico che è un’ottima notizia... Mi fa piacere, bravo’. Egli tacque un momento, compiaciuto. Io insistei: ‘E hai altre buone notizie?’ ‘No, questo è tutto’, rispose, senza notare l’ironia»¹²⁵

Come si vede, l’ironia è qui doppiamente denunciata, sia attraverso la replica antifrastica sia attraverso l’ esplicita menzione della propria intenzionale ironia. Un simile atteggiamento risultava peraltro intuibile sin dalle prime righe:

«Allora lo riconobbi: Prospero. Era parecchio tempo che non lo vedevo ma non lo trovai cambiato. [...] Provai irresistibile il bisogno di dirgli una vieta spiritosaggine, di quelle che piacciono alle persone come lui: ‘Fai onore al tuo nome... Sei sempre più prospero’. Egli ebbe un riso secco e cordiale, un po’ simile al verso di una gallina»¹²⁶.

Vi sono altri casi in cui Moravia ripropone questo schema, apportando solo qualche minima modifica. L’incontro tra due vecchi amici è sostituito ad esempio dal semplice

¹²³ *Ivi*, p. 15.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ A. MORAVIA, *Buone notizie*, in ID., *Romildo*, cit., p. 144.

¹²⁶ *Ivi*, p. 143. Lo stesso gioco di parole in *Il punto d’onore (Dispersi 1928-1951)*, cit., p. 325: “Dopo molto tempo andai a trovare il mio amico Prospero. Ahimè, quel suo nome fortunato non trovava più rispondenza, come un tempo nella sua vita”.

incontro tra due sconosciuti in *Scambio di idee*, dai *Dispersi*. Ma la procedura è la stessa: l'intelligente finge di assecondare lo stupido nel suo vizio:

«Invece di annunziarmi, come credevo, lo scopo della sua visita, Moroni cominciò a parlarmi di sé»¹²⁷. «Egli parlava e io lo ascoltavo. Rimase così ancora un pezzo, sempre discorrendo di sé. Mentre parlava, riflettevo e mi dicevo: 'Costui non è né un pazzo, né uno stupido, né un indiscreto, né un ambizioso, sebbene sembri tutte insieme queste cose... è soltanto un uomo che pensa esclusivamente a se stesso... a tal punto di illudersi che anche gli altri non debbano fare altro che occuparsi di lui...'»¹²⁸

In questo caso però, la denuncia antifrastica non viene pronunciata dall'intelligente, bensì, quasi masochisticamente, dallo stupido: “‘Allora aspetto i vostri libri’ mi disse sulla soglia ‘mi ha fatto piacere di avere avuto con voi questo scambio di idee... telefonatemi... teniamoci in contatto’”¹²⁹.

Esempi come questi ci mostrano in modo evidente quanto siamo distanti dalla modalità inglese del *tongue in cheek*, che Almansi indica come l'unica autenticamente ironica; qui Moravia sembra superare di gran lunga persino la “brutale immediatezza dell'ironia manzoniana”¹³⁰. Ma Moravia, come del resto Manzoni, non è uno scrittore ingenuo. Viene pertanto da chiedersi se per caso egli non sia ironico nel voler sembrare ironico e se, nel momento in cui nomina l'ironia, non intenda in fondo rinunciare ad essa. Ma per il momento ci fa comodo che questo dubbio resti.

Un'altra forma abbastanza “open”, esplicita, dell'ironia moraviana consiste nell'impiego dell'espedito dello *straniamento*. Si tratta dunque, in questo caso, di un'ironia più verbale che narrativa, ed essa corrisponde sostanzialmente al classico caso del *narratore inattendibile*.

Non intendiamo però riferirci, è bene precisarlo, allo straniamento di cui parla Piero Cudini, quello cioè che si inserisce sottoforma di dilatazione onirica o psicologica del particolare sul realismo “primario”. Ci riferiamo ad una forma ben più macroscopica della tecnica teorizzata da Sklovskij.

Prendiamo ad esempio *Primo rapporto sulla Terra dell' “inviato speciale” della Luna* (da *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*):

«Strano paese. E' abitato da due razze ben distinte, sia moralmente, sia, fino ad un certo punto, fisicamente: la razza degli uomini chiamati ricchi e quella degli uomini chiamati poveri. Il significato di queste due parole, ricchi e poveri, è oscuro e la nostra imperfetta conoscenza

¹²⁷ ID., *Scambio di idee*, in ID., *Dispersi 1928-1951*, cit., p. 187.

¹²⁸ *Ivi*, p. 189.

¹²⁹ *Ivi*, p. 190.

¹³⁰ G. ALMANZI, *Amica ironia*, cit., p. 85.

della lingua del paese non ci ha permesso di accertarlo. Ma le nostre informazioni vengono in grandissima parte dai ricchi, assai più dei poveri abbordabili, ciarlieri, ospitali. [...] I poveri, prima di tutto, non amano la pulizia e la bellezza. I loro vestiti sono sudici e rattoppati, le loro case squallide, le loro masserizie logore e brutte. Ma per una strana perversione del gusto essi sembrano preferire gli stracci ai panni nuovi, le case popolari alle ville e ai palazzi, le seggiole e i tavoli rotti ai mobili di marca»¹³¹

L'incipit ci dà la misura del tono complessivo della narrazione. Il narratore risulta talmente inconsapevole da designare i ricchi e i poveri con l'appellativo di "razze". Del resto non ci si può stupire: egli proviene dalla Luna. E' ovvio che l'assurdità stessa delle affermazioni dell'"inviato speciale" denunciano l'ironia dell'autore. Se però ci si pone dal punto di vista del locutore "lunare", nelle sue parole non si può scoprire alcuna intenzione ironica, ed esse sono anzi pronunciate in maniera così convinta da diventare paradossalmente convincenti anche per il lettore "terrestre". O, se non convincenti, perlomeno disorientanti. Lo stesso tipo di narrazione e lo stesso tipo di spaesamento si ricavano anche da un racconto di Edgar Allan Poe, uno scrittore che, come sappiamo, è uno dei modelli dichiarati di Moravia e soprattutto del Moravia dell'*Epidemia*. Il racconto a cui ci riferiamo è *Never bet the Devil your head (Non scommettere mai la testa col diavolo, 1841)*.

Presentando lo sventurato Toby Dammit, vero protagonista della storia, il personaggio narratore dice:

«Il fatto è che la sua precocità nel vizio era terribile. A cinque mesi, era preso da tali parossismi di collera che non riusciva più ad articolare parola. A sei mesi, lo sorpresi a masticare un mazzo di carte. A sette mesi, aveva l'abitudine di agguantare e baciare le bambine della sua età. A otto mesi, rifiutò perentoriamente di apporre la sua firma alla promessa di Temperanza. Andò così crescendo in nequizia, mese dopo mese finché, allo scadere del primo anno di età, non solo si incaponì a portare i baffi, ma aveva contratto un'inclinazione a imprecare e bestemmiare, e a sostenere le proprie affermazioni con una scommessa»¹³²

Ed aggiunge, si noti la coincidenza, "un altro vizio che la strana anomalia fisica di sua madre aveva lasciato in eredità al figlio era la povertà". Anche in questo caso, come nel racconto moraviano, il lettore non sa se prendere le distanze dal narratore moralisticamente polemico, oppure se accettare l'assurdo *patto narrativo*, visto il contesto completamente "fuori di chiave".

Fino ad ora abbiamo assunto "ironicamente" per buona l'idea dell'ironia moraviana come ironia grossolana. Già questi pochi esempi di ironia tutto sommato esplicita ci hanno

¹³¹ A. MORAVIA, *Primo rapporto sulla Terra dell' "inviato speciale" della Luna* (da *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, 1956, ora in ID., *Opere/3*, vol. II, cit., p. 1104; col titolo di *Strano paese*, in *Romildo*, cit., p. 145).

¹³² E. A. POE, *I racconti*, trad. it. di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 1983, p. 51.

però convinti del fatto che il Moravia scrittore di racconti offre in verità un realtà ben più complessa. E ci sembra dunque che sia venuto il momento di svelare la nostra vera opinione, ossia che l'ironia moraviana non è affatto univoca e monocorde, bensì multiforme. E' possibile infatti rinvenire nelle varie manifestazioni ironiche offerte dai racconti una gradazione che va dall' *Open irony* alla *Cover irony* alla *Total Irony*. A partire dalla tipologia più esplicita dell'ironia moraviana, che è quella dei due racconti riconducibili all'espedito "dell'amico ritrovato", si passa infatti a manifestazioni ironiche ben più sottili. Abbiamo appena esaminato, ad esempio, quella che si realizza per mezzo della strategia narrativa dello straniamento. Vediamo ora quale peso possieda lo *stile indiretto libero* nel dettato ironico moraviano.

L'ironia di Moravia coincide solo raramente con quella evidenziata da Guglielmi quando dice che in Manzoni la costruzione dei personaggi "è sempre strutturalmente ironica, cioè sempre in rapporto con altro da sé, anche dove non si lascia scorgere immediatamente"¹³³ e che lo scrittore realizza la

«sincronizzazione indiretta, in cui il linguaggio del personaggio o anche la parola mortificata e sintatticamente inarticolata del contadino, viene citata ironicamente o con un effetto di distanziamento, per cui tutto un complesso di livelli diacronici converge nel linguaggio dello scrittore, definito all'interno della lingua pratica, comune-borghese»¹³⁴.

In Moravia questo avviene forse, almeno sul piano esteriore, nella produzione cosiddetta "neorealista", benché poi (basti pensare al caso de *La romana*) lo scrittore preferisca di solito avvicinare i propri popolani a sé, dotandoli di una cultura che il "patto" realistico non consentirebbe.

La descrizione di Tarcisio, l'avarò dell'omonimo racconto (*Racconti*), offre senza dubbio un esempio apparente di ironia manzoniana (nel senso in cui la intende Guglielmi) ed un esempio effettivo di ironia *tongue in cheek*. Essa comincia infatti in modo apparentemente referenziale e si carica progressivamente di un'ambigua ironia, dovuta agli accenti di fittizia compassione dalla voce narrante:

«Veramente, c'era stato un tempo, una diecina di anni addietro, quando Tullio aveva vent'anni, in cui si era appassionato all'arte teatrale fino al punto di domandarsi se non sarebbe preferibile smettere di fare l'avvocato e scrivere commedie. [...] Un tempo, finalmente, in cui aveva speso senza parsimonia per sé e per gli altri. Ma di quel tempo e del Tullio di allora non era rimasta che l'apparenza. La sostanza, le radici di quella prima e sola fioritura della sua vita, senza che egli se ne accorgesse, anno per anno, gliel'aveva rose l'avarizia. [...] In principio è verosimile che tentasse di contrastare questa passione, poi, non resistendo al dolcissimo e invincibile

¹³³ G. GUGLIELMI, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, p. 32.

¹³⁴ *Ivi*, p. 31.

prurito del risparmio, arrischiò qualche minuscola tirchieria. Coloro che gli erano vicini se ne accorsero, ma pensando che si sarebbe emendato da sé, per non mortificarlo, preferirono non avvertirlo. Egli si illuse allora di averli ingannati e si buttò a grosse e madornali spilorcerie. [...] Egli aveva in quel tempo circa venticinque anni; da allora non mise più alcun freno alla sua passione meritandosi così pienamente il nome di avaro che ben presto gli venne attribuito»¹³⁵

Laddove invece Moravia sceglie di utilizzare l'indiretto libero, permettendo alla voce del personaggio di manifestarsi, la denuncia dell'ironia diviene inevitabile:

«Con le donne procurava sempre di mettere avanti il sentimento, ben sapendo come esse, quando amano, siano al tutto disinteressate e sentimentalmente si contentino di frasi galanti, di passeggiate notturne, carezze e altre simili cose poco costose»¹³⁶.

Si rileverà infatti che, forse proprio per scongiurare un'ironia troppo esplicita, nei racconti lo scrittore appare assai cauto nell'utilizzo dell'indiretto libero.

Una vera e propria ironia *tongue in cheek* è quella messa in atto nella trilogia al femminile. In certi casi essa è puramente verbale in altri all'aspetto verbale corrisponde un fatto, una situazione, una struttura. Di tipo puramente verbale è quella che troviamo in *Utile* (da *Un'altra vita*) dove una semplice similitudine serve ad ironizzare sull'amore tra fidanzati: "Lo amo? Mi guardo dentro, come si guarda dentro un armadio per vedere se c'è un certo oggetto; e non trovo nulla"¹³⁷. O in *Mezza calzetta*, nella stessa raccolta, dove una giovane piccolo-borghese ambisce a conquistare il favore dell'aristocratico Edoardo e in un moto di euforia lo chiama in piena notte; il dialogo tra i due, - lei condiscendente, lui sprezzante -, si svolge nel modo che segue: "Ma si può sapere chi è?" "Qualcuno che ti conosce benissimo e che tu sfuggi perché ne hai paura". "Una delle solite mezze calzette, immagino". "Non ho né calze né mezze calze: sono in camicia"¹³⁸. In questo caso il proprio atteggiamento ironico è denunciato dalla protagonista, ma si tratta di un'ironia non ascrivibile a quella, cabarettistica, di Stanlio e Olio. Si tratta infatti di un'ironia ben più complicata, in cui colei che svolge formalmente il ruolo del "compare intelligente", irride le parole pronunciate dal supposto "compare stupido" solo al fine di esorcizzare la verità che esse contengono ("quella sua definizione di 'mezza calzetta' mi aveva fatto temere di esserlo davvero"¹³⁹). La ragazza finirà infatti crudelmente e ripetutamente beffata dall'uomo.

¹³⁵ A. MORAVIA, *L'avarò*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 137-138.

¹³⁶ *Ivi*, p. 139.

¹³⁷ *Id.*, *Utile*, in *Un'altra vita*, cit., p. 140.

¹³⁸ *Id.*, *Mezza calzetta*, in *Id.*, *Un'altra vita*, Milano, Bompiani, 1973, p. 77.

¹³⁹ *Ibid.*

In altri casi, come in *Viaggio di nozze*, ancora da *Un'altra vita*, l'ironia verbale si innesta su una situazione già di per sé paradossale e ironica, ossia quella del viaggio di nozze fulmineo e individuale compiuto dalla sposa novella protagonista del racconto, la quale, dopo essere scappata del marito, si imbarca su un aereo per Calcutta, vi rimane due ore e poi torna a Roma. Ella conclude: "Ho fatto il mio viaggio di nozze, dopo tutto. E' vero, l'ho fatto da sola; ma che importa? Dov'è scritto che il viaggio di nozze bisogna farlo in due?"¹⁴⁰. La sotterranea componente ironica coincide con la sottile irrisione delle regole consolidate che riguardano il matrimonio.

Un'ironia che si sviluppa evidentemente dal piano verbale per poi "contaminare" quello narrativo è reperibile nel più volte citato *Rischio calcolato*. In questo caso la narrazione si configura come sviluppo di un modo di dire:

«Dice spesso: 'Non farmi andare in bestia'; e io allora lo guardo e vedo che non ha proprio niente della bestia. Per lo meno della bestia a cui allude quando dice 'Non farmi andare in bestia'. E' un uomo giovane, molto robusto, bruno con gli occhi chiari, molto villosi, questo sì, tanto che i peli gli velano l'orologio al polso; ma è un uomo civile, controllato, gentile, bene educato. [...] Gli dico: 'Che bestia, dov'è la bestia?'»¹⁴¹

Come sappiamo, il racconto finisce per rappresentare il processo di imbestiamento dell'uomo, un imbestiamento che gli guadagnerà però le perdute grazie della moglie. Su un procedimento analogo Moravia costruisce racconti come *Classico* (da *Romildo*), o *Il diavolo non può salvare il mondo* (da *La cosa*), tutto giocato sull'ambiguità dei modi di dire "povero diavolo" e "buon diavolo".

Un caso di ironia tra i più "coperti" è quello che riguarda il rapporto tra il titolo di un volume di racconti e il suo contenuto. Avverte Almansi che "appena il lettore comincia a sfogliare il libro e a leggere il frontespizio, è già perso, se intende sottomettersi all'informazione gratuita che l'opera offre su se stessa; cioè al *paratesto* [...]"¹⁴². In termini genetici, *architesto* e *paratesto* forniscono al lettore le istruzioni ufficiali e funzionali ad una lettura letterale, ma

«i libri non possono e non devono essere sempre fedeli allo spirito e alla lettera del testo; e i lettori non devono necessariamente seguire tutte le istruzioni esplicite contenute nel libro. Chi ha mai seguito tutte le istruzioni per l'uso di un aspirapolvere o di una caffettiera? E perché dovrebbe essere differente per un libro?»¹⁴³.

¹⁴⁰ ID., *Viaggio di nozze*, in ID., *Un'altra vita*, cit., p. 101.

¹⁴¹ ID., *Rischio calcolato*, in ID., *Il paradiso*, Milano, Bompiani, 1970, p. 5.

¹⁴² G. ALMANZI, *Amica ironia*, cit., p. 65.

¹⁴³ *Ivi*, p. 76.

Ci sembra esprima una volontà di depistare il lettore e dunque un proposito ironico implicito la scelta moraviana di titolare la sua raccolta del 1983 *La cosa*. Soprattutto in forza della semi-omonimia con la precedente raccolta *Una cosa è una cosa*, è assai improbabile che il lettore non venga tratto in inganno: egli pensa che il termine “cosa” alluda alla reificazione dell’uomo, come nella raccolta del ’67 e come ne *L’automa*, mentre in realtà esso sta ad indicare la relazione sessuale che un personaggio femminile del racconto intrattiene con il suo pony prediletto¹⁴⁴.

Una caso di depistaggio simile ma più circoscritta (perché non getta un’aura di ambiguità su un intero volume bensì su un solo testo) è quello di *Le risate di Gioia* dai *Nuovi racconti romani*. A dire il vero il lettore è avvertito del tranello (e dunque del proposito ironico) fin dal titolo, tramite l’impiego della maiuscola nel sostantivo “Gioia”. Basta tuttavia una lieve modifica grafica (come nel caso dell’ultima edizione delle Opere) per annullare il segnale e disorientare completamente il lettore; egli comprenderà che Gioia è in verità una ragazza superficiale e leggera, assiduamente dedita alla pratica della risata oziosa, solo inoltrandosi nella lettura.

In queste due occasioni, insomma, lo scrittore sceglie di “usare le carte da poker anziché quelle da bridge”, sceglie cioè di farsi beffa del lettore. Ma egli è capace di spingersi ancora oltre, fino a nascondere il vero senso del proprio messaggio “a mo’ di crittogramma”, o ancora “fra riga e riga, interlinearmente”, o di camuffarlo “antifrastricamente” “in un suggerimento controverso; o avvolto nelle spire di un discorso fatto con la *tongue-in-cheek*”¹⁴⁵.

La sede in cui più spesso Moravia opta non già per la *cover irony* ma addirittura per l’ironia “offensiva” di Swift è quella dei racconti fantastici e surrealisti, che analizzeremo nel dettaglio in uno dei paragrafi seguenti. Moravia agisce qui esattamente come lo scrittore irlandese, che secondo Almansi inventava nomi impronunciabili e dalla grafia irricordabile solo per dar fastidio al lettore. Che ragione, se non questa, ci sarebbe infatti di dare al dittatore dell’ “Isola dei Sogni” il nome di Chruuurrr¹⁴⁶? o di chiamare due semplici città di immaginazione Mamamel e Vusitel¹⁴⁷?

¹⁴⁴ “Diciamo che è il mio preferito perché con lui avviene ‘la cosa’. Per questa ‘cosa’, io sto qui, per questa stessa ‘cosa’ ti ho scritto” (A. MORAVIA, *La cosa*, in ID., *La cosa e altri racconti*, cit., p. 18).

¹⁴⁵ G. ALMANZI, *Amica ironia*, cit., p. 77.

¹⁴⁶ A. MORAVIA, *La vita è un sogno*, in *L’epidemia* (1944).

¹⁴⁷ ID., *Mamamel e Vusitel*, in *L’epidemia. Racconti surrealisti e satirici* (1956).

Affine al filone fantastico, come vedremo, è quello favolistico di *Storie della preistoria*. “Gli animali, a quanto mi risulta, non possono essere ironici”¹⁴⁸, afferma Almansi. Ecco invece che con questa raccolta Moravia sembra riuscire nell’intento di rendere ironico ciò che per sua natura e per il buon senso comune non potrebbe esserlo. La sua ironia è pervasiva. Ma proprio Almansi, interpretando la parabola evangelica come strumento per tenere lontani i lettori sciocchi, ci offre un elemento a sostegno di questa nostra tesi. Si può supporre infatti che proprio avvantaggiandosi dell’apparente ingenuità di questi apologhi i cui protagonisti sono animali parlanti Moravia intenda irridere i vizi umani. Prendiamo il finale di *Quando i pensieri gelavano nell’aria*, storia di un Tri Checo che, dopo essere emigrato ai tropici torna al polo; egli è ormai abituato a pensare perché, ai tropici, diversamente che al polo, i pensieri non gelano nell’aria. Ecco che nel finale del racconto egli “Pensa con nostalgia ai tempi in cui non si pensava perché i pensieri erano visibili. Bei tempi spensierati benché freddi”¹⁴⁹. E’ un evidente caso di *understatement*. Il narratore, fingendo di condividere il pensiero di Tri Checo, lancia in realtà uno strale all’umanità per la quale la libertà di pensiero è motivo di scandalo.

Dovendo fare un bilancio generale dell’ironia moraviana si dirà quindi a questo punto che essa non è solamente “ironia della lingua”, ma anche, ed anzi più spesso, “ironia del locutore” che quella lingua forza, deforma, plasma per degli scopi artistici e “ideologici” precisi. L’istanza ironica risponde infatti in modo adeguato alla natura moralistica e satirica della scrittura moraviana. Per questo dovremo ammettere che la chiave di lettura inedita che abbiamo proposto si salda in un certo senso con tendenze interpretative consolidate, come, per l’appunto, quella già citata dei “moral critics”.

E’ anche vero però che nel novantanove per cento dei casi il Moravia scrittore di racconti riesce a strappare, in “una sola seduta”, almeno un sorriso al lettore. Così avviene nei racconti romani e nella trilogia al femminile, così in *Una cosa è una cosa*, così in *La cosa*. Non sempre dunque la deformazione, il depistaggio possiedono fini ironici e satirici. E a volte, più che di ironia, sarebbe opportuno parlare di comicità. Diversamente che nei romanzi, Moravia dimostra infatti nei racconti un’inesausta inclinazione per il paradosso, il gioco di parole, la battuta di spirito, anche fini a se stessi; e dimostra una predilezione per i personaggi “fuori di chiave”, per le situazioni al limite, per le commedie degli equivoci.

¹⁴⁸ G. ALMANZI, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 9.

¹⁴⁹ A. MORAVIA, *Quando i pensieri gelavano nell’aria*, in ID., *Storie della preistoria* (1982), Milano, Bompiani, 2005, p. 41.

E' opportuno notare però che nei racconti il comico non si esprime mai nei termini del "comico sessuale" boccacciano o del "basso corporale" bachtiniano. Su questo aspetto avremo occasione di tornare nel prossimo paragrafo. Ad ogni modo, occorrerà chiedersi attraverso quali modalità allora si esprima il comico moraviano. Pasolini definisce "comici" i racconti di *Un'altra vita* in quanto prendono avvio da una "bizzarria iniziale", da un'"anomalia inaugurale"¹⁵⁰. Ma uno strumento assai comunemente impiegato, oltre a quello della bizzarria, è l'equivoco. Esso può talvolta essere di una crudeltà inaudita (*L'equivoco* in *Racconti*), oppure godibilissimo, come nel caso de *L'amante di Elena* da *Romildo*, o de *La riparazione* da *Nuovi racconti romani*¹⁵¹. Ancora più efficace è poi la modalità del paradosso, che può essere di diversa intensità. Esso rimane talora nei limiti della "normale conversazione", come in *Tutto per la famiglia* (ancora da *Nuovi racconti romani*), dove una donna parla del marito gangster come di un santo, spinto a diventare rapinatore per amore della famiglia. Oppure può essere totalmente sopra le righe, come ne *Il tacchino di Natale* e ne *I papari* da *L'epidemia* (1944 e 1956), dove due onesti lavoratori si ritrovano la figlia sedotta e disonorata rispettivamente da un tacchino e da una strana creatura detta appunto "paparo"; o come in *Celestina* (da *Una cosa è una cosa*), la cui protagonista è una robot che soffre di complesso edipico, e che si ribella all'autorità genitoriale fuggendo con uno scaldabagno ("Nostra figlia era ormai maggiorenne e così non abbiamo potuto denunciare lo scaldabagno per seduzione e ratto di minore, come avremmo voluto"¹⁵²).

Vi sono poi situazioni puramente comiche, al confine col *nonsense*, come in *La paura* da *Nuovi racconti romani*. O semplicemente trovate e battute comiche, ricercate con una assiduità tale da apparire talvolta persino forzate. E' possibile forse trattenere il sorriso davanti all'epigrafico "Bah" che si visualizza in un nuvola gelata sopra le testa di Tri Checo in *Quando i pensieri gelavano nell'aria?* O ancora si può forse rimanere impassibili dinanzi alla seguente considerazione della giovane protagonista di uno dei racconti della *Villa del venerdì?*

«Perché Tullio adesso viene a trovare la mamma tutti i giorni? Perché al telefono dice subito: Tullio buongiorno, tutto attaccato, come se fosse una sola parola?»¹⁵³

¹⁵⁰ P. P. PASOLINI, *Alberto Moravia, Un'altra vita*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1927.

¹⁵¹ Sulla modalità dell'equivoco linguistico è costruito anche il racconto *Il rocchetto di Venere* (da *Hermaphrodito*) di Alberto Savinio, uno scrittore che gioca un ruolo a nostro avviso fondamentale in rapporto ai racconti di Moravia, come mostreremo nel capitolo seguente.

¹⁵² A. MORAVIA, *Celestina*, in *Una cosa è una cosa*, Milano, Bompiani, 1967, p. 19.

¹⁵³ ID., *Mi chiamo Alice sono una trottola*, in ID., *La villa del venerdì*, cit., p. 135.

O è forse possibile non notare l'impegno comico di *La vita è un sogno*, laddove si ricorda che gli abitanti dell'isola dicono “quando Chruuurrr non sognava’ come da noi si dice ‘Ai tempi che Berta filava’”?

Molti sono inoltre i casi di giochi di parole realizzati nei titoli (si pensi a *Il diavolo custode* da *Romildo*), o nei nomi stessi dei personaggi (si pensi al già menzionato Pignotti-Marchese di *Morte improvvisa*). E anche l'artificio, precedentemente analizzato, dei cognomi “semantic” assolve il medesimo scopo comico.

Nella *parte quinta* del suo memorabile saggio, commentando la concezione del fantastico di Caillois, Almansi sottolinea il legame tra ironia e fantastico e afferma che “anche il fantastico, come l'ironia, deve presentarsi sotto mentite spoglie. E' d'uopo contrabbandarlo con l'ausilio di documenti falsi, testimonianze disoneste, dichiarazioni menzognere. Meglio ancora se si è coadiuvati dalla *tongue-in-cheek*, divinità protettrice dell'arte equivoca [...]. Nel dichiararsi fantastica –cioè nell'essere onesta circa la propria qualifica – l'opera d'arte si nega alla fantasia. Nel dichiararsi ironica – cioè nell'essere onesta circa la propria intenzione –l'opera d'arte o l'opera letteraria si nega all'ironia”¹⁵⁴. E difatti, secondo Caillois il vero fantastico non è quello dichiarato, ma quello che emerge sotto la superficie della normalità, “un fantastico *tongue-in-cheek*”, insomma; non quello, per intenderci, dello Hieronymus Bosch della *Nave dei pazzi* (dove le meraviglie accumulate divengono una “norma di sregolatezza”¹⁵⁵), ma quello delle *Nozze di Cana*, dove l'apparenza del realismo cela invero una puntuale opera di deformazione.

Queste riflessioni ci interessano per due ragioni: la prima è che, effettivamente, un'istanza tra le più significative del fantastico moraviano sarà quella in cui “non c'è niente di particolarmente ‘fantastico’ o ‘scandaloso’ ma tutto è fuori posto, incongruamente situato”¹⁵⁶; la seconda è che proprio il fantastico, come abbiamo accennato, offre a Moravia il terreno ideale per l'esercizio dell'ironia.

2.2. *L'orgoglio di Moravia*

«Ho dato altre volte l'esempio della *Lettera rubata* di E. A. Poe. Poe poteva scrivere quel racconto senza parlare della lettera? No. Così nella mia intenzione doveva avvenire col sesso, di cui era indispensabile parlare in certi racconti, oppure rinunciare a scriverli»¹⁵⁷.

¹⁵⁴ G. ALMANZI, *Amica ironia*, cit., p. 81.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 79.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 80.

¹⁵⁷ A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 274.

«In molti di quei racconti traspariva la volontà di affrontare il tema del sesso senza per questo cadere nell'erotismo. Insomma pensavo e penso tutt'ora che il sesso comincia ad essere interessante nel momento stesso in cui diventa insignificante. E insignificante in questo caso vuol dire strettamente funzionale, privo di quei significati morali che via via gli sono stati aggiunti dalla società. Tutto questo è tanto vero che proposi all'editore americano di chiamare *La cosa* con il titolo *Anatomic Tales* ma lui preferì il meno esatto ma più commerciale titolo di *Erotic Tales*»¹⁵⁸

Siamo nel 1990. Nell'anno della morte, attendendo ad un bilancio definitivo della propria opera, Moravia parla in questi termini della sua penultima raccolta di racconti, *La cosa* (1983). Egli addita l' *eros* come tema centrale e ragion d'essere del libro. Eppure, dobbiamo ammetterlo, egli mente. E se è forse veniale per quanto riguarda la raccolta *La cosa*, in una prospettiva più ampia la sua menzogna diviene mortale.

Nel paragrafo precedente abbiamo rilevato l' atteggiamento completamente diverso del narratore dei racconti rispetto a quello dei romanzi; ora, riflettendo nuovamente sul rapporto tra narrativa breve e romanzo, dovremo osservare un trattamento del tutto differente del tema dell'eros. Diremo allora, per semplificare, che i racconti nascono dalle forze congiunte di un *narratore ironico* e di uno *scrittore casto*.

Anche in questo caso, ci sembra, le conseguenze dell'assunzione di un simile punto di vista (che permette un'osservazione "scorciata" della narrativa moraviana) non sono da sottovalutare.

L'interesse non solo per l'anatomia femminile ma anche, più esplicitamente, per il dato sessuale, per le relazioni etero ed omosessuali spesso ambigue, torbide, spericolate, ha contribuito a creare assai precocemente il mito di un Moravia "scrittore erotico", narratore di *fabulae amatoriae*, *voyeur*, «mostro di impudicizia».

Il manifesto dell'eros moraviano è senza dubbio il romanzo *La noia* (1960), costruito sulla serrata concatenazione degli incontri amorosi tra il pittore Dino e la conturbante Cecilia; eppure il sesso si annida, oppure esplose, in moltissimi altri romanzi: ne *La vita interiore* (1978), ad esempio - per il quale arrivò puntuale un ordine di sequestro- tragedia della complicazione dei rapporti familiari, in cui il "classico" triangolo amoroso madre-figlia-amante della madre dilaga sino a fagocitare i potenziali amanti della figlia, e deflagra nella passione (letterariamente rivoluzionaria) della madre Viola per la propria figlia Desideria; ed ancora ne *La disubbidienza*, romanzo breve del 1948, che fotografa in una scena dettagliatissima l'iniziazione sessuale di un quindicenne ad opera di una matura infermiera.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 274.

Notava Edoardo Sanguineti che nella rappresentazione moraviana dell'eros «nessuna sublimazione simbolica» interviene «a temprare l'evidenza nuda dei fatti, la spietata nettezza della verità concreta»¹⁵⁹. Con tale osservazione egli confermava a sua volta quella di Dominique Fernandez, secondo il quale in Moravia «l'estetica e la poetica del falso mistero» sono «gloriosamente eliminati dalla rappresentazione dell'amore»¹⁶⁰. Entrambi si riferivano però ai romanzi.

Moravia è stato inoltre uno dei pochi scrittori italiani, forse l'unico, ad aver elaborato una vera e propria "poetica del sesso". Nella sua *Autobiografia letteraria* egli non manca infatti di precisare:

«Probabilmente ogni romanziere dispone di una *chiave per aprire la porta del reale*. Per Balzac, la chiave è il denaro; per Proust lo snobismo; per Conrad il mare; per Dostoevskij l'omicidio; e così via. Questa che io chiamo chiave apre la porta non soltanto di quella parte del reale da cui prende il nome, ma anche di 'tutto' il reale. [...] Ebbene, senza che io l'abbia voluto, per trapassi graduali e metaforici, la mia chiave per aprire la porta del reale è diventata quella cosa misteriosa e comune che va sotto il nome di sesso.»¹⁶¹.

Assieme al denaro il sesso è lo strumento privilegiato del suo realismo; esso è dunque un mezzo impiegato per fini artistici. Ma non è semplicemente questo. Il sesso è per Moravia essenzialmente uno strumento di conoscenza¹⁶².

Moravia elabora la sua poetica del sesso (o della sessualità) prevalentemente in sedi periferiche, quali ad esempio gli articoli di giornale e le interviste pubbliche. E' ad esempio in un importantissimo articolo del 1979, *Sesso e romanzi dopo Freud*, che egli chiarisce in modo più incisivo la propria concezione del sesso come realtà e come tema letterario:

«Secondo me, nella narrativa, a partire da Freud, il comportamento sessuale si libera dal tabù e viene recuperato come realtà caratteristica. In altri termini il comportamento sessuale non è più qualcosa di esterno al personaggio e dunque di superfluo e perciò, eventualmente, di osceno [...]. Mentre il sesso è stato sempre lo stesso, l'idea del sesso è invece cambiata più e più volte attraverso il tempo»¹⁶³.

¹⁵⁹ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, pp. 19-20.

¹⁶⁰ D. FERNANDEZ, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici Editori, 1960, p. 35.

¹⁶¹ A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, in ID., *Opere 1927-1947*, a cura di G. Pampaloni, Milano, Bompiani, 1990, p. XXIII.

¹⁶² «[...] si può conoscere il reale per mezzo dell'erotismo» (A. MORAVIA, *Occhio erotico occhio sadico*, «La Repubblica», 21 gennaio 1991). Si veda ancora D. FERNANDEZ, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, cit., p. 57: «Il sesso, del resto, più di ogni altro elemento dell'universo moraviano, non è fine a se stesso, oggetto di contemplazione e di delizie; il sesso, prima di tutto, è lo strumento del rapporto col mondo, è ciò che permette all'uomo di entrare in contatto con gli altri e con le cose, e di scoprire, al di là della solitudine morale e intellettuale, una possibile fraternità, una partecipazione comune, ad un bene ed a un bello che redimono».

¹⁶³ ID., *Sesso e romanzi dopo Freud*, «Il Corriere della sera», 20 ottobre 1979.

Oltre che come uno strumento fondamentale del proprio realismo, il sesso è considerato dunque da Moravia come una “realtà culturale”; per questo egli si definisce «un precursore»¹⁶⁴ dell’infrazione del millenario tabù che la svolta freudiana ha determinato nella narrativa del Novecento. «Il sesso ha [...] una certa estensione perché il sesso è una dimensione culturale. E infatti il confine che separa i romanzieri dell’Ottocento da quelli del Novecento è quello stesso che separa il *prima* di Freud dal *dopo* Freud»¹⁶⁵. Proprio perché ascrivibile ad una precisa dimensione culturale, il sesso equivale ad un linguaggio che ciascun personaggio letterario usa e che lo caratterizza “esattamente come il modo di vestire, il modo di mangiare, il modo di parlare”¹⁶⁶.

Ma cosa c’era “al di qua” di Freud? Prima del “grande smascheratore” c’era l’“orgoglioso” silenzio rispettato in materia sessuale da scrittori come Emily Brontë e Dostoevskij. E’ questa la tesi che Moravia esponeva già trent’anni prima in un articolo, uscito su «Il Tempo» il 22 settembre 1946, che si intitolava appunto *Amore e orgoglio*. A proposito della Brontë e di Dostoevskij egli scriveva:

«Nulla li accomuna, pur nell’eccellenza e intensità esemplari della rappresentazione, all’infuori di un particolare: l’eguale trattamento del fatto amoroso. [...] I rapporti tra i personaggi femminili e maschili che in Boccaccio o in Stendhal sboccano nell’atto sessuale, nei russi e negli inglesi si concretano nella sconfitta o vittoria di un’anima o di un carattere sull’altro. [...] Un alone di trascendenza circonda [...] il rapporto amoroso nei russi e negli inglesi [...]. La sensualità è cosa di questa terra e alla terra ci lega. L’orgoglio invece non ama la terra. [...] Esso nasce dal rovesciamento della vecchia umiltà cristiana».

Ora, l’idea che ci siamo fatti, prendendo in esame i diciannove volumi di racconti, è che il Moravia scrittore di racconti riveli proprio lo stesso “orgoglio” (inteso come reticenza a trattare il tema del sesso) che in questo articolo rimproverava al suo venerato maestro Dostoevskij e alla scrittrice inglese.

E’ questo un fatto davvero singolare; ma è dimostrabile in modo quasi statistico che nei racconti il sesso è o completamente assente o evocato senza essere descritto. Già da sola la raccolta postuma *Romildo*, la quale contiene campioni rappresentativi appartenenti a tutto l’arco della produzione moraviana, ne offrirebbe una prova validissima. Ma vediamo di prendere in esame alcuni esempi significativi tratti anche da altre raccolte.

Come è noto, nel primo romanzo, *Gli indifferenti*, il tema del sesso era presente nella duplice forma dell’iniziazione sessuale della giovane Carla e dell’incombente *liason* tra

¹⁶⁴ ID., *Dialoghi confidenziali con Dina D’Isa*, Roma, Newton Compton Editori, 1991, pp. 141 – 142.

¹⁶⁵ In E. FILIPPINI, *Alberto Moravia: quando incontrai la vergine rivoluzionaria...*, cit.

¹⁶⁶ in P. MAURI, *Processo per letteratura*, «La Repubblica», 20 ottobre 1979.

Michele e Lisa. Di fatto l'iniziazione sessuale di Carla ad opera di Merumeci si compie, ma è censurata tramite l'ellissi posta tra i capitoli IX e X¹⁶⁷. Per questa ragione il romanzo fu considerato "castissimo" e fu indenne da ogni censura. Del resto fu lo stesso scrittore ad anticipare l'intervento degli eventuali censori, tagliando le scene che sarebbero state giudicate sconvenienti. Ecco che questa stessa modalità autocensoria è ravvisabile non di rado nei racconti, anche in quelli di anni molto successivi al 1929.

Prendiamo ad esempio *L'architetto*, che è del 1937. La relazione sessuale tra Silvio Merighi e la bella Amelia si consuma, è evidente. Mentre però l'unica scena descritta con ricchezza di particolari è quella del primo bacio tra i due, tutto il resto viene riferito allusivamente:

«Cominciò, allora, per lui, un periodo confuso, veloce e intenso durante il quale cessò affatto di capire se era felice o infelice; e gli parve di essere costretto a correre dietro il suo desiderio come dietro un cavallo impazzito. [...] L'Amelia aveva veramente un singolare potere di avvolgerlo e farlo affondare ogni giorno di più in una sua atmosfera che gli dispiaceva e gli pareva futile e indegna: una atmosfera di fredde e infaticabili lascivie, di sterili sottigliezze psicologiche, di stravaganze donnesche»¹⁶⁸.

E' poi possibile dimostrare come una stessa "situazione" narrativa si modifichi in rapporto alla diversa concezione del sesso nel racconto e nel romanzo. Mettiamo a confronto *L'imbroglione*, sempre del 1937, con il romanzo *La disubbidienza* (1948). In entrambi il giovane protagonista incontra sulla propria strada una donna matura e salvifica, e finisce per cedere alla sua seduzione. Mentre però la vicenda de *L'imbroglione* si interrompe un attimo prima che l'amplesso si compia,

«Poi appoggiandosi sopra le mani ai lati del corpo di Gianmaria, senza disserrare le palpebre chiuse, bianca in viso, lasciando che la vestaglia le si aprisse sul petto nudo, ella si chinò su di lui e gli tese le braccia»¹⁶⁹

ne *La disubbidienza* vi è spazio per la celebre scena dell'iniziazione sessuale del protagonista:

«E come la donna gli andava senza fretta con la mano lungo il corpo alla ricerca del suo sesso e, trovatolo, l'afferrava alla radice, quasi avesse voluto strappararlo e lo faceva penetrare nel proprio, egli ebbe il senso preciso che lei lo prendesse per mano e l'introducesse, riverente, in una misteriosa caverna dedicata a un rito»¹⁷⁰

¹⁶⁷ "egli sollevò le coltri e scivolò al suo fianco" (fine cap. IX) "Il primo ad addormentarsi fu Leo; l'impreveduta seppure inesperta sfrenatezza di Carla l'aveva sposato"(inizio cap. X).

¹⁶⁸ ID., *L'architetto*, in ID., *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 207-208.

¹⁶⁹ ID., *L'imbroglione*, in *Opere/1*, cit., p. 1268.

¹⁷⁰ A. MORAVIA, *La disubbidienza*, in *Opere/2*, cit., p. 1187.

Confrontiamo poi il racconto *L'ufficiale inglese* con il coevo romanzo *La romana* (1946). Si tratta in entrambi i casi della vicenda di una prostituta. La reciproca influenza tra i due testi è chiaramente testimoniata dalla somiglianza tra due sequenze del pagamento della prestazione mercenaria¹⁷¹. Eppure, mentre nel romanzo le descrizioni delle scene di sesso risultano ampie e forse anche compiaciute, il racconto presenta una completa avarizia di particolari. Confrontiamo due passi analoghi.

«Così, dopo avermi fatto sedere sul bordo del letto e aver cercato inutilmente di ammansirmi con le carezze, egli mi rovesciò sul guanciale e si gettò sopra di me. Avevo tutto il corpo dalla cintola in giù pesante e inerte come il piombo e mai amplesso fu subito con maggiore ubbidienza e minore partecipazione. Ma cessai quasi subito di piangere e, poiché egli mi fu ricaduto sul petto ansimando, tolsi il braccio dal viso e spalancai gli occhi nel buio»¹⁷² (*La romana*)

«Tuttavia si sporse su di lui che sbarrava gli occhi nella calda ombra della sua ascella e spense la lampada sul comodino. Più tardi stettero l'uno in braccio all'altra, sotto la coperta di ruvida stoffa trapunta che solleticava le loro membra nude»¹⁷³ (*L'ufficiale inglese*).

Il racconto offre quindi un ulteriore, eloquentissimo, esempio di quell' "orgoglio" che Moravia additava come anacronistico nell'articolo *Amore e orgoglio* (anch'esso peraltro coevo). La strategia messa in atto è, come ne *Gli indifferenti*, quella dell'ellissi; volendo utilizzare una metafora cinematografica diremo che il racconto è costruito secondo la tecnica del "montaggio", mentre la scena del romanzo (che è comunque una tra le tante) è realizzata in "piano sequenza". Non solo per questa ragione tuttavia potremmo dire che con *L'ufficiale inglese* Moravia tocca il vertice assoluto dell'"orgoglio" e della reticenza. Qui infatti, in modo davvero eccezionale, per sopperire alla mancata scena di sesso egli sceglie di servirsi di uno "schermo" tra i più elementari che si possano immaginare. Prima che l'incontro tra la prostituta e il giovane ufficiale si realizzi, i due si trovano ad osservare insieme l'accoppiamento di un gallo e di una gallina:

«Il gallo, che stava in disparte, tutto ad un tratto si avvicinò come per caso ad una gallina particolarmente gonfia e dignitosa, e le saltò addosso. La gallina si accosciò ma non cercò di

¹⁷¹ "Andò a pettinarsi davanti lo specchio dell'armadio e si scoprì degli occhi dilatati come da una furia, avidi, adirati, sospettosi. Mentre si guardava quegli occhi ignobili, laggiù, in fondo allo specchio, sul comodino, vide i biglietti piegati in quattro" (A. MORAVIA, *L'ufficiale inglese*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 578). "Lo specchio mi rimandava dal suo fondo rugginoso e graffiato una mia immagine dolente. [...] Il sentimento che provai in quel momento mi stupì e poi, tutte le volte che ho ricevuto denaro dagli uomini, non l'ho mai più riprovato con tanta chiarezza e intensità. [...] Certamente io sapevo che dovevo rifiutare quel denaro; ma nello stesso tempo sentivo che dovevo accettarlo" (ID., *La romana*, in *Opere/2*, cit., pp. 726 e 731).

¹⁷² *Ivi*, p. 725.

¹⁷³ ID., *L'ufficiale inglese*, in ID., *Racconti 1927-1951*, cit., p. 577.

fuggire. Il gallo le afferrò la cresta con il becco, ferocemente, e si dibattè un momento sopra la gallina»¹⁷⁴

E' evidente che con questo inserto¹⁷⁵, assolutamente moralistico, Moravia fa in modo che sia un animale ad assumere su di sé il peccato della prostituta (ci è difficile non pensare all'episodio evangelico degli indemoniati di Gadara¹⁷⁶).

Il raffronto tra *La romana* e *L'ufficiale inglese*, testi coevi in cui la materia sessuale è affrontata in modo completamente diverso, ci mette al riparo dall'eventuale obiezione che la castità moraviana sia di natura "storica" (come si potrebbe forse sostenere a proposito de *L'imbroglione* e de *La disubbidienza*, tra cui intercorrono circa dieci anni).

Oltre alla censura, che, dopo *Gli indifferenti*, attua in quasi tutti i racconti (*L'imbroglione*, *L'architetto* e *L'ufficiale inglese* sono solo tre tra gli innumerevoli possibili esempi), Moravia utilizza spessissimo uno stratagemma che assolve al medesimo scopo di eludere la "circostanza" sessuale: quando ormai tutto sembra fatto, quando il personaggio protagonista è ormai certo di essere sul punto di raccogliere i frutti della propria conquista, un equivoco, un "imbroglione", un impedimento manda tutto all'aria. Così avviene ad esempio ne *La casa è sacra (Racconti)*, dove la tresca tra lo sfaccendato Giacomo e due sorelle prostitute fallisce miseramente a causa di una lite tra le due, così che il giovane è costretto a tornarsene a casa senza soldi e a bocca asciutta. Talvolta è invece lo stesso protagonista a rinunciare in extremis all'incontro amoroso: così ad esempio ne *La solitudine* (ancora dai *Racconti*), dove Mostallino respinge i tentativi di seduzione di Monica per rispetto all'amico Perrone; così ancora in *Fine di una relazione* (appartenente alla stessa raccolta), dove Lorenzo, giovane benestante in crisi, percepisce addirittura come indecente la florida nudità dell'amante pronta a darsi a lui; e ancora ne *La messicana*, dove l'incontro combinato tra il protagonista e una compiacente donna messicana si concluderà, anziché con un rapporto sessuale, con la sublime esibizione canora di lei. In questi racconti, ben più tardi rispetto a *Gli indifferenti*, Moravia sembra voler condannare i suoi personaggi alla castità, laddove in quel primo romanzo si limitava a censurarne gli atti.

Che l'orgoglio moraviano non abbia un carattere "storico" ed un'origine culturale è confermato anche dalle raccolte più tarde (*L'automa*, *Una cosa è una cosa*, *La cosa* e *La villa del venerdì*). Nelle prime due, in cui il tema dell' "amore coniugale" è assolutamente

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 571.

¹⁷⁵ La stessa immagine ritorna anche in un altro celebre racconto "Poi, come Luciano si fu distaccato, si scrollò e si ravviò i capelli, proprio come una gallina che ravvia le piume dopo l'assalto del gallo" (A. MORAVIA, *La messicana*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 595).

¹⁷⁶ Matteo 8, 28-34.

centrale, si assiste infatti al massimo a qualche abbraccio. E se i riferimenti sessuali appaiono nelle seconde due complessivamente più numerosi, è vero però che vi sono non di rado riproposte anche le stesse modalità che abbiamo reperito in precedenza. *Il vassoio davanti alla porta* (da *La villa del venerdì*) è, proprio come l' *Imbroglione*, un racconto di formazione. Anche qui il giovane protagonista incontra una seducente matrona che si offre ripetutamente a lui. L'epilogo della vicenda mostra però come lo schema del racconto del '37 subisca qui addirittura una regressione. Se *L'imbroglione* finiva infatti con l'allusione all'imminente rapporto sessuale di Gianmaria con la donna, *Il vassoio davanti alla porta* scorre continuamente sul filo di un rapporto sessuale annunciato ma mai realizzato (il "pericolo" dell'incontro verrà definitivamente scongiurato dalla partenza del giovane). Del resto il *topos* della fuga è abbastanza frequente anche in altre delle raccolte più tarde: si veda, ad esempio, il già citato *Viaggio di nozze* da *Un'altra vita*, che comincia così:

«Dopo la cerimonia nuziale, poiché l'aeroplano partiva la sera, il mio sposo ed io siamo andati nel nostro appartamento appena acquistato, in via Flaminia, e ci siamo messi ad aspettare nella camera da letto, la sola ammobiliata. Il mio sposo, impaziente, avrebbe voluto far l'amore; ma io l'ho respinto con accanimento e con violenza; poi mi sono chiusa a chiave nel bagno e, quando lui ha bussato dicendomi che mi amava, gli ho risposto attraverso la porta, con voce isterica: 'In India! In India! Faremo l'amore in India!'»¹⁷⁷.

In questo racconto, la sposa, pur di evitare l'incontro erotico col marito, fugge addirittura in India.

A sua volta la situazione della "prima notte di nozze" sembra essere abbastanza congeniale al Moravia scrittore di racconti. E' questa, come sappiamo, la situazione di *Luna di miele, sole di fiele* (da *Racconti*). Qui però, diversamente che in *Viaggio di nozze*, lo scioglimento delle tensioni di coppia veniva a coincidere con il primo rapporto sessuale tra i due giovani sposi, descritto effettivamente con un realismo che ricorda quello de *La disubbidienza*. La ragione di questa eccezionale concessione alla sessualità è che la vicenda stessa del racconto è tutta giocata sull'esitazione della moglie a concedersi al marito, esitazione superata poi nel finale. Il sesso viene insomma a coincidere con la trama, e dunque richiede di essere trattato. Lo stesso si potrebbe affermare a proposito de *La villa del venerdì*, racconto eponimo dell'ultima raccolta, in cui, in modo simile, il protagonista soffre del mancato possesso fisico della moglie. Il sesso costituisce ancora una volta un

¹⁷⁷ A. MORAVIA, *Il viaggio di nozze*, in ID., *Un'altra vita*, cit., p. 95.

valore di trama. E infatti è qui che troviamo l'unica scena che, in tutto il corpus dei racconti, rimanda veramente alla maniera dei romanzi¹⁷⁸.

Dovendo concludere diremo che nei rari casi in cui compare nei racconti il sesso è sempre “funzionale”, mai “decorativo”; esso fa sempre parte della trama, non assume mai l'aspetto di digressione. A conclusione della nostra monografia su Moravia (cfr. *La speranza violenta*, capitolo sesto, paragrafo quinto) avevamo precisato come il tema del sesso fosse un parametro significativo per misurare l'impovertimento, nel tempo, della vena artistica moraviana. In base a quanto detto ora, e facendo dunque riferimento al medesimo parametro, concluderemo invece che i racconti sfuggono nel modo più assoluto a questa degenerazione (il Moravia storyteller non invecchia mai, abbiamo detto).

Ritornando alla dichiarazione che lo scrittore fa, alla fine della propria vita, a proposito della raccolta *La cosa*, mostreremo poi come il dato più rivelatore della sua paradossale menzogna sia rappresentato proprio dal titolo di quella raccolta. Con la “La cosa” si allude infatti alla relazione sessuale di una donna con un pony, ossia alla performance sessuale più estrema in assoluto. Eppure il “coraggio” del narratore erotico, che sperimenta situazioni al limite, è prontamente controbilanciato dalla scelta di non nominare mai esplicitamente quelle situazioni, ma di riferirsi ad esse in modo allusivo e pudico. A questo si aggiunga che la “cosa” non viene neppure mai descritta, secondo quanto ci si aspetterebbe dallo scrittore realista. Essa è conchiusa in una scena voyeuristica in cui la prospettiva è resa parziale dalla presenza di un “paravento” (in realtà una siepe). Siamo molto distanti, non c'è che dire, dalle porte socchiuse de *La vita interiore* e de *La noia*.

E se il sesso è “lo strappo nel cielo di carta” che produce la «distruzione completa e irreparabile del reale medesimo»¹⁷⁹, non ci resterà che definire integro e vergine il mondo dei racconti. Se si volessero cercare delle spiegazioni a questo fenomeno, si potrebbe senza dubbio ipotizzare che sulla castità dei racconti abbia influito in modo decisivo l'originario legame con la carta stampata. In questo caso la supposta autocensura di Moravia andrebbe vista semplicemente come una censura proveniente dall'esterno. Eppure anche in anni tardi, quando la censura aveva perso il suo potere, quando Moravia era uno scrittore libero

¹⁷⁸ “Dopo il pranzo, vanno in camera e si stendono nudi l'uno accanto all'altro, sul grande letto matrimoniale. Forse questo sarebbe il momento più favorevole per fare l'amore; Stefano sa che la moglie non si rifiuterebbe; ma in realtà lo fanno raramente; e, quando lo fanno, Stefano si accorge con stupore che il solo piacere che riesce a provare è nel far provare piacere alla moglie. Alina, invece, prova un piacere diretto e molto forte e non lo nasconde; anzi, quasi si direbbe che lo ostenta con gemiti, contorsioni, ansimare affrettato e profondo” (A. MORAVIA, *La villa del venerdì*, in *La villa del venerdì*, cit., p. 7).

¹⁷⁹ Id., *Occhio erotico occhio sadico*, «La Repubblica», 21 gennaio 1991.

e famoso e finanche quando non pubblicava più per le riviste, i racconti non hanno modificato la loro fisionomia. Si potrebbe altresì ritenere che l'ellissi, il taglio, l'allusione siano dovute alla natura intrinseca della narrativa breve che è per se stessa allusiva e sintetica, laddove il romanzo è analitico. Eppure bisognerà rispondere che questi stessi meccanismi sono messi in atto anche nei racconti lunghi, di misura quasi romanzesca, come *L'imbroglione* o *Il vassoio*. Non ci resterà dunque altra possibilità che ammettere che una spiegazione forse non c'è.

Possiamo però chiarire le ragioni della menzogna di Moravia a proposito de *La cosa*. Egli mente per mantenere viva la propria fama di scrittore erotico, di scrittore *maudit*, quella fama che, suscitando le critiche dei moralisti, gli ha garantito il successo. Inoltre, come abbiamo visto prendendo in rassegna alcuni fondamentali scritti, egli si pone orgogliosamente "al di là" di Freud, ed anzi si presenta come un precursore della liberazione della letteratura europea dal tabù del sesso. Visto dall'osservatorio dei racconti, Alberto Moravia non è più lo scrittore erotico che vanta di essere, e non lo è neppure ne *La cosa*; questo ormai ci è chiaro. Ma ammettere la propria castità di narratore, il proprio orgoglioso silenzio, sarebbe equivalso a dare di sé un'immagine di scrittore anacronistico.

CAPITOLO QUARTO

Un Moravia “differente”. **Da *I sogni del pigro* a *Racconti surrealisti e satirici*.**

Del Moravia scrittore surrealista e di fantasia oggi nessuno si ricorda¹; egli non viene quasi mai accostato dagli studiosi a Landolfi, Delfini, Buzzati, o a Savinio. Non sembra esserci per lui, insomma, altro destino che quello di scrittore realista. Eppure, del surrealismo e del fantastico Moravia ha fornito una lettura certamente personale, ma anche, per altri versi, “canonica”. Soprattutto, a noi sembra che attraverso la maniera surrealista, e forse proprio grazie ad essa, egli abbia toccato il vertice della sua arte di scrittore di racconti. Prima di dedicarci ad un’indagine dettagliata delle caratteristiche di questo specifico filone (che costituisce un *corpus* a sé stante all’interno del *corpus* dei racconti), occorrerà tuttavia gettare uno sguardo sul contesto storico-culturale nel quale la produzione surrealista di Moravia affonda le proprie radici.

Con l’articolo *Il surrealismo e il diavolo* si apriva il numero di gennaio del 1941 della rivista «Prospettive» diretta da Curzio Malaparte. L’articolo, non firmato, si configura come una severa requisitoria nei confronti del movimento surrealista, o perlomeno della sua matrice originaria, francese:

In quanto movimento essenzialmente polemico – polemico nei confronti della “ragione francese, la *raison*, la dea ragione creata dagli illuministi e messa da Robespierre sopra gli altari”² – esso mancherebbe di una propria autonomia. Esso sarebbe cioè un “movimento riflesso” e “moralistico” ed esisterebbe solo in funzione “della cosa che combatte”³.

Per questa ragione, e per la comune discendenza da Poe, “i surrealisti si rassomigliano tutti”⁴.

A «Prospettive», particolarmente interessata al problema del surrealismo - tanto che è solo qui (nel n. 5 del 1940) che prima del 1998 sarà possibile reperire qualche pagina della traduzione italiana de *Il signor Dudrom* di Giorgio De Chirico -, Moravia collabora assiduamente, soprattutto negli anni '40-'41, dapprima firmando i propri articoli, e poi, dal

¹ Nessuna menzione ad esempio in L. FONTANELLA, *Il surrealismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1983 e in S. CIRILLO, *Nei dintorni del Surrealismo. Alvaro Buzzati De Chirico Delfini Malerba Savinio Zavattini*, Roma, Lithos, 2000.

² ANONIMO, *Il surrealismo e il diavolo*, «Prospettive», anno V, n. 13, 15 gennaio 1941, p. 3. L’articolo non è mai più stato antologizzato.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

1941, dovendo ricorrere all'ironico pseudonimo Pseudo. Prendendo in mano lo stesso fascicolo del 41 su cui compare *Il surrealismo e il diavolo* (?) non si potrà fare a meno di notare che vi è pubblicizzato un volume di racconti di Moravia, *I sogni del pigro*.

Prima di iniziare a discorrere di questa raccolta, che costituisce la prima delle tre serie di racconti surrealisti che confluiranno poi ne *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici* del 1956, è opportuno azzardare un'ipotesi che, qualora fosse confermata, illuminerebbe senza dubbio tutta questa importante area della narrativa moraviana. La nostra ipotesi riguarda proprio l'articolo *Il surrealismo e il diavolo*, il quale potrebbe, visti certi tratti stilistici⁵ e vista la concretezza e la salda costruzione delle argomentazioni, essere ricondotto proprio alla penna moraviana. Questa ipotesi potrebbe poggiare anche sul fatto che Moravia è proprio in quel numero della rivista il grande assente, mentre compare con assoluta puntualità (con la sua firma o come Pseudo) in tutti gli altri fascicoli di quegli stessi anni. Se fosse valida la nostra ipotesi l'articolo ci fornirebbe informazioni preziose riguardo alla poetica surrealista di Moravia, che appare assai complessa. Se si getta un primo sguardo sui racconti, ci si convince infatti dell'adesione dello scrittore ad un surrealismo, per dirla con Roger Caillois, "d'istituzione". Ma qualora fosse accertata la paternità dell'articolo, accanitamente polemico nei confronti del movimento surrealista, bisognerebbe rivedere l'idea di una piena ortodossia artistica dello scrittore. Alla satira esplicita che caratterizza questi racconti se ne sovrapporrebbe dunque una più implicita e più sottilmente caustica nei confronti del surrealismo stesso.

Qualora si trattasse invece, il che è possibile, del saggio di un semplice detrattore del surrealismo (magari lo stesso Malaparte) non si potrebbe fare a meno di ritenere la polemica rivolta contro lo stesso Moravia, il quale, coi suoi *Sogni del pigro*, viene "proposto" in quello stesso momento e in quello stesso contesto come esponente del surrealismo italiano.

In ogni caso, il legame con "Prospettive" è per noi di fondamentale importanza. Sulla rivista infatti, come si è già in parte anticipato, trovano ampio spazio i fratelli De Chirico: Giorgio col suo romanzo e Alberto con alcuni suoi scritti. Ed è proprio sul numero

⁵ Espressioni moraviane ben riconoscibili sarebbero le seguenti (i corsivi sono nostri): "Il surrealismo rivela dunque un'esperienza mistica *di nuovo genere* a fondo pessimistico e meccanico, quasi magico"; "di nuovo genere" per indicare qualcosa non semplicemente di nuovo ma quasi di mostruoso è usato anche in *Agostino* a proposito della danza del nero Homs e nel precocissimo racconto *Villa Mercedes* ("è proprio di un giardino zoologico di *nuovo genere* che si tratta"). Ed ancora in *Quando Ba Lena era tanto piccola*, in *Storie della preistoria* ("Ba Lena che affiorava sull'acqua come un'isola di nuovo genere"). Conforme al dettato sempre molto pragmatico di Moravia è anche l'affermazione seguente: "I surrealisti si rassomigliano tutti, questo è un fatto".

monografico della rivista dedicato al surrealismo che Alberto Savinio e Alberto Moravia si incontrano.

L' incontro è fondamentale, tanto più se si pensa che Moravia, interrogato da Elkann a proposito dei due artisti ferraresi, ne rivendica una conoscenza superficiale e occasionale, e punta più che altro sul dato aneddotico-biografico:

“Ad ogni modo considero De Chirico il maggiore pittore italiano degli anni che videro la fioritura dell'École de Paris. Curiosamente la sua pittura “metafisica” è anche a suo modo realista: allora le piazze e le strade di certe città di provincia italiana, [...], erano deserte e monumentali come le ha dipinte De Chirico e l'Italia era piena di statue gesticolanti nel silenzio e nel vuoto. [...] Savinio era un pittore e uno scrittore di uguale valore. Lo conoscevo meglio del fratello, era un uomo simpatico, molto intelligente, molto umano”⁶.

L'atteggiamento è a dir poco tipico: quando Moravia intende criptare una propria fonte agisce in questo modo. E quanto più la fonte ha contato per lui, tanto più egli si impegna a stornare il sospetto di una possibile influenza. E' fondamentale però non lasciarsi trarre in inganno, tanto più quando egli si scontra con l' evidenza. Negli anni immediatamente precedenti l'esordio artistico dello scrittore, i fratelli De Chirico operano infatti a Roma e affidano numerosi contributi ai numeri, poi rimasti memorabili, della rivista romana «Valori plastici». Non solo: sappiamo infatti che nel 1931 Moravia si trova a collaborare con la rivista «Fronte», diretta da Mazzacurati e Scipione. Su questa rivista, uscita in due soli numeri (giugno-ottobre 1931) Savinio pubblica alcuni dei suoi racconti; e sappiamo anche che Moravia partecipò attivamente, ancora giovanissimo, alle iniziative della romana Galleria della Cometa (inaugurata nel 1935), redigendo le presentazioni di alcune mostre. A questa stessa istituzione, e alla sua succursale newyorchese, anche De Chirico e Savinio furono doppiamente legati, come autori delle presentazioni delle mostre e come espositori.

I testi che compongono i *Sogni del pigro* sono definiti solo retrospettivamente “novelle di specie surrealista”⁷ dall'autore, il quale perviene inoltre per gradi alla formulazione del titolo definitivo *Racconti surrealisti e satirici*, attribuito alla raccolta onnicomprensiva del filone inaugurato dai *Sogni*. E' dunque ipotizzabile che solo nel 1956, anno di uscita della raccolta, egli acquisisca la consapevolezza di aver aderito, uscendo dalla propria maniera solita, ad un genere ben preciso. Ma l'adesione ad un genere specifico e dotato di una propria tradizione presuppone quasi necessariamente il riferimento a dei modelli letterari. Moravia non esita infatti, fin dall'uscita della seconda “tranche” dei racconti surrealisti

⁶ A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 257.

⁷ Lettera a Bompiani, 6 novembre 1950.

(*L'epidemia* del 1944), a fare i nomi di Poe, Swift, Schwob e altri⁸. Si tratta però di “fonti lontane”, mentre lo scrittore non fa alcun riferimento a Savinio, modello “vicino” e per questo potenzialmente pericoloso ai fini della propria immagine⁹.

Di contro a quanto dichiarato in modo esplicito, l'evidenza dei fatti, perlomeno di quelli letterari, lascerebbe invece supporre un rapporto di competizione e di serrato “botta e risposta” intrattenuto negli anni da Moravia con lo scrittore metafisico. Ed è interessante anche il fatto che egli scelga, come “veicolo” di questa sua nuova maniera, non già il romanzo, ma proprio la forma letteraria del racconto, forma nella quale Savinio aveva dato prova di eccellenza.

Cercheremo di fornire alcuni dati che rendano plausibile una simile ipotesi, ma non prima di aver fatto il punto riguardo alla storia di questo filone di racconti che, come dicevamo, deviano dalla maniera moraviana solita, essenzialmente realista (sia che si tratti di realismo borghese sia che si tratti di realismo rivolto a soggetti popolari, come nelle due coeve raccolte di *Racconti romani*). Esso si articola in tre fasi corrispondenti rispettivamente a *I sogni del pigro* (Bompiani, 1940), a *L'Epidemia* (Documento 1944) e a *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici* (Bompiani, 1956).

Osserveremo innanzitutto che, benché l'autore indichi tutti i racconti senza eccezione allo stesso modo, e benché scelga infine di raccogliarli sotto il titolo di *Racconti surrealisti e satirici*, la componente propriamente surrealista viene in verità ad intensificarsi progressivamente nel passaggio da una raccolta all'altra e dunque da una fase all'altra. Si

⁸ “In questi racconti, li ispiri una moralità sociale o individuale, egli trasferisce la realtà, senza alterarne i limiti e i rapporti, sul piano della fantasia, sorreggendola in un equilibrio rischioso felicemente affrontato e mantenuto. Siano essi, come il *Tacchino*, grotteschi alla maniera di Swift, allucinati alla maniera di Poe come *L'Albergo Splendido*, raggiungano la poesia come nella *Finestra aperta*, per lo sguardo spietato che li illumina, per la forza drammatica, e la crudezza del linguaggio, confermano le qualità dell'autore, pur rivelando un aspetto inatteso della sua arte” (Quarta di copertina di *L'epidemia*, Roma, Documento, 1944, in S. CASINI, *Note ai testi*, in *Opere/2*, cit., p. 1878).

“In questi racconti, quasi tutti composti negli anni tra il 1935 e il 1945, ossia nel periodo in cui più pesante e più capillare si esercitava il controllo della dittatura, lo scrittore fu portato quasi insensibilmente a servirsi della satira, della moralità, dell'apologo, dell'allegoria per dire quello che pensava sulla realtà in cui si trovava a vivere. [...] A proposito de *L'epidemia* si possono far molti nomi, da Swift a Schwob, da Leopardi a La Bruyère; ma si tratterà pur sempre di semplici analogie. Il libro non ha un'origine letteraria, bensì sentimentale, di esperienza sofferta e umana” (Quarta di copertina di *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, Milano, Bompiani, 1956, in S. CASINI, *Note ai testi*, in *Opere/2*, cit., p. 1880).

⁹ Del resto, nel già citato articolo, definendo i caratteri del racconto italiano del Novecento, Berardinelli precisava: “E altrettanto raramente i personaggi sono presi sul serio e possono davvero esserlo. Le rare eccezioni si trovano in Moravia (che però, visto nel contesto novecentesco, somiglia molto a Pirandello, a Gadda, a Brancati, perfino a Savinio: il realismo di Moravia è dolorosamente esistenziale, ma non è neppure immune da un allucinato riverbero surreale)” (A. BERARDINELLI, *Forma e identità del racconto italiano*, cit., p. 258).

va dalle “moralità, ritratti, brevi novelle, miti, etc.”¹⁰ della prima “tranche” (*I sogni del pigro*) alle suggestioni prevalentemente fantastiche della seconda, per giungere infine all’ortodossia surrealista dei dodici racconti aggiunti ai precedenti nell’edizione definitiva e globale del 1956. Non a caso, infatti, quest’ultima raccolta recava in copertina un particolare de *Les cariatides* di Paul Delvaux (1946), benché poi Moravia dichiarò esplicitamente di essersi ispirato al romanzo-collage *Une semaine de bonté* (n. 4) di Max Ernst (1934)¹¹ (come si vede, egli non rinuncia mai a depistare il lettore).

Nonostante sia incline a chiamare “surrealisti” i *Sogni del pigro*, Moravia formula faticosamente una definizione appropriata per questi racconti e di fatto esita sempre tra surrealismo e fantastico, tra fantastico e moralistico. Per noi non è certamente meno difficile scegliere, e ci chiediamo se non sarebbe addirittura più opportuno parlare di “realismo magico” (vista anche l’ascendenza novecentista dell’autore). In *Il surrealismo e il diavolo* si sottolineava la finalità moralistica dell’arte surrealista, che si esprimerebbe nella forma del “dualismo di ordine etico, la ragione contro l’irrazionale (e [...] contro il subcosciente)”¹²; è questa una finalità che si incontra perfettamente con il carattere intrinsecamente moralistico e satirico della narrativa breve moraviana. Non è valido invece per *I sogni*, mentre lo è per le ultime due serie, quanto ancora leggiamo nello stesso articolo, e precisamente che “il colore fosco dell’arte surrealista e dei suoi autori prediletti viene proprio da questa scoperta del carattere diabolico di molte manifestazioni soavi, normali, borghesi, eleganti, positive insomma”¹³.

Più precisamente, osserveremo che nella prima raccolta, *I sogni del pigro* (1940), contenente testi scritti per lo più tra il 1934 e il 1940 ed usciti principalmente sulla “Gazzetta del popolo”¹⁴, la componente fantastica e quella surrealista sono assenti, mentre è molto forte l’istanza moralistica. Si tratta infatti per lo più di autobiografie fittizie, ma comunque fedeli alle fonti classiche, di personaggi storici e mitologici (Empedocle ne *Il sandalo di bronzo*, il vecchio imperatore Tiberio ne *Il silenzio di Tiberio*, Lucrezio in *Antico Furore*, Maometto nell’omonimo racconto). Tutti questi personaggi, sui cui pensieri e turbamenti Moravia fantastica, sono colti in un momento di profondo raccoglimento e di

¹⁰ A. MORAVIA, Lettera a Bompiani del 5 dicembre 1939.

¹¹ E. Siciliano, 1971. Simone Casini motiva l’origine di questa ispirazione ricordando che in quegli anni fu allestita una mostra dedicata all’artista tedesco presso la galleria “La Margherita”, profondamente legata all’iniziativa di Federico Valli (editore di Documento, casa editrice presso cui esce la raccolta del ’44).

¹² ANONIMO, *Il surrealismo e il diavolo*, cit., p. 3.

¹³ *Ivi*, p. 4.

¹⁴ Simone Casini ne ricostruisce accuratamente la genesi attraverso il carteggio con Bompiani.

commossa umanità (Lucrezio, ad esempio, suicida pazzo dopo aver ingurgitato una pozione d'amore, che nelle sue ultime ore rinnega la filosofia di un'intera vita; o Maometto che si mette in cammino attraverso il deserto alla ricerca della verità suprema, assistendo ai grandi prodigi prodotti dalla sua natura superiore). In generale quello dei *Sogni* è un Moravia insolito, intimista e lirico, o addirittura, come in *Maometto*, dove il Profeta interroga il mistero, addirittura poeta cosmico sulla scia di Leopardi. In alcuni casi (*Allegoria preraffaellita*) è tuttavia impossibile rilevare qualche elemento di diversità rispetto ai “quadri coniugali” dei racconti borghesi. In altri (*I sogni del pigro*) vengono riproposte, e neppure tanto camuffate, le più tipiche tematiche moraviane.

“Tenete conto che non si tratta di un'opera propriamente narrativa, bensì di qualcosa di più e di più letterario”¹⁵, avverte l'autore. E' evidente che, oltre che all'intimismo, Moravia inclina qui alla prosa d'arte, creando dunque un profondo scarto, anche in termini di soluzioni tecniche, non solo rispetto al resto della sua produzione narrativa ma anche rispetto alle altre due serie dei *Racconti surrealisti e satirici*. Nel tentativo di misurarsi con la prosa d'arte, Moravia reprime quella vena narrativa che, forte nei romanzi, risulta assai vitale anche nella raccolta che precede cronologicamente i *Sogni*, ossia *L'imbroglione*. E c'è da chiedersi se egli effettivamente riesca in questa prosa che vuole essere “d'arte”, ed in questo recupero del mito e della storia. O se questi racconti, che appaiono nel complesso cantilenanti e ossessivamente descrittivi, privi di nerbo quando non addirittura noiosi, non abbiano da offrire al massimo qualche bella descrizione paesistica¹⁶.

In un articolo uscito ancora su “Prospettive” e perfettamente coevo ai *Sogni*¹⁷, su cui avremo modo di tornare, Moravia si esprime a favore della narratività e contro la prosa d'arte. Si potrebbe leggere quell'articolo proprio come un atto di autoaccusa, di rinnegamento di quella prosa d'arte in cui forse egli sente di aver fallito. In ogni caso, questi racconti risultano qualitativamente inferiori a quelli delle successive due serie, in cui l'elemento narrativo viene recuperato, e corroborato comunque da una ritrovata energia inventiva.

Come abbiamo precisato, per molti versi siamo di fronte ad un Moravia insolito e singolare. Si tratta però pur sempre di Moravia, e di un Moravia che se non è *soltanto* uno

¹⁵ Lettera a Bompiani del 15 giugno 1939.

¹⁶ Cfr. A. MORAVIA, *Maometto*, in *I sogni del pigro*, Milano, Bompiani, 1940, ora in *Opere/1*, cit., p. 1356.

¹⁷ A. MORAVIA, *Il romanzo è morto viva il romanzo*, «Prospettive», anno IV, n. 5, 15 maggio 1940. Come il precedente articolo menzionato, anche questo non risulta, ad oggi, antologizzato.

scrittore realista, è comunque *anche* uno scrittore realista. Si capirà a cosa ci riferiamo leggendo ad esempio la scena dell'osservazione del cielo stellato da parte di Maometto:

“Era una mano, Maometto ne fu subito certo, immensa e invisibile, che dopo avergli svelato il cielo fino alle più lontane galassie, ora dimostrava la propria potenza svuotandolo d'ogni splendore. E in verità nel cielo questa mano era simile alla *mano della massaia che pulisce con un cencio un tavolo sudicio*: ad ogni colpo il mucchio degli astri spazzati si faceva più grosso, più vasto il buio”¹⁸

Subito dopo, in questo stesso racconto, compare la figura dell' “angelo slanciato che fendeva lo spazio”. Si tratta di un'immagine direttamente ripresa della tradizione islamica, ma allo stesso tempo essa getta forse un ponte verso la produzione più strettamente surrealista dello scrittore, dove, come vedremo, oltre ad altre figure tipiche del surrealismo vi sarà appunto quella dell'angelo.

Similmente, ne *La verità sul fatto di Ulisse*, per raccontare la vicenda dell'allevamento di esseri umani “gestito” dal ciclope Polifemo, Moravia utilizza un espediente pseudo-scientifico (il racconto si presenta infatti in forma di relazione redatta da uno staff di tecnici inviato dalla Maestà Ciclopica ad effettuare dei rilievi sul luogo). Lo stesso espediente, o qualcosa di simile, si ritroverà almeno in due dei racconti aggiunti nel '56. La scelta della prospettiva lillipuziana anticipa invece il racconto *La rosa (L'epidemia del 1944)*, e rappresenta forse l'unica inclinazione al fantastico di tutta la raccolta. E' opportuno rilevare inoltre l'effetto *ironico* delle conclusioni a cui pervengono i tecnici, i quali sconsigliano vivamente di ripetere in futuro l'esperimento di allevare quelle bestioline chiamate “uomini”.

Un caso a parte è quello de *Il coccodrillo* che, per la perfetta integrazione del soprannaturale nel quotidiano, è da un lato già situabile nell'area dei racconti della “terza” epidemia (chiamiamo così il gruppo dei dodici testi aggiunti nel '56), mentre dall'altro si ricollega a *Il leone* (dai *Dispersi*). *Il coccodrillo* è infatti l'ironico resoconto della visita di una piccolo-borghese madre di famiglia ad una signora altolocata e stravagante, la quale annovera tra i vezzi della propria dimora anche un gigantesco coccodrillo, indossato a mo' di mantello sotto gli occhi attoniti dell'ospite; quest'ultima, però, anziché lasciarsi sopraffare dalla meraviglia, si convince che il coccodrillo indossato a quel modo rappresenti in verità una delle più esclusive tendenze della moda e si propone di convincere il marito ad acquistargliene uno simile. L'assurdo convincimento della donna non ha qui, come è ovvio, una radice misogina; e l'intento dello scrittore - o perlomeno la sua priorità -

¹⁸ A. MORAVIA, *Maometto*, in *Opere/I*, cit., p. 1357 (il corsivo è nostro).

non è quello di smascherare la borghesia attraverso la rappresentazione della debolezza mentale della velleitaria madre di famiglia, bensì quello di ribadire il “patto surrealista”. Al medesimo scopo l’animale è dotato di proporzioni considerevoli che contrastano con l’angustia dell’habitat che gli è stato destinato¹⁹.

Stessa presenza di un animale feroce tra le mura di una dimora alto-borghese in *Il leone*:

“La prima volta che Talete vide il gatto che la moglie Fina aveva ricevuto in dono da un’amica, brontolò alquanto. Non voglio bestie in casa, disse, e poi quello che gatto era? Giallo, raso, grossa la testa, le zampe molli e ciondolanti e già certi unghielli che guai se li sfoderava. Un gatto insomma che rassomigliava forte a un leoncello. Ma Fina lo derise. Erano la moda di quell’anno gatti come quello. Tutte le sue amiche ne possedevano uno”.²⁰

In questo caso la frivola proprietaria si diletta a dare in pasto all’animale i propri spasimanti; si scoprirà infine che il cibo preferito non è costituito dai pingui borghesi, bensì dai legnosi intellettuali. Una stessa funzionalità nei confronti dell’assurdo possiede la figura femminile di *La linea primaverile*, dove l’effetto surreale, stavolta di carattere politico, è prodotto dalla volontà della donna di indossare panni sullo stile dei campi di concentramento (cita).

Fra parentesi è opportuno segnalare un ulteriore dato, non poco significativo. Il racconto di Aldo Palazzeschi dal titolo *Dagobert*²¹ sviluppa una situazione a dir poco analoga a quella de *Il coccodrillo*. Parallelamente la bestia protagonista di *Il leone* non può non far pensare al leone vegetariano di *Kan*²², racconto che Palazzeschi pubblicò tre anni prima. E’ dunque legittimo il sospetto che si tratti di un caso di influenza incrociata, o di ripresa incrociata. Quello che sappiamo per certo è che di Palazzeschi Moravia dice: “ho letto e riletto tutte le sue opere, dalle poesie futuriste agli ultimi romanzi”²³.

Ma tornando alla raccolta del ’40, si dovrà notare che nell’eponimo *I sogni del pigro* è messo in scena il “teatrino psichico” freudiano del contrasto tra Es e Super-Io. Tale contrasto, così come il tema dostoevskijano dell’omicidio, Moravia lo aveva espresso nei termini di *azione e pensiero* già nel primo romanzo *Gli indifferenti*, dove il giovane Michele Ardengo si dibatteva tra tensione all’omicidio e incapacità di metterlo in atto. Il

¹⁹ “era un esemplare molto grande che dalla punta del muso a quella della coda non misurava certo meno di tre metri; così che mentre con la testa sfiorava quasi il soffitto, con la coda, dietro i calcagni della Longo, spazzava largamente il pavimento” (ID., *Il coccodrillo*, in ID., *I sogni del pigro*, in ID., *Opere/1*, cit., p. 1429).

²⁰ Il racconto, uscito su «Domus», n. 162, giugno 1941, è ora in A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1928-1951*, cit., p. 98.

²¹ Uscito sull’ “Europeo” il 26 giugno 1949, poi confluito in *Bestie del Novecento*, 1951.

²² “Omnibus” (29 ottobre 1938), poi in *Bestie del Novecento*.

²³ A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 199.

filtro onirico fa qui del protagonista Talamone un potenziale assassino e le sue riflessioni riecheggiano quelle di Michele Ardengo, nonché quelle del Luca Sebastiani de *La tempesta*:

“Del resto, riflette Talamone, è soprattutto nelle azioni violente, inconsuete, grandiose che si avverte il delizioso sapore del sogno. [...] Talamone, sempre ficcato nel calduccio del letto, pensa ad un tratto di afferrare una rivoltella, cacciarsela in tasca, correre per le strade, entrare in una casa, sparare, ammazzare. Ma ammazzare chi? Non importa, ammazzare”²⁴

A parte questo, occorrerà evidenziare che qui il sogno, tema moraviano di sempre (a partire dai *Cinque sogni*, capitolo espunto de *Gli indifferenti*), viene formalizzato in modo esplicito. Diversamente da questo racconto, tuttavia, quasi sempre in Moravia i confini di sogno e veglia sono rigidamente circoscritti; il sogno rimane limitato alle scene oniriche e non invade mai la realtà quotidiana. A questo tema verrà nuovamente accordata un'assoluta centralità, a partire dal titolo, nel bellissimo *La vita è un sogno*, penultimo de *L'epidemia* del '44.

Ma occorre analizzare la valenza plurima che il sogno possiede per Moravia. Considerando l'area di appartenenza di questi racconti verrebbe da pensare immediatamente alla preminenza dell'onirico nell'arte surrealista ed in particolare alle tesi di Breton. Eppure bisognerà riconoscere che in questo caso l'onirismo non viene attuato sul piano della scrittura bensì semplicemente su quello tematico. Il pensiero andrà allora piuttosto al freudismo tutt'altro che latente nell'opera dello scrittore romano, contrariamente a quanto egli vorrebbe far credere²⁵. In ogni caso, il sogno, così come il rapporto tra sonno e veglia, sono anche *topoi* della letteratura fantastica (secondo cui il sogno è condizione essenziale alla rivelazione della verità); in racconti come questo, e come molti altri dell'*Epidemia* del '44, il sogno potrebbe quindi forse essere inteso proprio nell'accezione romantico-fantastica.

²⁴ A. MORAVIA, *I sogni del pigro*, in ID., *I sogni del pigro*, in ID., *Opere/1*, cit., p. 1362. Il sogno di Luca nella *Tempesta* (1937) è sorprendentemente simile a questo, pregno della stessa carica di violenza: “gli pareva di compiere azioni audaci, violente, decisive: ora si appostava dietro l'angolo di una casa stringendo in pugno una rivoltella, sparava addosso al Mancuso, fuggiva lasciandolo morto” (ID., *La tempesta*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 217). Varrà la pena di esprimere il sospetto, legittimo ci pare, che il passo ricalchi la famosa asserzione contenuta nel *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1924), nella quale si dice che l'atto surrealista più semplice consiste “rivoltella in pugno, nell'uscire in strada. e sparare a caso, finché si può, tra la folla”.

²⁵ Nel saggio *La psicoanalisi* (in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, p. 85), Moravia dichiara di aver letto tardi e con scarsa attenzione le opere di Freud: «Non possiedo una conoscenza profonda delle teorie psicanalitiche; anzi, a dire il vero, ho letto poco anche lo stesso Freud. La psicoanalisi è una scienza ed essa interessa l'artista soltanto nella misura in cui lo aiuta a chiarire a se stesso il significato di certe esperienze che egli *deve* aver fatto in precedenza per conto proprio».

In questa stessa accezione deve essere interpretato il sogno presente in un racconto “disperso” che fa ora parte di *Romildo*²⁶: *Una notte all’Elba*. Qui, dopo una descrizione paesistica di grande impatto visivo ma del tutto realistica e dettagliata, e dopo precisi riferimenti che svelano l’identità autobiografica del protagonista-narratore (“Scoprì allora, con disappunto, che infiniti erano stati gli scrittori che erano venuti prima di me all’Elba”²⁷), il sogno proietta la vicenda in una dimensione ulteriore, come spesso avviene nella narrativa fantastica:

“mi venne sonno, chiusi il libro, spensi la luce e subito mi addormentai. Non so quanto tempo dormissi; venni destato da un forte dolore al collo e da un curioso rumore che veniva dall’anticamera: come di un attizzatoio che frugasse e battesse con forza e quasi con rabbia tra i carboni di un camino. Senza molto riflettere mi levai in piedi, uscii a piedi nudi nel gelato corridoio e andai nell’ anticamera. Nel solito scarso lume, al di sopra della poltrona rossa che voltava la spalliera verso la porta, vidi un enorme cappello a lucerna nero. ‘Un carabiniere...’ pensai stupito. Ma come ebbi fatto il giro della poltrona mi accorsi invece che era proprio lui, il vincitore di Austerlitz, Napoleone in persona”²⁸.

Inizia qui un dialogo surreale e divertentissimo di Moravia con l’imperatore, un dialogo in cui trovano spazio domande esplicite e relative alla vita e alla formazione culturale di quest’ultimo, nonché agli eventi cruciali della storia moderna. Le risposte di Napoleone sono pezzi di singolare bravura (soprattutto per la loro verosimiglianza). All’ultima domanda di Moravia (“Sire, sono convinto che il futuro vi appartiene, come già vi appartenne il passato e come vi appartiene il presente. Ora, Sire, cosa succederà?”) l’imperatore risponde in dialetto corso “Andete via, vi dico... Mi dispiace par voi... ma quand’u corsu dice no, è no!”²⁹. Ecco che in questa battuta ritroviamo tra l’altro la consueta ironia del Moravia scrittore di racconti, ironia che indulge qui, nonostante la solennità della situazione, al comico. Ma l’espedito che segue appare, nel suo assoluto automatismo da gioco di prestigio, perfettamente conforme ai canoni del fantastico:

“A questo punto, un colpo più forte dell’attizzatoio fece saltare in piedi il gatto che da qualche momento si stava appisolando. Nello stesso tempo una gran nuvola di cenere e di fredda e antica polvere uscì dal camino tra gli alari anneriti e, gonfiandosi e sviluppandosi in volute grigie e tette, avvolse prima il camino, poi la poltrona rossa e Napoleone, infine me; [...] Vidi ancora un momento l’immobile cappello a lucerna, poi una nuvola più scura e più fitta me lo nascose alla vista. [...] e mi destai.”³⁰.

²⁶ Originariamente uscito su «Omnibus», 14 gennaio 1939.

²⁷ A. MORAVIA, *Una notte all’Elba*, in ID., *Romildo*, cit., p. 363.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, p. 366.

³⁰ *Ivi*, p. 367.

Potremmo assumere questo racconto, che in realtà appartiene alla fase cronologica dei *Sogni del pigro*, ad emblema della seconda stagione elaborativa dei *Racconti surrealisti e satirici*. Una fase (che corrisponde a *L'epidemia* del 1944) in cui, paradossalmente, a predominare sono non tanto gli spunti surrealisti quanto piuttosto quelli fantastici. In questi testi, pubblicati per lo più su riviste di varia estrazione («Documento», «Mercurio», «Oggi», «Letteratura») e sulla «Gazzetta del popolo»³¹, il soprannaturale e l'immaginario destano infatti, in conformità con quanto teorizzato da Roger Caillois, un certo scandalo, e mettono in crisi un ordine prestabilito che si fa definitivamente irrecuperabile³². Proprio come *Una notte all'Elba*, molti di essi, per dirla con Caillois, possono essere considerati esempi del vero fantastico, che

“non scaturisce da elementi esterni al mondo umano, quali mostri compositi, faune infernali, irruzioni di creature demoniache, grottesche o sinistre. Esso nasce, invece, da una contraddizione che è insita nella natura stessa della vita e riesce addirittura ad abolire momentaneamente, per un vano ma conturbante privilegio, la frontiera che la separa dalla morte”³³

Diversamente dal coccodrillo o dal leone degli omonimi racconti surrealisti, il Napoleone di Moravia era in effetti una creatura soprannaturale in grado di destare stupore proprio perché dotata di caratteri e comportamenti reali. La stessa cosa possiamo dire, ad esempio, a proposito de *I due tesori* (*L'epidemia*, 1944). Si tratta di un racconto in primo luogo indiziario. La premessa di tutto ciò che avverrà in seguito è contenuta nell' “urlo lacerante” che il vecchio Vittorino, sposato con una ex serva ventenne e avvenente, ode abbandonando il tetto coniugale per recarsi in banca a depositare il suo cospicuo patrimonio. In secondo luogo il racconto riproduce i tipi classici, da commedia plautina, del vecchio avaro e della giovane moglie scaltra e interessata all'eredità. In terzo luogo vi ritroviamo gli stilemi tipici di tutta l'arte di Moravia, particolarmente sensibile ai cieli³⁴ e

³¹ Alcuni di questi racconti, quelli posteriori al '41, vengono pubblicati con pseudonimi (Pseudo, Tobia Merlo). Il volume fu stampato probabilmente dopo la Liberazione e retrodatato per accrescerne i meriti di denuncia del fascismo.

³² “Il fantastico è tale solo se appare come scandalo, come inammissibile violazione delle leggi dell'esperienza o della ragione. Se qualche decisione irriflessiva o, circostanza aggravante, meditata ne fa il principio di un nuovo ordine, esso è immediatamente annientato. Non è più in grado di provocare angoscia o sorpresa” (R. CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 22).

³³ *Ivi*, p. 91.

³⁴ “Il cielo era pieno di una vasta deriva di nuvolette minute e fitte simili ai rigonfi di un materasso ben trapunto”; “Della pioggia minacciata qualche ora addietro neppur l'ombra; sebbene quelle nuvolette della mattina si fossero fuse in un solo nembo di un bianco opaco orlato di grigio più scuro”; “Della pioggia minacciata qualche ora addietro neppur l'ombra; sebbene quelle nuvolette della mattina si fossero fuse in un solo nembo di un bianco opaco orlato di grigio più scuro”; “La pioggia aveva qualcosa di umano nella sua rispettosità e inopportunita” (A. MORAVIA, *I due tesori*, in ID., *L'epidemia*, Roma, Documento, 1944, ora in ID., *Opere/2*, cit., p. 441, 445, 446).

alla loro funzione di scandire la vicenda narrata (avvio, *Spannung*, scioglimento). Ciò che maggiormente deve interessarci di questo racconto è tuttavia proprio l'elemento fantastico, che a poco a poco si innesta su quel primo indizio, che si rivelerà in seguito come l'urlo di dolore della giovane moglie, uccisa da un misterioso sicario (o forse dallo stesso marito?).

Penetrato nel caveau della banca per depositarvi il suo denaro ed i suoi titoli bancari, ecco che l'uomo si imbatte nel fantasma della moglie appena morta. Vengono qui a fondersi, come in tutta la miglior tradizione fantastica, dimensioni spazio-temporali parallele. L'*oltre* viene ad essere inglobato in un contesto reale, e persino prosaico, qual è l'edificio della banca:

“Ma nel momento in cui si accingeva ad abbracciare la massiccia porta blindata e a spingerla negli alveoli, ecco, tutto ad un tratto, biancheggiare qualche cosa di là dalle sbarre del cancello, in quella nera oscurità del loculo”³⁵.

La descrizione del fantasma biancheggiante di donna ricorda senza dubbio quella della *Morte innamorata* di Théophile Gautier. Di lì a poco fa la sua comparsa anche l'immagine della statua, oggetto simbolo del surrealismo, e, come vedremo, anche del surrealismo moraviano, che in questo caso assume però coloriture fantasticamente macabre (“Pareva la donna, in quel buio, una statua per metà dissepolta dalla terra che la ricoprì”³⁶). L'atmosfera fantastica, di un fantastico che punta più che altro sul dato funebre, diviene ancor più inquietante all'apparire di una carrozza fantasma:

“Vittorino [...] fece a piedi il lungo tragitto dalla banca a casa sua. Ma come imboccò la sua strada, notò un fatto singolare. Tutto nero in quella strada solitaria di facciate bianche e grige, un catafalco enorme stava fermo davanti una porta. Era un catafalco, come si dice, di prima classe, con il feretro nero ornato di festoni dorati, le colonnine nere dai capitelli dorati, gli angoli neri reggenti faci dorate, le ruote nere dai raggi dorati, i cavalli grassi e neri con le orecchie ornate di rose d'oro e le teste sormontate da pennacchi neri. Due cocchieri in livrea nera e dorata stavano a cassetta”³⁷.

Colpisce la grande forza espressiva di questo fastoso apparato funebre, inviato da non si sa quale mittente e non si sa a quale destinatario (la moglie o Vittorino stesso? Qui il lettore *esita*). Il dubbio, l'esitazione del lettore e al tempo stesso del personaggio, altra condizione essenziale per la buona riuscita del fantastico, vengono dissipati dalla corona dedicatoria posta sul catafalco, una corona che Vittorino non ha acquistato (“Alla cara Fotide il suo Vittorino”). E' senza alcuna esitazione però che Vittorino prende a seguire il

³⁵ *Ivi*, p. 443.

³⁶ *Ivi*, p. 444.

³⁷ *Ibid.*

carro, sino al luogo della sepoltura (il suo comportamento sorprendente contribuisce alla nostra esitazione di lettori del fantastico).

La macabra riflessione che accompagna l'inumazione del rigoglioso corpo strappato alla vita (“nessuno avrebbe potuto godere di lei all’infuori dei vermi che l’avrebbero divorata; ella non fruttava carezze e lascivie a nessuno; tesoro di carne, i marmi del sepolcro l’avrebbero custodita allo stesso modo che, laggiù nella banca, il forziere quell’altro suo tesoro di metallo e di carta”³⁸) rimanda con assoluta evidenza alla *Berenice* di Poe (il che non può stupire dal momento che Poe è tra i modelli dichiarati di questa singolare maniera moraviana). Ma l’anello di congiunzione tra la *Berenice* di Poe e *I due tesori* è rappresentato da un racconto giovanile di Moravia, *Villa Mercedes*³⁹, di cui riportiamo la scena finale:

“L’uomo, curvo, sopra un gran baule di vimini aperto sotto il davanzale, ne estrae roba con dei grandi gesti neri di becchino che scava una fossa; i vetri della finestra, pieni di cielo bianco, si squarciano ogni tanto nel lampo delle palate che scavano questa buca di nuovo genere. [...] Ora il baule di vimini è vuoto; l’uomo ha cessato di scavare; allora si volta; appare una faccia infuocata, dalle palpebre pesanti e pallide, dai capelli arruffati, maschera di paura e di insonnia attraverso la quale due occhi allucinati di un color tuchino fosco guardano le cose senza vederle; egli si avvicina a Mercedes, la solleva sulle sue braccia, d’un sol passo è al baule, ecco, e ve la lascia cadere; [...] l’uomo posa la mano sul coperchio e sta per chiuderlo; ma per quei movimenti bruschi la gonna di Mercedes si è rovesciata sul ventre, e due grosse cosce tenebrose e pallide affiorano dall’ombra del baule: o alba, membra bianche e dannate tra la terra brulla, fosse collettive dei giustiziati, piene di nudità notturne e livide, o cimiteri lunari... Questa bianchezza sepolcrale attira tutti gli sguardi, tutto il silenzio della stanza [...]; il gallo ha già cantato tre volte; il sole spunta all’orizzonte; i fantasmi della notte, atterriti dalla luce, fuggono: è l’alba”⁴⁰.

Come si può notare, l’insolita (e davvero insospettabile) vena funebre e tardo romantica di cui Moravia dà prova ne *I due tesori*, ha origini ben più antiche.

Nei *Due tesori* però, il sistema delle immagini e delle situazioni indubitabilmente fantastiche accoglie anche qualche elemento di chiara matrice surrealista. Inaspettatamente, infatti, dalla bara della donna prendono ad uscire, anziché, come Vittorino avrebbe sperato e presagito, ciocche di capelli o bianche membra, banconote e titoli bancari. Si crea dunque una perturbante corrispondenza, o meglio sovrapposizione, tra i “due tesori”: “Egli pensava che nella bara c’era il suo tesoro, mentre nella banca era rinchiusa la sua donna; e capiva di avere perso ambedue”⁴¹. Il dubbio persisterà nella mente del personaggio, e con esso la tentazione di disseppellire entrambi i tesori. Il finale

³⁸ *Ivi*, p. 445.

³⁹ «L’interplanetario», giugno 1928, ora in ID., *Romildo*, cit..

⁴⁰ ID., *Villa Mercedes*, in *Romildo*, cit., pp. 72-73.

⁴¹ ID., *I due tesori*, in ID., *L’epidemia*, cit., p. 447.

del racconto offre inoltre un esempio di come le tematiche maggiormente amate da Moravia (così come le modalità rappresentative, si veda il caso di *Maometto*) si fondano proficuamente con questa maniera insolita. Anche qui lo scrittore non sa rinunciare infatti a trattare il tema del denaro, e soprattutto ad esprimere l'idea della monetizzazione degli affetti attraverso l'immagine delle banconote (le si ritroverà ne *La noia*), dell'oro (lo si ritroverà ne *La vita interiore*) e dei titoli bancari (*La disubbidienza*).

Prendendoci la libertà di compiere un balzo in avanti sulla linea cronologica dell'elaborazione dei racconti surrealisti e satirici, segnaleremo poi un testo, tra quelli aggiunti nel '56, in cui lo scrittore svolge, seppur in modo personale, un altro tema tipico del fantastico: il tema del diavolo. Tradizionalmente il diavolo rappresenta la sensualità, qui, facendo irruzione in una sonnolenta cittadina di provincia, egli solletica la sopita istintualità dei suoi abitanti, che cominciano a venire meno ai doveri previsti dalla loro monotona routine. La caratterizzazione del diavolo (individuo borghese dall'aspetto stravagante) è poi di probabile ascendenza dostoevskijana:

“Vestito come un marinaio, ma non di turchino bensì di rosso, con sandali elaborati e un fazzoletto intorno al collo. Magro, bruno, leggermente zoppicante, pareva in tutto uno di quei borghesi che amano travestirsi, al mare, da pescatore: ma certi anelli che portava ai lobi delle orecchie e la fiera arcigna del viso davano da pensare”⁴².

Si vede bene come in una simile descrizione i tratti del soprannaturale appaiano camuffati: ancora una volta l' *oltre* è perfettamente inglobato nel reale.

Ancora dei caratteri tradizionalmente diabolici possiede il diavolo di *Il diavolo non può salvare il mondo* da *La cosa e altri racconti*. In questa stessa raccolta, del resto, il tema ed il personaggio del diavolo tornano più volte (anche ne *Il diavolo va e viene*). Ne *Il diavolo non può salvare il mondo* il diavolo incarna in primo luogo la pericolosità infernale del progresso scientifico⁴³ e si configura come un seduttore di scienziati, i quali gli vendono l'anima in cambio di illuminazioni per le loro malefiche scoperte scientifiche. Benché vi trovi spazio la consueta ironia (si ricordi il già citato incipit “Sono un vecchio diavolo, molto vecchio, questo sì, ma non sono un buon diavolo e tanto meno un povero

⁴² ID., *Il diavolo in campagna*, in ID., *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, Milano, Bompiani, 1956, ora in ID., *Opere/3*, cit., p. 1109.

⁴³ “negli ultimi cento anni mi sono dedicato soprattutto al progresso scientifico e [...] quelle conoscenze che hanno portato alla bomba di Hiroshima io le ho suggerite via via, una per una, al prezzo delle loro anime a tutti i maggiori scienziati del secolo, a cominciare da Alberto Einstein” (ID., *Il diavolo non può salvare il mondo*, in ID., *La cosa e altri racconti*, cit., p. 67).

diavolo”⁴⁴), il trattamento del diabolico è qui serio e volutamente tradizionale. Nel sedurre l’integerrimo scienziato Gualtieri, il diavolo sceglie infatti travestimenti femminili, riappropriandosi così della sua tradizionale carica sensuale:

“Con questa idea in testa, mi sono messo a seguire Gualtieri dovunque andasse, presentandomi a lui ora come studentessa all’università dove insegnava, ora come donna sposata in qualche salotto o ritrovo che era solito frequentare, ora come prostituta all’angolo della strada in cui abitava. Queste donne in cui mi incarnavo erano tutte di notevole bellezza e cercavano in tutti i modi di far capire a Gualtieri che erano pronte a fare il suo piacere”⁴⁵.

Non è difficile però per il vecchio diavolo capire che alla sua vittima in realtà non piacciono le donne, bensì le bambine. Egli assume pertanto le fattezze di una seducente Lolita, e si presenta allo sventurato con tanto di patto infernale già pronto per essere firmato. Riferendosi ai caratteri gotici con cui è scritto questo contratto, il diavolo coglie l’occasione per dichiarare esplicitamente la propria ascendenza faustiana: “ahimè, non mi sono ancora disfatto delle mie vecchie abitudini di diavolo di origine tedesca”⁴⁶.

Ancora sembianze inquietanti di perversa bambina possiede il diavolo di *Il diavolo va e viene* della stessa raccolta:

“La prima sorpresa sarà nel vederlo apparire in sembianze di bambina biondiccia, con slavati occhi azzurri, naso dalle narici increspate, bocca schifiltosa. Sarà vestita di una pelliccetta gonfia e bianca di falso mufone; sarò colpito dal fatto che questa pelliccia non sia affatto bagnata benché stia piovendo a dirotto. [...] si toglierà la pelliccia dicendo: ‘Ma fa un gran caldo qui dentro. Tieni sempre la stufa accesa?’; e vedrò che è vestita di un corpetto minimo e di una gonnella cortissima; il resto è tutto gambe, robuste alte, muscolose, gambe di donna”⁴⁷.

A questo aspetto accattivante si aggiungono due particolari sinistri: la bambina zoppica e reca al collo come ciondolo un artiglio di leone. Il primo è conforme all’iconografia classica, in cui il diavolo è quasi sempre zoppo. Si veda ad esempio *Non scommettere mai la testa col diavolo* di E. A. Poe (1841), che abbiamo già menzionato per la presenza del narratore ironico: “L’occhio mi cadde su un angolino della struttura del ponte e sulla figura di un vecchietto zoppo dall’aria venerabile”. Ma è singolare soprattutto che la pelliccia della bambina sia asciutta nonostante la pioggia, un particolare, questo, che ritroveremo ne *L’estraneo* (*L’epidemia* del ’56), dove il cappotto di Babbo Natale apparirà innevato, pur in assenza di neve. Non richiama invece alcuna tradizione codificata l’apparenza di bambina attribuita al diavolo. Si potrebbe supporre che Moravia l’abbia tratta dal terzo

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ivi*, p. 69.

⁴⁶ *Ivi*, p. 70.

⁴⁷ ID. *Il diavolo va e viene*, in *La cosa e altri racconti*, cit., p. 184.

episodio del film *Tre passi nel delirio* (1968), trasposizione cinematografica, firmata da Federico Fellini, proprio di *Non scommettere mai la testa col diavolo*.

Il diavolo non può salvare il mondo e *Il diavolo va e viene* attestano come il fantastico moraviano travalichi dunque i limiti che gli sarebbero propri, per insinuarsi entro fasi artistiche a carattere prevalentemente realista o esistenzialista (cui appartengono appunto questi due racconti). Il tema del diavolo è tuttavia presente, su un piano più verbale che narrativo, anche nel “disperso” *Il diavolo custode*. Qui il diavolo viene ad assumere una funzione addirittura salvifica, di “provvidenza infernale”⁴⁸, in rapporto alla condotta troppo pia del protagonista:

“Ma i buoni come me, immagino che in luogo dell’angelo custode (a che cosa gli servirebbe, visto che sono già troppo buoni?) abbiano un diavolo altrettanto vigile che, ogni volta che li vede rovinarsi per troppa bontà, li ferma sulla china con tempestiva e ben azzeccata azione”⁴⁹.

Torniamo però alla raccolta *L’epidemia* nel suo assetto intermedio, quello cioè del 1944, dove il racconto *Il quadro* ci offre ancora la rielaborazione di un tema che ha percorso la letteratura fantastica, da *The Oval Portrait* di Poe, a *Il ritratto d’ignota* di Luigi Capuana, a *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde. Il tema è naturalmente quello del *quadro che si anima*.

Il ricco commerciante Martinati decide di investire il proprio capitale nell’acquisto di alcune tele di pregio. Si affida dapprima al nipote, colto estimatore delle tendenze artistiche contemporanee (in particolare del cubismo, da quel che possiamo intuire); insoddisfatto dei consigli ricevuti, Martinati decide però di fare di testa propria e di acquistare un quadro dozzinale, di gusto neoclassico e figurativamente naturalistico, che immortalava l’attimo dell’omaggio reso da Marcantonio a Cleopatra. Collocato in una posizione d’onore all’interno della sala da pranzo del ricco proprietario, il quadro comincia a dar vita a strani fenomeni:

“In così dire, levò involontariamente gli occhi e gettò uno sguardo al quadro. Allora il cucchiaino che portava alla bocca gli ricadde nella scodella, vedendo che quelle due figure così vive e così reali, avevano addirittura cambiato atteggiamento. Erano prima l’uno ai piedi dell’altra. Ora invece, incredibile vista, Marcantonio, sedutosi a sua volta in trono, aveva preso Cleopatra sulle ginocchia”⁵⁰

⁴⁸ ID., *Il diavolo custode*, in ID., *Romildo*, cit., p. 231.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 228-229. *L’angelo guardiano* è invece il titolo di un “disperso” di area romanesca, ora in *Romildo*, in cui la funzione degli amici è assimilata a quella degli angeli custodi.

⁵⁰ ID., *Il quadro*, in ID., *L’epidemia*, Roma, Documento, 1944, ora in ID., *Opere/2*, cit., p. 511.

Inizia a questo punto la convivenza impossibile dei Martinati con le due regali presenze del quadro, che prendono a discutere, litigare, schiamazzare senza tregua notte e giorno ed infine scompaiono dallo spazio della cornice. Le baruffe dei due amanti gettano scompiglio nella vita quotidiana dei due coniugi borghesi, che prendono a parteggiare chi per Marcantonio chi per Cleopatra.

Esasperato, il Martinati

“una notte che le due voci litigavano più aspramente del solito, si decise finalmente. Andò nella sala da pranzo, staccò il quadro e noncurante del dialogo che vi si svolgeva, lo trasportò in soffitta posandolo in terra contro una vecchia poltrona sfondata. Quindi chiuse a chiave la porta e se ne tornò a letto”⁵¹.

Si potrebbero formulare alcune osservazioni sul trattamento del fantastico operato da Moravia in questo racconto: il tema, come abbiamo detto, è senza dubbio classico (il che ci permette di ribadire una volta in più il legame con Poe). Anche le soluzioni narrative sono, almeno in apparenza, classiche. Si noti, ad esempio l'impiego dell' "espressione figurata"⁵² che introduce l'evento soprannaturale dell'animarsi del quadro, ossia l'osservazione del Martinati a proposito delle due figure ritratte, “così vive e così reali che sembrano saltare fuori dal quadro”⁵³. O ancora si osservi quanto spesso viene ribadito l'atto del guardare⁵⁴. Ed infine come la singolarità dei fenomeni che riguardano il quadro suscita una condizione di “esitazione” nel personaggio e, di riflesso, nel lettore (“Il Martinati, non credendo ai propri occhi, disse alla moglie che guardasse anche lei”⁵⁵).

Ad un esame più attento, però, il trattamento del tema in questione risulterà niente affatto ortodosso. Se infatti in un primo momento il riscontro del moto delle due figure ha in sé qualcosa di inquietante (per il lettore non meno che per il protagonista), in seguito l'effetto che Moravia si prefigge di ottenere è precisamente comico. Le due figure, consacrate dagli storici e divenute eroiche nell'immaginario occidentale, finiscono per

⁵¹ *Ivi*, p. 513.

⁵² “Il fantastico realizza il senso *proprio* di un'espressione *figurata*” (T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 82). “Se il fantastico si serve continuamente delle figure retoriche, è in quanto vi ha trovato la propria origine. Il soprannaturale nasce dal linguaggio: ne è insieme la conseguenza e la prova” (*Ivi*, p. 85).

⁵³ A. MORAVIA, *Il quadro*, cit., p. 511.

⁵⁴ “Significativamente, ogni apparizione di un elemento soprannaturale è accompagnata dall'introduzione parallela di un elemento che appartiene alla sfera dello sguardo” (T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 125).

⁵⁵ A. MORAVIA, *Il quadro*, cit., p. 511. ““Arrivai quasi a credere”: ecco la formula che riassume lo spirito del fantastico. La fede assoluta, come l'incredulità totale, ci condurrebbero fuori dal fantastico; è l'esitazione a dargli vita” (T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 34). E' infatti la moglie, col suo paradossale buon senso, ad indurre l'uomo a credere infine ai propri occhi.

scivolare nella volgarità delle liti di una normale coppia borghese. Moravia, come avviene non di rado, finisce insomma per parodiare un tema trattato invece in modo serio da una cospicua schiera di scrittori. Il finale farebbe pensare anzi, più che ad una parodia, ad un vero e proprio capovolgimento. La prospettiva è difatti chiaramente capovolta: la soffitta, luogo misterioso e solitamente deputato al ritrovamento di cimeli inquietanti (si veda Oscar Wilde) diviene qui il ricettacolo del quadro animato, sorta di ghetto in cui vengono relegati i due amanti tanto illustri quanto molesti.

Lo svolgimento del tema secondo queste modalità è poi a nostro avviso funzionale ad un altro “livello di realtà” sul quale il racconto poggia:

“Andò a finire che, disturbato continuamente, il Martinati prese a considerare con tutt’altro occhio le tele già tanto disprezzate che il nipote aveva fatto acquistare. Era vero che le donne nude dai piedi enormi e dalle facce storte e gli uomini strabici e contraffatti che popolavano quelle tele non si muovevano né parlavano; ma ora questa loro irrealtà pareva di gran lunga preferibile alla vivezza dei due regali amanti”⁵⁶.

Affinché ci sia fantastico, avverte Todorov, l’ordine naturale deve essere infranto da accadimenti che non possono risultare in alcun modo spiegabili tramite principi razionali e naturali⁵⁷. A differenza di *Una notte all’Elba*, dove ciò che sembrava in un primo tempo derivare da cause soprannaturali viene infine chiarito dal risveglio del protagonista (secondo una modalità che Todorov ascrive al “fantastico strano”), qui non vi è alcuna rivelazione finale. Ciò che era inspiegabile all’inizio resta inspiegabile sino alla fine. L’ordine naturale, infranto, resta infranto. D’altra parte, diversamente che in alcuni altri racconti di Moravia, come *L’avventura*, non siamo neppure dinanzi ad un caso di semplice “meraviglioso” (quello ad esempio dei racconti di fate). Siamo cioè di fronte ad un caso di fantastico che, se non si può definire “puro”, si dovrà perlomeno ritenere fantastico propriamente detto (e questo fatto salvo il principio che un vero e proprio statuto del fantastico manca). Un fantastico che non è però, per sfruttare la classificazione di Caillois, un “fantastico del partito preso” né un “fantastico d’istituzione”, ma a buon diritto un

⁵⁶ A. MORAVIA, *Il quadro*, in ID., *L’epidemia*, ora in ID., *Opere/2*, cit., p. 513.

⁵⁷ “Così penetriamo nel cuore del fantastico. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né sifilidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l’avvenimento deve optare per una delle soluzioni possibili: o si tratta di un’illusione dei sensi, di un prodotto dell’immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l’avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l’una o l’altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso.” (T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 28)

“fantastico insidioso”. E questa piena appartenenza al fantastico differenzia il racconto di Moravia dal modello di Poe (la cui opera è caratterizzata nel complesso da un’ “esperienza dei limiti” ascrivibile più allo strano e al meraviglioso che al fantastico in senso stretto).

Eppure, ritornando al testo, dopo l’accaduto, il Martinati è indotto a riconsiderare la propria iniziale idea di arte (“Egli era rimasto fermo ai due concetti del bello in natura e dell’imitazione del vero”⁵⁸), un’idea che si scontra con quella, più sofisticata, del nipote. E’ del tutto legittimo dunque leggere il racconto anche come una profonda critica da parte dell’autore nei confronti dell’arte naturalista. Se questa lettura di carattere allegorico fosse valida, l’iniziale idea di fantastico andrebbe profondamente rivista, giacché, come avverte Todorov, il fantastico è incompatibile con l’allegoria: essa impedisce infatti l’accettazione del significato letterale che è invece uno dei presupposti del “patto narrativo” del fantastico.

Mentre quindi nessuna allegoria era reperibile in *I due tesori*, siamo incerti se definire questo secondo esempio allegorico oppure fantastico.

Parlando della produzione “surrealista e satirica” di Moravia, Simone Casini accosta i termini “fantastico” e “moralismo”, che noi potremmo a ragione riassumere nella formula “fantastico moralistico”. Per quel che concerne in verità l’ *Epidemia* del ‘44 occorrerà riconoscere non tanto una diffusa tendenza fantastico-moralistica, quanto piuttosto una chiara alternanza di fantastico, allegoria e satira.

Concentriamoci però sull’allegoria, poiché la satira, che acquisirà una primaria importanza all’interno della raccolta definitiva del ’56, è facilmente individuabile e non necessita dunque di troppe precisazioni.

Allegorici (o, se si vuole, pseudofantastici), sono, tra gli altri, l’eponimo *L’epidemia*, *La rosa*, *Stupido come Nauromu*, *La vita è un sogno*. Il primo e l’ultimo sono accomunati tra loro, così come a *L’isola* e a *La guerra perpetua*, che chiude la raccolta, dall’intento satirico nei confronti del fascismo, pur se raggiunto secondo modalità differenti. Ma proprio per il suo carattere preminentemente allegorico, *L’epidemia* non può essere considerato rappresentativo dell’intera produzione fantastico-surrealista moraviana (che, come abbiamo detto, comprende *anche*, e *soprattutto*, manifestazioni ispirative differenti dall’allegoria). La misura ampia (si tratta del testo più lungo della raccolta) e la carica ideologica del racconto, visto forse dallo scrittore come testimonianza del proprio impegno antifascista, ne giustificano in parte la funzione eponima.

⁵⁸ A. MORAVIA, *Il quadro*, cit., p. 509.

Veniamo però agli aspetti più propriamente tematici. In un tempo indefinito, in un luogo indefinito, una terribile epidemia si diffonde tra la popolazione. Si tratta però di un'afezione immaginaria (e qui forse si potrebbe rintracciare un dato fantastico), che consiste nell'emanazione di un terribile fetore proveniente da un punto ben definito del corpo degli individui colpiti: la nuca. Il pensiero corre inevitabilmente alla *Peste* di Albert Camus, di qualche anno successivo. Cosa stia a rappresentare il puzzo è inutile dire. Assolutamente interessanti sono invece alcuni principi costruttivi, che conferiscono una certa complessità al racconto. All'indefinitezza spazio-temporale – la stessa che poi ritroveremo costantemente in *Storie della preistoria* – si oppone la finzione del reperto scientifico ritrovato: “Dicono le cronache che, verso quell'epoca, in quel paese incominciò a diffondersi una singolare malattia o per lo meno afezione”⁵⁹. Lo stesso espediente era già stato sperimentato da Moravia ne *La verità sul fatto di Ulisse (Sogni del pigro)*; lo stesso espediente verrà formalizzato in uno dei dodici racconti aggiunti nell'edizione del '56 (*Primo rapporto dalla Terra dell' "inviato speciale" della Luna*). In secondo luogo la fittizia scientificità (che ricorda l'espedito narrativo del prologo di sapore scientifico impiegato da Italo Calvino nelle sue *Cosmicomiche*) è garantita da una dettagliatissima descrizione (che in nulla corrisponde alla sintesi e all'evocatività che sono proprie alla forma del racconto) di sintomi e decorso della terribile “afezione”. A corroborare la verosimiglianza del rapporto scientifico concorrono i diversi pareri dei medici interpellati, suddivisi in fazioni⁶⁰.

Infine l'attenzione si focalizza sulla testimonianza privata di un individuo drammaticamente colpito dalla epidemia:

“non saremmo in grado di parlarne se, in fondo ad una biblioteca di provincia, non avessimo per caso scoperto un documento più unico che raro; la descrizione completa e particolareggiata della condotta tenuta da un malato dall'inizio della strana afezione fino alla sua conclusione”⁶¹.

La complessità di un simile apparato allegorico, per certi versi ermetico, fa sì che l'allusione al fascismo sia appena percepibile. Siamo del resto convinti, che, ancora una volta dopo *Il quadro*, Moravia risulti abile nel lasciare aperte più possibilità di lettura.

⁵⁹ ID., *L'epidemia*, in ID., *L'epidemia*, in ID., *Opere/2*, cit., p. 419.

⁶⁰ “I medici erano numerosi, agguerriti, bene attrezzati, universalmente stimati. [...] Allora i pareri erano così discordi e confusi da potersi dire giustamente: tante teste, tanti cervelli. Ma adesso in quella selva di opinioni contraddittorie possiamo rintracciare con sicurezza almeno quattro partiti principali”(Ivi, p. 420).

⁶¹ Ivi, p. 426.

L'epidemia si potrebbe infatti leggere anche come semplice analisi sociologica dei comportamenti umani. O come semplice riflessione sull'esperienza della malattia.

Vera e propria allegoria della dittatura è invece *La vita è un sogno*, il cui titolo si ispira chiaramente a Calderon de la Barca. La vita di un popolo immaginario, che risiede nell'altrettanto immaginaria "Isola dei sogni", è governata dall'attività onirica del mostro dominatore (il cui nome onomatopeico è, come già sappiamo, Chruuurrr), nato, secondo la teratogonia fantastica di Moravia, dagli amori di una principessa e di una talpa. Questo tiranno non fa che dormire e sognare. E sognando determina la vita degli abitanti, ne condiziona i comportamenti, toglie loro qualunque forma di libertà. L'espedito allegorico è dunque decisamente più esplicito che ne *L'epidemia*. Vediamo inoltre che, nuovamente dopo *I sogni del pigro*, Moravia pone in primo piano il tema del sogno, che viene trasformato qui addirittura in una forma di dominio.

Nell' *Epidemia* la finzione del referto scientifico consentiva una fenomenologia patologica dettagliatissima; la stessa finzione converge qui in un'altrettanto dettagliata fenomenologia onirica. I sogni del tiranno sono divisi infatti in sogni "della mancanza di rispetto", sogni "dell'intercalare", e "sogni antropofagi". Ed ancora vengono distinti i "sogni veri e propri" dagli "incubi".

I sogni di Chruuurrr sono però in generale sogni sanguinari, machiavellici nel senso che Moravia conferisce a questo termine ne *L'uomo come fine*. Vale la pena anzi di sottolineare come la scena dei notabili uccisi sia forse la riscrittura di una famosa pagina di Machiavelli⁶²:

"Il primo sogno che al tempo stesso rivelò il funesto potere del mostro e ne stabilì la dominazione fu che tutti i notabili dell'isola, non uno escluso, dovevano salire sopra una certa torre della capitale e gettarsi in basso. [...] Trascinati da un magnetismo irresistibile, questi infelici salirono in cima alla torre e uno dopo l'altro si gettarono nel vuoto andando a schiacciarsi come tante uova marce nella piazza sottostante"⁶³.

Come abbiamo già anticipato, il sogno in Moravia possiede una valenza plurima. Qui abbastanza chiaro è il riferimento a Freud ("Ultimamente, dando ascolto alle teorie a sfondo sessuale di qualche scienziato più moderno, parecchie ragazze tra le più belle dell'isola sono state introdotte nel talamo di Chruuurrr"⁶⁴).

⁶² Contenuta nello scritto del 1502 *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini*.

⁶³ A. MORAVIA, *La vita è un sogno*, in ID., *L'epidemia*, Roma, Documento, 1944, ora in ID., *Opere/2*, cit., p. 530

⁶⁴ *Ivi*, p. 536.

Restando fedeli ai principi enunciati da Todorov, concluderemo che la valenza simbolica della vicenda e del personaggio di Chruuurrr allontana l'ipotesi che il racconto sia di genere fantastico mentre permette di rilevarne il carattere allegorico (anche in virtù della presenza di alcuni proverbi⁶⁵, i quali sono secondo Todorov "proposte a doppio senso in cui il senso letterale si è cancellato"). Certamente però l'idea di un tiranno sognatore che coi suoi sogni condiziona la vita di un intero popolo ha sapore fantastico. E' altresì vero che questo testo è accomunato ad un altro dei racconti allegorici (*Stupido come Nauromu*) dall'allusione ad una topografia immaginaria⁶⁶, caratteristica propria, sempre in termini todoroviani, non già del fantastico, ma del "meraviglioso esotico" (il quale presuppone che il lettore, non conoscendo il luogo dove si svolgono gli avvenimenti, accolga allo stesso modo dati verosimili e inverosimili).

Stupido come Nauromu, ambientato appunto in "quel lontanissimo paese", è allegoria dei paradossi della civiltà. Il protagonista, che potrebbe essere Moravia stesso, instancabile viaggiatore, si rivolge al principe S. per conoscere l'origine di un modo di dire diffuso in questo misterioso paese. Il modo di dire è il seguente: "Stupido come Nauromu". Chi è Nauromu? Chiede il protagonista-narratore. Gli viene risposto che "Nauromu [...] è un personaggio mitico, il simbolo e l'incarnazione di una certa stupidità che per fortuna ha sempre poco allignato nel nostro paese"⁶⁷. Si saprà infine che questa proverbiale stupidità coincide nientemeno che con la generosità e l'onestà, valori ripudiati da quella lontana popolazione. Di "allegoria satirica", o moralistica, si tratta dunque in questo caso. Da notare tra l'altro che anche qui, come ne *L'epidemia* e ne *La verità sul fatto di Ulisse*, vige la regola della pseudo-scientificità (la risposta fornita dal principe è infatti frutto di "lunghe ricerche").

Allegoria del rapporto tra senso comune e libertà individuale è invece *La rosa* (pubblicato in volume autonomo nel 1943 col titolo *La cetonia*). Si tratta di un vero e proprio apologo, che anticipa quelli più celebri di *Storie della preistoria*; ad agire e persino a "parlare" sono una cetonia madre ed una cetonia figlia giovinetta ("Una di quelle mattine di maggio, una grossa cetonia dorata seguita dalla figlia ancora giovinetta [...] calò ronzando sopra la larga e dura foglia di un nespolo"⁶⁸). L'attacco è all'insegna della più borghese normalità, dopodiché il medesimo scenario sarà osservato al microscopio,

⁶⁵ "E dicono 'Quando Chruuurrr non sognava' come da noi si dice 'ai tempi che Berta filava'" (*Ivi*, p. 536).

⁶⁶ Altra tipografia fantastica è quella di *Mamamel e Vusitel* nell' *Epidemia* del '56.

⁶⁷ A. MORAVIA, *Stupido come Nauromu*, in ID., *L'epidemia*, Roma, Documento, 1944, ora in ID., *Opere/2*, cit., p. 477.

⁶⁸ ID., *La rosa*, in ID., *L'epidemia*, in ID., *Opere/2*, cit., pp. 489-490.

secondo la prospettiva lillipuziana che già aveva caratterizzato di *La verità sul fatto di Ulisse*: “Di maggio, nel giardino di quella villetta suburbana, accanto ai roseti si allineavano cavoli”⁶⁹. La presenza umana (incarnata dal vecchio amante dei fiori), che in *Storie della preistoria* assumerà una puntuale valenza minacciosa, appare qui del tutto marginale.

La cetonia-madre impartisce alla figlia, della cui supposta virtù va orgogliosa, la sua lezione di “cetoniocentrismo”:

“Ricordati dunque che la cetonia è nata per divorare rose. E, inversamente, che Dio ha creato la rosa affinché le cetonie se ne nutrissero. [...] Ma se non trovi rose, astienti, meglio soffrir la fame che toccare un cibo indegno della tua stirpe. E non credere ai sofismi dei bruchi e di altra simile genia che tutti i fiori sono buoni”⁷⁰.

Di simili lezioni i *Bildungsromane* moraviani sono pieni (si pensi per esempio al dialogo in cui Merumeci fa vanto con Michele della propria esperienza della vita ne *Gli indifferenti*). Eppure, la giovane cetonia pensa bene di agire di testa propria:

“Ma la giovinetta a cui la madre, pur ritenendole superflue, aveva fatto quelle raccomandazioni, si sentiva invece diversa, incredibilmente, dalle compagne della sua specie. Incredibile ma vero, le rose non le dicevano nulla; e quegli atavici, ardenti sentimenti che da tempo memorabile le cetonie provavano per le belle rose profumate, la nostra cetonia degenerate si sentiva invincibilmente portata a rivolgerli ai freddi e rugosi cavoli”⁷¹.

Il richiamo della libertà si rivela fortissimo e la cetonia finisce per cibarsi di un cavolo. Terrà tuttavia per sempre nascosto questo suo gesto alla madre, e la verità morale che viene didascalicamente espressa nel finale (“E’ avvenuto uno scandalo... è stata vista una cetonia entrare sotto le foglie, inorridisco a dirlo, di un cavolo. [...]. Povera quella madre che ha avuto la disgrazia di mettere al mondo una tale figlia”⁷²), lungi dal convincere il lettore, non può far altro che suscitare in lui qualche perplessità. La verità che vince è insomma quella che viene taciuta. Così come ne *Il quadro* Moravia aveva riproposto in chiave ironica uno dei principali *topoi* del fantastico, qui egli ribalta la logica dell’apologo.

L'albergo Splendido è il titolo antifrastico di uno dei racconti più convenzionalmente surrealisti della stagione che si conclude con la pubblicazione de *L'epidemia* del 1944, una stagione che vede principalmente l’alternarsi di allegoria e fantastico. Come ne *I due tesori*, anche questo in racconto, tra i più crudeli e allucinati di Moravia, è utilizzata una tecnica indiziaria (“Durante il tragitto la sposa disse al marito che si sentiva invasa da un

⁶⁹ *Ivi*, p. 489.

⁷⁰ *Ivi*, p. 490.

⁷¹ *Ivi*, p. 492.

⁷² *Ivi*, p. 495.

ansioso malessere”⁷³; questo malessere si tradurrà poi in una carnicina di tutti i convitati del pranzo nuziale). Qui lo scrittore si fa abile artefice di architetture fantastiche degne di un Piranesi:

“Le mura, a grandi blocchi squadri di un colore nerastro, facevano pensare piuttosto a una fabbrica gotica. E quanto a decorazione, non ce n’era punta. A meno che non si intendessero per decorative le catene di ferro che tutt’intorno queste muraglie pendevano appiccate a grandi arpioni ricurvi. [...] la sala [...] si perdeva verso l’alto con una volta addirittura grondante tenebre. E quelle numerose scale nude e senza ringhiera che salivano a linea spezzata contro le muraglie, parevano veramente le scale di accesso di un sotterraneo [...] Anch’esse composte di blocchi neri, per il buio non si capiva dove finissero”⁷⁴.

Su questo scenario da incubo si stagliano figure inquietanti di camerieri che, forti di non si sa quale arte magica, riescono ad imprigionare tutti gli invitati del banchetto nuziale, sposi inclusi, in catene legate a carrucole con cui saranno condotti uno per uno verso un enorme braciere collocato sulla volta; qui, tutti, senza esclusione, verranno arsi vivi.

Se di un fantastico incline al macabro si poteva parlare a proposito dei *I due tesori*, abbiamo qui un surrealismo di marca macabra. Il senso dell’assurdo nasce invece, come nel già citato *Cocodrillo* e nel più tardo *La linea primaverile*, dal contrasto tra la drammatica sorte dei convitati e un’ottusa coscienza femminile, in questo caso quella della madre della sposa che prima di trovare la morte conclude: “Ma la fotografia da mandare ai giornali era stata dimenticata”⁷⁵. Una simile coscienza mediatrice si trova pure nel racconto che costituisce forse la miglior testimonianza del “surrealismo ironico” di Moravia, il testo che più di ogni altro anticipa la nuova maniera conquistata da Moravia nei dodici racconti aggiunti nella raccolta definitiva. Alludiamo a *Il tacchino di Natale*.

“Quando il giorno di Natale il commerciante Policarpi-Curcio si sentì dire per telefono dalla moglie che rincasasse puntualmente perché c’era il tacchino, si rallegrò molto giacché, con gli anni, all’infuori di quella della gola non gli era rimasta altra passione. Grande però fu la sua meraviglia allorché, giunto a casa verso il mezzogiorno, trovò il tacchino non già in cucina, infilato nello spiedo [...], bensì in salotto”⁷⁶.

L’equivoco è presto sciolto: il tacchino, peraltro snob e supponente, non è che un pretendente della figlia del povero commerciante. Le comprensibili rimostranze dell’uomo sono vinte dalle parole della moglie, la quale “gli disse con voce bassa e concitata che, per carità, non rovinasse ogni cosa. Il tacchino era nobile, ricco e influente; un buon partito

⁷³ ID., *L'albergo Splendido*, in ID., *L'epidemia*, Roma, Documento, 1944, ora in ID., *Opere/2*, cit., p. 482.

⁷⁴ Ivi, pp. 483-484.

⁷⁵ Ivi, p. 488.

⁷⁶ ID., *Il tacchino di Natale*, in ID., *L'epidemia*, Roma, Documento, 1944, ora in ID., *Opere/2*, cit., p. 470.

insomma”⁷⁷. Alla fine il tacchino si rivela un filibustiere, “sposato e con prole”, “né nobile né ricco, bensì soltanto un ex cameriere scacciato da più luoghi per furto”⁷⁸, che rapisce la figlia, la disonora e rifiuta poi di sposarla. L’assurdo, che contiene anche un effetto comico, è potenziato dal moltiplicarsi a catena della medesima situazione. Ecco uno stralcio dal finale:

“Il giorno di Natale la moglie telefonò al Curcio che non ritardasse a rincasare perché c’era il tacchino; soggiungendo a scampo di equivoci che si trattava di persona molto seria che dimostrava una visibile inclinazione per Rosetta. Non era, insomma, un tacchino come quello dell’anno scorso, di questo ci si poteva fidare”⁷⁹.

3.1 L’Epidemia. Racconti surrealisti e satirici

Se, come abbiamo detto, *I sogni del pigro* hanno ben poco di fantastico o di surrealista; se *L’epidemia* del 1944 mostra una certa varietà nell’alternarsi di allegoria, fantastico e, in minor parte, di surrealismo; gli ultimi dodici racconti aggiunti all’edizione definitiva, intitolata *L’epidemia. Racconti surrealisti e satirici* (che poi nelle edizioni successive verrà stampata col solo titolo *Racconti surrealisti e satirici*), esprimono lo spirito più caratteristico del surrealismo italiano, quello che, come abbiamo anticipato, è incarnato essenzialmente dall’opera di Alberto Savinio. Questi racconti, scritti negli anni ’46-’48, e pubblicati principalmente su “Il Tempo e “La Nazione”, come sappiamo furono raccolti in volume nel ’56. Nel panorama storico delle raccolte di racconti del nostro autore *L’epidemia* del ’56 si incastona dunque tra le due serie dei racconti romani. Essa comprende senza dubbio i racconti più riusciti di tutto il filone fantastico-surrealista. In ogni caso, a questo punto è forse opportuna la constatazione di un fenomeno singolare: Moravia affida a “900” un racconto realistico come *Cortigiana stanca*, mentre pubblica sui quotidiani nazionali i suoi pezzi surrealisti.

Essi si ricollegano, come abbiamo detto, a racconti della raccolte precedenti (*Il cocodrillo*, *Il tacchino di Natale*), ma anche ad alcuni racconti dispersi (oltre al già citato *Il leone*, *Nausea prima di pranzo*, *Città dei mobili*).

Analizziamo, per cominciare, rispettivamente il primo e l’ultimo pezzo della raccolta: *Il pensiero della signora Fasano* e *Il monumento*. Stando alla loro logica costruttiva, diremo che questi racconti non presentano il carattere surrealista che ci si aspetterebbe (ossia non vi sono elementi assurdi, onirici, irrazionali che irrompono bruscamente eppure

⁷⁷ *Ivi*, p. 471.

⁷⁸ *Ivi*, p. 474.

⁷⁹ *Ibid.*

disinvoltamente in un contesto di apparente normalità). In ciascuno di questi due testi è però possibile reperire simboli propriamente surrealisti, ed in particolare simboli cari ad Alberto Savinio.

La figura dell'angelo, presenza insolita ed inquietante in un interno borghese, accomuna *Il pensiero della signora Fasano* ad *Angelo* di Savinio. Anche se non è documentabile una discendenza del primo dal secondo, è un fatto che il racconto di Savinio sia di alcuni anni precedente (viene pubblicato nella raccolta *Casa "La vita"* del 1943). Detto questo, notiamo che il contesto entro cui l'emissario *dell'oltre* viene artificialmente collocato è assolutamente identico: un appartamento borghese.

Savinio gioca sull'ambiguità del nome (Angelo di nome e di fatto)⁸⁰, sebbene poi la caratterizzazione fisica non lasci dubbi:

“Ma è gobbo’ soggiunse Cesare, indicando le spalle del dormiente, che facevano groppo dietro la testa. ‘Sono le ali riunite sotto la giacca spiegò Bastiani’⁸¹.”

“Notò un rumore, ritmico e interno. Pensò a un canto di bronchi, ma indi a poco si convinse della diversità del suono”⁸²

Moravia preferisce invece mantenere sino alla fine l'ambiguità, e allude in questo modo alla natura sovranaturale della cameriera: “La contessa, un po’ spazientita, spiegò allora che ella non intendeva angelo nel senso che si dice ‘buona come un angelo’; la Rosa era un vero angelo, di quelli con le ali e l’aureola”⁸³. Dal canto suo la ragazza non nega mai di essere un angelo, e il narratore stesso si riferisce a lei con questo appellativo. Di fatto Moravia non correda il suo angelo di alcuna qualità specifica, ma fa comunque allusione alla ben nota fisionomia angelica:

“La signora Fasano pensò allora di spiare la cameriera. Vagamente si diceva che se in solitudine l'angelo avesse spiegato le ali, tirandole fuori dalle spalle come si tirano fuori le gambe dai tavolini da gioco, questo sarebbe bastato per licenziarla: non si può stare in una casa perbene con due ali, sia pure dissimulate”⁸⁴.

Ciò che è una semplice supposizione nel racconto di Moravia appare come un dato effettivo nel racconto di Savinio. Qui Bastiani spiega infatti a Cardinale: “Le penne gliele

⁸⁰ “Donata accennò con la mano: ‘Mio nipote Angelo: il dottor Bastiani, Cesare Cardinale’. Cesare si meravigliò di quella mano così fredda e leggera nella sua. Domandò: ‘E di cognome?’ ‘Angelo è il cognome rispose Donata” A. SAVINIO, *Angelo*, in *Casa "La vita"*, Milano, Adelphi, 1988, p. 157.

⁸¹ *Ivi*, p. 164.

⁸² *Ivi*, pp. 157-158.

⁸³ A. MORAVIA, *Il pensiero della signora Fasano*, in *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, Milano, Bompiani, 1956, ora in ID., *Opere/3*, cit., p. 1064.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 1065-1066.

abbiamo tagliate, ma la parte viva dell'ala, capirai, non era possibile tagliarla"⁸⁵. E mentre il Cardinale mostra una reazione stupita al perturbante, nel racconto di Moravia il surreale appare perfettamente innestato nel quotidiano, come si può inferire da certi dialoghi ("ma la contessa Folaga-Picchio mi dice che siete un angelo... [...] e allora capirete voi stessa... non posso darvi quanto do alle altre... dovrete contentarvi di mille lire di meno"⁸⁶). A parte questo, le due creature sono presentate in modo assai simile, quali presenze docili, mute ed inquietanti.

Come l'angelo, le creature mitologiche e gli esseri per metà umani e per metà animali sono al centro della narrativa e dell'iconografia pittorica di Savinio. Decisamente aderente ai canoni della pittura metafisica, ed in particolare di quella saviniana, è ad esempio *Il vitello marino*. Il personaggio protagonista, che anche in questo caso si suppone sia Moravia stesso, perlustrando l'isola di Capri (stavolta dunque un luogo reale e decisamente caro allo scrittore) si imbatte in presenze surreali. La visionarietà di Moravia si intensifica dunque man mano che la raccolta si accresce. La costruzione del racconto è in verità assai complessa. Messosi alla ricerca di un fantomatico vitello marino di cui ha avuto notizia da un vecchio pescatore del luogo, il personaggio incontrerà invece una "donna gatto" che amoreggia dietro uno scoglio con un uomo. Egli informa infine il vecchio pescatore della visione, ma si sente rispondere:

"No, avrà avuto un'allucinazione... d'estate, col sole, può avvenire... tanto tanto, lei mi avesse parlato di una sirena... io non l'ho mai vista eppure è fuori dubbio che la sirena esiste... ma una donna con la coda..."⁸⁷.

Un finale come questo lascia dunque il lettore nel sospetto che, come in altri casi, si tratti di una parabola moraleggiante o di un'allegoria; se così fosse, l'assurdo nascerebbe non tanto dalle strane creature nominate, quanto piuttosto dall'ottusità del vecchio, che rappresenta l'opinione comune. Ma si tratta di un sospetto assai remoto.

Il racconto che chiude l'edizione moraviana del 1956, *Il monumento*, reinterpretava invece, in modo come al solito originale, un altro oggetto simbolo e del fantastico e dell'arte surrealista: la statua. Non ci sono statue che si animano in Moravia; semmai, come ne *I due tesori*, l'immagine della statua può alludere al mistero; oppure, come in questo caso, può costituire una presenza tacita ed enigmatica. Il riferimento a Savinio, e al suo *Ascolto il tuo cuore, città*, ci sembra nuovamente necessario, tanto più che il romanzo

⁸⁵ A. SAVINIO, *Casa "La vita"*, cit., p. 164.

⁸⁶ A. MORAVIA, *Il pensiero della signora Fasano*, cit., p. 1064.

⁸⁷ ID., *Il vitello marino*, in *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1071.

fu pubblicato per i tipi della Bompiani nel '44. Qui le statue di Milano, che saranno le uniche superstiti ai bombardamenti alleati, lanciano messaggi allo scrittore durante il suo pellegrinaggio per la città. Il contesto del *Monumento* moraviano, se si riflette, non è poi tanto distante, visto che è quello della Germania postbellica. La statua che Moravia-personaggio è invitato ad ammirare da un anonimo cicerone è quella di un “funzionario di terza categoria al Ministero della produzione civile, dipartimento dei vestiti, sezione delle rifiniture, sottosezione dei bottoni”⁸⁸, divenuto eroe per essersi immolato alla causa dello stato. Muller, spiega orgoglioso il cicerone, si è suicidato dopo aver sbagliato la spedizione di una partita di “materiale” per costruire i bottoni, bottoni fatti con “ossa dei nemici dello stato”. Una ragione che l’interlocutore-Moravia (e con lui il lettore) non può che considerare assurda, ma che si spiega perfettamente nell’ottica “ideologica” del nostalgico cicerone.

Il dialogo, fortemente straniato, come già in *Stupido come Nauromu*, e come in *La linea primaverile*, *Primo rapporto sulla Terra dell’ “inviato speciale” della Luna* e *Una strana malattia*, presenti in questa stessa raccolta, ha il fine di smascherare l’assurdità dell’olocausto. Come già avevamo intuito, il surrealismo moraviano non è mai semplicemente estetico, bensì funzionale a finalità politiche, satiriche, moralistiche. In *Il monumento*, Moravia, fattosi personaggio, incarna la coscienza morale che si oppone alla crudeltà umana e al sonno della ragione. Citavamo poco fa *La linea primaverile* e *Primo rapporto sulla Terra dell’ “inviato speciale” della Luna*. L’affinità con *Il monumento* non consiste solo nell’utilizzo della tecnica narrativa dello straniamento, che in precedenza abbiamo visto essere una tecnica “ironica”. Essa consiste anche nella forte carica satirico-moralistica che ne deriva. Nella *Linea primaverile*, dove sono presenti, benché exteriorizzati, tutti gli elementi degli studi sulla coppia borghese riscontrabili in *L’automa*, l’assurdo nasce dal desiderio di una giovane moglie borghese di acquistare una mise all’ultima moda:

“Un bracciale con il numero progressivo, di una incantevole semplicità pur nella sua sobria eleganza, costituisce tutto l’ornamento di questo delizioso modello. [...] La stoffa è di quel cotone a grana grossa, chiamato cotone carcerato. Per integrare questo modello [...], il parrucchiere Zeta propone una acconciatura quanto mai seducente e originale ottenuta con l’applicazione totale della macchinetta sulla cute del cranio. [...] Il calzolaio Emme lancia [...] scarponcini di tipo militare, di vacchetta grezza con punta rinforzata, bullette tricuspidi, lacci di cuoio”⁸⁹.

⁸⁸ A. MORAVIA, *Il monumento*, in *L’epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, cit., p. 1114.

⁸⁹ ID., *La linea primaverile*, in *L’epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, in *Opere/3*, cit., p. 1092.

La straniata ottusità di questo punto di vista, come quello del cicerone ne *Il monumento*, si scontra con una lucida coscienza morale, che in questo caso è quella del marito⁹⁰. Lo scopo evidente è quello di dimostrare la sordità dell'umanità individualista dinanzi agli orrori dei lager.

Nel già più volte citato *Primo rapporto sulla Terra dell' "inviato speciale" della Luna* ha luogo invece la satira, fortemente straniata, della società capitalistica.

In ogni caso, è in questi racconti che l'ironia si trasforma in qualcosa d'altro e la vena satirica del Moravia moralista emerge con maggiore evidenza, scagliandosi contro i vizi umani. Se volessimo recuperare alcuni assunti elaborati nell'ambito della critica anglosassone e da noi acquisiti nel secondo capitolo di questo studio, dovremmo definire racconti come questi "satiric short stories"⁹¹. Naturalmente il riconoscimento di una simile scelta di genere implicherebbe la fiducia da parte dell'autore nei confronti di un pubblico consapevole e capace di condividere un certo codice⁹².

Gli unici due inserti fantastici in un'opera ricchissima di suggestioni surrealiste sono rappresentati dal già citato *Il diavolo in campagna* e da *L'estraneo*. In quest'ultimo la cornice della vicenda è borghese: notte di Natale, una madre addobba l'albero coi figlioletti in un accogliente e caldo salotto. Ella vuol indurre i figli a credere all'arrivo di Babbo Natale, quand'ecco che l'essere evocato compare davvero alla porta e fa bruscamente irruzione in casa. Salutata dapprima benevolmente dalla donna, convinta che si tratti dello scherzo di un amico, a poco a poco l' "estraneo" si fa minaccioso: inizia a proferire insulti di ogni genere e a criticare la condotta della povera madre ("Non è un albero con le radici... ma che porcheria è questa?... stupida, stupida, stupida'. Babbo Natale, passando accanto alla signora, le diede uno spintone con un fianco che quasi la fece cadere"⁹³).

L'effetto fantastico è prodotto però soprattutto dal finale, che, diversamente che in *Una notte all'Elba*, lascia il lettore in dubbio tra realtà e sogno:

⁹⁰ Il quale "fece osservare alla moglie che quel vestito poteva forse anche essere incantevole come ella affermava, ma per indossarlo mancava la prima condizione, la condicio sine qua non; l'esistenza dei campi di concentrazione" (*Ivi*, p. 1093). "Ma non temere... tra un anno, o due, o tre al massimo, quel vestito potrai metterlo... vedrai" (*Ivi*, p. 1094).

⁹¹ "The satiric short story may be defined as a brief Menippean satire (an indirect prose type with characters, plot, conflict, etc.), that sustains throughout a reductive attack upon its object; that conveys to its intended reader an import different from its apparent, surface meaning; and that is permeated by satiric techniques" (G. FITZ GERALD, *The Satiric Short Story: A Definition*, in *Short Story Theories*, cit., p. 186).

⁹² "the satirist ought to consider carefully his audience. Let us call a major portion of this audience the 'intended reader'" (*Ibid.*).

⁹³ A. MORAVIA, *L'estraneo*, in *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, in ID., *Opere/3*, cit., p. 1082.

“La signora si trascinò in salotto e svenne in una poltrona. Quando rinvenne era notte alta. I bambini erano andati a dormire. Il salotto era quasi al buio. Le ultime candele agonizzavano sull’albero tra gli scintillii smorzati delle palle d’argento”⁹⁴.

Surrealista ibrido, di marca landolfiana⁹⁵, è invece *I papàri*, il cui incipit in nulla si differenzia da quello di un qualunque racconto realista:

“Certo Macelloni, commerciante clandestino, o, come si dice oggi, borsaro nero, avendo accumulato a furia di imbrogli un discreto patrimonio in contanti e sentendosi poco sicuro di conservarlo a causa del continuo invilimento della moneta, decise di convertirlo in qualche bene di valore più stabile”⁹⁶.

A poco a poco si scopre che l’investimento riguarda delle misteriose creature semi-animali, il cui nome, per quanto verosimile, sarà cercato invano dal lettore sul dizionario della lingua italiana. I papàri in breve rendono la vita impossibile al Macelloni: gli fanno a pezzi la casa, gli mettono incinta la figlia e in sostanza lo mandano in rovina. La parabola, perché anche di questo tratta, si concluderà dunque col disastro economico ed esistenziale del protagonista, il quale - forse è questo il messaggio che Moravia intende lanciare - va incontro alla giusta punizione che spetta agli ingordi e ai fraudolenti.

Un’ ultima menzione va fatta a proposito di *Polpi in polemica*, sorta di parabola ateista sulla vita umana. Come già *La rosa*, esso appartiene idealmente all’area di *Storie della preistoria*, giacché vi è messo in scena il paradossale rapporto tra l’animale intelligente (“hai la fortuna di essere capitato con un polpo istruito”⁹⁷; “forse te ne sarai già accorto... io appartengo alla scuola scettica”⁹⁸) e l’uomo ottuso e crudele.

Bisogna però precisare, a conclusione di questo nostro discorso, che le pagine più autenticamente surrealiste di Moravia si trovano invero in una sede completamente insospettabile, ossia all’inizio del capitolo tredicesimo del romanzo *La disubbidienza* (1948), laddove viene descritto il delirio di Luca Mansi. E’ qui che Moravia libera tutta la sua bravura di pittore dell’onirico, dando vita a strane ed inquietanti creature, veri e propri

⁹⁴ *Ivi*, p. 1084.

⁹⁵ Pensiamo precisamente a *Settimana di sole*, in *Il dialogo dei massimi sistemi* Parenti, Firenze, 1937. Di fatto R. MANICA (*Il giovane Moravia*, «Nuovi Argomenti», n. 5, quinta serie, Gennaio-Marzo 1999, p. 298) sottolinea il legame di Moravia con Landolfi e Delfini; egli si riferisce però a tutt’altra fase artistica e a tutt’altri racconti dello scrittore romano. In particolare paragona *Delitto al circolo del tennis* con *Maria Giuseppa*, in entrambi i quali “la sessualità viene scandita in maniera triste e quasi, si direbbe, al ritmo di una marcia funebre: un punto grumoso e inindagabile per oscurità”: e ancora accosta *Apparizione* a *Il ricordo della Basca*.

⁹⁶ A. MORAVIA, *I papàri*, in *L’epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, in ID., *Opere/3*, cit, p. 1076.

⁹⁷ ID., *Polpi in polemica*, in *L’epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, cit., p. 1085.

⁹⁸ *Ivi*, p. 1088.

mostri che si materializzano dalle pareti e dai mobili ed assalgono il malato che giace nel letto in preda alla febbre⁹⁹.

4. Dall' uomo animalesco all'animale umanizzato; dal Moravia moralista al Moravia irriverente: *Storie della preistoria*

Raramente Moravia ha reso gli animali, in quanto animali, protagonisti dei suoi racconti. Gli unici due casi sono forse il celebre *Palocco* (ora in *Romildo*), storia di un viscerale amore tra una umile infermiera peruviana ed il suo intelligentissimo cane, e *Gli odori e l'osso*, da *Una cosa è una cosa*, dove Moravia, secondo una tecnica che ricorda quella del tolstoiano *Costlomer*, storia di un cavallo, indaga la psicologia di un boxer, per il quale la realtà esiste solamente sotto la specie degli odori, e quando questi vengono meno la realtà si riduce ad un immenso osso da possedere. Il racconto appare però molto meno straniato di quello di Tolstoj, in quanto l'animale è dotato di una sensibilità, di una coscienza e di una consapevolezza più che umane.

Nonostante la presenza degli animali nella narrativa moraviana sia abbastanza limitata, si è spesso discusso del “bestiario moraviano”, alludendo al fatto che lo scrittore utilizza copiosamente immagini animalesche per designare i suoi personaggi. Gli esempi sarebbero molteplici, a partire dalla “serenità indolente e un po' bovina” e dai “goffi atteggiamenti di animale inabile” dell'amante di Lorenzo in *Fine di una relazione* (1933), al “muso di agnello” del cameriere Ramiro di *Il ritorno dalla villeggiatura*, al suo “sguardo vitreo” come quello che “hanno i capretti macellati”¹⁰⁰, e ancora al suo sembrare “rosso e indignato sotto i riccioli biondi, belante nella voce, [...] un montone recalcitrante che punti i piedi e si rifiuti di andare avanti”¹⁰¹, fino all'aspetto bovino del Motta di *Serata di Don Giovanni*¹⁰².

Janice Kozma, nel suo già citato studio, ha formulato una sorta di catalogo della immagini bestiali di Moravia, concludendo che esse sono lo strumento fondamentale della sua “misoginia stilistica”. La studiosa constata infatti come le immagini di origine animale siano impiegate dallo scrittore soprattutto nella rappresentazione del femminile. Pur con le dovute riserve, anche questa tesi potrebbe essere confermata dal riferimento ai testi.

⁹⁹ Cfr. A. MORAVIA, *La disubbidienza*, cit., inizio cap. XIII.

¹⁰⁰ ID., *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 330.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 331.

¹⁰² ID., *Serata di Don Giovanni*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 495.

La donna emana innanzitutto un “odore selvatico”: così nel precocissimo *Morte improvvisa*, dove una giovane, “invece che profumare pareva emanare un suo strano odore come di animale selvatico”¹⁰³; e lo stesso è detto di Monica della *Solitudine* e dell’Albina de *La messicana*.

L’animalità si esprime poi nei comportamenti e nelle movenze femminili: in *Luna di miele, sole di fiele* vediamo Giacomo guardare la moglie e notare “che gettava le gambe di qua e di là, come un puledro non ancora avvezzo a camminare bene”¹⁰⁴; in *Piccola e gelosa* (da *L’automa*) invece: “Con foga, la donna si gettò a quattro zampe, noncurante di lui che la guardava, penetrò camminando sulle mani e sulle ginocchia, come un animale, dentro la cavità”¹⁰⁵. Tratti animali compaiono ancora nella caratterizzazione fisiognomica delle eroine dei racconti. Ha “un po’ della scimmia”¹⁰⁶ la moglie di Lorenzo in *Ritorno a mare*, ha il “muso di una capra”¹⁰⁷ l’amante del protagonista de *L’amante infelice*. In questo stesso racconto vi è però un’apertura verso una visione più alta dell’animalità femminile (“Era come andare a caccia di una bestia agile, sospettosissima, inafferrabile, [...], una lucertola, una farfalla, un uccello e sapere che il più piccolo rumore può far svanire la preda ambita”¹⁰⁸).

Non si può dunque sottoscrivere appieno la tesi della misoginia che verrebbe espressa tramite simili caratterizzazioni, tesi smentita peraltro da quanto lo scrittore dichiara in alcune celebri interviste¹⁰⁹. La sua più autentica visione della femminilità è infatti quella che mette in bocca a Mostallino ne *La solitudine*, secondo cui la donna sarebbe una “specie [...] di felice animale, tutto istinto e sensi”¹¹⁰.

Come dicevamo, si è spesso parlato di “bestiario moraviano”, e si è ipotizzata una “campionatura, forzatamente sintetica, delle scelte metaforiche, quasi tutte riconducibili al mondo animale”¹¹¹. D’altra parte, però, nessuno, per quanto ci risulta, ad eccezione di Janice Kozma, ha avuto la pazienza di catalogare tutti gli elementi che fanno parte di tale

¹⁰³ ID., *Morte improvvisa*, in *La bella vita*, cit., p. 436.

¹⁰⁴ ID., *Luna di miele, sole di fiele*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 621.

¹⁰⁵ ID., *Piccola e gelosa*, in *L’automa*, Milano, Bompiani, 2004, p. 30.

¹⁰⁶ ID., *Ritorno al mare*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 550.

¹⁰⁷ ID., *L’amante infelice*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 444.

¹⁰⁸ ID., *L’amante infelice*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 455.

¹⁰⁹ In particolare si veda C. RAVAIOLI, *La mutazione femminile. Conversazione con Alberto Moravia sulla donna*, Milano, Bompiani, 1975 e L. LILLI, *Voci dell’alfabeto. Interviste con Leonardo Sciascia, Alberto Moravia, Umberto Eco nei decenni Settanta e Ottanta*, Roma, Minimum Fax, 1995.

¹¹⁰ ID., *La solitudine*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 355.

¹¹¹ A. CAVAGLION, *Introduzione ad A. MORAVIA, L’automa*, cit., p. XVII.

bestiario¹¹². Non ci sembra che questo compito possa essere di nostra pertinenza in questa sede. Quello che noi potremmo tuttavia aggiungere è che in alcuni casi non è solo questione di “imagery”, bensì di vere e proprie costruzioni teratologiche. Si ricorderà, dalle pagine precedenti, la mostruosa donna-gatto di *Il vitello marino*. Inoltre, assai di frequente, Moravia ama comporre teste animali e corpi umani. A questo proposito non è possibile, soprattutto alla luce di quanto abbiamo tenacemente sostenuto, non pensare ancora una volta alla pittura e alla narrativa di Alberto Savinio¹¹³ e ricondurre le soluzioni descrittive per cui opta Moravia più che ad una generica misoginia stilistica ad un preciso immaginario, quello surrealista cioè, che egli coltiva anche fuori dall’ambito strettamente surrealista, e prima e dopo quella precisa fase artistica.

Facciamo alcuni esempi. La Principessa di V. in *Morte improvvisa*, da *La bella vita*, è descritta nel modo che segue:

“Il viso che era di vecchia, ma con poche rughe profonde ed espressive, aveva qualche cosa del pappagallo, sia a causa del gran naso aquilino, sia per il modo spezzato, frammentario, come a beccate, col quale parlava”¹¹⁴.

All’inizio de *Le stordite*, in *L’automa*, la Signora Cecilia viene presentata come “una donna molto simile ad un uccello esotico dal corpo minuscolo e dal capo enorme e stravagante”¹¹⁵. Già nel romanzo *La disubbidienza*, l’infermiera che assiste Luca durante la malattia e che lo inizierà al sesso ha un “viso eretto, con vanità d’uccello, sopra un alto collo rotondo”¹¹⁶. Anche il protagonista di *La noia*, ne *La bella vita*, si reca ad un appuntamento con una ragazza che gli appare “alta, giunonica di forme, con una piccolissima testa di uccello”¹¹⁷. Si noti come in quest’ultima descrizione, diversamente che nelle altre, il rapporto tra corpo e testa sia analogico, come esso venga cioè realizzato tramite un vero e proprio montaggio di membra di esseri diversi. Questa figura di donna è tratteggiata ricorrendo agli stessi principi costruttivi di una immagine che Savinio elabora sia ne *La nostra anima*, dove Psiche è dotata di una testa di pellicano, che nel già citato

¹¹² Del resto alcuni studi sui “bestiari” della letteratura del Novecento sono stati pubblicati, a partire da F. BLEI, *Il bestiario della letteratura del 1924* (trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1980) a E. BIAGINI, *La critica tematica, il tematismo e il “bestiario”*, in *Bestiari del Novecento* (a cura di Enza Biagini e Anna Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001).

¹¹³ Ed infatti A. CAVAGLION (*Introduzione* ad A. MORAVIA, *L’automa*, cit., p. XVII) parla a proposito della zoologia moraviana di “metafisico darwinismo”, di “teratologia animale di un Savinio o di un De Chirico”.

¹¹⁴ ID., *Morte improvvisa*, in *La bella vita*, Lanciano, Carabba, 1935, ora in ID., *Opere/1. Romanzi e racconti 1927.1940*, Milano, Bompiani 2000, p. 454.

¹¹⁵ ID., *Le stordite*, in *L’automa*, Milano, Bompiani, 2004, p. 3. L’alterazione delle proporzioni fra le parti è peraltro un tipico espediente surreale e fantastico.

¹¹⁶ ID., *La disubbidienza*, in *Opere/2*, cit., p. 1167.

¹¹⁷ ID., *La noia*, in *La bella vita*, cit., p. 423.

Angelo, in riferimento al protagonista Cesare Cardinale (“La sua testa è un gallicranio, ossia una testa di pollo spogliato delle sue penne”¹¹⁸). Come quella della donna moraviana, anche qui la testa non *sembra*, ma è un “gallicranio”.

Oltre a queste due modalità con cui Moravia si rapporta all’universo animale (modalità che potremmo riassumere in: A) Metafore e similitudini. B) Assemblaggio fisico sia nei racconti realisti che in quelli surrealisti). Ne esistono altre due che indicheremo nel modo che segue: C) presenze animali insolite in interni borghesi (nei racconti surrealisti *Il leone* e *Il coccodrillo*) e D) trasformazione degli animali in “attanti”.

Questa quarta tipologia l’abbiamo già rilevata in alcuni racconti dell’ *Epidemia* (o meglio, delle due *Epidemie* del ’44 e del ’56), quali *La rosa* e *Polpi in polemica*. Essa troverà però un impiego più sistematico in *Storie della preistoria*.

Il rapporto dei racconti di Moravia con *Bestie del Novecento* di Palazzeschi è, come abbiamo detto, più che ipotizzabile. In ogni caso, l’impiego di animali parlanti ha una lunga tradizione nella letteratura occidentale, a partire da Esopo fino ad arrivare a Kafka. E se nella tradizione della favola esotica l’animale è semplicemente lo specchio dell’uomo, da Kafka in poi esso diventa portatore di visuali *altre* rispetto a quelle a cui siamo comunemente abituati.

Soprattutto, come osserva il già citato Ian Reid, ciò che viene meno nelle rivisitazioni novecentesche dell’apologo animale è la “lezione morale”, la funzione di exemplum edificante della storia narrata¹¹⁹. Ma, mentre afferma questo, dalla sua analisi Reid esclude, per ovvie ragioni, Moravia, il quale invece, rifacendo la favola esopica, ne mantiene in parte l’originaria funzione moraleggiante. E questo dipende soprattutto dalla sua più volte confermata sensibilità di scrittore “moralista”.

Non si capisce dunque come Antonio Faeti, introducendo l’ultima edizione di *Storie della preistoria*, possa sostenere che Moravia

“doveva certamente ricordare le favole di Esopo, di Fedro, di La Fontaine, nelle quali sono presenti bestie divenute famosissime nei secoli e nei millenni. Ma non ne ha tenuto conto. Le sue non sono ‘favole di animali’, ma ‘fiabe di animali’, perché non hanno la pretesa di insegnare, di fornire clamorosi esempi così poi ce li ricordiamo. Sono fiabe perché ci catturano, ci immergono in questa loro atmosfera in cui sembra che il mondo sia ancora giovanissimo, tanto sono lievi e divertenti tutte le descrizioni”¹²⁰.

¹¹⁸ A. SAVINIO, *Angelo*, cit., p. 154.

¹¹⁹ “There are twentieth century writers like Malamud and Kafka who invite us to imagine animals with human traits in essentially the same spirit as La Fontaine [...] but without any overt moral lesson attached” (I. REID, *The Short Story*, cit., p. 38).

¹²⁰ A. FAETI, *Introduzione* ad A. MORAVIA, *Storie della preistoria*, Milano, Bompiani, 2005.

Non ci sentiamo in alcun modo di sottoscrivere una simile lettura.

Non c'è dubbio infatti che Moravia, con fare ironico, intenda depistare il suo lettore proponendo un finto codice fiabesco (con “Buon sonno e buona notte” termina ad esempio *Diluvio, fine del mondo eccetera...*). E non c'è dubbio infatti che altrove – in certi passaggi di *Agostino* ad esempio¹²¹, o in un racconto come *L'avventura*¹²² Moravia inclini al fiabesco. Ma non qui; qui Moravia propone favole assai vicine all'allegoria pura. Certo un'allegoria non esplicita, ma pur sempre un'allegoria¹²³. In questo senso pertanto le *Storie della preistoria* proseguono, e riassumono, alcune delle tendenze che abbiamo visto coesistere ne *L'epidemia*: la satira, il moralismo fantastico e l'allegoria.

Recuperando per un attimo le categorie di Todorov, preciseremo che qui è ovvio però che l'allegoria finisca per avere la meglio sul “fantastico” e che al limite è concesso parlare di “meraviglioso”:

“Esistono racconti che contengono elementi soprannaturali senza che il lettore si interroghi mai sulla loro natura, ben sapendo che non deve prenderli alla lettera. Se parlano gli animali non ci coglie nessun dubbio: sappiamo che le parole del testo sono da prendersi in un senso diverso che è detto allegorico”¹²⁴.

In particolare qui Moravia aderisce ai canoni di un soprannaturale che “non fa troppa violenza alla ragione”¹²⁵, ossia del cosiddetto “meraviglioso iperbolico” (in cui l'innaturalità è solo relativa alle proporzioni). Lo si vede negli incipit, in cui puntualmente si trovano le espressioni “Un miliardo di anni fa”, o “alcuni miliardi di anni fa”, o “qualche dozzina di miliardi di anni fa”, o “nei tempi dei tempi”, o infine “ai tempi dell'uno che non c'era nessuno”. Simili formule proiettano i racconti di *Storie della preistoria* nella stessa dimensione di *La vita è un sogno*. Il gioco di parole “ai tempi dell'uno che non c'era nessuno” appartiene alle prime righe di *Guai se oggi Pah-dreh-ther-noh si risveglia*: “Ai tempi dell'uno che non c'era nessuno, voglio dire prima della storia cioè nella preistoria, il mondo era tutto sbagliato”¹²⁶. Da questa indicazione temporale dedurremmo un'ambientazione preistorica appunto; e potremmo supporre che alle spalle di quest'opera ci siano le *Cosmicomiche* di Italo Calvino. Moravia non ci aiuta molto in

¹²¹ Per cui Cfr. V. MASCARETTI, *La speranza violenta*, cit., cap. terzo.

¹²² da *Racconti 1927-1951*. Di questo testo discuteremo nel prossimo capitolo.

¹²³ “Aggiungiamo che ai nostri giorni, racconti di questo genere sono poco apprezzati: l'allegoria esplicita è considerata come una sottoletteratura (ed è difficile non vedere in questa condanna una presa di posizione ideologica)” (T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 71).

¹²⁴ *Ivi*, p. 35.

¹²⁵ ID., *La letteratura fantastica*, cit., p. 58.

¹²⁶ A. MORAVIA, *Guai se oggi Pah-dreh-ther-noh si risveglia*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 130.

questo senso¹²⁷; in ogni caso, se anche l'ipotesi del modello calviniano fosse valida, il trattamento dello scenario preistorico è qui completamente diverso. La preistoria di Moravia è una preistoria di invenzione, in cui l'uomo appare già civilizzato, laddove la preistoria di Calvino aveva connotati perlomeno pre-umani e finanche pre-terrestri. Moravia abbandona quindi qualunque pretesa di tracciare una cosmogonia, seppure una cosmogonia immaginaria. Egli rinuncia cioè a tutte le pretese di scientificità, seppure fittizia, che aveva rivelato in alcuni testi dell' *Epidemia*, scientificità fittizia con cui invece Calvino giustifica sistematicamente i suoi racconti.

Fin dal racconto che inaugura il volumetto, dal titolo *Cocco Drillo, A. Vocetta e i pesci ballerini*, ci si rende poi conto di quanto Faeti si sia posto fuori strada. Cocco Drillo escogita di attirare con un inganno i pesci del Nilo tra le sue fauci per poi pascersene; egli viene invece crudelmente beffato dal “molto ma molto intelligente” Sto Rione che gli piazza un sasso tra i denti così che chiudendo la bocca per consumare l'illecito pasto: “krak! I due denti si strinsero sul sasso di Sto Rione ma non riuscirono a stritolarlo. La bocca rimase aperta. E Cocco Drillo provò un dolore acuto, lancinante, terribile”¹²⁸. Coccodrillo finirà i suoi giorni versando “lagrime amare. Appunto, lacrime di coccodrillo”¹²⁹. Siamo di fronte ad un classico caso di *hybris* e *nemesis*. Come si può dunque non vedere una finalità esemplare nella vicenda del disonesto Cocco Drillo?

Ancora lo schema colpa-pena (senza possibilità di espiazione) è riproposto in innumerevoli altre storie che parlano di ambizione: in *Quando Ba Lena era tanto piccola*, ad esempio, dove una balena che vede esaudito il proprio desiderio di diventare grande si trova poi a piangere e mangiare, mangiare e piangere “per la grande nostalgia dei tempi felici in cui era piccola”¹³⁰; o nella vicenda del canguro “inesperto oltre che ingenuo” di *Senza pantaloni senza comunicazione*, che prende a desiderare appassionatamente i pantaloni di due cercatori d'oro.

Proprio come nelle *Avventure di Pinocchio*¹³¹, di cui il testo sembra quasi un travestimento, Can Guro prende a seguire i consigli di due cattivi maestri, Pappa Gallo e Cerco Piteco. Questi gli suggeriscono di barattare i pantaloni calzati da quelle strane creature chiamate Uoh Mini con una certa quantità di volgarissimi sassi. Essi millantano

¹²⁷ Dal momento che dichiara di aver apprezzato di Calvino soprattutto i racconti del periodo “realistico” (A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 199).

¹²⁸ A. MORAVIA, *Cocco Drillo, A. Vocetta e i pesci ballerini*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 17.

¹²⁹ *Ivi*, p. 18.

¹³⁰ ID., *Quando Ba Lena era tanto piccola*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 26.

¹³¹ Ricordiamo infatti quanto Collodi fosse amato da Moravia (Cfr. *Vita di Moravia*, cit., p. 199).

infatti una grande esperienza del genere umano nonché dei versi che gli uomini usano tra loro, versi chiamati “parola”. Pertanto, “il giorno fissato”, i tre si recano al villaggio dei cercatori d’oro. Can Guro rompe gli indugi e rovescia le pietre al cospetto di un Uoh Moh, mentre Pappa Gallo prende a lanciare impropri di ogni sorta e Cerco Piteco a profondersi in gesti osceni.

L’epilogo è prevedibile: “Avete visto l’Uoh Moh? Si china, afferra un randello e giù botte da orbi. Prima di tutto a Can Guro, che ebbe una delle zampette anteriori fratturata. Poi a Pappa Gallo, che rimase con un’ala mezzo fracassata. Infine a Cerco Piteco che si prese sulla schiena una randellata da levargli il fiato”¹³².

Le ultimissime righe della fiaba sono di un crudele didatticismo: “Così, niente pantaloni per Can Guro; niente camicia per Pappa Gallo; niente mutande per Cerco Piteco. Ma soprattutto niente comunicazioni tra gli Uoh Mini e gli Ani Mali”¹³³.

Componente moraleggiante a parte, cosa si può dire di questo finale e delle pagine che seguono? Vediamo chiaramente in qual modo venga rappresentato l’uomo in queste storie: egli appare puntualmente come un essere crudele, talvolta anche sanguinario, comunque sempre infido. E’ così anche in *Secondo corrente sul fiume Zaire*, dove Go Rillino, su suggerimento del padre, lascia il luogo natale e si incammina “secondo corrente” lungo il fiume. Dopo molte vicissitudini, egli finisce in mare e viene “salvato” da una nave inglese; dopo aver ringraziato il comandante e aver chiesto delucidazioni sul suo destino, si sente rispondere: “Sarai consegnato nelle mani del direttore dello zoo di Londra e ospitato in una bella gabbia fornita di tutte le comodità. Diventerai, senza dubbio, una delle maggiori attrazioni dello zoo”¹³⁴. E ancora, in *Quando i pensieri gelavano nell’aria*, l’unica considerazione che i tre uomini che irrompono nell’habitat dei trichechi possono formulare è: “Adesso ammazziamo un centinaio di queste stupide bestie, a bastonate sul muso, e ci facciamo tante borsette e tante scarpe”¹³⁵. In *Senza pantaloni senza comunicazione* del resto viene detto chiaramente che tra animali e uomini non può esistere alcuna forma di comunione e comunicazione, bensì un rapporto di inimicizia a senso unico. Come non ricordare, per contrasto, il celebre *Palocco*, storia dell’amore tra una donna ed un cane, amore che supera anche la morte?

¹³² A. MORAVIA, *Senza pantaloni senza comunicazione*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 85.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ in *Storie della preistoria*, cit., p. 109.

¹³⁵ *Ivi*, p. 37.

Alla luce della nostra conoscenza dell'intera opera di Moravia, e soprattutto della sua narrazione breve, dovremo considerare insolito il Moravia delle *Storie*: egli sembra portare all'ennesima potenza la sua verve moralistica ed al fine moraleggiante sembra piegare ogni tematica e situazione. Che poi in realtà il suo vero intento sia quello di rifare, forse per puro gioco artistico (non dimentichiamo che i racconti sono la sede deputata agli esperimenti letterari), la fiaba tradizionale, con tutto il suo corredo di esemplarità, moralismo, didattismo, è del tutto probabile.

Per cercare di far luce su queste due ipotesi, ragioniamo sui due diversi livelli che compongono l'allegoria. La concezione tanto negativa dell'uomo di cui si è detto fa in verità sospettare che il vero insegnamento Moravia lo voglia dare non rispetto agli animali in quanto travestimento degli uomini, bensì rispetto all'uomo in quanto uomo. Insomma, se gli animali sono dotati qui di alcuni vizi umani, si tratta di vizi tutto sommato veniali. Ma chi è davvero crudele è l'uomo stesso, presentato per quello che è, senza alcun travestimento. L'animale, nella concezione moraviana, sarebbe insomma definitivamente migliore dell'uomo ed il primo livello di lettura di questi testi ce lo conferma. E ce lo conferma ancora la funzione attribuita al cane nel già citato *Palocco*, che è sostanzialmente la funzione di confidente e di giudice muto della azioni umane (non a caso anche quel racconto è stranamente moralistico, e presenta un Moravia diverso, un Moravia che vede addirittura il sesso come male assoluto).

Non dovrà pertanto sorprendere che la stessa sorte che tocca agli uomini, in questi testi tocca anche a Dio, trattato qui in modo tanto irriverente da essere addirittura tramutato in personaggio, e chiamato in più racconti col nome di Pah-dreh-ther-no o Ge-Oh-Vah. A questo proposito si potrebbe sostenere che il Moravia moralista nei confronti degli uomini è allo stesso tempo blasfemo castigatore di Dio.

Dio è crudele con le sue creature almeno quanto gli uomini lo sono con gli animali:

“Pah-dreh-ther-no si era stufato del mondo che, purtuttavia, era stato proprio lui a creare; e aveva deciso di distruggerlo da capo a fondo e di rifarlo daccapo, più moderno e più aggiornato”¹³⁶. Con queste poche parole viene “liquidato” il diluvio universale, che appare come lo sfizio ozioso di un essere superiore “molto capriccioso”.

E la superiorità di Dio sul creato è una superiorità precaria, secondo quanto leggiamo in *Guai se oggi Pah-dreh-ther-noh si risveglia*:

¹³⁶ *Diluvio, fine del mondo eccetera...*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 72.

“Naturalmente gli animali erano scontentissimi e se non avessero avuto soggezione della vociona, delle manone e degli occhiacci di Pah-dreh-ther-noh [...] vi so dire io che avrebbero fatto la rivoluzione. Ma si vendicavano con i motti di spirito e i giochi di parole”¹³⁷.

In *Quei scioperati di Ah Dah Moh ed Eh Vah* Dio è messo a tal punto in ridicolo che è a lui che infine spetta il dovere di andarsene dall’Eden, dopo aver concluso “O io o loro”, e di cambiare identità come una star di Hollywood: “Dove sia andato Geh Oh Vah [...] nessuno lo sa con precisione. Alcuni dicono che ha cambiato nome: adesso si chiama Pah-Dreh-Ther-Noh e con questo nome, avrebbe creato, da provetto giardiniere qual è, un giardino mille volte più bello del vecchio Eh Denh. Altri dicono, invece, che, alla fine, abbia accettato di tornare a Eh Denh su invito riparatore dei suoi ex ospiti pentiti, per finirci in pace i suoi giorni”¹³⁸.

Dio e l’uomo sono egualmente crudeli o ridicoli. In alcuni casi però si avvia addirittura tra i due una sorta di gara della crudeltà, gara in cui a vincere è l’uomo. Così leggiamo ancora in *Guai se oggi Pah-dreh-ther-noh si risveglia*:

“E così Pah-dreh-ther-noh andò a dormire e lasciò Scim Miotto padrone del campo. Scim Miotto, pur sempre scontento, inquieto, insoddisfatto, si fece chiamare Uoh Moh e sotto questo nome ne combinò di tutti i colori. Tra l’altro, da ultimo, si è messo d’impegno a distruggere quel famoso mondo creato da Pah-dreh-ther-noh in sette giorni ed è sicuro che presto, molto presto, lo ridurrà ad un mucchio di rovine”¹³⁹.

Quando non si parla di Dio ogni qualità negativa viene trasferita su Madre Na Tura, la quale in *I sogni della mamma producono mostri* e *Madre Natura decide di cambiare il mondo* non appare certo meno crudele nei confronti delle sue creature.

Il moralismo esercitato da Moravia in questi racconti è un moralismo integrale, che non risparmia nessuno. Esso non colpisce tuttavia i soli vizi capitali, ma persino le buone intenzioni e i buoni sentimenti.

Una bella formica vale un imperatore è ad esempio la vicenda di un popolo oppresso ma pacifico (quello delle formiche) che perisce proprio nel tentativo di migliorare i propri rapporti con il suo sanguinario dittatore (For Michiere) insignendolo del titolo di imperatore.

Ancora buoni sentimenti puniti sono quelli del burbero e vecchio Barba Gianni che, dopo una vita di arcigna solitudine¹⁴⁰, salva da morte sicura Ci Cognina, abbandonata dallo

¹³⁷ *Guai se oggi Pah-dreh-ther-noh si risveglia*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 132.

¹³⁸ *Quei scioperati di Ah Dah Moh ed Eh Vah*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 120.

¹³⁹ *Guai se oggi Pah-dreh-ther-noh si risveglia*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 138.

¹⁴⁰ “Barba Gianni non aveva mai voluto sposarsi; diceva: ‘Eh, mica sono scemo; forse che vado a mettermi un’estranea in casa?’” (*Non conviene amare una Cicognina*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 56).

stormo migrante, e finisce per innamorarsene; nessuna riconoscenza mostrerà quest'ultima nei suoi confronti; anzi, dopo averlo ripetutamente tradito, lo abbandonerà alla sua solitudine, tristezza e vecchiaia per volare verso una vita piena ed entusiasmante in luoghi caldi.

Per non dire poi di come vengano puntualmente puniti persino la libera iniziativa ed il libero pensiero. Nel già citato *Secondo corrente sul fiume Zaire*, a Go Rillino la scelta di andare contro corrente costerà la prigionia in uno zoo, mentre in *Quando i pensieri gelavano nell'aria* Tri Checo, dopo un'esperienza di vita tropicale, prende il "vizio" di pensare anche al Polo (dove, diversamente che al Tro Pico, i pensieri gelati nell'aria sono visibili a tutti), e perde per questo gli amici di un tempo, finendo i suoi giorni solo su un lastrone di ghiaccio a pensare "con nostalgia ai tempi in cui non si pensava perché i pensieri erano visibili. Bei tempi spensierati benché freddi!"¹⁴¹.

Tornando dunque alla premessa del nostro discorso, e cioè alla singolare certezza espressa da Faeti, ribadiremo a questo punto che le *Storie della preistoria* sono favole, e non fiabe, in quanto contengono una morale, una morale peraltro così spietata da appuntarsi non solo contro i vizi umani e divini ma anche contro le virtù "animali". Vedremo però che se vi è un qualche scarto rispetto alle fiabe classiche, esso consiste senza dubbio nel celare "ironicamente" quella morale tra le righe del racconto. A questa modalità della dissimulazione ironica del messaggio morale che si intende comunicare va senza dubbio riconosciuta una certa originalità. E la stessa si potrebbe vedere anche come estremo sviluppo della linea che da La Fontaine arriva a Poe, il quale sceglie di premettere al suo *Never Bet the Devil Your Head* una discussione relativa proprio a questo argomento:

"Non esistono quindi giuste motivazioni per l'accusa mossami da alcuni ignoranti – che io, cioè, non ho mai scritto un racconto morale o, per essere più esatti, un racconto con una morale. Non sono loro i critici predestinati a mettermi in evidenza e a *sviluppare* la mia morale: – questo è il segreto. In futuro, il *North American Quarterly Humdrum* li costringerà a vergognarsi della loro stupidità. Nel frattempo, per rimandare l'esecuzione – per mitigare le accuse contro di me – offro la triste storia che segue – una storia sulla cui ovvia morale non possono sussistere dubbi dal momento che chiunque la scorra può leggerla nelle maiuscole che ne compongono il titolo. Dovrebbero rendermi atto di questo accorgimento – molto migliore di quelli di La Fontaine e di altri i quali attesero fino all'ultimo momento prima di dare quell'impressione e quindi la introdussero di soppiatto proprio agli sgoccioli dei loro racconti"¹⁴².

¹⁴¹ *Quando i pensieri gelavano nell'aria*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 41.

¹⁴² E. A. POE, *Non scommettere mai la testa con il diavolo. Racconto con una morale*, in ID., *I racconti*, trad. it. di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 1983, p. 50.

Nel paragrafo 2.1 abbiamo peraltro portato l'esclamazione di Tri Checo come esempio dell'ironia moraviana, e abbiamo precisato come nei racconti di Moravia anche gli animali possano essere ironici. Ma *Storie della preistoria* è un'opera ad alta connotazione ironica anche per altre ragioni. Una di queste è sicuramente l'utilizzo sistematico del paradosso, annoverato nelle pagine precedenti tra le principali strategie ironiche dello scrittore di racconti. Nelle *Storie* il dettato appare del tutto coerente con la paradossalità degli incipit. Prendiamo ancora *Quando i pensieri gelavano nell'aria*, dall'avvio doppiamente iperbolico¹⁴³; i dati contenuti nell'incipit vengono ribaditi qualche riga più in là con la precisazione "uno di quei secoli (allora un secolo voleva dire un giorno"¹⁴⁴). Il paradosso è lo strumento alchemico di un meraviglioso che sfugge talvolta di mano allo scrittore, producendo alcune lievissime incoerenze, che ci sembra tuttavia opportuno segnalare per ragioni di completezza. Ad esempio, come mai il Can Guro di *Senza pantaloni senza comunicazione* non può parlare con gli uomini mentre il Go Rillino di *Secondo corrente sul fiume Zaire* sì?

Giunti a conclusione di questa ampia sezione del nostro studio, è necessario chiarire le ragioni della nostra attenzione "selettiva" nei confronti del corpus dei racconti. Ci si chiederà infatti come mai si sia scelto di strappare all'anonimato proprio questa singolare maniera della narrazione breve moraviana e non altre. La risposta è abbastanza scontata: ci sembrava che mostrare la complessità tematica e formale di questo peculiare filone potesse concorrere a sfatare alcuni stereotipi interpretativi che si sono andati costruendo nei decenni in relazione al profilo artistico dello scrittore romano. Ci sembrava in questo modo di poter imprimere una sterzata significativa a quel destino di scrittore piattamente realista di cui abbiamo parlato all'inizio di questo paragrafo.

Ci sarebbero senza dubbio, se si potesse disporre di un tempo adeguato, altre tipologie, altri filoni particolarmente interessanti della narrativa breve prodotta dallo scrittore nell'arco dei suoi settant'anni di attività. Tra questi, oltre alle due serie dei "racconti romani" che meriterebbero perlomeno un paragrafo "di rappresentanza", si potrebbero annoverare la trilogia al femminile degli anni '70 (che comprende tre volumi di racconti che parlano di argomenti femminili – benché di interesse non esclusivamente femminile-

¹⁴³ "Dovete sapere che un milione di anni fa al polo faceva molto più freddo di oggi. Come niente la temperatura scendeva a un miliardo di gradi sottozero" (A. MORAVIA, *Quando i pensieri gelavano nell'aria*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 35). I corsivi sono nostri.

¹⁴⁴ *Ibid.*

quali il matrimonio, la sessualità, la fisicità, la conquista dell'indipendenza intellettuale, psicologica, economica); ed ancora il filone più propriamente "filosofico" (*L'automa*, *Una cosa è una cosa*, *La cosa*), nella creazione del quale Moravia è stato influenzato dalla filosofia wittgensteiniana ed in cui si discutono i problemi dell'alienazione del borghese nella civiltà delle macchine e lo scambio di ruoli tra essere umano e macchina, essere umano e cosa.

CAPITOLO QUINTO

Inverno di malato e altri racconti di formazione

1. Ancora una premessa teorica.

Abbiamo mostrato, all'inizio del capitolo precedente, come una possibile scansione del magmatico e policentrico corpus dei racconti di Moravia sia riconducibile alla corrispondenza, piuttosto sistematica, tra la scelta delle tematiche e le fasi biografiche dell'autore. Abbiamo assunto come esempio significativo la prima raccolta, *La bella vita*, del 1935, la quale è quasi integralmente composta da storie di giovani o di giovanissimi e si ascrive, non a caso, proprio alla prima fase cronologica di quell'«ininterrotta serie di avventure»¹ che è la vita dello scrittore. E' proprio con questa prima raccolta, dunque, che viene inaugurato uno dei filoni più significativi della narrativa breve moraviana, un filone che, parimenti a quello fantastico-surrealista, ne attesta la pluralità di manifestazioni ispirative. Se raccolte come *L'epidemia* o *Storie della preistoria* rendono infatti discutibile l'idea di un Moravia interprete assoluto del "realismo borghese", le numerose "tales of adolescence" ne mettono in crisi la vulgata immagine di scrittore del sesso, della noia e dell'indifferenza. Come cercheremo di mostrare, infatti, le storie con protagonisti adolescenti sono immuni da un determinismo tematico di questo tipo.

Se questa particolare maniera narrativa, ben rappresentata, pur con qualche non trascurabile eccezione, nelle raccolte che precedono il 1960, è di facile individuazione, ben più faticosa è la scelta di una opportuna denominazione con cui poterla designare nella sua globalità. In italiano, ed in modo del tutto provvisorio, potremmo utilizzare la formula "racconti di formazione", una formula che trova corrispondenza nel tedesco "*Bildungsnovellen*" e nell'inglese "*Initiation short stories*". Che le principali lingue moderne riconoscano l' "oggetto" in questione non deve, del resto, stupire. Cesare Pavese notava infatti come gli «eroi in calzoncini corti» avessero cominciato ad affollare la narrativa occidentale² a partire dall'Ottocento. Quello di Pavese era un modo come un altro per alludere al sempre maggiore interesse riservato dalla letteratura contemporanea all'adolescenza e alla figura dell'adolescente, considerata in modo del tutto autonomo e

¹ A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 82.

² C. PAVESE, *L'arte di maturare*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1968.

non più come mero complemento della maturità. Le ragioni storico-culturali di una simile svolta “ideologica” sono state spiegate, alcuni anni or sono, da Andrea Battistini³.

In realtà le tre formule da noi elencate non possono essere considerate del tutto equivalenti. Se è evidente infatti che *racconto di formazione* è traduzione letterale del tedesco *Bildungsroman*, intrinsecamente diverso è il significato di *Initiation short story*.

Il termine *Bildung* ha una lunga tradizione in seno alla cultura occidentale, a partire dagli scritti del romantico Herder fino al Dilthey di *Esperienza vissuta e poesia* (1905); quest'ultimo, in particolare, ha reso ufficiale la presenza del sostantivo composto *Bildungsroman* (romanzo di formazione) nel lessico critico. E' stato invece Nietzsche ad introdurre il termine *Bildung* nella teoria pedagogica della Germania post-illuminista⁴. Mentre però Nietzsche, in *Considerazioni inattuali III* e nelle relazioni del ciclo di conferenze sulla cultura e l'istruzione del 1870, raccolte in *Sull'avvenire delle nostre scuole*, distingue nettamente tra *Bildung* (formazione) ed *Erziehung* (educazione), i composti *Bildungsroman* ed *Erziehungsroman* sono stati troppo spesso impiegati come sinonimi dagli studiosi successivi. Di questa complessa questione terminologica abbiamo discusso nel primo capitolo del nostro volume su Moravia e il romanzo di formazione; accingendoci ora a trattare della presenza del racconto di formazione nell'opera dello stesso autore, sarà opportuno tentare di recuperare in modo sintetico alcune delle nostre precedenti argomentazioni.

La nostra idea è che la posizione di Nietzsche sia senza dubbio quella più condivisibile; formazione (*Bildung*) indica infatti il processo di “autocoltivazione” dell'individuo, mentre educazione (*Erziehung*) allude ad un'opera “esogena” di incivilimento della coscienza e delle facoltà intellettive del soggetto. E' dunque una *Bildungsroman* (o racconto di formazione) un testo breve in cui si rappresenta l' *Entwicklung*, ossia la vicenda evolutiva di un personaggio adolescente o giovane; di un personaggio, diremo più precisamente, che ha un'età che si aggira intorno ai venti anni (e che comunque non supera i venti anni⁵). In caso contrario, quando cioè la tensione narrativa appare tutta rivolta alla rappresentazione di un rapporto di apprendistato tra un giovane e un “maestro”, dovremo parlare di *Erziehungsnovelle* (benché il termine non ci risulti attestato in alcuna tradizione critica).

³ A. BATTISTINI, *Il mito del fanciullino nell'età di Pascoli*, «Rivista pascoliana», 13, 2001, pp. 9-18.

⁴ C. GENTILI (*Nietzsche*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 29).

⁵ un'età comunemente considerata decisiva nello sviluppo dell'individuo, in quanto segna il confine tra adolescenza e giovinezza.

La formula *Initiation short story*, coniata in seno alla critica anglosassone, punta invece su un concetto diverso da quello di *formazione*; per l'appunto, quello di *iniziazione*.

Anche a proposito di questo concetto ci limiteremo a recuperare alcune delle considerazioni che abbiamo formulato in altra sede. Benché il dibattito al riguardo sia ancora in corso, preferiamo intendere il concetto di iniziazione nella sua accezione arcaica di “rito puberale”, ossia di rito che sancisce la trasformazione del giovane in adulto, il suo passaggio da una classe di età ad un'altra. In aperto contraddittorio con Van Gennep (il quale ritiene che, poiché la pubertà fisiologica non sempre corrisponde alla pubertà sociale, i riti puberali non esauriscano il concetto di iniziazione⁶), sono a favore di questa tesi sia uno storico delle religioni come Mircea Eliade sia uno psicoanalista come Bruno Bettelheim. Sostiene in particolare Bettelheim che, mentre solo secondariamente «le interpretazioni antropologiche e psicoanalitiche dei riti di iniziazione» intravedono, come fine dell'iniziazione, «il rafforzamento di ciò che potremmo definire le esigenze del Superio»⁷, il fine principale dei *riti di passaggio* è duplice: il raggiungimento della maturità sessuale e l'acquisizione di un ruolo sociale all'interno della comunità⁸.

Un aspetto interessante evidenziato già da Van Gennep è il carattere sacrale dei “riti di passaggio”:

“Ogni mutamento di situazione dell'individuo viene a comportare dunque delle azioni e delle reazioni tra il profano e il sacro; queste azioni e reazioni devono essere appunto regolamentate e controllate, affinché la società generale non subisca né disagi, né danni”⁹.

Pur analizzando i riti di iniziazione praticati nelle comunità primitive (e preletterate) da due prospettive opposte, quella antropologica e quella psicoanalitica, Mircea Eliade e Bruno Bettelheim concludono in modo del tutto analogo che la dinamica iniziatica non ha limiti storici e geografici ma risponde alle esigenze profonde e universali dell'essere umano. Secondo Eliade, elementi palesemente iniziatici si riconoscerebbero infatti “anche in certi tipi di prove reali” che l'uomo moderno affronta, e “nelle crisi spirituali, nella solitudine e nella disperazione che ogni essere umano deve attraversare per accedere a un'esistenza responsabile, autentica e creatrice”¹⁰. Similmente Bettelheim dichiara di aver

⁶ A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio* (1909), trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1981, pp. 58 e sgg..

⁷ B. BETTELHEIM, *Ferite simboliche. Un'interpretazione psicoanalitica dei riti puberali*, Milano, Bompiani, 1996, p. 83.

⁸ *Ivi*, p. 136: «possiamo scorgere in queste usanze un estremo tentativo ritualizzato di godere di un ruolo sociale e soprattutto sessuale diverso da quello prescritto dalla società e imposto dalla natura».

⁹ A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio* cit., p. 5.

¹⁰ M. ELIADE, *La nascita mistica. Riti e simboli di iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974, p. 184.

rivolto il proprio interesse a “ciò che di primitivo è presente in tutti gli uomini”, giacché “i riti di pubertà si riferiscono a qualcosa di talmente primitivo che tutti gli uomini ne partecipano”¹¹.

Questo significa che non è necessario trovarsi in un contesto primitivo o tribale per parlare di *iniziazione*; e che dunque si può impiegare il termine anche per definire un motivo letterario specifico. Non bisogna infatti dimenticare che la dinamica iniziatica è quasi sempre riscontrabile già nella fiaba classica¹² (è infatti una costante dei “racconti di fate” studiati da Vladimir Propp), il genere letterario che più di ogni altro riassume istanze psicologiche di valore universale e che, come vedremo, è in alcuni casi il diretto antecedente del racconto di formazione (anche di quello moraviano).

Il nucleo simbolico centrale dei riti di iniziazione “è rappresentato dalla cerimonia che simbolizza la morte del neofito e il suo ritorno fra i vivi. Ma colui che ritorna alla vita è un uomo nuovo, che assume un altro modo di essere”¹³. Si tratta della cosiddetta “cerimonia della seconda nascita”.

Occorre vedere in che modo il concetto antropologico e psicoanalitico di iniziazione venga trasposto sul piano più strettamente letterario. E’ notissimo lo studio nel quale, ormai venti anni fa, Franco Moretti ha tentato con successo una teoria sistematica del genere del “romanzo di formazione”. Da quello studio non si può prescindere ogni volta che si affronta non solo il problema del romanzo di formazione, ma anche quello dell’iniziazione. La posizione di Moretti a questo proposito è infatti particolarmente interessante. Egli ritiene che l’*iniziazione arcaica* sia in viva contraddizione con la *socializzazione moderna*, che è uno dei presupposti del romanzo di formazione. Il motivo per cui Moretti stenta a riconoscere la compatibilità dell’iniziazione con la realtà moderna è che essa consiste «nell’acceptare che il tempo si fermi, e la propria identità dilegui; nell’acceptare di morire, al fine di poter rinascere»¹⁴. L’iniziazione possiederebbe cioè un’eccezionalità che contrasta con la normalità del quotidiano in cui il *common hero* del romanzo moderno si trova ad agire. Ma soprattutto l’iniziazione ridurrebbe il passaggio dall’infanzia alla maturità ad un tempo brevissimo, privando la giovinezza del suo

¹¹ B. BETTELHEIM, *Ferite simboliche*, cit., p. 8.

¹² “Le scuole che studiano i rapporti tra la fiaba e i riti della società primitiva danno risultati sorprendenti. Che le origini della fiaba siano là mi pare indubbio” (così I. CALVINO, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988, p. 44).

¹³ M. ELIADE, *La nascita mistica. Riti e simboli di iniziazione*, cit., p. 12.

¹⁴ F. MORETTI, *The Way of the World: The Bildungsroman in the European Culture*, London, Verso, 1987; trad. it. *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 49.

potenziale narrativo. Infine il silenzio che la prassi iniziatica impone al giovane mal si accorda con la pluridiscorsività, in senso bachtiniano, del romanzo.

Noi osserveremo tuttavia come simili contrasti cessino di sussistere in rapporto alla narrazione breve, la cui temporalità è sintetica o concentrata, la sua natura allusiva e tendenzialmente “monodiscorsiva”. Per questa ragione è dunque del tutto legittimo parlare di *racconto di iniziazione*, quanto, e forse più, che di *racconto di formazione*. La scelta di un tempo limitato e parziale a cui sono nella maggior parte dei casi indotti gli scrittori di racconti è senza dubbio più conforme infatti alla rappresentazione istantanea dell’iniziazione che non a quella di un processo formativo lungo e tortuoso.

Occupandosi dell’epocale differenza tra tragedia, epica e romanzo, Lukács precisava che:

“L’eroe tragico [...] non si mette in cammino per sottoporsi ad una prova» perché possiede «una sicurezza interiore garantita a priori di là da ogni verifica” e quindi “l’accadere in figura di destino è per lui solo un’obiettivazione simbolica [...]”; gli eroi dell’epopea “attraversano una variopinta serie di avventure, ma il fatto che essi supereranno tali prove, sia interiormente che esteriormente, non viene mai messo in discussione”; il romanzo è invece “storia di un’anima che si mette in cammino per conoscersi, che cerca l’avventura per mettersi alla prova, per trovarvi, confermando se stessa, la propria essenzialità”¹⁵.

Ecco che, proprio come l’eroe tragico e quello epico, neppure l’eroe del *racconto di iniziazione* si mette in cammino. Ma egli non si mette in cammino non perché goda di una qualche particolare sicurezza; semplicemente, perché *non ha tempo*.

La misura breve del tempo del racconto, che coincide solitamente con la brevità del tempo della storia impedisce a tale eroe di portare a compimento la propria maturazione. E’ quello che sostiene implicitamente Mark Schorer¹⁶ distinguendo tra “art of moral revelation” (racconto) e “art of moral evolution” (romanzo). Per sua stessa natura la *short story* può essere infatti priva di inizio e fine, e può anche concentrarsi semplicemente su uno stato di fatto. Per questo non si può chiedere al racconto ciò che si chiede al romanzo, ossia quella “metamorfosi radicale dell’essere” di cui parla René Girard¹⁷.

Secondo R. W. B. Lewis il personaggio tipico della generazione “europea” di Moravia (Camus, Silone, Faulkner, Greene) sarebbe il “Picaresque saint”¹⁸, il santo mascalzone, il

¹⁵ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999, p. 81.

¹⁶ *The Story: A Critical Anthology*, New York, 1950.

¹⁷ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri – Bompiani, 1965, p. 49.

¹⁸ R. W. B. LEWIS, *Alberto Moravia: Eros and Existence*, in *The Picaresque Saint. Representative Figures in Contemporary Fiction*, London, Victor Gollancz LTD, 1960 (copyright 1956).

santo mancato. Questa suggestiva definizione, che vale senza dubbio per alcuni personaggi romanzeschi di Moravia (come la protagonista de *La romana*), non è applicabile ai personaggi dei racconti, i quali non riescono ad essere fino in fondo né santi né mascalzoni, perché non gliene è data occasione; i quali non possono fare l'esperienza "picaresca" del viaggio e degli incontri (a parte qualche eccezione).

E' dunque proprio in rapporto al tema della giovinezza che la forma del racconto rivela la sua natura costrittiva e, diremmo quasi repressiva, nei confronti della libertà di espressione dello scrittore, che dal multiforme panorama dei possibili che circondano il suo personaggio deve sceglierne uno particolarmente significativo e particolarmente interessante per il lettore. D'altra parte, l'eccezionalità dell'iniziazione ben si addice allo scopo del racconto che, stando alle teorie di Poe, è quello di catturare l'attenzione del lettore per il tempo di "una sola seduta".

Discutendo della natura della "short story", il già citato Friedman precisa come essa non possa far altro che privilegiare il cambiamento semplice, non disponendo dello spazio sufficiente per un cambiamento complesso:

"Thus, because it requires more 'doing', a dynamic action tends to be longer than a static one; a major change, because it includes perforce more aspects of the protagonist's life, tends to be longer than a minor change; and a complex change, because it has more parts, tends to be longer than a simple one"¹⁹.

E' evidente che egli si riferisce, seppur indirettamente, al racconto di formazione. Vi sono tuttavia studiosi, della medesima estrazione culturale, che si mostrano decisamente più espliciti. Vediamo ad esempio Valerie Shaw:

"Because one phase, or even a single decisive moment, is isolated by the writer, fictional time tends to be conceived in terms of discrete stages or periods rather than as a process or flow [...] the writer's task [is] to convince us that the phase he selects from his character's complete life-span is a crucial one [...]. This seems to put the short-storywriter at a disadvantage when compared with the novelist: choice of subject is inevitably restricted by the impossibility of patterning a short story according to a slow progress from youth to maturity as in the *Bildungsroman*"²⁰.

¹⁹ N. FRIEDMAN, *What makes a Short Story Short?*, in *Short Story Theories*, cit., p. 140. trad. Perciò, poiché essa richiede in maggior quantità il "fare", un'azione dinamica tende ad essere più lunga di una statica; un cambiamento maggiore, dal momento che richiede di mostrare più aspetti della vita del protagonista, tende ad essere più lungo di un cambiamento minore; ed un cambiamento complesso, poiché è composto di più parti, tende ad essere più lungo di uno minore".

²⁰ V. SHAW, *The Short Story. A Critical Introduction*, cit., pp. 194.-195. trad. "Poiché una fase, o persino un singolo momento decisivo, è isolato dallo scrittore, il tempo narrative tende ad essere concepito sottoforma di gradi discreti o di periodi piuttosto che come un processo o un flusso [...]. Il compito dello scrittore è di convincerci che la fase che egli ha selezionato dal panorama completo della vita del suo personaggio ha un carattere cruciale [...]. Questo sembra porre lo scrittore di racconti in svantaggio se confrontato con

A questo punto è dunque sufficientemente chiaro che, alla formazione classica del romanzo, si contrappone l'iniziazione del racconto. Per questo l'espressione *initiation short story* ci sembra di gran lunga preferibile rispetto a *racconto di formazione*, in quanto maggiormente adeguata a designare il tipo di esperienza giovanile che viene solitamente rappresentata nel racconto.

What is an Initiation Story? è il titolo dell'interessante saggio di Mordecai Marcus, che completa l'esauriente scacchiera critica delle *Short Story Theories* che abbiamo ripercorso nel primo capitolo del presente studio. Marcus fa risalire allo scritto del 1943 di Brook e Warren, dal titolo *Understanding Fiction*, la formula *initiation short story*. I due studiosi americani indicherebbero come esemplari di questo genere *The Killers*, *Indian Camp*, *My Old Man*, *The Battler*, *Up in Michigan* di Hemingway, *I Want to know why* di Anderson, *That Evening Sun* e *The Old People* di Faulkner e *The Red Pony* di Steinbeck²¹.

Notiamo con una certa soddisfazione come alla nostra distinzione di *Bildung* ed *Erziehung* corrisponda quella tra *initiation* ed *indoctrination* proposta da Marcus:

"The anthropologist's idea about initiation would suggest that an initiation story shows adult society deliberately testing and indoctrinating the young, or shows the young compelled in a relatively universal manner to enact certain experiences in order to achieve maturity. But only a very small proportion of works called initiation stories [...] show adults testing or teaching the young. Ritual does occur in some initiation stories, but it is more often of individual that a social origin. Education is always important in an initiation story, but it is usually a direct result of experience rather than an indoctrination"²².

Ciò che ci preme maggiormente sottolineare di questa osservazione è che "l'educazione è spesso importante in una storia di iniziazione, ma è solitamente il risultato dell'esperienza piuttosto che di un indottrinamento". Nel racconto di iniziazione l'educazione non può dunque coincidere con l'indottrinamento; essa deve scaturire spontaneamente dall'esperienza. A nostro avviso, non si può trascurare tuttavia la funzione tutt'altro che secondaria del maestro o stregone nel processo tribale di iniziazione, ed il retaggio di tale figura si avverte talora profondamente anche nel racconto.

romanzieri: la scelta del soggetto è inevitabilmente ristretta dall'impossibilità di far aderire un racconto al lento progresso dalla giovinezza alla maturità come avviene nel *Bildungsroman*".

²¹ M. MARCUS, *What is an Initiation Story?*, in *Short Story Theories*, cit., p. 189.

²² *Ivi*, p. 191. trad.: "L'idea degli antropologi circa l'iniziazione suggerisce che una storia di iniziazione mostra la società adulta che esamina intenzionalmente ed indottrina il giovane, o mostra il giovane stesso spinto in modo quasi sistematico a compiere certe esperienze al fine di raggiungere la maturità. Ma solo un bassissimo numero di testi chiamati initiation stories [...] mostrano gli adulti che mettono alla prova o insegnano qualcosa ai giovani. La ritualità si verifica in alcune storie di iniziazione, ma essa ha più spesso un'origine rituale che sociale. L'educazione è spesso importante in una storia di iniziazione, ma è solitamente il risultato dell'esperienza piuttosto che di un indottrinamento".

Per stabilire precisamente cosa sia un *racconto di iniziazione*, bisogna comunque partire dalla definizione di *romanzo di formazione*, il quale è in buona sostanza una “biografia (o autobiografia) possibile”. Esso è infatti prima di tutto un romanzo che narra la vita (o un segmento sufficientemente ampio di vita) di un essere umano, maschio o femmina, con particolare attenzione all’età adolescenziale e giovanile. E’ questa una definizione generica e “istintiva”, che non tiene in alcun modo conto dei caratteri “storici” del genere e della sua evoluzione nei secoli. Poiché non ci è tuttavia possibile, in questa sede, rifare storia e teoria del romanzo di formazione, dovremo limitarci ad enumerare alcuni degli elementi che permettono di considerare un romanzo *romanzo di formazione*: 1) un *round character*, che sia anche giovane, libero, “mobile” (nello spazio, nella società, o semplicemente nel reale); 2) la metamorfosi che costui, attraverso esperienze di varia natura, deve subire; 3) lo scarto tra condizione iniziale e condizione finale del personaggio. A queste “regole auree” generali si deve aggiungere l’appartenenza dell’eroe, soprattutto di quello ottocentesco, alla piccola o media borghesia, e la collocazione della sua vicenda nell’ambito di una società permeabile al merito individuale ed alla concorrenza. In molti casi una delle linee dello sviluppo del personaggio è rappresentata dal cambiamento di condizione sociale (da borghese o, più raramente, da proletario egli diviene aristocratico), processo che si potrebbe indicare marxianamente come “dialettica di classe”. In ogni caso, l’elemento senza dubbio più significativo è quello che abbiamo indicato con il numero 3. Ed è proprio questo elemento che, a quanto pare, accomuna il romanzo di formazione al racconto di iniziazione. Sostiene ancora Marcus infatti che:

“An initiation story may be said to show its young protagonist experiencing a significant change of knowledge about the world or himself, or a change of character, or of both, and this change must point or lead him towards an adult world. It may or may not contain some form of ritual, but it should give some evidence that the change is at least likely to have permanent effects”²³.

L’iniziazione deve avere effetti durevoli. Sebbene dunque la monodiscorsività e la concentrazione del tempo narrativo distinguano profondamente i due generi, in fondo la dinamica essenziale richiesta ad un racconto affinché possa essere definito *racconto di iniziazione* è la stessa che viene richiesta al romanzo perché possa dirsi *romanzo di*

²³ M. MARCUS, *What is an Initiation Story?*, in *Short Story Theories*, cit., p. 192. trad.: “Si può dire che una *initiation short story* mostra il suo giovane protagonista far esperienza di un significativo cambiamento conoscitivo circa il mondo o se stesso, o un cambiamento del proprio carattere, o entrambi, e questo cambiamento deve indirizzarlo o guidarlo verso l’universo adulto. Esso può o può non contenere qualche aspetto rituale, ma dovrebbe evidenziare che il cambiamento ha almeno effetti verosimilmente permanenti”.

formazione. Per quanto riguarda invece la presenza di una ritualità propriamente detta (non semplicemente di quella intrinseca all'agire umano), concorderemo con Marcus sul fatto che essa non è condizione indispensabile, ma noteremo come essa sia spesso presente nei racconti di Moravia.

Marcus individua poi tre fondamentali tipologie di *initiation short story*: *tentative, uncompleted, decisive*²⁴. Come vedremo meglio in seguito, e proprio attraverso alcuni esempi tratti da Moravia, questa distinzione, nel modo in cui è intesa dallo studioso, è puramente teorica e non risulta dotata di una validità effettiva e generale. Per le ragioni che abbiamo esposto in precedenza è infatti assai improbabile che nello spazio circoscritto di un racconto il protagonista possa essere traghettato in una dimensione di piena maturità ed autocoscienza. E dunque una *decisive initiation* intesa in questo modo, ossia come sinonimo di formazione, è del tutto improbabile. Vero è invece che un'iniziazione decisiva può realizzarsi in rapporto ad una particolare e specifica forma di conoscenza, come, ad esempio, quella dell'eros o delle responsabilità connesse all'esistenza adulta.

Marcus aggiunge che “the dividing line between tentative and uncompleted initiation is, of course, impossible to establish precisely”²⁵. Eppure, a nostro avviso, una possibile linea di demarcazione tra queste due tipologie di iniziazione esiste. Analogamente a quanto abbiamo fatto a proposito del romanzo di formazione, ragionando sugli intrecci e sui finali dei racconti con protagonista adolescente potremmo individuare due fondamentali modelli di racconto, che fanno contemporaneamente riferimento ai noti principi lotmaniani di *classificazione* e *trasformazione*, nonché ai due archetipi del romanzo cavalleresco medievale²⁶, *Parzival* e *Tristano*.

I – Modello Parzival: esperienza del giovane nel mondo, iniziazione (crisi della propria precedente consapevolezza e *Weltanschauung*, acquisizione di una nuova consapevolezza), happy ending “classificatorio” che vede la prospettiva di una maturità positivamente intesa.

²⁴ *Ibid.* “First, some initiations lead only to the threshold (soglia) of maturity and understanding but do not definitely cross it. Such stories emphasize the shocking effect of experience, and their protagonists tend to be distinctly young. Second, some initiations take their protagonists across a threshold of maturity and understanding but leave them enmeshed in a struggle for certainty. These initiation sometime involve self-discovery. Third, the most decisive initiations carry their protagonists firmly into maturity and understanding, or at least show them decisively embarked toward maturity. These initiations usually center on self-discovery”.

²⁵ *Ivi*, p. 195.

²⁶ L. MANCINELLI, *La nascita del Bildungsroman nella letteratura tedesca occidentale*, in AA. VV., *Autoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985.

II – Modello Tristano: esperienza del giovane nel mondo, iniziazione (crisi della propria precedente consapevolezza e *Weltanschauung*, acquisizione di una nuova consapevolezza), open ending “trasformatore”, in cui tutti i conflitti risultano ancora aperti, oppure unhappy ending. In ogni caso questo secondo modello non offre alcuna prospettiva di un’imminente conquista della maturità.

La prima tipologia si avvicina o coincide con il racconto di formazione. La seconda invece esprime nel modo più assoluto l’essenza del racconto di iniziazione, interessato a cogliere solo una porzione ristretta del processo evolutivo del personaggio. In genere, però, occorre ribadirlo ancora una volta, il finale del racconto con protagonista adolescente chiude una fase formativa e ne inaugura una nuova che trova spazio in un segmento temporale esterno alla narrazione. Un espediente abbastanza comune per rendere l’idea di una simile fascità è quello del finale che coincide con una partenza. Raramente è invece dato trovare l’espedito, spesso impiegato invece nel romanzo, della reintegrazione dell’eroe, dopo una serie di esperienze, nel sistema di regole connesso alla famiglia e alla società borghese; espediente indicato da Lukács²⁷ e Bachtin²⁸ come «rassegnazione» e da Marcuse²⁹ come «rinuncia».

I due modelli Parzival e Tristano rispecchiano anche due diversi modi di intendere il rapporto tra giovinezza e maturità.

Sfruttando i due principi lotmaniani di organizzazione del testo (classificazione e trasformazione), Moretti delinea due possibili relazioni tra queste fasi della vita umana³⁰. Se prevale il primo principio, la giovinezza viene subordinata alla maturità e si configura come un periodo di transizione destinato a finire, ad essere assorbito e dissolto dalla condizione di adulto che incombe sull’eroe. Nel caso contrario, «l’accento cade sul dinamismo giovanile, [...], la gioventù non vuole più tradursi in maturità»³¹ e l’adolescenza si trasforma in un habitus, in un modus vivendi che durerà per sempre. In questo caso anche la “saggezza” e il giudizio, tradizionalmente considerate supreme virtù a cui aspirare, vengono stigmatizzati. E’ quest’ultima una maniera molto moderna di intendere la formazione. Moretti precisa però che in entrambi i casi la giovinezza deve fare i conti

²⁷ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 126.

²⁸ M. BACHTIN, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in ID., *L'autore e l'eroe*, trad. it., Torino, Einaudi, 1988, p. 209.

²⁹ *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*, cit., p. 79.

³⁰ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 9.

³¹ Ibid.

con la maturità, sia che essa venga vista come il suo opposto, sia che essa si presenti come il suo naturale sviluppo.

Nel racconto di iniziazione, invece, solo di rado c'è lo spazio sufficiente per affrontare la questione del rapporto tra giovinezza e maturità, a meno che non si proietti la maturità in una dimensione extratestuale.

Tornando ancora al romanzo di formazione, preciseremo che è necessario valutare in quali rapporti si trovino non solo giovinezza e maturità, ma anche soggettivismo e oggettività, idea e realtà, interiorità e mondo esterno. E' Marcuse a rilevare tutte queste opposte istanze e a indicarne il dissidio come «problema di Werther»³², che noi potremmo così sintetizzare: se il soggetto rimane in un "isolamento ideale" la sua formazione non può compiersi. Questo principio ci sembra estendibile anche al *racconto di iniziazione*, in cui la realtà va sempre esperita, indipendentemente dal finale *classificatorio* o *trasformativo*. In taluni casi l'esperienza soddisferà le speranze nutrite dall'eroe all'inizio della sua storia; in altri provocherà la caduta delle illusioni e la conseguente riconciliazione dell'io col mondo nel segno della "rassegnazione" (Bachtin e Lukács) o della "rinuncia" (Marcuse), o la prospettiva della riconciliazione in una dimensione che travalica i limiti del testo.

Dicevamo che, diversamente che nel romanzo di formazione, nel racconto la giovinezza non può fare i conti con la maturità. Secondo qualcuno tuttavia essa può fare i conti con la morte ("The short story pressure to move resolutely towards a climax makes it an ideal form in which to juxtapose life and death in striking ways"³³). Proprio come la giovinezza, infatti, il tema della morte è caro alla short fiction.

Per definire compiuto un percorso formativo, più che il finale a noi interessa tuttavia lo sviluppo del personaggio, ossia la presenza di uno scarto (di natura sociale, morale, psicologica, affettiva) tra la sua condizione iniziale e quella finale. In questo senso, l'esempio più emblematico di avvenuta "iniziazione letteraria" è a nostro avviso quello offerto dal finale del celebre romanzo di Collodi:

"Dopo andò a guardarsi allo specchio, e gli parve d'essere un altro. Non vide più riflessa la solita immagine della marionetta di legno, ma vide l'immagine vispa e intelligente di un bel fanciullo coi capelli castagni, con gli occhi celesti e con un'aria allegra e festosa come una pasqua di rose"³⁴.

³² *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*, cit., p. 32.

³³ V. SHAW, *The Short Story. A Critical Introduction*, New York, Longman, 1983, p. 202.

³⁴ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, (rist.) Torino, Einaudi, 1968, p. 169.

Diversamente dall'iniziazione, la prova, sostiene Moretti³⁵, in virtù della sua appartenenza alla dimensione del quotidiano si accorda con il romanzo da una parte e con l'idea di formazione dall'altra. A nostro avviso però non tutte le prove possono dirsi "ordinarie"; nei casi in cui vengono enfatizzate da una esplicita rete di simboli iniziatici trasformati in motivi letterari, esse assumono infatti una fisionomia indiscutibilmente "straordinaria". Del resto, la maggior parte degli studiosi tende a non distinguere tra prova e rito iniziatici. Sulla scorta di Malinowski, Bettelheim ritiene ad esempio la prova associata, proprio come il rito, all'idea di morte e seconda nascita³⁶, mentre Eliade assimila totalmente prova e rito:

Anche se il carattere iniziatico delle prove non è più colto come tale, non è per ciò meno vero che l'uomo non diventa se stesso se non dopo aver risolto una serie di situazioni disperatamente difficili e pericolose; cioè dopo aver subito le torture e la morte, seguite dal risveglio a un'altra vita, qualitativamente diversa perché "rigenerata"³⁷.

Ne dedurremo che, anche qualora non si accettasse la coincidenza tra prova e rito (noi siamo infatti più propensi a considerare la prova come una delle parti del rito), la prova, che caratterizza vari generi letterari - dalle fiabe di magia russe al *romanzo di prove* al romanzo picaresco *Lazarillo de Tormes* e al *Pinocchio* di Collodi - ed il rito hanno entrambi un carattere "straordinario nell'ordinario" e per questa ragione possono essere ritenuti "interessanti" da parte del lettore del racconto.

Chiediamoci ora però attraverso quali modalità l'iniziazione venga rappresentata nella narrativa breve. Ovvero quali siano gli eventi che determinano più comunemente l'iniziazione "letteraria".

Una delle tesi centrali della psicologia dell'età evolutiva è che «per diventare "Io" abbiamo dovuto abbandonare la bella illusione di essere al sicuro e la rassicurante semplicità di un mondo di nette divisioni, dove il bene era solo bene ed il male solo male»³⁸. Il «mondo di nette divisioni» è quello dell'infanzia, della famiglia e dell'educazione genitoriale. La «bella illusione» che è frutto di quel mondo, e che è necessario abbandonare, si infrange dunque contro la molteplicità del reale. Mentre nel romanzo di formazione spesso è mostrato anche il passaggio dalle sicurezze infantili alle

³⁵ Simile è l'idea di M. BACHTIN: «L'idea della formazione e dell'educazione e l'idea della prova non si escludono affatto nel quadro del moderno romanzo, anzi possono unirsi in modo organico e profondo» (La parola nel romanzo, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 200).

³⁶ B. BETTELHEIM, *Ferite simboliche*, cit., p. 13.

³⁷ M. ELIADE, *La nascita mistica*, cit., p. 184.

³⁸ J. VIORST, *Distacchi*, Milano, Frassinelli, 1987, p. 37.

illusioni adolescenziali, nel racconto di iniziazione ci si limita solitamente a mostrare la dinamica del passaggio dalla illusione alla disillusione, quel passaggio che potremmo definire foscolianamente “caduta delle illusioni”. Anche il rapporto genitori-figli (con il superamento della *Weltanschauung* genitoriale, l’uccisione simbolica e la “perdita di aureola” del genitore, la ricerca di un modello alternativo a quello paterno), rapporto che interessa particolarmente ad esempio il Moravia romanziere, generalmente non trova spazio nella misura breve del racconto.

Altrove abbiamo assunto come principali motivi iniziatici del romanzo di formazione l’esperienza erotica, il viaggio di formazione e l’avventura sociale. Nel racconto le possibilità non sono in verità molto più numerose.

Cominciamo dunque con l’analizzare il motivo dell’iniziazione sessuale (che in Moravia ha una funzione assolutamente centrale), anche perché è quello che conserva il più saldo legame con le pratiche tribali arcaiche. Bettelheim sostiene infatti che i riti di iniziazione debbano essere studiati nel contesto dei riti di fertilità³⁹, opponendosi così alla rigida distinzione tra iniziazione “fisiologica” e “sociale” proposta da Van Gennep. Quest’ultimo sottolinea comunque l’importanza dei riti di iniziazione sessuale, che egli interpreta come riti di *separazione* dal mondo asessuato e di *aggregazione* alla “società ristretta costituita da tutti gli individui di entrambi i sessi e che interseca tutte le altre società generali e speciali”⁴⁰.

«Nell’adolescenza lottiamo con “chi sono io” e cerchiamo fuori dalla famiglia qualcuno da amare sessualmente»⁴¹, sostengono anche gli psicanalisti. Quella verso l’eros è dunque una tensione universalmente condivisa dagli esseri umani, per questo essa è «uno dei campi privilegiati dalla nostra civiltà per misurare il grado di “maturità” del singolo»⁴².

Ma l’interesse generalizzato della letteratura per l’iniziazione sessuale del giovane è connesso soprattutto all’alto potenziale narrativo della sensualità «segreta e malinconica, senza oggetto dell’adolescente, che è come la terra umida, nera, germinante della primavera, o come le oscure acque sotterranee che aspettano solo una spinta casuale per rompere gli argini»⁴³. Inoltre l’esperienza erotica non si risolve in se stessa ma, in quanto

³⁹ *Ferite simboliche*, cit., p. 50.

⁴⁰ A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, cit., p. 59.

⁴¹ J. VIORST, *Distacchi*, cit., p. 149.

⁴² F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 102.

⁴³ R. MUSIL, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, con introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1986, p. 141.

espressione della freudiana «pulsione di vita», è manifestazione dello stesso desiderio di conoscenza che spinge l'eroe alla scoperta del mondo.

Una modalità rappresentativa comune sia al racconto di iniziazione che al romanzo di formazione è quella della “doppia scelta erotica”. In genere, infatti, il giovane eroe è portato a consumare la sua prima esperienza sessuale con una donna diversa da quella che sposerà. In molti casi questa donna è disinibita ed esperta, spesso addirittura una prostituta. La distinzione tra amore ed esperienza sessuale rimanda direttamente alle pratiche iniziatiche primitive e, come ci suggerisce Propp, alla fiaba classica:

Nella situazione che abbiamo delineato tanto i giovani quanto alcune fanciulle potevano contrarre successivamente due matrimoni: il primo era “libero” nella “gran casa”, ed era un matrimonio temporaneo e collettivo, il secondo, invece, che si contraeva dopo il ritorno a casa, era stabile e regolamentare e da esso nasceva la famiglia⁴⁴.

Secondo Moretti il motivo della “doppia scelta erotica” è stata formalizzato primariamente nel romanzo inglese dell'Ottocento⁴⁵; esso è tuttavia presente già nel *Tom Jones* di Henry Fielding, dove Tom, innamorato di Sofy, che poi sposerà, viene in verità iniziato alle gioie dell'amore fisico da Molly Seagrim e passa poi da un'avventura all'altra (da quella di altrettanto basso livello con la Waters alla locanda di Upton, a quella con la seducente Lady Bellaston a Londra, alla quale Tom “si venderà” per sopravvivere). Stessa dicotomia tra amore sensuale ed amore puro permarrà nell' *Educazione sentimentale* di Flaubert, dove all'origine della passione mai consumata per madame Arnoux, ossessione di tutta la vita di Frédéric Moreau, sta il mito di un amore sovranaturale e di una donna eccezionale. Così tutte le relazioni che Frédéric vivrà in seguito, e che lo porteranno a sperimentare l'eros nelle sue più varie forme, non potranno reggere il confronto («Frequentò il mondo, ebbe altri amori. Ma il ricordo invincibile del primo glieli faceva sembrare insipidi»⁴⁶). Eppure sono proprio gli «altri amori» che garantiscono l'esperienza. Senza di essi, non potrebbe darsi romanzo di formazione, né racconto di iniziazione. Da questa logica narrativa, che risponde poi in verità ad un' abitudine che fino ai tempi più recenti ha caratterizzato la crescita degli adolescenti occidentali⁴⁷, deriva il motivo caratteristico, caro a Flaubert, a Musil ed ancora al Moravia di *Agostino*, della visita in gruppo o individuale alla casa di tolleranza.

⁴⁴ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, con introduzione di Anna Maria Cirese, Torino, Boringhieri, 1985, p. 209.

⁴⁵ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 226, n. 33.

⁴⁶ G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1999, p. 368.

⁴⁷ Si veda anche B. BETTELHEIM, *Ferite simboliche*, cit., pp. 144-145.

Afferma Dilthey che nei “romanzi della formazione interiore” si dà “in precedenza unità e connessione allo sviluppo e alla esposizione del romanzo con la súbita, fugace, apparizione dell’amata”; si ridà “ poi la libertà necessaria all’intreccio delle più varie vicende per mezzo della sua scomparsa”, per “giungere infine alla conclusione, in un certo senso provvidenziale, con il ritrovamento di essa [...]”⁴⁸. Nel racconto di iniziazione tutti questi passaggi non risultano visibili, ma al limite (come nel caso de *L’architetto di Moravia*) evocati.

Il rito di iniziazione sessuale prevede più prove. In primo luogo l’acquisizione di competenze relative alla procreazione, che vengono trasmesse all’iniziato assieme alle dottrine religiose. Nell’ambito di questa prova svolge una funzione centrale un adulto, stregone o padrino, che ha il compito di rendere partecipi gli iniziandi delle proprie conoscenze. Dal punto di vista dell’identità sessuale questo rito determina la fine di un periodo di ambivalenza. Dopo l’allontanamento dalla componente femminile della comunità ed in particolare dalla madre (allontanamento che consiste nella “segregazione rituale”), ai ragazzi sono concessi comportamenti femminili (soprattutto attraverso la pratica del travestitismo) in vista della successiva e definitiva ri-mascolinizzazione (per mezzo di alcune prove di virilità). E’ nel gruppo dei coetanei, che formano la comunità iniziatica, che il ragazzo trova conferma della propria maturità sessuale. Nelle società moderne la comunità iniziatica è sostituita dai collegi per studenti, dalle bande di strada, dalla scuola, o da altre istituzioni che variano a seconda dell’epoca e della collocazione geografica. Questo avviene ad esempio nel romanzo breve di Robert Musil *I turbamenti del giovane Törless*, dove, in un collegio per figli dell’alta società austro-ungarica, sono riproposte in “costumi civili” le pratiche rituali finalizzate al rafforzamento dell’identità sessuale dell’iniziando.

Nel racconto di iniziazione (come anche nel romanzo di formazione) l’allontanamento dalla dimensione familiare corrisponde al *viaggio di formazione* (nella terminologia critica tedesca *Bildungsreise*). L’essere in viaggio si può intendere in modo duplice: dentro se stessi, percorrendo cioè un laico (o, perché no, religioso) *itinerarium mentis*, ma anche, letteralmente, nello spazio, alla scoperta dell’ignoto. E’ questo un motivo assai comune nella letteratura europea tra Otto e Novecento, ma l’autore che più di ogni altro ne ha fatto un tema centrale della propria opera è Joseph Conrad, per il quale, come afferma il suo *alter ego* Marlow, i viaggi «sembrano destinati ad esser esempio di vita, e possono

⁴⁸ *Esperienza vissuta e poesia*, trad. it. Milano, Istituto editoriale italiano, 1947, p. 326.

assurgere a simbolo dell'esistenza»⁴⁹. Il viaggio, descritto memorabilmente da Conrad nella sua duplice valenza geografica e interiore in racconti di iniziazione come *Giovinezza* o *La linea d'ombra*, può essere di dimensioni più o meno grandi; e ancora può risultare finalizzato alla pura conoscenza, oppure connesso al fenomeno dell'inurbamento del giovane provinciale. Come vedremo, molti dei protagonisti dei racconti moraviani sono giovani inurbati.

Nel romanzo e nel racconto, allo spostamento nello spazio corrisponde con una certa frequenza anche l'ambizione sociale dell'eroe. Il terzo dei tre riti romanzeschi (l'avventura sociale) si ritrova dunque anche in molti racconti di iniziazione.

I tre "riti di passaggio" mutuati dalla letteratura sull'adolescenza (esperienza erotica, viaggio e avventura sociale) subiscono però, in pieno Novecento, un decisivo adeguamento storico. Per quanto riguarda invece i tre cronotopi⁵⁰ della *soglia*, della *strada* e del *salotto*, che secondo Bachtin caratterizzavano il romanzo di formazione ottocentesco, diremo che, sia per ragioni storiche che per ragioni "tecniche", essi perdono la loro validità in rapporto al racconto di iniziazione novecentesco. La soglia, in particolare, può essere difficilmente inclusa nei limiti ristretti del racconto, e ciò significa che il viaggio di formazione non è immortalato in tutto il suo sviluppo, ma solo parzialmente. Esso non si diparte dalla soglia, ma già da un primo punto di approdo⁵¹. La strada mantiene però la sua funzione classica di luogo «per eccellenza [...] degli incontri casuali»⁵² e della «socializzazione».

Per quanto riguarda la trasmissione delle competenze in materia sessuale, ma non solo, la funzione dell'adulto è, dicevamo, fondamentale. Si può anzi osservare che ogni volta che l'eroe entra in relazione con un personaggio più maturo che possiede o vanta una "grande esperienza", o con un coetaneo in grado di renderlo partecipe del proprio sapere, il meccanismo dell'educazione si mette inesorabile in moto. La presenza della figura del "saggio", eredità tribale prima e fiabesca poi⁵³, determina la coesistenza nel testo di componente formativo-iniziatica e di componente educativa. Del resto una simile

⁴⁹ J. CONRAD, *Giovinezza: narrazione*, trad. it. di U. Mursia, ID., in *Tutti i racconti e i romanzi brevi*, Milano, Mursia, 1967-1983, p. 274.

⁵⁰ "Nel cronotopo si allacciano e si sciogliono i nodi dell'intreccio. [...] Nel cronotopo gli eventi d'intreccio si concretizzano, si rivestono di carne, si riempiono di sangue" (M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit., p. 397).

⁵¹ Talvolta l'eroe incontra ulteriori sbarramenti prima di giungere alla strada, ad esempio il bosco o il mare. Questo dipende naturalmente dall'ambientazione della vicenda. Talvolta, come in Conrad, il mare sostituisce addirittura la strada.

⁵² M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 390.

⁵³ «Il maestro che assume la cura del ragazzo è un vecchione, uno stregone, un demone silvano, un saggio» (V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 165).

compresenza appare costante anche nella tradizione del romanzo di formazione e dei suoi antecedenti (da Lazarillo de Tormes a Pinocchio a Giovinezza).

La trasmissione di una dottrina o di una competenza particolare rinvia all'aspetto religioso dei riti di iniziazione, nonché alla condizione di innocenza – ignoranza del giovane. Come sostiene Eliade, infatti, nelle comunità tribali l'iniziazione è propriamente un percorso di conoscenza, di rivelazione teologica. La condizione di innocenza-ignoranza che caratterizza l'iniziando alla soglia del rito può essere interpretata anche in chiave mitologica, facendo riferimento al mito-archetipo del fanciullo di cui danno notizia Kerényi e Jung in un loro famosissimo studio⁵⁴. Il fanciullo si trova infatti nello «stato originario psicologico del non – conoscere, ossia delle tenebre o del crepuscolo, del non distinguere fra soggetto e oggetto dell'identità inconscia, fra uomo e mondo»⁵⁵. Soffre insomma di quella «primordiale indigenza psichica» che è «lo stato d'incoscienza»⁵⁶. Il fanciullo del mito, spiega Kerényi, è spesso anche orfano, come saranno orfani numerosi personaggi moraviani.

La figura del *puer*, quando è reperibile, è da intendere proprio come una «semplice illustrazione di un tipo di destino umano ugualmente possibile nelle più varie civiltà». Se si sceglie di ragionare secondo la prospettiva jungiana, si dovranno dunque considerare l'archetipo del fanciullo⁵⁷ e quello del «padre» e della «madre» come «simboli irrazionali»⁵⁸, «prodotti dell'attività fantastica inconscia» e «auto-raffigurazioni di processi dell'inconscio o testimonianze della psiche inconscia su di se stessa»⁵⁹.

Proprio in forza dell' "universalmente umano" che è alla base tanto del mito quanto della fiaba, Kerényi ipotizza un' "origine mitologica delle favole"⁶⁰, ma lascia aperta anche l'inversa possibilità che sia "l'orfanello della favola l'antenato del fanciullo *divino*"

⁵⁴ «Nel caso di questi prodotti non si tratta mai (o per lo meno molto di rado) di miti formati, bensì piuttosto di elementi mitici che per la loro natura tipica si possono chiamare "motivi", "immagini arcaiche", "tipi" o (come li ho chiamati io) "archetipi"» (C. G. JUNG, *Per la psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, in C. G. JUNG – K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. Torino, Einaudi, 1948, p. 114).

⁵⁵ C. G. JUNG, *Per la psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, cit., p. 137.

⁵⁶ *Ivi*, p. 134.

⁵⁷ *Ivi*, p. 111: «Simili risultati hanno reso necessaria la supposizione che si trattasse invece di reviviscenze "autoctone" indipendenti da ogni tradizione e, nello stesso tempo, dell'esistenza di elementi strutturali mitopoietici della psiche inconscia».

⁵⁸ *Ivi*, pp. 122-123.

⁵⁹ *Ivi*, p. 114.

⁶⁰ K. KERÉNYI, *Il fanciullo divino*, cit., p. 57.

elevato poi nel mito “a dignità divina, dalla semplice illustrazione di un tipo di destino umano ugualmente possibile nelle più varie civiltà”⁶¹.

In ogni caso la questione sarà di vedere quanto il racconto di iniziazione affondi le sue radici nell’«inconscio collettivo»⁶² e di mostrare quale legame si possa rinvenire tra una costruzione mitica come quella del fanciullo e il personaggio del racconto di iniziazione, passando per la fiaba. Per il momento si tenga presente, ad esempio, che nel racconto di iniziazione i caratteri stereotipi della gioventù sono proprio «ignoranza» e «speranza»⁶³.

Dopo questa premessa teorica - volta a dimostrare come la *Initiation short story* rappresenti un sottogenere autonomo, per quanto affine al *romanzo di formazione* -, e prima di spostare il nostro discorso sul piano specifico della narrativa breve moraviana, vorremmo richiamare l’attenzione su un ultimo aspetto, di natura storico-letteraria. Per quanto riguarda lo sviluppo storico del *romanzo di formazione*, Moretti ha fissato dei limiti cronologici rigidissimi e piuttosto angusti: «Il miracolo, e forse il miraggio simbolico dell’onda ascendente del *Bildungsroman*»⁶⁴ si dispiegerebbe, secondo lo studioso, nel periodo che va dal 1789 al 1848, per poi declinare progressivamente fino ad esaurire la sua funzione storica in corrispondenza del primo dopoguerra. Assumendo come prova la ricca produzione di romanzi di formazione di Moravia, noi riteniamo al contrario che tale tradizione romanzesca abbia avuto significativi sviluppi anche in area novecentesca e ben oltre i limiti non solo cronologici ma anche geografici fissati da Moretti.

Per quanto riguarda il racconto l’atteggiamento della critica è invece del tutto diverso. Se non sembrano concedere diritto di esistenza al romanzo di formazione in pieno Novecento, gli studiosi ammettono infatti l’esistenza del racconto di formazione (che noi abbiamo visto essere più propriamente *racconto di iniziazione*)⁶⁵.

Questo fatto singolare si potrebbe forse spiegare con l’idea, piuttosto diffusa, di una maggior modernità del genere racconto rispetto al genere romanzo; giacché, con la sua totale assenza di pretese esaustive, il racconto meglio aderirebbe alla coscienza moderna.

⁶¹ *Ivi*, p. 53.

⁶² C. G. JUNG, *Per la psicologia dell’archetipo «fanciullo»*, cit., p. 115.

⁶³ J. CONRAD, *Giovinanza*, cit., p. 283: «mentre io vivevo la vita della giovinezza nell’ignoranza e nella speranza».

⁶⁴ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. X.

⁶⁵ Come testimonia il relativo approfondimento della tematica del racconto di formazione nei manuali di impiego scolastico, di contro all’occasionale interesse per il *romanzo di formazione*. Cfr. in particolare: *I giovani nella letteratura del 900*, a cura di M. Zocchi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1994; *Anni veloci. Storie di giovani*, a cura di L. Cantarelli, Milano, Bruno Mondadori, 1998; *Diventare adulti e altre avventure*, a cura di C. Allegra e T. Bernardi, Milano, Carlo Signorelli Editore, 2001.

La più diretta conseguenza dell'avvento della *Bildungsroman* è infatti secondo Moretti la perdita della continuità narrativa a favore della “discontinuità lirica”⁶⁶.

Questo nuovo gravitare della narrativa verso le forme brevi sembra aver avuto inoltre delle dirette conseguenze anche sulla fisionomia del romanzo di formazione novecentesco, che è sempre più spesso *romanzi breve di formazione*. Emblematicamente Moretti afferma infatti: “Tutti gli scrittori del tardo romanzo di formazione sono straordinari scrittori di *short-stories*”⁶⁷, quasi a voler alludere al passaggio di testimone tra i due generi letterari. Se dovessimo designare gli archetipi del *racconto di iniziazione* europeo contemporaneo la nostra scelta non potrebbe che cadere nuovamente su Joseph Conrad, un autore che Moravia ha “attraversato”, come attestano sia l'introduzione a *Lord Jim* da lui firmata⁶⁸ sia i numerosi riferimenti a *Gioventù* (o *Giovinezza*, a seconda delle traduzioni) reperibili in *Vita di Moravia*. Proprio *Gioventù*, così come *La linea d'ombra* (del 1916-1917), allegoria tra le più suggestive della “lotta” tra giovinezza e maturità, offrono infatti un peculiare esempio di contaminazione tra dinamica iniziatica e racconto lungo (al confine con il romanzo breve), e ci mostrano come sempre più rari in area novecentesca siano i casi di una formazione interamente compiuta. Di fatto, la nuova concezione del testo, che determina nei primi due decenni del secolo scorso il passaggio dal *Bildungsroman* alla *Bildungsroman*, si riflette su una nuova concezione della *formazione*, che si contrae sino ad assumere la fisionomia della mera *iniziazione*. D'altra parte, al lettore, come al lettore di qualsiasi *short story*, sarà richiesto un atteggiamento più collaborativo: egli dovrà essere cioè sempre più disposto a valutare gli indizi contenuti nel testo e ad interpretare l'impronta che della sua *Weltanschauung* l'autore ha lasciato nel finale.

Anche se si restringe lo sguardo alla narrativa italiana del secolo scorso non si può comunque non rilevare un'ingente quantità di racconti che hanno per argomento la vicenda dell'iniziazione di un giovane protagonista. Alcuni esempi: *Lavorare è un piacere* di Cesare Pavese, *L'addio* di Beppe Fenoglio, *La storia di Avrom* di Primo Levi, *Il colombre* di Dino Buzzati. Restringere ulteriormente lo sguardo alla sola produzione moraviana può essere poi ancor più proficuo, ed è quello che faremo nei paragrafi che seguono.

In ogni caso, che in Italia il genere *racconto di iniziazione* sia stato spesso frequentato non deve stupire. Qui infatti la novella ha visto la sua tradizione più forte, mostrando fin

⁶⁶ «Non è una storia, l'adolescenza di Törless, ma un filo di momenti lirici» (F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 264).

⁶⁷ *Ivi*, p. 263.

⁶⁸ Milano, Rizzoli, 1951.

dalle origini un' assoluta propensione per il tema della formazione del giovane, retaggio a sua volta dell' *exemplum* di matrice cristiana. Tra gli archetipi del racconto di iniziazione italiano, spiccano senz'altro la *Novella di Cimone* di Boccaccio (*Decameron*, giornata quinta, novella prima) e quella di *Andreuccio da Perugia* (novella quinta della seconda giornata). Quanto questi due modelli abbiano influenzato il racconto italiano contemporaneo lo dimostrerà il caso dello stesso Moravia, il quale si riferiva al Boccaccio come al «maggiore scrittore di racconti di tutti i tempi e di tutti i luoghi»⁶⁹, ed includeva il giovane e ingenuo protagonista di *Andreuccio da Perugia* tra i personaggi “da racconto” per eccellenza⁷⁰.

2. Alberto Moravia: romanzi di formazione e racconti di iniziazione.

E' questa la sede migliore per tentare di saldare i due volti della narrativa moraviana, romanzo e racconto. Il maggior punto di contatto tra di esse è offerto infatti proprio dalla tematica dell'adolescenza.

In virtù di certi tratti specifici con cui tale tematica viene sviluppata si potrebbe far corrispondere a ciascun romanzo un racconto: *Inverno di malato* (1930) e *Agostino* (1942) *La provinciale* (1937) e *La romana* (1946), *L'imbroglione* (1937) e *La disubbidienza* (1948), i tardi *Il vassoio davanti alla porta* (1990) e *Il viaggio a Roma* (1988). Si vedrebbe allora che, se il tema è uno, le strategie narrative impiegate sono completamente differenti. Al romanzo di formazione si contrappone infatti il racconto di iniziazione. Della dicotomia tra i due generi del resto lo scrittore non fa mistero, come abbiamo mostrato discutendo nel secondo capitolo il celebre saggio *Racconto e romanzo*. Se poi intercorra tra questi due poli una dialettica, lo vedremo. E avremo dunque occasione di colmare anche la lacuna critica lasciata dagli studiosi, i quali si sono occasionalmente dedicati al racconto di formazione ma hanno trascurato di mettere in luce le differenze che intercorrono tra questo ed il romanzo di formazione⁷¹. Per iniziare, potremmo ribadire che certamente la brevità condiziona in modo decisivo l'idea di formazione restituita da un testo, ed è più che evidente che il processo formativo descritto in un racconto solo di rado può risultare concluso, mentre è più spesso colto in una delle sue fasi, destinata magari ad evolversi oltre il tempo della storia. Insomma è un dato di fatto che i racconti e i romanzi brevi di formazione siano più di frequente che i romanzi “lungi” dotati di un finale

⁶⁹ A. MORAVIA, *Racconto e romanzo*, cit., p. 274.

⁷⁰ *Ivi*, p. 277.

⁷¹ ad esempio G. BINI (*Il racconto di formazione*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1997).

trasformativa, e che dunque in essi la formazione, come Moretti ha sostenuto già a proposito di Stendhal e Puškin, passi sovente dalla *storia* al *discorso*, imponendo al lettore lo sforzo psichico supplementare dell'interpretazione degli indizi inerenti al destino dell'eroe intenzionalmente disseminati dall'autore nel testo.

Il tema dell'adolescenza ci permette di confrontare la duplice natura dello scrittore Moravia, *romanziera* e *storyteller*. «Gli scrittori di racconti avvezzi ad esprimersi dentro i limiti e secondo le pur maldefinite regole del genere, molto difficilmente» sarebbero «in grado di scrivere un vero, buon romanzo»⁷². E' questa una delle osservazioni più pregnanti formulate da Moravia nel saggio *Racconto e romanzo*, che abbiamo commentato nel capitolo secondo. La conformazione stessa del sistema della narrativa moraviana rappresenta però un'eccezione a questa regola. In contrasto con la tesi globalmente sostenuta in quel celebre saggio (subalternità del racconto rispetto al romanzo), attraverso la raccolta *L'imbroglione*, che dall'omonimo racconto prende il titolo, Moravia ha inteso infatti riscattare la forma racconto dalla condizione di subalternità rispetto al romanzo mettendone in evidenza le potenzialità narrative e soprattutto i valori di trama; inoltre egli ha prodotto numerosi racconti di iniziazione, disseminati in tutte le raccolte principali. E' tuttavia opportuno ricordare come lo scrittore romano non manchi di controbilanciare l'abilità dimostrata nelle "forme brevi" con alcuni *romanzi dell'adolescente* particolarmente *lunghi* (in primis *La Romana* ma anche *La vita interiore* e *Il viaggio a Roma*).

Non è solo una questione di lunghezza e brevità però. Si ricorderà infatti che un altro degli assunti più interessanti del saggio *Racconto e romanzo* è che "la principale differenza e fondamentale, tra il racconto e il romanzo, è quella dell'impianto o struttura della narrazione"⁷³. L'intreccio del racconto o "novella", come la si chiama qui, è "disossato", ossia "fatto soltanto di intuizioni sentimentali"⁷⁴. "Disossato" vuol dire privo di "ideologia"⁷⁵. Trattandosi di testi che parlano di adolescenza, è ben intuibile come l'ideologia sia poi quella della formazione integralmente, classicamente, compiuta, dal suo inizio alla sua fine.

⁷² A. MORAVIA, *Racconto e romanzo*, cit., p. 273.

⁷³ *Ivi*, p. 275.

⁷⁴ *Ivi*, p. 276.

⁷⁵ "Il più importante di tali caratteri è la presenza di quella che chiameremo ideologia, ossia di uno scheletro tematico intorno al quale prende forma la carne della narrazione. Il romanzo ha insomma un'ossatura che lo sostiene dalla testa ai piedi; il racconto invece, per così dire, è disossato (*Ibid.*)

Quello che manca al racconto di iniziazione rispetto al romanzo di formazione è dunque prima di tutto l' "ideologia". Ma, stando ancora al saggio moraviano, occorrerà ravvisare anche delle differenze puramente tecniche. In generale, infatti, il racconto si avvale di «procedimenti tecnici tutti intesi a dare in sintesi ciò che nel romanzo richiede invece lunghe e distese analisi»⁷⁶, ma soprattutto esso si concentra su «un momento particolare, ben delimitato temporalmente e spazialmente» mentre il romanzo prevede un tempo e uno spazio «che sono insieme reali ed astratti, immanenti e trascendenti»⁷⁷.

Moravia ravvisa infine un'altra fondamentale differenza tra racconto e romanzo: il personaggio. Non spiega nel dettaglio in cosa consista tale differenza, ma, dopo aver additato alcuni celebri esempi di personaggi "da racconto", come Andreuccio da Perugia e Boule de Suif, egli precisa che essi «sono il prodotto di intuizioni liriche»⁷⁸, vengono «visti di scorcio o di infilata»⁷⁹, e sono dotati di una "psicologia in funzione dei fatti e non delle idee", laddove quelli del romanzo incarnano delle *idee*, oppure sono dei veri e propri *simboli*.

Queste differenze appaiono del tutto percepibili rapportando alcuni dei più significativi racconti e romanzi con protagonista adolescente. Vi è però una zona intermedia nella narrativa moraviana in cui sussiste una certa ambiguità. La zona a cui alludiamo è quella rappresentata dai "racconti lunghi" e dai "romanzi brevi". Con quest'ultima denominazione Moravia raccolse nel 1975⁸⁰ *La mascherata* (1941), *Agostino* (1944), *La disubbidienza* (1948) e *L'amore coniugale* (1949). Di queste quattro opere, due, *Agostino* e *La disubbidienza*, sono romanzi brevi di formazione, un genere i cui maestri europei sono il Tolstoj di *Infanzia*, *Adolescenza*, *Giovinezza*, il Conrad di *Giovinezza* e de *La linea d'ombra*, il Musil de *I turbamenti del giovane Törless*, e, in Italia, Giorgio Bassani (*Gli occhiali d'oro* e *Dietro la porta*). La trilogia tolstoiana, ciclo di romanzi brevi di formazione scritti in successione e relativi a tre diverse età di una stessa vita, è particolarmente interessante perché fondata sulla stessa logica di contiguità che regge il *dittico* moraviano *Agostino-La disubbidienza* (che infatti nell'edizione statunitense del 1950 esce in un unico volume dal titolo *Two Adolescents: Agostino and Disobedience*⁸¹).

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ivi*, p. 277.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ vol. 10 di A. MORAVIA, *Opere complete. Romanzi brevi - La mascherata, Agostino, La disubbidienza, L'amore coniugale*, Milano, Bompiani, 1975).

⁸¹ New York, Farrar, Straus, 1950; prima edizione inglese: London, Secker and Warburg, 1952.

Poco più di cento *La disubbidienza*, poco meno di novanta *Agostino*, le pagine di questi due testi sono di numero superiore rispetto alle sessantaquattro di un racconto “lungo” (o romanzo breve, Moravia stesso si rivela indeciso al riguardo) come *L'imbroglione*⁸², e di numero nettamente superiore alle quaranta di *Inverno di malato*. La distinzione tra “racconti lunghi”, tra cui includiamo anche tutti gli altri dell’ *Imbroglione*, oltre che *L'avventura*, e “romanzi brevi” non è sempre facile da stabilire. I cinque racconti dell’ *Imbroglione*, in cui Moravia intende mostrare “personaggi verosimili in situazioni eccezionali”⁸³, sono infatti caratterizzati dalla misura lunga e dai valori di trama. Secondo Giacomo Debenedetti, essi possiedono tutti gli elementi del romanzo, benché condensati:

“Comunque, dialogo e ritratto, descrizione e scelta del soggetto, credibilità (fino a un certo punto) e trascrizione del tempo: tutti gli ingredienti, insomma, della narrazione s’era già visto fin da subito, fin dalla sorprendente esplosione degli *Indifferenti*, che in Moravia si amalgamavano, si conglomerevano, collaboravano spontaneamente. Ora poi, nella forma del ‘romanzo breve’ di cui quest’ultimo libro: *L'imbroglione* (Milano, 1937) ci offre cinque saggi, si compenetrano con ancora più naturalezza e organicità. Sottoposti all’altissima pressione che deve concentrarli entro la misura del ‘romanzo breve’ formano blocco”⁸⁴.

Benché dunque, scrivendo a Prezzolini Moravia parli di “libro di novelle”⁸⁵, è evidente che questi testi gravitano nell’area del romanzo, e che potrebbero essere agevolmente definiti anche “romanzi brevi”.

Lo stesso si dica di *Agostino*, la cui ambiguità formale è rispecchiata dalla definizioni discordanti applicate dai critici. Mentre Mordecai Marcus⁸⁶ utilizza l’espressione “short novel”, Peterson alterna «short novel» e «novella»⁸⁷. Carlo Emilio Gadda, illustre recensore del libro, usa invece la denominazione «romanzetto», che, pur non possedendo un valore tecnico, si distanzia da *romanzo* più di quanto non faccia *romanzo breve*. Recuperando i parametri enunciati dall’autore per distinguere racconto e romanzo, osserveremo invece come di fatto *Agostino*, similmente a *La disubbidienza*, sia un’opera emblematica; come il suo eroe sia un «simbolo» e la vicenda sia dotata di uno «scheletro tematico» attorno al quale «prende forma la carne della narrazione»⁸⁸. E’ innegabile altresì

⁸² A proposito dei testi dell’intera raccolta lo scrittore oscilla tra l’utilizzo del termine “novelle” e quello del termine “romanzi brevi” (si vedano le *Note ai testi* a cura di F. Serra in *Opere/1*, cit., p. 1695).

⁸³ in F. SERRA, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, cit., p. 1699.

⁸⁴ G. DEBENEDETTI, *L'imbroglione di Moravia*, in *Opere di Giacomo Debenedetti II. Saggi critici. Seconda serie*, a cura di C. Garboli, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 215.

⁸⁵ *Agosto 1936*, in A. MORAVIA – G. PREZZOLINI, *Lettere*, cit.

⁸⁶ *What is an initiation short story?*, cit., p. 198.

⁸⁷ T. E. PETERSON, *Alberto Moravia*, New York, Twayne Publishers, 1996, p. 35, parla di «short novel» romanzo breve, ma poi corregge con «more a novella than a novel», più una novella che un romanzo (*Ivi*, p. 38).

⁸⁸ A. MORAVIA, *Racconto e romanzo*, cit., p. 275.

che il tredicenne Agostino subisce, da vero personaggio romanzesco, «un lungo, ampio e tortuoso sviluppo che abbina il dato biografico a quello ideologico»⁸⁹ e che l'intreccio non è «il più semplice possibile»⁹⁰, visto l'elevato numero dei personaggi, la loro buona caratterizzazione e la complessa articolazione di un spazio pur limitato. Tutti questi rilievi scoraggerebbero dal considerare l'opera un racconto.

Evidentemente proprio in considerazione di simili incertezze, prima di decidere di raccogliere i “romanzi brevi” in volume, Moravia aveva formulato un progetto in cui ad essere privilegiata era non la brevità ma la tematica dei testi, ossia la tematica della giovinezza. Così scriveva infatti a Bompiani nell'anno dell'uscita della *Disubbidienza*:

Più in là si potrebbe fare (magari nelle opere complete) un solo volume che si potrebbe intitolare per esempio, *Romanzi e novelle sull'adolescenza*. Esso includerebbe *Inverno di malato*, *La caduta*, *Agostino*, *La disubbidienza*. [...] E sarebbe anche una raccolta di alcuni fra i miei libri migliori. A queste novelle e romanzi si potrebbe forse fare una prefazione o qualche cosa di simile⁹¹.

Questo ci legittima a riservare uno stesso trattamento a racconti lunghi e brevi, pur dovendo considerare invece in modo differente romanzi brevi e racconti.

Del resto, a proposito de *L'imbroglione*, ancora Giacomo Debenedetti dichiara che «il romanzo breve si attaglia più di ogni altra forma al temperamento di Moravia, appunto perché romanzo di una crisi»⁹². Ma la “crisi” è anche uno di quegli argomenti che risultano interessanti per il lettore del racconto “ordinario”, e dunque maggiormente compatibili con questa forma letteraria, atta a cogliere solo un breve segmento temporale.

E' bene considerare che il repertorio dei racconti, brevi o lunghi che siano, che Moravia dedica alla giovinezza è ben più ampio di quello esemplificato nella lettera a Bompiani. Il filone dei racconti di iniziazione percorre poligeneticamente tutta la sua produzione di testi brevi, e tutte le maniere che ivi si trovano rappresentate. Se non ci sarà dunque possibile in questa sede proporre una campionatura esaustiva, cercheremo di offrire esempi più vari e significativi possibile.

Alla luce del profondo interesse rivelato dallo scrittore romano per il tema dell'adolescenza, di cui, come abbiamo cercato di mostrare altrove, egli offre nel corso di tutta la sua carriera un'attenta fenomenologia, la ricchezza del filone dei racconti con

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Il passo è riportato da P. CUDINI, *Teatralità interiore*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941.1949*, cit., p. XXVII.

⁹² Secondo il critico «Moravia vede e sente sempre le iniziative dei suoi personaggi sotto l'aspetto contratto ed esplosivo della crisi. Nella sua narrativa, l'intreccio e il fatto sono dati in ogni caso da una serie di crisi [...]» (G. DEBENEDETTI, *L'imbroglione di Moravia*, cit., p. 217).

protagonista adolescente non può stupire. L'attenzione per la giovinezza non deriva però da una generica «passione pedagogica»⁹³, nè da un “mito personale”⁹⁴ dell'autore, né semplicemente da un “positive approach to the problems of puberty”⁹⁵. Alla base della predilezione mostrata da Moravia per il tema dell'adolescenza vi sono infatti delle ragioni più schiettamente artistiche, in quanto “il giovane coniuga il massimo di vitalità passionale con il massimo di ideali”⁹⁶. Un simile personaggio è dotato cioè di un altissimo potenziale narrativo.

Prima di entrare nel vivo dei testi, un'ultima precisazione: se abbiamo preferito parlare di racconti di iniziazione, ciò è dipeso da due considerazioni: la prima è che, come abbiamo visto, l'iniziazione meglio risponde, per la sua stessa struttura, alle esigenze tecniche del racconto, laddove la formazione meglio si attaglia invece al romanzo (a questa corrispondenza vi sono comunque alcune eccezioni, che metteremo in luce al momento opportuno). La seconda ragione è che l'iniziazione meglio corrisponde alla mentalità di Moravia, il quale, dobbiamo tenerlo presente, dichiara difatti che persino i suoi romanzi con protagonisti adolescenti sono «romanzi di iniziazione»⁹⁷.

Aggiungiamo infine una breve nota tecnica, che servirà per stabilire i confini della nostra analisi. I racconti su cui soffermeremo la nostra attenzione sono, in ordine cronologico di pubblicazione, i seguenti: *Cortigiana stanca*⁹⁸, *Inverno di malato*⁹⁹, *L'imbroglione*¹⁰⁰, *La provinciale*¹⁰¹, *L'avarone*¹⁰², *L'architetto*¹⁰³, *Il ritorno dalla villeggiatura*¹⁰⁴, *La casa nuova*¹⁰⁵, *L'avventura*¹⁰⁶, *La caduta*¹⁰⁷, *Il canto del cuculo*¹⁰⁸,

⁹³ E. SICILIANO, *Alberto Moravia*, in AA. VV., *I contemporanei*, Milano, Edizioni Marzorati, 1979, vol. VII, p. 6379.

⁹⁴ *Ivi*, p. 6384.

⁹⁵ T. E. PETERSON, *Alberto Moravia*, cit., p. 35 [«approccio positivo ai problemi della pubertà»].

⁹⁶ A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 277.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Esce dapprima in francese su “900”, poi, in italiano, ne *La bella vita* del 1935. Confluirà in seguito in *L'amante infelice e altri racconti* del 1943 e in *Racconti 1927-1952*.

⁹⁹ Pubblicato per la prima volta nel 1930 sulla rivista «Pegaso» e successivamente incluso nella raccolta *La bella vita* del 1935 e nel volume dei *Racconti* del 1952.

¹⁰⁰ Uscito su “L'Italiano”, anno X, n. 36-37, nov.-dic. 1935, diviene il testo eponimo della raccolta del '37, per poi essere incluso in *Racconti*.

¹⁰¹ Scritto nel 1936, assieme a *L'architetto*, compare per la prima volta nel volume *L'imbroglione* del 1937, e poi nei *Racconti*.

¹⁰² Scritto alla fine del '36, confluisce ne *L'imbroglione* e nei *Racconti*.

¹⁰³ Scritto nel '36, confluisce ne *L'imbroglione* e nei *Racconti*.

¹⁰⁴ Scritto nel 1938, fu pubblicato nel 1942 su “Lettere d'oggi”. Confluisce poi ne *L'amante infelice* e in *Racconti*.

¹⁰⁵ Uscito su “Prospettive” nell'ottobre del 1939, ora in *Romildo*.

¹⁰⁶ Pubblicato in sette puntate, col titolo *Cosma e i briganti*, su “Oggi” nel 1940 (vi era l'indicazione “Romanzo di Alberto Moravia”). Entra poi a far parte de *L'amante infelice* e dei *Racconti*. Il primo titolo è stato ripristinato nell'edizione Sellerio del 1980.

*Operazione Pasqualino*¹⁰⁹, *L'immortale*¹¹⁰, *Gi Raffa cerca se stessa*, *Secondo corrente sul fiume Zaire*¹¹¹, *Il vassoio davanti alla porta*¹¹². Tutti questi racconti sono, quale in un modo quale in un altro, racconti di iniziazione. Per analizzarli procederemo dal piano tematico al piano strutturale. Cercheremo cioè di mostrare dapprima quali siano le tematiche che Moravia mette in campo affrontando la spinosa questione dell'adolescenza e della giovinezza, tematiche che assimilano, più che non distinguono, i racconti di iniziazione ai romanzi di formazione. In seconda battuta mostreremo come alcuni di questi testi siano "strutturalmente" dei racconti, ossia affrontino gli stessi temi dei romanzi ma con una logica del tutto differente. Il cardine attorno a cui ruoterà la nostra analisi è *Inverno di malato*, che, come vedremo, costituisce l'anello di congiunzione tra la dimensione del racconto e quella del romanzo, e tra il Moravia delle origini e il Moravia della maturità.

3. Dall'innocenza alla conoscenza. La logica narrativa dei racconti di iniziazione.

Gettando uno sguardo d'insieme sulla narrativa breve di Moravia abbiamo individuato due strategie narrative, o meglio due logiche di base, che caratterizzano questo settore dell'opera moraviana, distinguendolo profondamente da quello dei romanzi. Le due logiche a cui ci riferiamo sono l' *ironia* e la *castità*. Poiché tuttavia i racconti di iniziazione, pur recando decisive tracce della poetica e dello stile dell'autore, costituiscono una realtà ulteriormente autonoma, sarà opportuno chiedersi 1) se ironia e castità siano due chiavi di lettura comunque valide 2) se esista una specifica idea di base, uno schema generale che sorregge questi racconti. Alla prima domanda risponderemo che, mentre il tema dell'eros anche qui è trattato effettivamente in modo "casto" (e dobbiamo intendere questo aggettivo in un'accezione non diversa da quella conferitagli da Moravia), la presenza del narratore ironico non è generalizzata. Possiamo anzi affermare subito che l'unico racconto di iniziazione "ironico" che abbiamo individuato nel corso delle nostre letture è *L'immortale*. Alla seconda domanda proveremo invece a dar risposta nel restante spazio di questo paragrafo. Misurandosi con un tentativo di lettura generale, Enzo Siciliano

¹⁰⁷ Col titolo *San Paolo, o la caduta*, il racconto comparve su "Prospettive", a. IV, nn. 8-9, 15 agosto-15 settembre 1940. Si trova poi raccolto ne *L'amante infelice* e nei *Racconti*.

¹⁰⁸ Uscito su "Documento", a. I, n. 8, agosto 1941, ora in *Racconti dispersi 1928-1951*, cit.

¹⁰⁹ Da *Nuovi racconti romani*.

¹¹⁰ uscito nel febbraio 1968 su "L'Illustrazione del medico", ora in *Romildo*.

¹¹¹ Entrambi da *Storie della preistoria* (1982).

¹¹² Da *La villa del venerdì* (1990).

ha rilevato la costante presenza, in tutta la narrativa di Moravia, della figura del «giovane aperto e invaghito della vita, di una vita senza aggettivi, espressione dell'esistenza in sé», che «attraverso una serie di erotici rapporti, viene svagato e subisce la più cocente delle ferite»¹¹³. Confidiamo che dall'esame che ci accingiamo a compiere sui vari testi si possa inferire quanto questa idea, per quanto suggestiva, risulti inadeguata a rappresentare la variegata casistica dei "tales of adolescence" del nostro autore.

Una chiave di lettura valida potrebbe essere la stessa che abbiamo indicato per i racconti di iniziazione in generale, ossia quella del *puer*. Certamente, all'universalità del mito e della fiaba, il racconto moderno oppone il *principium individuationis* e dunque «nell'immagine del fanciullo» che esso offre il mondo non parla «della propria infanzia»¹¹⁴ ma semplicemente di «ciò che dal punto di vista della vita umana significa una situazione eccezionalmente triste»¹¹⁵.

Più che in ogni altro luogo è forse nel romanzo breve *Agostino* che sono ancora ben riconoscibili alcuni elementi della «fenomenologia della nascita del "fanciullo"»; il tredicenne protagonista entra infatti in scena «ignaro del bene e del male»¹¹⁶ perché chiuso nel microcosmo dell'affetto materno e senza alcun sospetto della oggettiva varietà del reale. La sua innocenza, come quella di Andreuccio da Perugia, coincide con l'*ignoranza*. Lo stesso potremmo dire però anche di alcuni personaggi dei racconti: Girolamo di *Inverno di malato*, Gianmaria Bargigli de *L'imbroglione*, Cosma de *L'avventura*, Filippo Milone di *La casa nuova* e Silvio Merighi de *L'architetto*. «Fanciullo significa qualcosa che si sta maturando all'autonomia», afferma Jung. E difatti il percorso di tutti questi personaggi è un percorso rivolto alla conquista dell'autonomia. Tutti, inoltre, vivono uno "stato d'abbandono" che è "condizione necessaria, non un semplice fenomeno accessorio"¹¹⁷. Tale stato deriva principalmente dal distacco dell'eroe dalle proprie origini; d'altra parte, «soltanto dalla separazione, dal distacco, dal doloroso "essere messo in contrasto" può nascere coscienza e conoscenza»¹¹⁸.

Basterebbe questi esempi per mostrare come non sia affatto vero che, come ha affermato qualcuno, non esistono personaggi moraviani totalmente innocenti. Un caso

¹¹³ E. SICILIANO, *Alberto Moravia*, in AA. VV., *I contemporanei*, cit., p. 6384. La "cocente ferita" è l'apparire della vita «per quello che è, decadimento, bruttura, negazione di ogni idealità».

¹¹⁴ K. KERÉNYI, *Il fanciullo divino*, cit., p. 75.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 63.

¹¹⁶ A. MORAVIA, *Agostino*, cit., p. 361.

¹¹⁷ C. G. JUNG, *Per la psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, cit., p. 132.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 136.

emblematico è tuttavia quello di *Inverno di malato*, dove Girolamo passa, per mezzo del volgare magistero del Brambilla, «dall'innocenza alla perversità»¹¹⁹. Il carattere temporaneo del processo che coinvolge Girolamo e l'assenza di reali conseguenze psicologiche rendono opportuno parlare di “traviamento” piuttosto che di “corruzione”. Più di quello espresso da Siciliano è forse condivisibile infatti il giudizio di Sanguineti, il quale ritiene che nell'ottica di Moravia «il distacco dall'ambiente familiare e borghese, il contatto con un ambiente diverso» inevitabilmente assuma «il valore preciso di un traviamento»¹²⁰, a patto però che si accordi alla parola “traviamento” un'apertura al positivo e che la si consideri allusiva ad un processo pedagogico (a patto appunto che *non* la si intenda come sinonimo di “corruzione”). Analizzando comparativamente *Inverno di malato* e *Agostino*, Sanguineti prosegue: «Girolamo e Agostino, grosso modo, percorrono il medesimo itinerario pratico e spirituale»¹²¹. In verità, l'iniziazione del protagonista di *Inverno di malato* ha qualcosa di diverso rispetto all'iniziazione sia di Agostino sia del protagonista del racconto *L'avventura*, sia ancora, del protagonista de *L'imbroglione*. Tutti questi giovani personaggi, infatti, interiorizzano davvero l'incontro con l'*altro* così che il processo persiste nella vita da loro vissuta oltre i limiti del discorso narrativo. In questo caso sarà dunque preferibile parlare di *traviamento in permanenza*, mentre per *Inverno di malato* si dovrà parlare di *traviamento a termine*.

Ma Agostino e gli altri possono introiettare l'incontro con l'*altro* perché si tratta di un incontro “motivato” da un'intrinseca ansia di scoperte e di apprendimento, da una “filantropica ostinazione”¹²², e perché l'*altro* impersona qui una diversità autentica; al contrario, quello compiuto da Girolamo è un incontro non ricercato, bensì imposto, con un unico essere umano, Brambilla, il quale, pur proponendosi come principale alternativa all'universo familiare è in verità privo di qualità, velleitario e immerso nella stessa atmosfera insalubre in cui si trova il protagonista. Noteremo allo stesso tempo come la fisionomia del Brambilla sia essenzialmente quella del “tipo”, del carattere, del personaggio “da racconto” insomma. Ecco dunque un esempio di come lo “statuto” di un testo possa condizionare l'idea della formazione che vi è espressa.

¹¹⁹ Questa la definizione di una particolare tipologia di corruzione fornita da Moravia nel celebre saggio *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico* (1960), in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., p. 323.

¹²⁰ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 62.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² A. MORAVIA, *L'imbroglione*, cit., p. 1248.

In verità la situazione tipica del *Bildungsroman* ottocentesco, nonché della maggior parte dei racconti di iniziazione moraviani, è quella di *Agostino*. Qui il tema della conquista dell'identità, attorno a cui ruota tutta la letteratura sull'adolescenza, viene svolto nel modo più tradizionale possibile. Lo sviluppo della vicenda poggia infatti su continue opposizioni, bipolarità, tesi ed antitesi che caratterizzano globalmente la dinamica della *socializzazione*, ossia dell'integrazione con l'esterno, con l'ignoto. I concetti di "interno" ed "esterno", messi a punto da Fulvio Longobardi e da intendere anche in accezione sociale e culturale, convergono con quelli lotmaniani di "campo" e "anticampo", la cui accezione è invece in prima battuta geografica. Moravia mette in relazione queste due istanze secondo proporzioni di volta in volta diverse: talora prevale l'«anticampo», talora il «campo», ma i due spazi simbolici coesistono sempre. Fin da *L'avventura*¹²³, tuttavia, si stabilizza la tendenza dell'adolescenza a riappropriarsi definitivamente dell'esterno e la formazione torna ad essere illuminata dalla luce del sole, come avveniva agli eroi del romanzo di formazione tradizionale, i quali aggredivano il "tempo storico" e lo spazio, percorrevano strade e mari per tornare infine completamente cambiati alla terra di origine. Nello stupendo *Gioventù* di Conrad, ad esempio, la giovinezza è indissolubilmente legata al mito del mare e a quello dell'Oriente, terra misteriosa ed ammaliatrice e sacrario della memoria dell'ormai anziano protagonista-narratore Marlow¹²⁴. Non è un caso che ci riferiamo ostinatamente a *Gioventù*. Si può ipotizzare infatti che sia proprio quello creato da Conrad l'ideale moraviano di spazio esterno, almeno stando alla connessione che l'autore istituisce tra il proprio viaggio giovanile in Cina e il racconto lungo dello scrittore anglo-polacco¹²⁵.

Al contrario, in molti dei testi più precoci a dominare la narrazione sono gli spazi interni, ossia il "campo". Ne *Gli indifferenti*, ad esempio, la vicenda dei due giovani

¹²³ Dove si narra del viaggio di Cosma, figlio ventenne del mercante Dragotis, «alla volta dell'antica città provinciale in cui non era mai stato» (indicata con la sola iniziale S.) per vendere dei gioielli per conto del padre.

¹²⁴ J. CONRAD, *Giovinanza*, cit., p. 295: "Ed è così che io vedo l'Oriente. Ne ho veduto i luoghi segreti e ho guardato in fondo alla sua anima; ma ora lo vedo sempre da una piccola imbarcazione, un'alta linea di montagne, azzurre e lontane al mattino; come una leggera foschia a mezzogiorno; una frastagliata muraglia di porpora al tramonto. Ho ancora la sensazione del remo nella mia mano, la visione di uno scottante mare azzurro negli occhi. E vedo una baia, una vasta baia, liscia come il vetro e lucida come ghiaccio, scintillante nel buio. [...] Noi trasciniamo i remi con le braccia indolenzite, e di colpo un soffio di vento, un soffio debole e tiepido e carico di strani profumi di fiori, di boschi aromatici esce dalla notte tranquilla - il primo sospiro dell'Oriente sul mio volto. Non potrò mai dimenticarlo".

¹²⁵ «Devo dire che il viaggio in Cina è stata un'esperienza importante. [...] mi diede quella sensazione di giovinezza avventurosa che [...] Conrad ha così ben descritto in *Youth*; quando dice che il protagonista, venuto fuori sul ponte, capì che era in Oriente dalle mani brune dei portatori indiani che afferravano i parapetti per salire a bordo» (in A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., pp. 97 – 98).

protagonisti è racchiusa praticamente per intero nell'asfittico teatro di immobilità della villa; in *Inverno di malato*, come poi almeno in un altro testo, il deprimente “campo” del sanatorio non è mai varcato per tutta la durata del racconto. Escludendo il modello conradiano, potremmo dunque assumere *Inverno di malato* (dominio del *campo*) e *L'avventura* (dominio dell' *anticampo*) come i prototipi spaziali antitetici della narrativa breve di Moravia.

Accantonando per il momento le differenze, chiariremo quali siano, oltre alla figura del *puer*, gli altri elementi di uguaglianza della maggior parte dei racconti di iniziazione moraviani. Tra questi, uno è senz'altro costituito dalla situazione di avvio del racconto: un giovane “innocente” a contatto col mondo. In generale, nella *narrativa moraviana dell'adolescenza*, il binomio classico innocenza-ignoranza si apre poi a condizioni affini, come l'ingenuità e l'inesperienza, dando vita ad un repertorio semantico che si ripete di opera in opera¹²⁶. Oltre a sottolineare continuamente l' “ignoranza della vita” sofferta dai giovani personaggi, il narratore ne evidenzia lo stupore dinanzi agli eventi, uno stupore che ricorda da vicino l'«It is astonishing to me now...» ripetuto dal David Copperfield di Dickens.

L'ignoranza e l'innocenza costituiscono al contempo il presupposto essenziale del processo conoscitivo e la barriera che separa il giovane dal mondo sconosciuto. Egli è infatti costretto a subire talvolta un vero e proprio “razzismo dell'innocenza”. Il caso più noto è ancora una volta quello di Agostino, stigmatizzato dai compagni (i quali lo sbeffeggiano rivolgendosi a lui con l'appellativo «innocentino»¹²⁷) e dalla stessa madre (che lo tratta come un bambino). Ma un uguale destino spetta a quasi tutti i giovani eroi moraviani: quello di avvertire cioè la propria innocenza-ignoranza come un «cencio sporco» di cui liberarsi. Ne *L'imbroglione* Gianmaria Bargigli avverte un profondo disagio nel percepirsi «più che mai ragazzo e sperduto»¹²⁸, e non esita a difendersi dall'“accusa” di essere un “ragazzo”¹²⁹. Tancredi, ne *La caduta*, prova insofferenza per la stessa ragione: «Tuttavia era sempre lo stesso Tancredi per sua madre che durante tutto il viaggio lo trattò

¹²⁶ Ricordiamo ad esempio l'«animo inesperto di Gianmaria» in A. MORAVIA, *L'imbroglione*, cit., p. 1210 (l'aggettivo «inesperto» è reiterato poi a p. 1211, 1217). All'inesperienza di Gianmaria si contrappone invece la «doppiezza esperta» (*Ivi*, p. 1220) di Santina. Similmente Cosma è qualificato subito come «inesperto» (*L'avventura*, in *Opere/2*, cit., p. 244). In *Agostino*, pur nella loro totale mancanza di istruzione, i ragazzi della banda accusano Agostino di essere “ignorante”: «o che scemo... che scemo... si vede proprio che non sai nulla...» (*Agostino*, cit., p. 344); «ma non vedete che non sa nulla?» (*Agostino*, cit., p. 351)

¹²⁷ *Ibid.* “Innocente” (*Ivi*, p. 333).

¹²⁸ *ID.*, *L'imbroglione*, cit., p. 1258.

¹²⁹ «“e quanto all'essere io un ragazzo”, e non poté fare a meno di arrossire, “credo che l'età proprio non c'entri...”» (*Ivi*, p. 1245).

come un bambino; e questo lo rese furente per la vergogna»¹³⁰. L'essere «minorenne rispetto alla realtà»¹³¹ è insomma la maggiore "colpa" del ragazzo e, contemporaneamente, la sua maggiore pena.

Il rapporto del personaggio con la propria innocenza-ignoranza si presenta secondo due modalità principali. La presa di coscienza della propria condizione può precedere (*Inverno di malato*, *La caduta*, *Agostino*) il percorso esperienziale, oppure può seguirlo (*L'imbroglione*, *L'avventura*)¹³². In entrambi i casi, comunque, essa va di pari passo con la scoperta del "chiuso", cioè della propria esistenza circoscritta al lotmaniano *campo*, ed è dovuta ad una causa esogena, cioè nasce dal confronto con la diversità.

Se talora l'innocenza genera esclusione (in *Inverno di malato*), in altri casi genera partecipazione (*L'avventura*), perché, secondo quanto sostiene Luperini, «come per altri famosi adolescenti della nostra letteratura (pensiamo a Jeli e a Rosso Malpelo di Verga), il sentirsi diverso ed escluso provoca un desiderio d'integrazione»¹³³.

Per riassumere le osservazioni formulate sino a questo momento, indicheremo come schema-base dei racconti il seguente:

allontanamento dalle proprie origini alla ricerca del "diverso" - constatazione della propria innocenza, ignoranza, esilio nel chiuso - incontro con la diversità.

Manca a questo schema un ulteriore tassello. Jung assicura infatti che «l'umanità incorre sempre in contraddizioni con le proprie condizioni d'infanzia, vale a dire con il suo stato originario, incosciente ed istintivo»¹³⁴, e che, sia che si ragioni in termini di umanità, sia che si ragioni in termini di individuo, la «sintesi degli elementi coscienti e incoscienti della personalità» deve prodursi ed il fanciullo deve essere visto come un «simbolo unificatore dei contrasti, un mediatore, un redentore, vale a dire un *integratore*»¹³⁵, in possesso «a priori della potenziale totalità»¹³⁶. Tendenzialmente nel romanzo questi contrasti aperti e patenti hanno la possibilità di sanarsi. Nei racconti invece gli stessi, pur

¹³⁰ ID., *La caduta*, cit., p. 196.

¹³¹ F. LONGOBARDI, *Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 48.

¹³² i cui eroi prendono coscienza della propria ingenuità solo dopo essere stati truffati. Nella penultima pagina (1266-1267) de *L'imbroglione*, cit. leggiamo: «Ora la sua avventura gli pareva chiara, leggibile, significativa in ogni particolare, ma oltre questa lucida comprensione dei suoi errori non sapeva andare». In una delle ultime pagine de *L'avventura*, cit., invece: «Allora cominciai a bestemmiare ad alta voce contro la ladra inveterata e la propria ingenuità» (*L'avventura*, cit., p. 282).

¹³³ R. LUPERINI, *Alberto Moravia: dalla coscienza della crisi alla crisi della coscienza*, in *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 521.

¹³⁴ C. G. JUNG, *Per la psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, cit., p. 124.

¹³⁵ *Ivi*, p. 126-127.

¹³⁶ *Ivi*, p. 127.

essendo potenzialmente predisposti alla conciliazione ed alla sintesi, non dispongono dello spazio e del tempo necessari a tale conciliazione e sintesi.

Due dinamiche comuni sia al romanzo di formazione che al racconto di iniziazione moraviano sono lo scontro del protagonista con il “personaggio impulsivo” e l’identificazione con un “modello narcissico”. «Modello narcissico» è espressione tratta dalla terminologia psicoanalitica e utilizzata da Carlo E. Gadda¹³⁷ in riferimento alla vicenda di Agostino. A noi sembra però che essa possieda una validità più generale e possa indicare una peculiare categoria antropologica che Moravia inaugura con il Leo Merumecci de *Gli indifferenti* e ripropone poi in quasi tutti i romanzi e racconti con protagonista adolescente. Sanguineti definisce a sua volta il “modello narcissico” come «il modello morale, il vivente ‘exemplum’ di una linea di condotta etica, di un modo di affrontare e di percorrere la via della vita» la cui imitazione ha come fine la costruzione della «maschilità nascente» che «è poi la vitalità nascente»¹³⁸.

Il personaggio impulsivo, individuato da Debenedetti nei cinque racconti de *L’imbroglio*, solitamente generatore di “crisi”, è nel caso dei racconti di iniziazione l’artefice del processo di illusione-disillusione. Vi sono in particolare affermazioni specifiche o domande che tale personaggio rivolge al giovane, provocando in lui una reazione di autoconsapevolezza.

Si veda ad esempio la domanda rivolta dall’astuto Negrini all’ingenuo Gianmaria Bargigli ne *L’imbroglio* ed il disappunto con cui tale domanda viene accolta:

«[...] ragazzi come lei, intelligenti, di buona famiglia, che vi dichiarano appena vi conoscono: - diventerò diplomatico – se ne incontrano a ogni piè sospinto. Ma poi quanti sono quelli che realmente entrano in carriera e quanti quelli che finiscono impiegatucci in qualche ministero con sei o ottocento lire al mese? me lo dica un po’ lei...». Sgradevolmente sorpreso, pieno di odio, Gianmaria guardò interdetto il suo interlocutore: “Ma io non sono qui a Roma per diventare impiegato”, ribatté finalmente, “ho deciso di entrare in diplomazia e ci riuscirò”»¹³⁹.

Sul tema dell’avidità di modelli per «costruire maschilmente se stesso»¹⁴⁰ e della ricerca di un’ identità Moravia ritorna costantemente dai romanzi ai racconti. Dopo *Gli indifferenti*, Moravia lo riproporrà con particolare efficacia in *Inverno di malato* ed in *Agostino*, per poi offrirne una delicata metafora in uno dei tardi racconti allegorici di *Storie*

¹³⁷ C. E. GADDA (“*Agostino*” di Alberto Moravia, in ID., *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 191-192) a proposito del “romanzetto” del ’42 afferma: “siamo in età narcissica, oltre che puberale, e il ragazzo è avido di modelli (che io chiamo modelli narcissici) su cui conformare la propria nascente maschilità. Il modello è dapprima desiderato (quasi concupito), poi emulato”.

¹³⁸ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 63.

¹³⁹ A. MORAVIA, *L’imbroglio*, cit., p. 1221.

¹⁴⁰ C. E. GADDA, “*Agostino*” di Alberto Moravia, cit., p. 192

della preistoria: *Gi Raffa cerca se stessa*, dove una giraffa “adolescente” ed “orfana” vive solitaria in una prateria, senza possibilità di confronto con animali della sua o di altre specie, e decide pertanto «di mettersi in cammino per il mondo con lo scopo di accertarsi di quello che era veramente»¹⁴¹. Gi Raffa cerca un “branco” da cui poter essere accettata: dapprima si rivolge ai leoni, poi agli elefanti, poi ai formichieri, poi alle iene, infine ai serpenti. Tutto inutile, ella si illude ogni volta di essere ciò che non è. Ogni agognato “modello narcissico” si rivela illusorio. Quando non si ha coscienza della propria condizione esistenziale e sociale, sono gli altri lo specchio di noi stessi, avverte infatti Moravia introducendo la storia di Gi Raffa, «la cui specialità era che non si era mai vista in uno specchio»¹⁴²:

Giusto. Nelle praterie non ci sono specchi. Ma ci sono molti animali della stessa specie. Uno si confronta; vede che, su per giù, l'altro gli rassomiglia e questo è come se si fosse guardato in uno specchio. Gli altri, insomma, sono i nostri specchi¹⁴³.

L'interesse per il modello narcissico è legato alla forte presenza, nei racconti di iniziazione moraviani, di quella “situazione eccezionalmente triste” che è “la posizione minacciata e perseguitata dell'orfano”¹⁴⁴. Una posizione che nell'ambito dello “European marriage pattern” (quello cioè che prevede la famiglia composta di padre, madre e figli)¹⁴⁵ equivale ad una profonda anomalia. Orfano è Gian Maria Bargigli de *L'imbroglione*, orfano è il Tancredi de *La caduta*, orfana è Gemma Foresi de *La provinciale*, orfano è il protagonista di *L'immortale*. Ma l'anomalia esistenziale di questi personaggi non vale per se stessa; essa rispecchia la mutilazione morale della gioventù novecentesca.

Renato Barilli riconosce il valore artistico che in Moravia possiede il tema dell'iniziazione dell'adolescente. «E' forse significativo che le prove più riuscite, i risultati artisticamente più convincenti, siano ancora di quei racconti dove [Moravia] ripercorre un'esperienza di vita decisiva, l'iniziazione erotica e mondana dell'adolescente, che precede la situazione de *Gli indifferenti*»¹⁴⁶. In realtà, mentre nel romanzo di formazione l'iniziazione sessuale si pone come soluzione fulminea e definitiva di tutti i conflitti e di tutte le tensioni, come abbiamo già precisato e come mostreremo con alcuni esempi, la logica moraviana del racconto contrasta con la rappresentazione dell'iniziazione sessuale,

¹⁴¹ A. MORAVIA, *Gi Raffa cerca se stessa*, in *Storie della preistoria*, cit., p. 52.

¹⁴² *Ivi*, p. 50.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ K. KERÉNYI, *Il fanciullo divino*, cit., p. 63.

¹⁴⁵ Cfr. M. MITTERAUER, *Il giovani in Europa dal Medioevo a oggi*, trad. it Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 119 e sgg.

¹⁴⁶ R. BARILLI, *Moravia narratore “rivoluzionario moderato”*, in AA. VV., *I contemporanei*, cit., p. 6446.

che viene puntualmente censurata o rinviata, o solamente ipotizzata, o completamente evitata.

Se invece considereremo l'iniziazione nell'accezione più generale di "iniziazione alla vita", basata sulla logica del contrasto tra stato iniziale e stato finale del personaggio, vedremo come essa stimoli positivamente la vena dello scrittore¹⁴⁷. Come attesta il seguente brano da *L'imbroglione*, egli si mostra inoltre decisamente fedele ai principi dell'iniziazione arcaica, ed in particolare alla concezione della temporalità che a quel tipo di iniziazione è connessa:

"Tutto in una volta gli pareva di essere maturato, tutta in una volta la passione torbida e confusa per Santina era stata schiantata e spazzata via, lasciando dietro di sé nient'altro che vuoto e freddezza. Ora la sua avventura gli pareva chiara, leggibile e significativa in ogni particolare, ma oltre questa lucida comprensione dei suoi errori non sapeva andare"¹⁴⁸.

Si comprende in questo modo in cosa esattamente consista lo scarto tra racconto di iniziazione e romanzo di formazione: l'assenza di una temporalità prolungata e di un processo integralmente compiuto. La vicenda di Gian Maria, priva di ripercussioni sul piano della coscienza (all'eroe è negata la comprensione), si ferma sulla soglia della formazione; essa rimane cioè in quello stadio rituale che Van Gennep definisce *liminare*.

4. Il singolo e il gruppo.

La "segregazione rituale" è letterariamente rappresentata (nel romanzo di formazione e nel racconto di iniziazione) ambientando la vicenda in contesti caratterizzati da regole proprie che fanno concorrenza a quelle dello "stato civile". «Per "gruppi giovanili" [...] si devono intendere quelle forme sociali in cui i giovani sono "tra di loro"»¹⁴⁹. Essi entrano in contrasto «con altre forme istituzionalizzate di socializzazione, quali ad esempio la famiglia e la Chiesa. Gran parte di ciò che queste ultime proibiscono viene richiesto dal gruppo giovanile ai propri membri, come ad esempio il bere smodato, la violenza negli scontri, il "successo" sessuale»¹⁵⁰. È questa l'analisi che Michael Mitterauer fornisce di un fenomeno sociale che ha attraversato i secoli della storia europea. «Se si parla di "bande di

¹⁴⁷ Non tutti gli studiosi condividono questo punto di vista: Cfr. R. W. B. LEWIS, *Alberto Moravia: Eros and Existence*, in *The Picaresque Saint. Representative Figures in Contemporary Fiction*, London, Victor Gollancz LTD, 1960 (copyright 1956), p. 37 ("Moravia is a minor master of the strategy of conversion in literature; that is, of artistic conversion, of the transformation of one set of values into another").

¹⁴⁸ *L'imbroglione*, cit., pp. 1266-1267. Il corsivo è nostro. Un'analoga sensazione di repentino invecchiamento in J. Conrad.

¹⁴⁹ M. MITTERAUER, *I giovani in Europa dal Medioevo a oggi*, cit., p. 195.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 220.

strada”», egli prosegue, «dalla definizione stessa traspare tutto il disprezzo borghese per questa forma di vita della gioventù. Il termine inglese *gang* la relega nell’ambito della criminalità. Termini quali “bande”, “branchi”, “masnade” fanno pensare alle forme di vita associata degli animali, suggerendo l’idea della violenza, della primitività e della pericolosità»¹⁵¹. Quello della banda è un motivo sufficientemente codificato nella narrativa del Novecento. La sua massima espressione si ha forse ne *Il signore delle mosche* di William Golding (1954) dove il confine tra finzione dell’avventura e realtà della sopravvivenza è annullato. Ma la letteratura europea tra Otto e Novecento ha messo in luce anche l’esistenza di gruppi giovanili diversi: il collegio di istruzione (in cui è ambientata ad esempio la vicenda del *Törless* di Musil¹⁵²), o ancora la classe scolastica (come in *Dietro la porta* di Giorgio Bassani) e il gruppo universitario (in *Giovinezza* di Tolstoj e ne *Gli occhiali d’oro*, ancora di Bassani).

Quanto a Moravia, noteremo come ad una predilezione per l’adolescenza solitaria nei romanzi faccia riscontro, nei racconti, l’interesse per i gruppi giovanili, pur con le dovute eccezioni. Egli parla infatti precisamente di “banda” a proposito dei ragazzi che si raccolgono attorno al bagnino Saro in *Agostino*, e connette dunque questa istituzione agli strati sociali più bassi e allo stesso tempo ne sottolinea la funzione di «sostituto affettivo»¹⁵³ della famiglia. In termini antropologici, invece, il gruppo giovanile rappresenta non un’entità sostituiva, bensì un’alternativa alla famiglia. Diciassette anni dopo *Agostino*, nel breve racconto *Operazione Pasqualino* (incluso in *Nuovi racconti romani*), lo scrittore torna a raccontare la storia di un gruppo di adolescenti, «ragazzetti inesperti e ignoranti, figli di povera gente»¹⁵⁴. Il popolo, che in *Agostino* rappresentava il polo “altro”, diviene qui protagonista e la “banda” come stile di vita assurge addirittura ad argomento del racconto, condotto in prima persona da uno dei ragazzi ormai adulto, nonché ad emblema di una stagione spensierata ed incoscientemente avventurosa dell’esistenza. Non a caso dunque, *Operazione Pasqualino* si apre con una sorta di “definizione” del concetto di “banda”, condotta con spontaneità dal protagonista-narratore:

¹⁵¹ *Ivi*, p. 246.

¹⁵² Dove il gruppo viene infatti definito «brigata» (R. MUSIL, *I turbamenti del giovane Törless*, cit., p. 29) ed i suoi componenti «erano proprio i peggiori del suo anno, non privi di talento e nemmeno di famiglie men che buone, ma violenti e indisciplinati fino alla rozzezza» (*Ivi*, pp. 26-27).

¹⁵³ M. MITTERAUER, *I giovani in Europa dal Medioevo a oggi*, cit., p. 251.

¹⁵⁴ A. MORAVIA, *Operazione Pasqualino*, in ID., *Nuovi racconti romani*, in ID., *Opere/3. Romanzi e racconti 1950.1959*, vol. II, Milano, Bompiani, 2004, p. 1673.

Noi altri ragazzotti sotto i diciotto anni, si sa, andiamo a bande. Anzi, cominciamo a far le bande prima dei dieci anni; e quando vedete per certe strade della periferia sette o otto maschietti che corrono e si accapigliano, potete star sicuri che è una banda e che in quella banda c'è il più forte che mena agli altri e li comanda e ci sono quelli che gli fanno da servitorelli e quelli che, o perché più piccoli o perché più deboli, le pigliano da tutti e servono a tutti¹⁵⁵.

Come in quella del Bagno Vespucci, anche in questa banda, il cui capo risponde al colorito nome di Pasqualino, vige quindi una rigida gerarchia, ed anche qui i rapporti interpersonali sono dominati da una quasi infernale, eppure genuina, violenza. La debolezza di alcuni ragazzi, destinati a soccombere, ripete proprio la condizione di Homs e quella di Agostino, il quale, ricordiamo, «[...] si sentiva debolissimo e predestinato ad essere sconfitto»¹⁵⁶. Le scorrerie della banda di Pasqualino non si dispiegano su una spiaggia assolata o in una pineta, bensì nella decadente zona “fuori porta” di Roma dove i ragazzi hanno la loro “tana”¹⁵⁷. Si tratta della Roma delle “rovine”, quella Roma che l'adulto lettore colto ricollega alle incisioni di Piranesi, ma che nella verace e incolta mente dei ragazzi del popolo appare semplicemente adatta a gustosissime avventure:

Quell'estate, la nostra banda si riuniva dalle parti dell'Appia Antica, lungo quella strada piena di rovine e di cipressi, che invece dell'asfalto ci ha sassi tondi e grossi simili a pagnotte. Al chilometro ventesimo, un po' arretrata rispetto alla strada, c'è una grande stanza di mattoni rossi, con il soffitto a volta e l'ingresso sbarrato dai rovi. Dicono che è una rovina romana; e questo mi sembra un gran piccolo segno di giudizio di chiamare romana una rovina che, appunto, si trova a Roma¹⁵⁸.

La “rovina romana” è il rifugio in cui i ragazzi possono vivere appieno la propria comunione e sodalità, lontani dalle rispettive famiglie: «era un luogo ideale per nascondersi e noi ci nascondevamo tutti i giorni, benché non avessimo alcun motivo di farlo. Ma si sa, quando si è ragazzi, nascondersi è il più gran gusto che ci sia»¹⁵⁹. Al pari del Bagno Vespucci, la «grande stanza di mattoni rossi» diviene il “tempio” di un'adolescenza vitale e selvaggia. Viene spontaneo confrontare questo racconto con un altro breve testo moraviano, *La caduta*, che invece precede cronologicamente *Agostino*. Si tratta anche in questo caso dell'avventura estiva di un adolescente, un'avventura tuttavia solitaria¹⁶⁰, giacché la libertà di cui il protagonista Tancredi può disporre non stimola

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 1672.

¹⁵⁶ *ID.*, *Agostino*, cit., p. 344.

¹⁵⁷ Ricordiamo infatti che anche Berto mostra in lontananza ad Agostino la tenda rossa e dice: «Quella è la tana» (*Ivi*, p. 345).

¹⁵⁸ *ID.*, *Operazione Pasqualino*, cit., pp. 1672-1673.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 1673.

¹⁶⁰ Una volta giunti sul luogo di villeggiatura, la madre «cessò affatto di occuparsi di lui: Tancredi rimase solo e perfettamente libero» (*ID.*, *La caduta*, cit., p. 197).

affatto l'incontro con la diversità e l'aggregazione con i coetanei. E, nella "tana" delle tetre e dimenticate «camerette a mansarda dell'ultimo piano» della «paurosa»¹⁶¹ casa di vacanze, ad avere libero sfogo non è tanto la vitalità adolescenziale quanto una fantasia resa a dir poco terrificata dalla solitudine. La "rovina rossa" sulla via Appia permette, al contrario, la condivisione delle fantasie e la narrazione reciproca di storie vere o, più spesso, del tutto inverosimili:

e siccome eravamo tutti ragazzi pieni di vita, col sangue che bolliva e l'immaginazione accesa, quando non giocavamo a carte, ci lasciavamo andare alla fantasia, cioè ciascuno di noi raccontava quello che avrebbe fatto in determinate circostanze¹⁶².

Allo stesso modo, nel "romanzetto" del '42, il bagno Vespucci era il luogo in cui i compagni di Agostino si abbandonavano alle fantasticherie sulla bella madre del nuovo arrivato e si immaginavano in situazioni impossibili¹⁶³. Mentre, ancora ne *La caduta*, i giochi dell'inquieto Tancredi non hanno nulla di appagante e vitale, poiché «giocava, in parte; ma un malessere teso lo avvertiva che il giuoco non era che una mostra, e che l'insidia c'era veramente [...]»¹⁶⁴, alla rovina romana, al Bagno Vespucci, similmente che nel collegio del *Törless*, si gioca a fare i grandi («e ci illudevamo d'essere uomini misteriosi, decisi a tutto, terribili, simili a quelli, appunto, che si vedono nei film o nelle illustrazioni dei giornali a fumetti»¹⁶⁵; «Era come voler fingere di condurre una vita da banditi»¹⁶⁶).

Mitterauer sostiene che i gruppi giovanili sono egualitari rispetto all'estrazione sociale, mentre in essi vige semmai una «gerarchia basata sull'età»¹⁶⁷. Le cose cambiano infatti nel mondo fantastico di *Operazione Pasqualino* quando fa la sua comparsa un adulto vero, Felicetto: corrotto, corruttore, "spiacevole" quanto Saro, con «un viso di vecchietto, ma con i capelli arruffati ancora biondi, legnoso, ma con gli occhi azzurri, vispi e sgranati»¹⁶⁸. Proprio come Saro, «in capo a pochi giorni lui aveva acquistato» sui ragazzi «un'autorità da non si dire»¹⁶⁹. «La pipa tra i denti, gli occhi celesti socchiusi»¹⁷⁰, Felicetto possiede

¹⁶¹ *Ivi*, p. 198.

¹⁶² *ID.*, *Operazione Pasqualino*, cit., p. 1673.

¹⁶³ come quella descritta da Tortima ad Agostino: «ma se io, ad un tratto, mi presentassi in uno di quei ricchi ricevimenti... e dicessi... eccomi qui... che cosa faresti tu?» (*ID.*, *Agostino*, cit., p. 355).

¹⁶⁴ *ID.*, *La caduta*, cit., p. 201.

¹⁶⁵ *ID.*, *Operazione Pasqualino*, cit., p. 1673.

¹⁶⁶ R. MUSIL, *I turbamenti del giovane Törless*, cit., p. 45.

¹⁶⁷ M. MITTERAUER, *I giovani in Europa dal Medioevo a oggi*, cit., p. 246.

¹⁶⁸ A. MORAVIA, *Operazione Pasqualino*, cit., p. 1674.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 1675.

non solo lo stesso atteggiamento del volto di Saro ma anche un'analogia ambiguità. Egli non è padre e pedofilo, ma è un santo sanguinario, un affabile “vecchietto” abile nel tiro dei coltelli e violento nel linguaggio:

Felicetto sembrava uno zucchero, sempre dolce, anzi serafico, in tutto simile a quei santi di legno dipinto che stanno sugli altari delle chiese, con le mani giunte e gli occhi alzati al cielo. Ma in certi momenti poteva anche diventare cattivo¹⁷¹.

Come quella di Saro, la sua autorevolezza presso i ragazzi nasce dalla sua presunta grande esperienza:

Felicetto stava a sentire, la pipa tra i denti, gli occhi celesti socchiusi, tranquillo, dolce; e poi anche lui raccontava qualche cosa. Ma i suoi erano racconti veri, di ladri di strada, briganti e grassatori delle parti dove lui era nato, nel Viterbese¹⁷²

Egli propone agli ingenui sottoposti, buoni solo a fantasticare, un furto di sigarette, che assume il nome in codice di “operazione Pasqualino”. L'impresa finisce nel nulla ma il protagonista Ruggero, utilizzando quella che si può a ragione considerare una delle spie linguistiche della narrativa sull'adolescenza di Moravia, dichiara di avere grazie ad essa «aperto gli occhi»¹⁷³. La vita della banda ha offerto a lui e ai compagni l'occasione per un collettivo e decisivo “esame di realtà” mostrandosi dunque come un importante *catalizzatore* narrativo della formazione.

La banda non è però l'unica “comunità iniziatica” rappresentata da Moravia nei suoi racconti di iniziazione. Molto più di frequente, infatti, la “segregazione rituale” dei suoi eroi avviene in un luogo che rispecchia profondamente la situazione sociale dell'Italia fascista e postbellica: la “pensione di terz'ordine”¹⁷⁴. Mentre gli eroi dei romanzi di formazione non hanno la fisionomia del “giovane inurbato”, i racconti sono fitti di studenti spiantati che dalla provincia si recano in città (così in *Apparizione*, *L'imbroglione*, *L'architetto*, *La casa nuova*, *In paese straniero*). In tutti questi casi la comunità che accoglie per prima il giovane provinciale è, appunto, la pensione. In modo più evidente che in tutti gli altri testi, ne *L'imbroglione* lo scrittore tematizza la pensione come luogo dell'iniziazione di Gianmaria, studente di legge, timido, dotato di un' “esuberanza chimerica dell'immaginazione” e perciò portato ad “agire senza necessità”.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ivi*, p. 1679.

¹⁷⁴ *Albergo di terz'ordine* è anche il titolo di uno dei racconti precocemente pubblicati sull' “Interplanetario” (a. I, n. 5, 1° aprile 1928).

“Non diversamente gli avvenne poco dopo il suo arrivo dalla piccola città natale in quella pensione della capitale in cui aveva preso alloggio. Solo, senza amici, dopo aver passato una settimana in sconcertante solitudine decise finalmente di uscirne ad ogni costo: avrebbe parlato ad una delle persone che abitavano insieme con lui nella pensione”¹⁷⁵.

Assecondando questo suo desiderio di socialità, il giovane Gianmaria, ingenuo e dai tratti tardivamente adolescenziali, si imbatte nella scaltra Santina, e credendo di poterla sedurre finisce invece egli stesso sedotto e imbrogliato. La situazione, come vedremo, è tipica, non solo dei racconti di iniziazione moraviani, ma di una tradizione narrativa ben più ampia.

Attraverso Santina Gianmaria lega la propria vita a quella della “pensione Humboldt”, “un tempo proprietà di una vecchia inglese invaghita di Roma, e ora amministrata e diretta per conto degli eredi da una giovane vedova a nome Nina Lepri”¹⁷⁶; tra le pareti fastosamente decadenti dell’edificio si aggirano personaggi singolari e sinistri, come il losco Negrini, la perfida Rinaldi (in verità Cocanari), la servetta Edvige. In questo “smorto e soffocato labirinto” il giovane vive “la prima avventura della sua vita”¹⁷⁷ e vi compie tutte le scoperte essenziali, da quella della propria fisicità¹⁷⁸, al sentimento d’amore, alla disillusione. Attraverso il filtro dell’inesperienza, lo squallore del luogo appare trasfigurato, ed “ogni particolare di questo quadro singolare” si imprime “per sempre nella memoria attonita di Gianmaria”¹⁷⁹. Come in *Agostino*, il luogo ospita una comunità alternativa, una comunità di *outsiders*; esso possiede tutti i caratteri della società iniziatica, su cui vigila la “sacerdotessa” Nina Lepri, la quale “sembrava l’incarnazione vivente dello spirito che abitava i lunghi corridoi e le squallide camere della pensione”¹⁸⁰. La figura della Lepri ha in sé qualcosa di sacro. E, non a caso, come abbiamo già avuto occasione di vedere, ella si proporrà a Gianmaria come iniziatrice. Il tema della “doppia scelta erotica” qui si complica, sino a divenire quello della “tripla scelta”: Gianmaria sperimenta difatti dapprima l’amore ingannevole della Santina, poi quello generoso e autentico della Lepri, ma la sua vita è proiettata verso l’esterno, e il suo destino sarà quello della reintegrazione nella società “civile”, dopo il tempo della segregazione rituale (la proiezione è dunque verso un successivo rito *postliminare*).

¹⁷⁵ A. MORAVIA, *L’imbroglio*, in ID., *L’imbroglio*, cit., p. 1205.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 1208.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 1220.

¹⁷⁸ Apprezzabile è infatti il “nudo di giovinetto allo specchio”, di tipica marca moraviana; qui vediamo Gianmaria «abituarsi alla propria nudità», e provare «guardandola la stessa meraviglia invaghita e scandalizzata che gli ispirava di solito il corpo nudo di una donna» (*Ivi*, p. 1207).

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 1211.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 1213.

Una comunità iniziatica dai connotati significativamente simili ispira la trama di altri due racconti, l'uno appartenente alla stessa raccolta *L'imbroglione*, e l'altro di cinquant'anni successivo. La comunità alternativa al proprio ambiente familiare che il giovane "provinciale da poco laureato in architettura", protagonista de *L'architetto*, incontra sul suo cammino¹⁸¹ non è tuttavia rappresentata dalla pensione (in cui pure risiede), bensì dalla strana famiglia Mancuso-De Cherini (in cui, come abbiamo già avuto modo di osservare, Moravia ripropone il triangolo amoroso de *Gli indifferenti*). Qui Silvio può fare esperienza del vizio, e può sperimentare la "doppia scelta erotica" (che si gioca tra la lolitica Amelia e la fidanzata lasciata in provincia). Una tematizzazione dell'albergo (nel 1990 i tempi della pensione di terz'ordine possono ormai dirsi tramontati) come comunità iniziatica pressoché identica a quella dell'*Imbroglione* si ha invece ne *Il vassoio davanti alla porta* (da *La villa di venerdì*). L'affinità è denunciata dallo stesso autore, che battezza il protagonista con un nome pressoché identico a quello dell'eroe del '37:

"Gian Maria, disteso al sole sulla sdraia della terrazza dell'albergo, guardava questo paesaggio con occhi perplessi; non era alpinista e neppure amante della montagna: quasi stupito, si domandava che cosa era venuto a fare quassù, in questa valle solitaria e arcigna, invece di passare l'estate come gli altri anni in qualche affollata e cordiale località marina"¹⁸².

Egli opta per un ritiro così poco conforme ai gusti giovanili perché intende scrivere e vivere una tragedia. Ma il lettore dei racconti intenderà questo proposito più semplicemente come un desiderio di iniziazione; infatti Gian Maria "aveva diciott'anni ed era convinto di avere sino ad ora soltanto vegetato. Quello che nel suo linguaggio interiore chiamava la "vera vita", secondo lui non l'aveva neppure sfiorato"¹⁸³. Proprio come nel racconto del '37, la vera vita ha qui il volto della matura e seducente signora Burla, ma anche del marito di costei, della perfida giornalista Pietrobon, degli ambigui camerieri e di tutti gli avventori dell'albergo. E anche qui, dopo il periodo di segregazione rituale, la prospettiva dell'eroe sarà quella di essere reintegrato nella società da cui proviene. Ecco infatti il finale:

"La corriera era già pronta, immobile, in fondo al piazzale. Gian Maria vi salì e sedette. Quasi subito l'autista salì anche lui, chiuse con fracasso la porta, e accese il motore. La corriera si mosse, discese rapidamente per un paio di rampe, fece echeggiare due o tre richiami remoti e

¹⁸¹ "Al mio paese", pensava, "il cielo a quest'ora è lo stesso e così le rondini e la falce della luna. Soltanto, se scendo in strada, non mi trovo in una grande città, bensì in un borgo da nulla pieno di gente rozza e ignorante. [...] Questo confronto lo amareggiava perché, al paese, aveva lasciato la fidanzata, con la promessa di sposarla e portarla in città appena ci avesse trovato lavoro" (ID., *L'architetto*, cit., pp. 181-182)

¹⁸² ID., *Il vassoio davanti alla porta*, in ID., *La villa di venerdì*, cit., p. 41.

¹⁸³ *Ibid.*

mesti come il suono di un corno da caccia, quindi svoltò nella strada maestra e prese a correre in piano su un interminabile rettifilo”¹⁸⁴.

Si potrebbero indicare infine altri due luoghi in cui Moravia colloca i suoi eroi in “segregazione rituale” (il sanatorio e il carcere). Ne discuteremo tuttavia nei prossimi paragrafi.

5. I racconti e la riflessione sul tempo e sulla formazione.

In quanti dei numerosi racconti di Moravia si può reperire il tema della adolescenza e dell’iniziazione? In moltissimi, sarà la risposta. Ma quanti sono i racconti di iniziazione di Moravia? Solo alcuni.

Il tema dell’adolescenza stimola infatti la vena artistica dello scrittore, e gli permette di ottenere risultati pregevoli. Non è semplice però, come abbiamo precisato nelle pagine precedenti, riuscire a racchiudere nel ristretto spazio del testo breve non solo un percorso formativo, ma anche la successione stessa delle prove che consentono ad un personaggio di modificare irreversibilmente la propria ontologia (nel processo dell’iniziazione). Esistono infatti alcuni racconti in cui, nonostante la presenza del protagonista adolescente o giovane, il meccanismo dell’iniziazione non viene messo in moto. Uno di questi è *Cortigiana stanca*, ossia quello che, allo stadio attuale delle conoscenze, può essere considerato il più antico dei racconti di Moravia.

“Lentamente, chiudendo la porta con una spinta del dorso e guardando fisso all’amante, il *giovane* entrò nella stanza”¹⁸⁵. Il racconto si svilupperà interamente come un processo alla vecchiaia, in cui il ruolo del giudice spetterà proprio al giovane cui si allude nell’incipit. L’imputata è la matura cortigiana Maria Teresa, che il ragazzo si accinge ad abbandonare, e la vecchiaia stessa appare come una buona ragione per compiere questo gesto doloroso:

“Per la strada, la sua fantasia si era accanita con una specie di rabbiosa volontà a immaginare una Maria Teresa carica di autunni, dai seni pesanti, dal ventre grasso tremolante sulle giunture allentate dell’inguine, dai fianchi impastati e disfatti. [...] Queste immagini di decadenza, aggravate e incrudelite fino alla caricatura dalla sua immaginazione compiacente, gli avevano dato un po’ di coraggio”¹⁸⁶.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 105. E’ questo un tipo di epilogo non poco comune anche nei romanzi di formazione moraviani (*La disubbidienza, Il viaggio a Roma*).

¹⁸⁵ *ID.*, *Cortigiana stanca*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 5. Il corsivo è nostro.

¹⁸⁶ *Ibid.*

L'accanimento immaginativo del giovane sul povero corpo dell'ex amante è in realtà lo stesso del giovane Moravia (a quest'altezza appena ventenne), il quale due anni prima degli *Indifferenti* misura qui il suo tratto di pittore espressionista.

In realtà i sentimenti del giovane nei confronti della donna sono contrastanti: egli odia il suo presente, ma prova gelosia per la stessa persona “in un'altra età della sua vita” (“dunque c'era stata un'altra Maria Teresa, pensava, giovane, fanciulla, senza quel sorriso stanco e quella vestaglia eternamente discinta, pudica; e altri l'avevano amata prima di lui!”¹⁸⁷). Analoga riflessione sul passato di una donna che ha ormai raggiunto la maturità si troverà nel racconto *L'avventura* (1940), dove la ladrona Albina, suscitando senza volerlo la compassione del giovane Cosma, non si accorgerà che “tutto quell'appiccicume non era tanto in Cosma bensì in lei, nel fondo più segreto del suo animo, resto di ingenuità della lontana adolescenza, a cui ormai, dopo essersene distaccata, ella non ricorreva più che per trarre in inganno”¹⁸⁸.

Ancora in analogia con *L'avventura*, *Cortigiana stanca*, che –ribadiamolo – non mette in scena alcuna iniziazione ma solo una riflessione sulle età della vita, si chiude in un modo tipico, secondo una strategia che verrà recuperata da Moravia anche in due successivi romanzi di formazione, *La disubbidienza* (1947) e *Il viaggio a Roma* (1988). La strategia è quella dell' “eroe partente”:

“Ora provava un desiderio insaziabile di quella promiscua oscurità popolata di avventure facili e di paesaggi lontani. Al diavolo Maria Teresa, pensò a mo' di conclusione; e sforzandosi di dominare il profondo malessere che l'opprimeva, richiuse dietro di sé il portone e s'incamminò verso il centro della città”¹⁸⁹.

Il racconto è dunque costruito su un paradosso, incarnato dalla persona fisica della cortigiana, che, assommando in sé più età, diventa figura emblematica della vita, la “faccia stessa dell'esistenza”¹⁹⁰. La giovinezza rifiuta infatti la maturità, eppure, uscendo dalla stanza dell'ex amante il giovane si accinge a percorrere la strada della vita, una strada proiettata proprio verso la maturità. La paradossalità intrinseca ad una simile logica è in verità giustificabile in una prospettiva culturale novecentesca, in cui solo di rado, da Radiguet a Fournier, la maturità è intesa come positiva conquista. Ed è proprio questa

¹⁸⁷ A. MORAVIA, *Cortigiana stanca*, in ID., *Racconti 1927-1951*, cit., p. 7.

¹⁸⁸ ID., *L'avventura*, in ID., *Opere/2*, cit., p. 281.

¹⁸⁹ ID., *Cortigiana stanca*, cit., p. 15.

¹⁹⁰ *Ibid.*

svolta nel rapporto tra adolescenza e maturità che, secondo Moretti¹⁹¹, avrebbe determinato nel primo dopoguerra del secolo scorso una crisi irreversibile del romanzo di formazione. Se, come abbiamo visto, il racconto di iniziazione sembra essere immune da questo fenomeno, e se il Moravia romanziere si mostra decisamente in contro-tendenza, poiché esprime un'idea positiva e ottimistica della maturità, il Moravia scrittore di racconti, seppur moderatamente, è incline ad esprimere una simile concezione.

Una pura riflessione sulle età della vita è invece il racconto autobiografico del '33, *Domenica con lo scirocco*. Sullo sfondo della città "indomenicata", il protagonista, che è Moravia stesso secondo quanto si deduce da alcuni indizi, asseconda con il pensiero il moto del tram che procede sui binari, il quale diviene progressivamente emblema dello scorrere della vita (l'espedito è in un certo senso simile a quello impiegato da Dino Buzzati in *Ragazza che precipita*, appartenente alla raccolta *La boutique del mistero*).

"Ora il tram corre a precipizio lungo la cancellata dei giardini pubblici. Vedo oltre le sbarre vasti prati verdi dai confini indistinti, staccionate, cavalieri che saltano. Bambino, usavo giocare in quei gran prati erbosi [...]. Ricordo anche come quei giorni della mia infanzia fossero indubbiamente non meno pesanti e stralunati di questa domenica sciroccale e mi pare ad un tratto ben convenzionale certa immaginazione che attribuisce volentieri ai primi tempi della vita tinte verdi e azzurre di primavera, armonie da minuetti, stati leggeri e beati di innocenza. Tale sarà forse, penso, l'infanzia di quelli che seducono l'indifesa servetta, hanno il bavero bianco di forfora, sono furbi e maligni, ma rispettosissimi dicono, inchinandosi: 'Senza meno, Eccellenza, senza meno'; o di quelli che attraversano la città riversi sul sedile della loro grossa automobile, hanno un ufficio per gli affari, un appartamento per l'amante, una villa per la famiglia e quando occorre sanno dirmi: 'Si vede che lei è molto giovane, caro Moravia; ma io che potrei essere suo padre...'; oppure ancora di quelli ai quali, dopo quell'inizio promettente, la sorte non ha più permesso di fare altro che barare al giuoco, farsi mantenere dalle amanti e, ogni sera, indossata la marsina tirannica, portare la persona infaticabile per quei balli, per quei tornei di carte, quei ricevimenti, quei pranzi, quei ritrovi che rendono notoriamente così difficile ogni carriera mondana"¹⁹².

Il protagonista-narratore dà quindi libero corso alla propria riflessione sino a rinvenire alcune regole sociologico-antropologiche in base alle quali determinate categorie di infanzia si svilupperebbero in altrettanto determinati tipi di maturità. Egli dispensa però se stesso da questo codice "genetico" universale, e dall'idea dell'infanzia come unica età innocente di vite poi "esemplarmente corrotte", sottolineando, evidentemente, la diversità ontologica di chi svolge il mestiere di scrittore rispetto al resto dell'umanità:

"Ma per me, che dovevo vedere le cose diventare da mediocri cattive e da cattive pessime e al quale questo inaspettato progresso doveva ispirare un ingenuo stupore che dura tutt'ora,

¹⁹¹ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 272. Cfr. anche C. MAGRIS, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., pp. 4-7 e sgg.

¹⁹² A. MORAVIA, *Domenica con lo scirocco*, in ID., *Romildo*, cit., pp. 340-341.

l'infanzia non fu che un limbo noioso, combattuto tra i presentimenti e la naturale incapacità di chiarirli"¹⁹³.

L'infanzia "ideale", l'infanzia cioè "di tutti coloro che sono destinati a non perdersi nell'oscurità materiale", non è dunque quella che raccontano i romanzi di formazione ottocenteschi, né quella verso cui mostrano di provare nostalgia gli stessi protagonisti di alcuni altri racconti moraviani¹⁹⁴; bensì "un'età senza veri dolori né vere gioie, oscura, opaca, grossa, simile a quelle torbide ed inerti giornate alle quali non è possibile illuminarsi e purificarsi senza la devastazione di un temporale"¹⁹⁵. Meccanicamente simbolico, il finale vede il giovane scrittore, disceso ormai dal tram, incamminarsi sotto un'impetuosa pioggia notturna (in questo caso la funzione dell'espedito del temporale conclusivo, molto comune nei racconti, è del tutto esplicita).

La riflessione "pura" sulle età della vita prosegue nell'incipit di *Il ritorno dalla villeggiatura* (oltre che, come vedremo, all'inizio del "disperso" *L'immortale*):

"Tutti gli uomini, la maggior parte senza saperlo, prestano alle ore, ai giorni, alle stagioni e agli anni il colore mutevole dei loro sentimenti. Per molti la mattina è angosciosa e la notte lieta oppure il contrario. Certi mesi sono aspettati con ansietà, certi altri temuti. Le stagioni appaiono favorevoli o sfavorevoli secondo i casi. [...] Questa facoltà di dare un carattere alle divisioni convenzionali del tempo, è viva soprattutto nella giovinezza, età in cui ogni momento che passa pare nuovo prima di riviverlo ed è insostituibile appena è passato; con l'età matura e soprattutto con la vecchiaia, essa si affievolisce soverchiata dall'abitudine e finalmente si spegne"¹⁹⁶.

La riflessione sul rapporto tra percezione del tempo e età della vita funge da preambolo al singolare caso di adolescenza tardiva e di tardiva iniziazione del "nobile Tarcisio", il quale "viveva a quaranta come a vent'anni, in ozio, e non aveva lasciato che il lavoro risolvesse il tempo, come vuole il proverbio, in denaro". "Per lui, come durante l'adolescenza, ogni minuto della giornata, ogni giorno del mese, ogni stagione dell'anno conservavano quella fisionomia arcigna o amabile che hanno per il giuocatore, anche quando è in perdita e la partita volge alla fine, le varie figure della carte da gioco"¹⁹⁷. Quella dell'adolescenza ritardata è una tipologia moderatamente presente, eppure molto interessante, nei racconti di iniziazione moraviani. *Il ritorno dalla villeggiatura*, così come *L'immortale*, sono infatti fra i testi qualitativamente migliori dell'intera produzione di

¹⁹³ *Ivi*, p. 341.

¹⁹⁴ "Gli pareva di essere un bambino al quale il mondo andasse facendo una grande ingiustizia, avrebbe voluto tornare davvero a quell'età puerile così facilmente consolabile, lagrime di nostalgia e di pietà per se stesso gli empivano gli occhi" (ID., *Morte improvvisa*, in ID., *La bella vita*, in ID., *Opere/1*, cit., p. 438).

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ ID., *Il ritorno dalla villeggiatura*, in ID., *Racconti*, cit., p. 323.

¹⁹⁷ *Ibid.*

racconti. E' questo uno dei casi in cui lo spazio del racconto è sfruttato da Moravia per esporre le proprie idee su temi come il tempo e la formazione. L'ampio spazio dedicato alla riflessione impedisce però alla dinamica iniziatica di svilupparsi.

Vi sono poi anche alcuni casi in cui la dinamica dell'iniziazione non si innesca per ragioni diverse. Una di queste può essere per esempio il fatto che, pur impiegando un personaggio giovane, la sotterranea intenzione dell'autore sia quella di imprimere alla narrazione una direzione diversa. Questo avviene ad esempio ne *La casa nuova* (da *Romildo*). L'incipit presenta l'elemento portante del classico racconto di iniziazione moraviano: un "giovane provinciale venuto a Roma per studiare lettere", al quale "il soggiorno nella capitale aveva fatto l'effetto contrario a quello che si era aspettato"¹⁹⁸. Su questo elemento si innestano addirittura la valenza picaresca della strada e del vagabondaggio ("dimentico degli studi e di qualsiasi altro dovere, non si stancava mai, con qualsiasi tempo e a qualsiasi ora, di vagabondare, invaghito e pieno di speranza"¹⁹⁹), e il potenziale avventuroso che la metropoli, "simile ad una cortigiana che sappia coi suoi accorgimenti attirare di strada in strada fino a casa sua un amatore"²⁰⁰, possedeva nel romanzo di formazione ottocentesco. Finanche l'atteggiamento del giovane protagonista Filippo Milone è quello tipico del personaggio in formazione: la sua disponibilità e la sua speranza ("Non c'era infatti, così gli parve, null'altro da fare che aspettare. Qualcosa sarebbe certamente avvenuto, qualcosa, ne era sicuro, di fortunato, di avventuroso, di singolare"²⁰¹) lo mettono sulle tracce di una donna che gli promette un facile amore. Le premesse sono senza dubbio quelle di un racconto di iniziazione. Questi presupposti si perdono però progressivamente tra le spire del *plot* (giacché questo è senz'altro un racconto "plotted").

La donna, che Filippo si illude sia quella della sua vita pur vedendola "disposta ai maggiori lavori", lo invita a seguirlo con la promessa di concedersi a lui. Prima di introdurlo in un lussuoso appartamento, ella gli comunica però di essere alla vigilia del matrimonio con un vecchio ripugnante ma facoltoso (la situazione si profila dunque comica nel modo più convenzionale e la possibilità di un'esperienza decisiva si allontana per Filippo). L'attenzione narrativa si sposta dunque dal protagonista alla ragazza che chiede lei stessa di essere iniziata ad un nuovo modo di vita. Ella vorrebbe infatti che

¹⁹⁸ ID., *La casa nuova*, in ID., *Romildo*, cit., p. 74.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ivi*, p. 75.

²⁰¹ *Ivi*, p. 74.

Filippo si prestasse a mettere in scena una “ripetizione della prima notte di nozze”, al fine di essere sottoposta ad una “prova”²⁰² decisiva. Per questa ragione, per questo spostamento del baricentro narrativo, per la trasformazione del protagonista in “strumento” dell’iniziazione altrui, la possibilità del racconto di iniziazione naufraga. Al contempo, la situazione comica del tradimento deflagra in tragedia: il marito geloso, dopo aver assistito non visto agli approcci sessuali della futura moglie con Filippo, si suicida. Al povero giovane non resta che rinunciare alle proprie aspettative, lasciare la “casa nuova” dove la vicenda si è consumata ed incamminarsi sotto la pioggia.

6. *Adolescenze atipiche.*

Nelle prossime pagine faremo riferimento principalmente al celebre racconto giovanile *Inverno di malato*, non solo per quel «certo suo carattere di implicito raccordo tra *Gli indifferenti* ed *Agostino*»²⁰³, di cui riferisce Cudini, ma anche per l’assoluta rilevanza che esso possiede all’interno del “macrotesto” moraviano: la rilevanza, cioè di un secondo crogiuolo di tematiche dopo *Gli indifferenti* (in questi due testi è dunque racchiusa la *protostoria* della narrativa moraviana). Benché, per l’impetuosità ed il nervosismo della sintassi e per alcune difficoltà dello stile, *Inverno di malato* sia riconoscibile in modo più netto che non *Gli indifferenti* quale opera giovanile, ne emerge, già definita nei suoi connotati, l’inequivocabile sapienza artistica di Moravia.

Tuttavia, non meno che per la sua assoluta centralità all’interno del macrotesto moraviano, la nostra scelta si è rivolta ad *Inverno di malato* per l’*atipicità* dell’idea di formazione che ne è alla base. Se infatti, come vedremo, racconti come *L’avventura* ed *Operazione Pasqualino* e persino *L’imbroglio* e *L’architetto* offrono una pittura sostanzialmente “canonica” dell’adolescenza, già codificata a livello europeo in una fase pre-novecentesca (l’adolescenza come età di attiva partecipazione al reale e di apertura ad esperienze avventurose o presunte tali), il primo *racconto di formazione* di Alberto Moravia (se si esclude *Cortigiana stanca*) affronta il “caso” di una adolescenza “anormale”: quella di un malato, che è esattamente l’opposto di ciò che dovrebbe «essere la [...] vita di ragazzo tra i coetanei e in famiglia»²⁰⁴. La ragione di tale “atipicità” è da ascrivere all’usuale incidenza, in questo caso duplice, della biografia autoriale sulla scelta delle tematiche; non solo lo scrittore, poco più che ventenne, sceglie infatti di affrontare la

²⁰² *Ivi*, p. 87.

²⁰³ P. CUDINI, *Introduzione* ad A. Moravia, *Racconti 1927_1951*, cit., p. VIII.

²⁰⁴ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, in ID., *La bella vita*, in ID., *Opere/1*, cit., p. 369.

vicenda di un personaggio che gli è quasi coetaneo, ma traspone sul piano letterario anche la recente esperienza della propria infermità²⁰⁵. Anche l'ambientazione montana, che lo scrittore riprenderà a distanza di sessant'anni nel racconto di iniziazione *Il vassoio davanti alla porta*, è riconducibile ad un movente autobiografico (la permanenza dello scrittore nel sanatorio Codivilla di Cortina d'Ampezzo) piuttosto che, come ha osservato Donald Heiney, letterario (*La montagna incantata* di Thomas Mann). Del resto Heiney stesso deve riconoscere la profonda diversità che intercorre tra le ambientazioni delle due opere:

the difference is that for Mann the sanatorium is more or less a synthetic setting for an intricate philosophical allegory, whereas for Moravia it is the reflection of a powerful personal experience, perhaps the crucial experience of his life²⁰⁶.

Se da un lato si può osservare che in generale tutte le opere (romanzi e racconti) che trattano di adolescenza sono per Moravia un inesauribile serbatoio di ricordi personali, d'altra parte l'incidenza biografica non deve essere enfatizzata fino all'eccesso, anche in forza del costante richiamo da parte dell'autore alla funzione sublimante della scrittura²⁰⁷.

Per quanto riguarda nello specifico *Inverno di malato*, dunque, la pur plausibile volontà dello scrittore di aderire alla "vita vissuta" non va disgiunta dal deciso rifiuto del ruolo di mitografo dell'"età verde", a cui egli preferisce di gran lunga quello di lucido, obiettivo e talvolta spietato cantore di un'età tra le più infelici²⁰⁸. Spietato come spietata sa essere l'adolescenza; spietato come spietata è l'adolescenza di Girolamo, il protagonista «poco più che diciassettenne»²⁰⁹ del lungo racconto. Affetto da tanto gravi quanto imprecisati

²⁰⁵ «Io soffrivo di tubercolosi ossea secca, che dà dolori atroci. Di questi dolori ho sofferto da nove anni a diciassette» ricorda Moravia in E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 30. Sappiamo che su consiglio della zia Amelia Rosselli egli fu ricoverato al sanatorio Codivilla di Cortina d'Ampezzo nel marzo 1924 e che vi rimase fino all'ottobre 1925.

²⁰⁶ D. HEINEY, *Three italian novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*, University of Michigan Press, 1968, p. 11. **trad.:** «la differenza è che per Mann il sanatorio è più o meno un'ambientazione fittizia per un'intricata allegoria filosofica, mentre per Moravia esso è il riflesso di una forte esperienza personale, forse dell'esperienza cruciale della sua vita».

²⁰⁷ E' chiaro che il romanziere non può parlare se non delle cose che conosce. Ma non sarebbe romanziere se non inventasse. Dunque diciamo che il romanziere parte da una conoscenza diretta e sofferta ma generica del tema e poi invece inventa personaggi e situazioni (A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. VII). Moravia si riferisce poi proprio al racconto in questione (*Ivi*, p. XIV): "In *Inverno di malato*, c'era e come! l'esperienza generica del sanatorio in cui ero vissuto per due anni; ma i personaggi e le situazioni erano frutto di fantasia". Si veda anche D. MARAINI (*Il bambino Alberto*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 98): "Eppure nei tuoi libri si trova il passato, quasi ossessivamente ripetuto. Non alla maniera di Proust, non come un rapporto di tenerezza e di recupero, ma come uno scontro con qualcosa di sé e delle proprie prime esperienze da cui non ci si riesce a liberare".

²⁰⁸ Questa concezione dell'infanzia e dell'adolescenza verrà espressa, come sappiamo, nel racconto del '33 *Domenica con lo scirocco*.

²⁰⁹ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 370.

problemi ossei (deducibili da indizi quali i «dolori al ginocchio malato»²¹⁰), egli è ricoverato nel sanatorio di un'anonima località di montagna, ed entro questo spazio angusto la sua vicenda di crescita si svolge per intero, così che le uniche relazioni significative che gli è concesso sperimentare sono quelle con gli altri malati, in particolare Brambilla, il commesso viaggiatore con cui condivide la stanza, Joseph, un grossolano infermiere austriaco, e Polly, una scialba malatina inglese, che diverrà in seguito oggetto dei suoi goffi tentativi di seduzione. L'indefinitezza del luogo e la greve immobilità del tempo, oltre all'esiguità del numero dei personaggi, in cui sembrano replicarsi alcune delle scelte formali compiute ne *Gli indifferenti*, permettono al discorso narrativo di far meglio emergere nel suo procedere le dinamiche di «una psicologia completamente traviata dalla malattia e dall'abbandono»²¹¹.

Non è un' "età verde" quella vissuta dal ragazzo, il quale assomma in sé la malattia intellettuale che era propria di Michele Ardengo e la malattia fisica che colpirà in seguito Luca Mansi de *La disubbidienza* e il Tancredi del racconto *La caduta* (il quale si apre così: «La malattia era durata circa un paio di mesi...»²¹²). La malattia del corpo è vista dunque da Moravia come il diretto e quasi inevitabile riflesso di una complessa personalità²¹³ e come un fattore che semplicemente complica il travaglio proprio dell'adolescenza e si frappone al già difficile rapporto tra io e mondo su cui si impernano sia il racconto di iniziazione che il romanzo di formazione moraviano. Se è vero che la malattia del corpo possiede una sua autonoma incidenza sulla personalità, Girolamo possiederà, potenziati, tutti i caratteri del tipico «diffident adolescent hero»²¹⁴ di Moravia.

A conferma del legame tra scelta dell'adolescenza atipica e rifiuto di qualsiasi trasfigurazione di quell'età della vita si può considerare il caso affine de *Il canto del cuculo*, un racconto ascrivibile ancora alla prima fase della carriera dello scrittore²¹⁵:

“Il prigioniero era entrato nel carcere a diciott'anni. In quel tempo della sua vita era ancora ingenuo, e nonostante il delitto, il processo e la condanna, sperava ancora l'affetto e la simpatia umana. Così i primi approcci con i compagni di prigionia, con le guardie, con i superiori mortificarono in lui non già l'aspirazione alla libertà bensì quella più istintiva alla comunione

²¹⁰ *Ivi*, p. 386.

²¹¹ *Ivi*, p. 366.

²¹² *ID.*, *La caduta*, in *L'amante infelice*, in *ID.*, *Opere/2*, cit., p. 196.

²¹³ E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 30: «Cominciai a sentire che la malattia era dovuta a quello che oggi distintamente vedo essere stata l'eccessiva sensibilità di allora».

²¹⁴ D. HEINEY, *Three Italian novelists*, cit., p. 13 («l'insicuro eroe adolescente») e *ivi*, p. 12: «In Girolamo the sickness that prevents action is real and physical; in Michele it is sublimated into an intangible paralysis of the will» (**trad.** «In Girolamo la malattia che impedisce l'azione è reale e fisica; in Michele essa è sublimata in un'intangibile paralisi della volontà»).

²¹⁵ Uscito su «Documento», anno I, n. 8, agosto 1941.

con gli uomini. Le sue delusioni, acerbe ed umilianti, furono non quelle del galeotto ma quelle dell'adolescente»²¹⁶.

In ogni caso, mentre quello dell'adolescenza "carcerata", per quanto ci risulta, rappresenta un *unicum* nella produzione moraviana, il tema dell'"adolescenza malata" verrà ripreso con particolare efficacia, come dicevamo, nel romanzo breve *La disubbidienza*. Mentre però per Luca Mansi l'infermità fisica assumerà i connotati della ribellione (egli la desidererà, l'attenderà ed infine la provocherà), Girolamo, al contrario, della malattia, e dei limiti che essa impone alla sua vitalità di ragazzo, è vittima inconsapevole. Inoltre, mentre per Luca Mansi (così come per Tancredi, protagonista de *La caduta*) la malattia è condizione stra-ordinaria e limitata nel tempo, e dunque coincidente con la morte simbolico-iniziatica, per Girolamo essa diviene una condizione permanente, una dimensione esistenziale a cui abituarsi «per trapassi quasi insensibili»²¹⁷, una paradossale fonte di vita. Questa condizione, così come quella del giovane carcerato di *Il canto del cuculo*, è quanto di meno favorevole all'iniziazione possa esserci, poiché la straordinarietà si annulla nella quotidianità della sofferenza, l'anormalità diviene una forma di dolorosa normalità²¹⁸. La malattia e la prigionia sono però temi ad alto potenziale narrativo. E la rappresentazione dell'"adolescenza malata" e dell'"adolescenza prigioniera" è già una prima, duplice, testimonianza della capacità dello scrittore di racconti di compiere significative variazioni sullo stesso tema (nella fattispecie il tema dell'adolescenza), capacità che ci impedisce pertanto di considerarlo uno "scrittore senza storia", o peggio, l'esponente di un' "arte da rigattiere". Raccontare dell'adolescenza di un malato o di un carcerato equivale infatti ad adempiere il compito auspicato in *Racconto e romanzo* per gli autori di racconti, quello cioè di «esaurire la varietà di situazioni e di personaggi»²¹⁹.

A dire il vero, Moravia mantiene la capacità di confrontarsi con la varietà del reale anche quando scrive romanzi. Se consideriamo infatti globalmente la sua produzione narrativa noteremo che l'adolescenza può essere triste ed umbratile come quella del malato, o "rubata", come quella del carcerato; sfrenata e selvaggia come quella dei giovani delle bande di Saro (*Agostino*) e di Pasqualino (in *Operazione Pasqualino*), o "venduta" come quella della "Romana", o ancora "ideologica" come quella di Desideria (*La vita*

²¹⁶ A. MORAVIA, *Il canto del cuculo*, in ID., *Racconti dispersi 1928-1951*, cit., p. 106.

²¹⁷ ID., *Inverno di malato*, cit., p. 369.

²¹⁸ A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 22: «Andò a finire che in qualche modo mi affezionai al letto e alla malattia. [...] Avevo nostalgia della malattia».

²¹⁹ A. MORAVIA, *Racconto e romanzo*, cit., p. 274.

interiore). E le vicende di formazione possono essere variamente ambientate sullo sfondo luminoso della Versilia, nell' interno borghese di un' inerte e grigia città, nelle borgate romane, ai Parioli, ma anche in luoghi di dolore e di morte come un sanatorio o un penitenziario. Parimenti, l' adolescente può essere dinamico al modo degli eroi in formazione tradizionali, oppure immobile, un giovane a metà, un «torso fuor delle coltri»²²⁰, un mollusco che porta con sé il suo guscio²²¹. L'esistenza di diverse prospettive secondo le quali l'adolescenza può essere osservata fa sì che tanto la struttura del romanzo o racconto di formazione quanto le prove cui l'eroe è chiamato varino a seconda dei casi. Lo sviluppo di Girolamo e del protagonista del *Canto del cuculo* ad esempio è tutto valutabile in rapporto alla condizione "atipica" dei due personaggi, e ciò è tanto più vero per il fatto che sono personaggi "da racconto", che dunque «agiscono in funzione di un determinato avvenimento»²²² ed hanno una «psicologia in funzione dei fatti e non delle idee»²²³. Mentre l'oggetto del desiderio che l'eroe del romanzo di formazione tradizionale persegue è, com'è noto, di volta in volta l'amore, il successo o la promozione sociale, nel caso di *Inverno di malato*, come si inferisce dalle ultime pagine²²⁴, il supremo (e ben dissimulato) oggetto del desiderio è la salute; ne *Il canto del cuculo* si materializzano invece due successivi oggetti del desiderio: il primo è quello di diventare "il più forte, il più riottoso e il più sottile tra quanti da tempo erano capitati nel luogo"²²⁵; il secondo è "l'evasione senza scopo, l'evasione che non serve ad altro che ad evadere, l'evasione insomma, pura, sola, come un grido che non abbia echi né seguiti"²²⁶. Sarebbe tuttavia un'ingenuità credere che il movimento interiore dei due ragazzi non abbia altro oggetto che la salute o la libertà (che, si capisce bene, sono equivalenti), nel qual caso non si tratterebbe certo di racconti di iniziazione, ma di semplici racconti "di guarigione" e "di evasione". Così come nel primo caso il significato più profondo della "guarigione" è la maturazione (non dobbiamo dimenticare infatti che fin da Tolstoj "guarire" può anche voler dire superare l'adolescenza), nel secondo l'evasione rappresenta il superamento, l'estrema prova che corona gli sforzi e le lotte di lunghissimi anni.

²²⁰ ID., *Inverno di malato*, cit., p. 364.

²²¹ «Insomma il letto, dopo il sanatorio, era diventato per me come il guscio per la lumaca» (A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 31). Ogni atto quotidiano è compiuto dal ragazzo attraverso la mediazione del suo letto: «La scacchiera fu messa sopra una sedia tra i due letti» (A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 377) e «disposto il suo letto accanto a quello della ragazzetta» (*Ivi*, p. 378).

²²² ID., *Racconto e romanzo*, cit., p. 277.

²²³ *Ivi*, p. 278.

²²⁴ Cfr. *Inverno di malato*, cit., p. 384.

²²⁵ ID., *Il canto del cuculo*, cit., p. 107.

²²⁶ *Ivi*, p. 109.

Valutando i due racconti nel loro complesso diremo pertanto che, se alla malattia e alla mancanza di libertà spetta una funzione “caratterizzante”, i veri e propri nuclei narrativi sono costituiti invece dal “problema dell’ azione”²²⁷ e dalla ricerca dell’identità, l’uno già affrontato da Moravia ne *Gli indifferenti*, l’altro formalizzato in *Agostino* (la cui stesura è di poco posteriore a quella del secondo dei due racconti). Per agire occorre tuttavia essere mobili, mentre la malattia e la prigionia, in modo simile all’indifferenza, sono la massima espressione dell’ immobilità. Ne *Gli indifferenti* agire avrebbe voluto dire uccidere l’amante della madre, e da quell’unica, decisiva azione Michele avrebbe potuto trarre salvezza o perdizione; in *Inverno di malato* agire significa invece, come vedremo, amare fisicamente una donna; in *Il canto del cuculo*, agire, agire veramente, non può voler dire altro che evadere. Mentre però l’indifferenza è immobilità morale, la malattia e la prigionia sono condizioni di immobilità esclusivamente fisica; e all’assoluta stasi di Michele Ardengo, il quale non riusciva a superare prove né a cogliere “occasioni” a causa della propria indifferenza, si contrappone in questi due testi l’ anelito autentico all’azione nonostante la coatta immobilità. Qui lo sviluppo dell’eroe (che ruota intorno all’azione) e malattia/prigionia rimangono nettamente separati, seppur in un indiretto rapporto dialettico. Mentre però Girolamo non guarisce, proprio come ne *Gli indifferenti* Michele non “rinsaviva”, il giovane galeotto è spinto a varcare le Colonne d’ Ercole della propria vita rubata, ed il racconto mostra su un piano anche esteriore quel movimento progressivo che nel racconto del ’30 andrà invece recuperato frammezzo alle parole del narratore. La malattia imprime infatti all’intreccio un movimento circolare²²⁸ e quasi deterministico.

Alla *circolarità della malattia*, che al termine del racconto ritorna al punto esatto di partenza, cioè ad uno stadio che il lettore può solo immaginare perché antecedente l’inizio della narrazione, si contrappone però la *linearità dell’ effettiva formazione del protagonista*. E alla *straordinarietà ordinaria* della malattia finisce per contrapporsi la *normalità straordinaria* delle azioni umane, ed è su quest’ultimo piano che il protagonista si modifica, come vedremo, realmente.

7. L’ “altro sociale”, il «modello narcissico» e il «masochismo pedagogico».

²²⁷ E. SANGUINETI (*Alberto Moravia*, cit., p. 65) definisce la vicenda di Girolamo «un dramma tutto astrattamente allegorico e ideologico», e «dramma della giustificazione superiore dell’agire».

²²⁸ “Il professore rese le fotografie all’assistente e si voltò verso il ragazzo. “Lei”, pronunziò, “è tornato alle stesse condizioni nelle quali si trovava quando arrivò qui al sanatorio... E’ contento?”” (A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 401).

Inverno di malato, quale secondo “incunabolo” della poetica moraviana, anticipa nelle tematiche molti dei successivi sviluppi della narrativa breve di Moravia. Secondo quanto sostiene Romano Luperini il racconto possiederebbe però il legame più saldo con Agostino in virtù della «colpa d’esser borghese»²²⁹ che i due protagonisti avvertono. Come si vedrà meglio in seguito, nelle storie di adolescenza di Moravia (che si tratti di romanzi o di racconti) assolutamente centrale è la componente sociale, e uno dei principali nodi dell’esperienza di vita di molti eroi borghesi (Girolamo, Agostino ma anche Cosma, protagonista de *L’avventura*) è senz’altro rappresentato dal contatto con l’altro in senso sociale. L’altro sociale, incarnato in Agostino dalla banda di giovani popolani del bagno Vespucci, in questo lungo racconto veste le spoglie di Brambilla, l’adulto compagno di stanza di Girolamo, il quale incarna «nell’aspetto fisico, coi suoi capelli biondi, i suoi occhi celesti e falsi, la sua faccia accesa, il perfetto tipo del commesso viaggiatore»²³⁰; ne *L’imbroglio* e ne *L’avventura*, l’altro sarà incarnato invece rispettivamente dalla giovane prostituta Santina e dalla brigantessa Albina.

La complessa genesi del personaggio di Brambilla, che fonde due persone realmente appartenenti alla “generica esperienza” dell’autore, ma che si carica poi di un significato simbolico assoluto (poiché si inquadra in una categoria antropologica generale, e corrisponde cioè al “tipico” ruolo diegetico moraviano dell’antagonista – modello), fornisce un’ulteriore prova della deontologia artistica dello scrittore (che non si limita a trasbordare nel testo i ricordi personali).

“Miles gloriosus” milanese, dalla parlata gergale e popolare, Brambilla squarcia il silenzio del sanatorio con i suoi proverbi e le sue frasi fatte e, spalleggiato dal mediocre e sadico infermiere Joseph, riesce a far sentire Girolamo come un «adolescente delicato e viziato»²³¹. Gli svela cioè la sua “infamante” minorità anagrafica e soprattutto la sua

²²⁹ R. LUPERINI, *Alberto Moravia: dalla coscienza della crisi alla crisi della coscienza*, cit., p. 521.

²³⁰ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 370. Da D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 90: «Da principio siccome non c’era una stanza libera tutta per me, mi hanno messo per qualche tempo in seconda con un altro. [...] Era un viaggiatore di commercio. Volgarissimo. Che mi fece soffrire più della solitudine». E’ questo un primo indizio dell’identità dell’individuo che funge da modello per il personaggio del Brambilla («E’ lui il Brambilla di cui parli in *Inverno di malato*?») chiede la Maraini. E Moravia risponde «Sì, è lui». In realtà in Brambilla si trova fusa anche l’immagine di un altro compagno di sanatorio del giovane Moravia, il triestino della stanza accanto di cui lo scrittore ricorda: «fui completamente affascinato da lui» (*Ivi*, p. 96). R. PARIS (*Alberto Moravia*, con un intervento di Enzo Siciliano, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p. 39), dicendo che Brambilla «ricorda il triestino sboccato e puttaniere che aveva rivelato la volgarità dell’esistenza al giovane Pincherle in sanatorio», commette dunque una piccola imprecisione.

²³¹ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 368.

condizione di borghese, condizione su cui il ragazzo mostra di non aver mai riflettuto in precedenza²³²:

“Non sono mica un signorino io”, diceva per esempio sollevandosi dal letto e guardando con un disprezzo ben recitato, con quei suoi occhi cilestri e falsi, il ragazzo mortificato, “non sono mica stato tirato su nell’ovatta io... a quindici anni già nei cantieri e mai un soldo in tasca e mio padre non era un fannullone... non possedeva nulla mio padre... ma scarpe grosse e cervello fino... Venne a Milano che era muratore e ora ha una ditta bene avviata... s’è fatto da sé mio padre...: cosa abbiamo da rispondere a tutto questo?... Fatti ci vogliono, fatti e non parole...”²³³.

Spinto dal suo irriducibile odio nei confronti dei «terribili» borghesi, l’uomo riesce a convincere Girolamo, «in otto mesi di convivenza forzata, che un’origine borghese o, comunque, non popolare fosse poco meno che un disonore»²³⁴. E, allorché il ragazzo cerca di difendersi con la domanda «Ma che colpa ha mio padre se è nato ricco?», la condanna giunge tanto sollecita e implacabile quanto ingiustificata: «Colpevolissimo»²³⁵. Se fosse concesso, facendo critica letteraria, ragionare in termini di partigianeria per l’uno o per l’altro personaggio, diremmo senz’altro che, con le seguenti considerazioni, Sanguineti mostra di simpatizzare per Brambilla:

Nessuno [...] ha così efficacemente trascritto, in aperto racconto, il fatale masochismo del borghese, che, incapace di spontanea autocoscienza, finalmente, accusato di essere quello che precisamente egli è, e cioè per intanto alienato in un mondo artefatto, innaturale, privo di ogni vitalità vera e di ogni autentica resistenza, e autenticamente, nel suo fondo, corrotto, si riconosce, e gode di quella stessa spietatezza con cui è infine colto nella sua reale condizione e spiegato a se stesso²³⁶.

Sanguineti, come del resto Luperini, sembra davvero credere alla funzione coscienziale del commesso viaggiatore, nonostante l’inattendibilità di costui sia continuamente smascherata dalla voce narrante attraverso la reiterazione di spie linguistiche quali «finzione»²³⁷ e «assurdità»²³⁸. Finzione, assurdit . La dialettica di tipo sociale, che sar  componente essenziale del romanzo di formazione moraviano, non ha dunque ancora preso quota in questo racconto. I presunti insegnamenti del Brambilla infatti sono nulla pi  che tormenti inflitti «per passare il tempo» da un individuo profondamente sadico a uno

²³² *Ivi*, p. 364: «Il ragazzo era di famiglia una volta ricca e ora impoverita [...]» al contrario di «Brambilla, viaggiatore di commercio e figlio di un capomastro»

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ivi*, 364.

²³⁵ *Ivi*, p. 365.

²³⁶ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 63.

²³⁷ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 364.

²³⁸ *Ivi*, p. 366.

profondamente masochista, che è quindi più capro espiatorio che colpevole. D' altra parte Girolamo non reca alcuna traccia della corruzione che gli viene imputata da Sanguineti non meno che da Brambilla, e per di più egli non possiede, all'avvio del racconto, alcuna coscienza della propria appartenenza sociale. La sua condizione è quella del puer innocente ed ignorante.

Certamente borghesi, e certamente rappresentativi della classe sociale avversata dal commesso viaggiatore sono i personaggi che compongono l'entourage familiare del protagonista, in particolare la «madre che arrivava il giorno di Natale, tutta impellicciata, colle braccia cariche di regali»²³⁹ ed i «conoscenti della famiglia», «gente elegante venuta in quel luogo di montagna per gli sports invernali»²⁴⁰. In Moravia vige spesso l'equazione «genitori *uguale* borghesia», o, ma più di rado, «adulti *uguale* borghesia». In questo caso però i borghesi sono visti davvero «di scorcio», non entrano mai in scena direttamente e per il ragazzo non c'è dunque possibilità di una reale verifica della corruzione che Brambilla imputa loro; soprattutto non c'è una reale comunanza di condizione tra lui stesso e gli altri, come sostiene invece Cudini, il quale ritiene che «la visita a Girolamo in sanatorio degli amici di famiglia» renda «bene il senso dell'appartenenza a una classe sociale e dunque alle conseguenti forme di comportamento» e che «l'abitudine alla finzione, l'autocompiacimento, il crearsi delle situazioni e viverle» facciano parte anche del «comportamento di Girolamo» pur «calato in situazioni differenti»²⁴¹. Se ne deve concludere che, mentre per Cosma de *L'avventura confrontarsi col popolo* vuol dire veramente «vedere come stanno le cose», cioè vincere la propria ingenuità, aprire gli occhi, Brambilla non può offrire a Girolamo nessuna autentica conoscenza della diversità. Similmente, l'odio che egli riversa sul ragazzo è solo il frutto di una cattiva natura e dalla noia della degenza e nulla ha a che vedere con il «rancore dispettoso e sprezzante» che la brigantessa Albina scaglierà contro Cosma «come contro chi aveva sempre vissuto nei comodi e da quella mollezza era stato tratto a non vedere come stessero realmente le cose»²⁴². Per tutte queste ragioni le lezioni di Brambilla restano sterili e non determinano alcuna finale presa di coscienza da parte di Girolamo, né alcuna modificazione nel suo comportamento sociale. Nel racconto non si produce insomma alcuna dialettica di classe e

²³⁹ *Ivi*, p. 374.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 373.

²⁴¹ P. CUDINI, *Introduzione ad A. MORAVIA, Racconti 1927_1951*, cit., p. X.

²⁴² A. MORAVIA, *L'avventura*, cit., p. 281.

ben presto il tema sociale sfuma silenziosamente, inghiottito dai nuovi “problemi” dell’eros e della malattia.

«Senonché, ad un certo punto arrivò il Brambilla e tutto cambiò»²⁴³. Non possiamo non tenere conto di questa significativa informazione fornita dal narratore (che naturalmente adotta il punto di vista del protagonista), la quale contrasta vistosamente con quanto abbiamo affermato sino ad ora. La svolta che l’avvento di Brambilla determina nella vita del protagonista è pregressa rispetto al racconto, il quale si apre in medias res (o meglio in *mediam vitam*), con lo sguardo del narratore già duplicemente focalizzato non sul solo protagonista, come avviene nella maggior parte dei racconti moraviani (si vedano, ad esempio, *L’imbroglio*²⁴⁴ e *La caduta*²⁴⁵ *Il canto del cuculo*²⁴⁶), ma su protagonista ed antagonista contemporaneamente («Di solito quando nevicava o pioveva, e sospesa la cura del sole i due malati avevano da trascorrere intere giornate l’uno a fianco dell’altro, nella cameretta...»²⁴⁷). Un simile, insolito, procedimento si ritroverà soltanto nell’incipit de *La provinciale*²⁴⁸ dove verranno inquadrati la protagonista Gemma Foresi e il personaggio che ricoprirà il ruolo del deuteragonista.

Ma cosa è cambiato nella vita del protagonista con l’arrivo del Brambilla? La coscienza ingenua e spontanea di Girolamo viene irrimediabilmente violata. Brambilla si propone soprattutto come la più forte alternativa all’universo familiare, anzi come il nemico dichiarato di quell’universo. Dopo aver ingiuriato i genitori in quanto borghesi, egli passa infatti a beffarsi della sorella, «graziosa fanciulla poco più che ventenne»²⁴⁹, vista solamente in una fotografia che il povero ragazzo tiene feticisticamente con sé e che non si perita di mostrare, nell’illusione «di esserne, in certo senso, accresciuto nella stima dell’uomo»²⁵⁰. Contrariamente alle aspettative, il volgare individuo non si lascia invece sfuggire l’occasione per mettere in dubbio la serietà «di questa sorella elegante, maggiore di lui», di cui il ragazzo è fiero (così come Agostino lo sarà della bella madre). E come

²⁴³ ID., *Inverno di malato*, cit., p. 372.

²⁴⁴ «La timidità di Gianmaria, dovuta all’età giovanile e all’esuberanza chimerica dell’immaginazione...» (A. MORAVIA, *L’imbroglio*, in *L’imbroglio*, in *Opere/1*, cit., p. 1204).

²⁴⁵ «La malattia era durata circa un paio di mesi; appena Tancredi fu in grado di camminare, i genitori decisero di mandarlo al mare» (ID., *La caduta*, cit., p. 196).

²⁴⁶ «Il prigioniero era entrato nel carcere a diciott’anni» (ID., *Il canto del cuculo*, in ID., *Racconti dispersi 1928-1951*, cit., p. 106).

²⁴⁷ ID., *Inverno di malato*, cit., p. 364.

²⁴⁸ «In una città dell’Italia di mezzo vivevano anni or sono una vedova anziana e sua figlia a nome Giacinta e Gemma Foresi» (ID., *La provinciale*, in ID., *L’imbroglio*, in *Opere/1*, cit., p. 1013).

²⁴⁹ ID., *Inverno di malato*, cit., p. 365.

²⁵⁰ *Ibid.*

Agostino difenderà con fermezza la madre perché convinto della sua purezza, così Girolamo tenta di ribattere incredulo e sconsolato alle sentenze dell'uomo: «Ma... non credo che mia sorella faccia all'amore...»²⁵¹.

Insomma, l'adulto Brambilla possiede le armi per lasciare ogni azione difensiva di Girolamo nel "limbo delle sue intenzioni" e per far crollare in un istante anche le sue più solide certezze²⁵². E' dunque evidente quale sia la funzione narrativa del commesso viaggiatore, che è «personaggio impulsivo» e «modello narcissico», o ancora, se si ragiona in termini proppiano-fiabeschi, «antagonista». Meglio sarebbe dire che egli, come già Leo Merumeci, e come la banda del Bagno Vespucci in *Agostino*, è tutte e tre le cose contemporaneamente. Max Scheler affermava che «l'uomo ha o Dio o un idolo»²⁵³. Ecco che Girolamo fa di Brambilla il suo idolo, «il tipo ideale al quale con ogni sforzo egli doveva tendere a rassomigliare»²⁵⁴. Niente di diverso da quello che, in ambito romanzesco, è Rothschild per Arkadji Dolgorukij ne *L'adolescente*, niente di diverso da Napoleone per Julien Sorel, o da Steerforth per David Copperfield. Brambilla è, ancora, in termini girardiani, il "mediatore" di ogni desiderio, cioè quel «dio dal volto umano»²⁵⁵ al quale l'eroe del racconto di iniziazione conforma la propria volontà. In questo senso Girolamo è un personaggio pienamente moderno, un personaggio nel quale l'istinto di emulazione ha resistito alla "morte di Dio" spostandosi però da Dio "al prossimo". Come infatti precisa ancora Girard:

La negazione di Dio non sopprime la trascendenza ma la fa deviare dall'aldilà all'aldiqua. L'imitazione di Gesù Cristo diviene imitazione del prossimo. Lo slancio dell'orgoglioso si spezza contro l'umanità del mediatore; risultato di questo conflitto è l'odio²⁵⁶.

Davvero l'orgoglio di Girolamo, cioè l'aspirazione ad essere uomo tra gli uomini, adulto tra gli adulti, si spezza contro l'indole aggressiva del Brambilla, ma il risultato non è l'odio e neppure un odio misto ad amore (come quello di Michele per Leo), bensì un incondizionato amore (Ma questa attrazione che il ragazzo provava per il Brambilla non

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*: «Una grande indignazione covava nell'anima del ragazzo: 'Mia sorella non ha amanti...' avrebbe voluto gridare; ma tale era la sicurezza dell'uomo [...]; «e se poi avesse veramente un amante?» si domandava».

²⁵³ E' questa la celebre epigrafe scelta da R. Girard per il suo *Menzogna romantica e verità romanzesca*.

²⁵⁴ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 370.

²⁵⁵ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 56.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 54.

era senza un ardente desiderio di meritare la stima del commesso, di entrare, come per esempio Joseph, nel novero dei suoi amici²⁵⁷).

L'imitazione di un dio dalla crudele dottrina, di quello che si direbbe un "modello negativo", è un espediente auto-educativo che Moravia dichiara di aver sperimentato in prima persona²⁵⁸. Si può supporre con Girard che, «per voler fondersi a tal punto nella sostanza dell'altro, bisogna provare per la propria una ripugnanza insuperabile»²⁵⁹. L'idolatria nei confronti del volgare commesso viaggiatore ha difatti le sue radici proprio nel sentimento di piccolezza ed inettitudine che Girolamo avverte al suo cospetto e il senso di colpa dell'essere borghese maschera in realtà un malessere esistenziale più profondo, il malessere del tipico "diffident adolescent hero" di Moravia, esteriormente denunciato qui dalla debilitazione psico – fisica. Tale "ripugnanza" verso sé stesso induce poi Girolamo a scegliere, come «controveleno»²⁶⁰, di esporsi ad una continua e logorante «conversazione senza pietà»²⁶¹, «umiliandosi a sua volta, spontaneamente, e in maniera ancor più crudele»²⁶². Dal canto suo l'uomo può dare libero sfogo al proprio altrimenti frustrato sadismo, alla sua «crudeltà» ed al suo «despotismo rallegrato e compiaciuto»²⁶³. In nove mesi di convivenza la camera di sanatorio diviene non solo una prigione, ma una stanza delle torture, su cui grava una «nera atmosfera di umiliazione e di sofferenza»²⁶⁴, in cui persino la fioca luce artificiale ha più vigore di ogni barlume morale.

Girolamo risponde dunque al sadismo col masochismo. Ora, bisogna precisare che l'atteggiamento sadico o masochistico è comune a molti personaggi moraviani, ma anche che esso (soprattutto nella specie del masochismo) nel racconto di iniziazione acquista un preciso significato. Il masochismo, come quello di Luca Mansi de La disubbidienza e di Rosetta de La ciociara, può essere una semplice forma di ribellione. Oppure può essere un "masochismo pedagogico". A quest'ultima tipologia, individuata da Sanguineti²⁶⁵ a proposito di Agostino, l'atteggiamento di Girolamo corrisponde perfettamente. Il *masochismo di Girolamo - così come quello di Cosma - è a sua volta affine a quello*

²⁵⁷ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 375.

²⁵⁸ ID., *Dialoghi confidenziali con Dina D'Isa*, cit., p. 101: «[...] mi capitava di identificarmi con chiunque e di dimenticare me stesso. Mi trasformavo nell'altro, anche un mio nemico [...]».

²⁵⁹ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 50.

²⁶⁰ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 373.

²⁶¹ *Ivi*, p. 374.

²⁶² *Ivi*, p. 368. In forza di questo «nuovo sistema di difesa» (*Ivi*, p. 373), egli offre, ad esempio, all'amato nemico «frasi volutamente ingenuie e goffe» (*Ivi*, p. 366); oppure "quasi con voluttà" si fa sconfiggere a scacchi per ben due volte "dal Brambilla sogghignante e trionfante" (*Ivi*, p. 377).

²⁶³ *Ivi*, p. 366.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 368.

²⁶⁵ Alberto Moravia, cit., p. 68.

dell'Ulisse dantesco, il quale accetta il dolore in nome dell'indispensabile esperienza del mondo. Il "masochismo pedagogico" è anche riconducibile ad una diffusa logica iniziatica che prevede si infliggano torture fisiche e psicologiche al giovane neofito.

Ragionando più precisamente in termini di "macrotesto" moraviano, sembra dunque che Inverno di malato porti, ad appena un anno di distanza, il rapporto inaugurale tra Michele e Leo (*Gli indifferenti*) alle estreme conseguenze: Leo non rivelava in fondo alcuna pulsione sadica ma solo una cinica capacità di calcolo; e mentre Michele tentava di contrapporsi all'antagonista-idolo, Girolamo non sa far altro che offrirsi a lui come vittima sacrificale. Il romanzo del '29 ed il racconto del '30 condividono la stessa "situazione" narrativa, strutturata sulla contrapposizione di un giovane che ambisce a divenire uomo e di un adulto forte e virile che domina il giovane, condannandolo a continue sconfitte. La contrapposizione è visualizzata anche sul piano esteriore: il «viso pallido e ardente»²⁶⁶ del giovane torna a contrapporsi, dopo quello di Michele Ardengo, alla faccia volgarmente accesa dell'uomo. Ma anche nel fisico, oltre che nell'indole, Brambilla è dotato di qualità più marcatamente negative di quelle di Leo: i suoi «occhi cilestri e falsi»²⁶⁷, che, come sempre nella fisiognomica moraviana, sono segnale di malvagità e scaltrezza, soverchiano infatti quelli pieni di dolore del giovane Farinata esterrefatto ("Col torso fuor delle coltri, appoggiato sopra un gomito, il ragazzo fissava quei suoi occhi sofferenti sull'uomo, la finzione gli sfuggiva, era profondamente umiliato"²⁶⁸).

Infine, ed è elemento decisivo, la sottomissione di Girolamo al Brambilla ha certo qualcosa di simile a quella di Michele a Leo, ma non è dovuta a mancanza di "sincerità", quanto piuttosto ad un perverso, eppure non illogico, programma autolesionistico. Tale programma non sfugge certo al lettore ma si sottrae alla comprensione del Brambilla. Ritorniamo sulla questione, ma chiediamoci subito: che carnefice può mai essere chi si fa ingannare dalla sua vittima?

Tra i miseri tranelli di Girolamo, spicca quello di cominciare «a parlare della sua famiglia per il gusto non piacevole di vedersela bistrattare dal commesso viaggiatore»²⁶⁹. Il distacco dalla famiglia e dall'universo infantile cui si assiste nel racconto risulta quasi più evidente della simbolica partenza dalla casa natale del romanzo di formazione *tradizionale*.

²⁶⁶ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 382.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 364.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*; si confronti il passo con quello analogo di ID., *Agostino*, in *Opere/2*, cit., p. 365: «Non se ne rendeva conto, ma ciò che l'attirava al Bagno Vespucci, oltre alla compagnia così nuova dei ragazzi, era proprio quel dilleggio brutale su sua madre e i suoi supposti amori».

Che non si tratti però di un distacco cosciente nel segno della conquistata maturità è dimostrato dalle frequenti crisi di regressione in cui il ragazzo incorre, proprio come Michele Ardengo di fronte all'autorità di Leo²⁷⁰. Le crisi di regressione sono forse il frutto della minorità cui la malattia relega Girolamo (così come lo è l'indifferenza di Michele) ma derivano più probabilmente dalla mancanza di credibilità di colui che si pone come alternativa all'universo familiare, e dalle cui parole non promana alcuna verità. Per questo il "masochismo" di Girolamo non svolge in ultima analisi alcuna funzione pedagogica, resta improduttivo, non serve a compiere scoperte essenziali, se non quella di un generico male di vivere. Pertanto l'esperienza di questa «spietata conversazione» non verrà interiorizzata dal soggetto, laddove sia ne *L'avventura* che in *Agostino*, i due eroi fanno invece proprie le verità (verità vere) rivelate loro da Albina e dai monelli del Bagno Vespucci. Diversamente da quanto ritengono Sanguineti, Luperini e Cudini, a noi sembra dunque che il commesso viaggiatore risulti privo di una funzione non solo "sociale" ma anche "pedagogica" purchessia.

Resta però il fatto che uno dei motivi centrali di *Inverno di malato* è quello della ricerca dell'identità personale, che ancora Luperini attribuisce invece soltanto al successivo *Agostino*. E proprio per questa ragione (anziché per la presunta "colpa d'esser borghese") il lungo racconto deve essere considerato l'anello che lega *Gli indifferenti* al romanzo breve del '42 in primis, e ad alcuni altri racconti di iniziazione. Il problema dell'identità che il giovane eroe deve conquistare a prezzo di dolorose esperienze, scandite dal susseguirsi di illusioni e disillusioni, è comunque assai caro a Moravia, che, come abbiamo anticipato, arriva ad affrontarlo persino in chiave allegorica nel racconto *Gi Raffa cerca se stessa*. Ma in *Inverno di malato* il motivo della ricerca dell'identità è svolto in modo decisamente problematico. Come ben osserva Heiney, mentre Leo è «a fully rounded character who succeeds in winning [...] the sympathy of the reader»²⁷¹, Brambilla è un semplice «puppet» (un burattino). Il personaggio presenta dunque evidenti "difetti di fabbricazione": è un «paradossale modello»²⁷², un modello atipico perché risente della stessa condizione di

²⁷⁰ Cfr. *Inverno di malato*, cit., pp. 374 e 369: «un tale rimpianto della presenza materna assaliva ad un tratto il ragazzo» e «gli succedeva di desiderare acutamente le lontanissime carezze materne o, per uno di quei pentimenti che mostrano l'inesistenza dei delitti di cui ci si pente, di chiedere a bassa voce perdono alla sorella per tutte quelle sue compiacenti viltà della giornata». Lo stesso «lamentoso desiderio di certe lontanissime carezze materne» (*Gli indifferenti*, cit., p. 277) avverte Michele dopo il fallimento di uno dei suoi tentativi di ribellione a Leo.

²⁷¹ D. HEINEY, *Three Italian novelists*, cit., p. 12 («un personaggio a tutto tondo che riesce ad accattivarsi la simpatia del lettore»).

²⁷² P. CUDINI, *Introduzione ad A. MORAVIA, Racconti 1927_1951*, cit., p. IX.

anormalità che fa dell'adolescenza del protagonista un'adolescenza sui generis. Così, per chi legge (non per Girolamo), Brambilla è un malato tra i malati, un debole tra i deboli, soltanto più cattivo degli altri. Tanto meno egli può essere ciò che Propp chiama maestro o stregone. I maestri, leggiamo infatti, sono «straordinari per il loro aspetto e per le loro qualità»²⁷³. Se Leo possedeva delle competenze, delle qualità, nonché una autentica esperienza, così come l'Albina de *L'avventura*, così come i proletari del Bagno Vespucci, Brambilla si attribuisce invece qualità e abilità che non possiede o che possiede solo in parte. Ad esempio, a proposito della vocazione di «irresistibile seduttore»²⁷⁴, il narratore commenta che «per un'illusione più che comune» il Brambilla è portato a trasformare in gran signore le cameriere, le sartine o le donne di strada che sono oggetto delle sue conquiste. Qui non c'è neppure spazio per l'ambiguità che spesso Moravia lascia intravedere nel sistema dei personaggi. Così come Brambilla, diversamente da Leo, non è padre e antagonista, ma solo un antagonista fallito, il sentimento di Girolamo nei suoi confronti non è duplice, ma unico: egli non sa odiarlo, come dicevamo, ma solo debolmente sottomettersi a lui. Ma egli non sa odiarlo semplicemente perché non nutre per lui una sincera stima:

Se avessero allora domandato al ragazzo quel che pensava del Brambilla, avrebbe certo finito per riconoscere che non era davvero uomo da essere preso come modello; se gli avessero chiesto, fuor d'ogni questione d'affetto, chi stimava di più, suo padre o il Brambilla, la risposta non sarebbe stata dubbia²⁷⁵.

Il «conflict of two archetypal male figures», altro fondamentale punto di contatto, secondo Heiney, tra *Inverno di malato* e *La montagna incantata* di Mann²⁷⁶, può senz'altro esser messo in dubbio. E' vero infatti che l'intreccio è tutto imperniato sul «rapporto di mortificazione»²⁷⁷ del ragazzo con l'uomo, e che la formazione stessa del ragazzo si riduce per gran parte del racconto al succedersi dei diversi stadi di tale rapporto. Ma il racconto non si chiude con una finale epifania del senso, come *L'avventura*, *La caduta*, o altri esemplari di racconto di iniziazione, come *Il colombre* di Buzzati (nel primo caso Cosma

²⁷³ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 289-290.

²⁷⁴ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 370.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 373.

²⁷⁶ D. HEINEY, *Three Italian novelists*, cit., pp. 11-12: «The real point of this story is the contrast of the two male characters; the thin plot is only an excuse for this demonstration» [trad. «il conflitto tra due figure maschili archetipiche»; «il punto centrale di questa storia è il contrasto dei due personaggi maschili; lo scarno intreccio è solo un pretesto per questa dimostrazione»].

²⁷⁷ D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 91.

comprende infatti i moventi delle azioni di Albina, nel secondo e nel terzo i presunti persecutori, cioè il gatto e il colombre, si rivelano aiutanti). Ed in definitiva, nell'economia narrativa del testo, di Brambilla si potrebbe anche fare a meno. Quanto la sua incidenza sia fittizia è dimostrato, in una logica girardiana, dal fatto che, diversamente da ciò che dovrebbe avvenire, non sarà il "soggetto", il protagonista, a sconfessare il "mediatore", ma il mediatore stesso a deporre il suo ruolo, chiudendo dietro di sé la porta della stanza²⁷⁸. Solo quando questo auto-rinnegamento del Brambilla come antagonista e persecutore si sarà realizzato, solo allora, Girolamo potrà davvero mettersi in cammino verso la conquista dell'identità e della libertà. E da lì comincerà il racconto di iniziazione vero e proprio.

8. Seduzione come azione

Abbiamo cercato di mostrare come in *Inverno di malato* non vi sia spazio per una dinamica tipicamente adolescenziale, quale è la ribellione. Lo stesso non si può dire tuttavia per quanto riguarda la tematica, tipicamente moraviana, dell'"azione". E' anzi questo polo tematico in contumacia il vero motore della narrazione. Il "problema dell'azione", «molto vivo negli anni Trenta», è stato posto per la prima volta da Moravia ne *Gli indifferenti*. In *Inverno di malato*, ad appena un anno di distanza, esso è riformulato in chiave completamente nuova: l'azione del protagonista non è qui "contrastiva", bensì funzionale a quella dell'antagonista. Poiché un'azione siffatta è priva di qualsiasi autonomia, nel racconto vige il paradosso che Moretti ravvisava già ne *Il rosso e il nero* di Stendhal: «per essere "se stesso" si deve innanzitutto essere l'"altro da sé"»²⁷⁹. Seducendo la malatina Polly, Girolamo infatti non fa altro che «trasformarsi nel mediatore»²⁸⁰ Brambilla, sedicente Don Giovanni («per meritare la stima e l'amicizia del Brambilla, egli avrebbe sedotto la ragazzina inglese»²⁸¹). La conquista erotica intrapresa da Girolamo non costituisce però di certo una soluzione all'immobilità che caratterizza la sua esistenza, stretta nella morsa della "coazione a ripetere" di sadismo – masochismo, invischiata nelle necessità della malattia. Ciò nondimeno, l'atto della conquista, come il tentato omicidio di

²⁷⁸ cfr. A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 391.

²⁷⁹ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 118.

²⁸⁰ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 49.

²⁸¹ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 375. La millanteria amorosa è una peculiarità non del commesso viaggiatore che condivideva la stanza di sanatorio col giovane Moravia, ma al triestino: «Lui mi raccontava le sue avventure. Io lo stavo ad ascoltare. Lo mitizzavo. Mi sembrava un grande dongiovanni, mentre in realtà era un giovanotto a cui piacevano le donne» (D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 97).

Leo per Michele, è dal punto di vista dell'eroe una prova a dir poco decisiva. Tanto più che, come Lisa “getta il guanto” a Michele, qui è Brambilla stesso che sfida Girolamo all’“azione”, ricorrendo alla consueta arma del sarcasmo²⁸².

Similmente a Cosma²⁸³ e ad Agostino, Girolamo avverte infatti la propria illibatezza, il non aver «mai toccato una donna»²⁸⁴, come una colpa. Così, mentre le prove dei cavalieri dei cicli epici medievali erano volte a dimostrare fede e coraggio, quelle di ciascun giovane di Moravia sono non di rado finalizzate a cancellare lo stigma della propria innocenza, a dimostrare “di non essere inetto né ingenuo”²⁸⁵. E questa è dunque la funzione dell’iniziazione all’eros, a cui Moravia chiama quasi tutti i suoi giovani adolescenti.

Vedremo come venga sviluppato quest’ultimo tema, e quali elementi distinguano l’iniziazione sessuale nel racconto da quella del romanzo. Per quanto riguarda però questo precocissimo testo, la rappresentazione dell’iniziazione sessuale si distanzia profondamente sia dagli stilemi rappresentativi classici, sia da quelli più tipicamente moraviani. Se si vuole avere un’idea di cosa si intenda per iniziazione sessuale “classica”, si deve tener conto di *Agostino*. Lì il tema viene affrontato e svolto in modo tradizionale²⁸⁶, anzi nel modo più tradizionale possibile, nei termini della visita in gruppo alla casa di tolleranza. Se si vuole invece avere un’idea della classica figura dell’iniziatrice si consideri un testo addirittura precedente ad *Inverno di malato*: *Cortigiana stanca*. La tipica figura dell’iniziatrice è infatti proprio quella della cortigiana matura, consumata nelle carni e nell’animo, eppure ancora forte della propria superstita sensualità.

Dopo essersi illuso di aver «lasciato supporre» al Brambilla e all’alleato Joseph di aver sperimentato «chissà quali sfrenati libertinaggi»²⁸⁷, il giovane malato decide di passare ai fatti: egli «avrebbe sedotto la ragazzina inglese»²⁸⁸. Una simile risoluzione non può non

²⁸² «“Così non mi credi capace di uccidere Leo?” egli insistette; vide la donna scoppiare a ridere, non troppo sicura, ma certo non spaventata: “Io no...mio povero Michele [...] basta guardarti in faccia per capire che non ne hai alcuna intenzione...”» (A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, cit., p. 256). “Quando lei con quella faccia lì dice che ha avuto avventure fa ridere i polli...; dica lei, Joseph, che avventure può avere avuto un signor Girolamo?” (ID., *Inverno di malato*, cit., pp. 371-372). Tra l’altro, quest’ultima battuta di scherno del commesso viaggiatore ricorda quella rivolta ad Agostino dal compagno Tortima: «“[...] ...è la prima volta eh?” “Veramente...” incominciò Agostino un po’ vergognoso. “Va’ là” disse il Tortima con brutalità, “non vorrai mica dire che non è la prima volta... queste frottole raccontale agli altri, non a me... [...]”» (*Agostino*, cit., p. 409); così l’enigmatico «Veramente...» del ragazzo ricorda l’evasiva risposta di Girolamo.

²⁸³ «Allora cominciai a bestemmiare ad alta voce contro la ladra inveterata e la propria ingenuità» (ID., *L’avventura*, cit., p. 282).

²⁸⁴ ID., *Inverno di malato*, cit., p. 376.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 375.

²⁸⁶ A questo proposito si veda il nostro breve saggio *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull’adolescenza nella narrativa del Novecento*, “Poetiche”, vol. 7, n. 2, 2005

²⁸⁷ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 371.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 375.

suonare all'orecchio del lettore come una vicina eco della decisione di Carla di sposare Merumeci. La situazione "atipica" in cui si svolge l' *Entwicklung* del ragazzo fa sì però che l'iniziazione sessuale sia soggetta ad una rivisitazione che definiremmo "umoristica", piena cioè di palesi contrasti. Il primo elemento che rende "dissonante" l' attuazione dell'impresa rispetto alle intenzioni dell'eroe è data, com'è ovvio, dalle limitazioni fisiche imposte dall'infermità. In una simile situazione non può esserci contatto di corpi ma solo di letti, particolare che evidenzia la patetica miseria della "passione" del ragazzo: «I due letti [...] si toccavano, e questo contatto, per le possibilità impensate che forniva alla realizzazione del suo disegno, turbava non poco Girolamo»²⁸⁹. Ma forse ancor più umoristica è la caratterizzazione di colei che dovrebbe svolgere il ruolo di "iniziatrice". "La signorina Polly era una ragazzetta inglese di poco più di tredici anni, malata alla colonna vertebrale e ricoverata in prima classe dove ogni degente era solo nella sua stanza"²⁹⁰. Anche questa figura reca in sommo grado il marchio dell'atipicità: non è una delle ricorrenti reincarnazioni moraviane della "cortigiana stanca" "alla Toulouse Lautrec"²⁹¹, né una salvifica donna-madre come la Nina Lepri de *L'imbroglione* e l'infermiera de *La disubbidienza*, né, ancora, di una selvaggia brigantessa come l'Albina de *L'avventura*; né, infine una delle mature ninfomani che affollano la tarda narrativa moraviana. Ma ella non è neppure una lolita tentatrice, come la Santina de *L'imbroglione* o l'Amelia di *L'architetto*. Più volte definita «bambina», Polly è infatti appena ad un passo dall'essere la fanciulla leggiadra del repertorio del *Bildungsroman* tradizionale. Dopo il caso del Brambilla, non deve tuttavia stupire che il "tipo" tradizionale sia corroso dall'interno, inoculandovi un germe di anomalia.

Nessuna sensualità promana dal corpo di Polly²⁹², quanto piuttosto forse una scoraggiante banalità. Ci chiediamo pertanto francamente dove Donald Heiney abbia mai potuto rintracciare «an embryonic version of the enigmatic, sensual and yet unattainable

²⁸⁹ *Ivi*, p. 379.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 372. Poco importa che l'età di Polly nella versione del '52 sia stata accresciuta di un anno rispetto alle due precedenti.

²⁹¹ B. BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia Pavese*, Bologna, Patron, 1982, p. 131.

²⁹² «La Polly non mostrava più di quei quattordici anni che aveva. Era bionda, coi capelli saggiamente tagliati all'altezza delle guance, aveva gli occhi cilestri, un volto pieno di salute, roseo e bianco, e, pur nella sua banalità, sarebbe stata graziosa, se non fosse stata una leggera pinguedine derivata evidentemente dalla lunga infermità, che le dava un aspetto pigro, addormentato e come sornione. Nulla insomma di precoce era in lei, anche in un senso tutto incosciente e fisico; semmai, all'opposto di Girolamo, la malattia pareva averla intorpidita e quasi respinta in una ritardata infantilità» (*Inverno di malato*, cit., p. 379). «Polly non è mai esistita. La persona da cui l'infermiere mi portava col letto era un triestino col quale feci amicizia. Ho fatto un travestimento letterario» (in D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 90).

heroines of the later novels»²⁹³. Le prostitute, la brigantessa Albina, la Santina e la Nina Lepri de *L'imbroglio*, la governante e l'infermiera de *La disubbidienza* devono essere necessariamente considerate sacerdotesse di un rito iniziatico, sebbene questo sia più spesso potenziale che reale, poiché sono in grado di sopperire all'inesperienza del giovane introducendolo all'amore; la donna che Girolamo si trova dinanzi è invece totalmente pura, estranea all'idea del sesso ed ella stessa bisognosa di iniziazione.

Come sarà meglio chiarito dall'analisi dei prossimi racconti, per Moravia il sesso è la chiave di volta della conoscenza del reale e quindi, come osserva Siciliano, «oscuramente un ragazzo sa che per crescere ha da commettere uno strappo, lo strappo di adeguare a sé il diverso, di mettersi con esso in una purchessia relazione. E il primo esempio del diverso, con richiamo anche fatale, è la donna»²⁹⁴. La devianza del caso che stiamo analizzando rispetto a questa regola di validità generale risiede nel fatto che il contatto con la donna (parallelamente a quello con l'antagonista) non è adesione al diverso ma all' eguale, giacché la donna è affetta dalla stessa malattia fisica e spirituale del protagonista. La brigantessa Albina e, molto prima di lei, la «giovane ciciliana bellissima» della novella di Boccaccio *Andreuccio da Perugia*, pur nella loro comune disonestà - entrambe depremano infatti i protagonisti dei loro beni - generano un impulso che necessita di risposta. Non così la povera Polly. Le due inesperienza che si fronteggiano in *Inverno di malato* conferiscono alla scena di seduzione un' aura di tenerezza e squallore allo stesso tempo, ed esprimono il persistente rifiuto ideologico da parte di Moravia dell' appassionato amore adolescenziale.

All' amore, sembra volerci dire lo scrittore, non può che sostituirsi la commedia dell'amore (come ne *Gli indifferenti* alla sincerità tragica si sostituiva la comicità del vivere borghese), e la finzione viene immediatamente smascherata dai vorticosi ragionamenti del ragazzo:

“gli pareva che incominciare con un ‘ti amo’, che d'altra parte non aveva mai proferito prima di allora, sarebbe stato ingenuo e soprattutto inutile. Non che egli pensasse che bisognava essere cinici; ma in buona fede credeva che la sola cosa meritevole di essere fatta in compagnia di una donna fosse una certa quantità di atti sempre più audaci che gradatamente dovevano portare alla completa seduzione”²⁹⁵.

²⁹³ D. HEINEY, *Three Italian novelists*, cit., p. 13 [trad. «un abbozzo delle enigmatiche, sensuali eppure irraggiungibili eroine dei successivi romanzi»].

²⁹⁴ E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 159.

²⁹⁵ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 379.

La scena del primo bacio tra Girolamo e Polly risponde in apparenza al repertorio tradizionale; lo sfondo del sanatorio e la malattia dei due amanti dissipa però ogni illusione, così come la prospettiva degli “atti sempre più audaci”. Ma se si raffronta la scena descritta nel seguente brano con quella del primo bacio dato dalla governante a Luca Mansi ne *La disubbidienza*, così come si è raffrontata, nel capitolo quarto, l’iniziazione sessuale di Luca con quella di Gianmaria Bargigli de *L’imbroglio*, non risulterà tuttavia difficile considerare il giovane Moravia uno scrittore davvero “casto”, ma di una castità inerente non tanto alla fase culturale a cui il racconto appartiene, quanto piuttosto alla “natura” stessa del genere racconto:

“Fu dunque con l’aria più naturale di questo mondo che si decise infine a domandare alla piccola amica se avesse mai baciato o fosse mai stata baciata da qualcuno [...]; allora Girolamo si protese fuori del letto e la baciò sopra una guancia”²⁹⁶ (*Inverno di malato*).

“[...] una mano gli scivolò dietro la nuca, con un movimento lento e tenace di serpente che si snodi. Poi un alito mescolato di odore di tabacco e profumo di rossetto gli respirò in viso seguito subito dopo dalla sensazione di due labbra che si schiacciavano sulle sue”. “Anche nel bacio, il primo della sua vita, gli parve di riconoscere un carattere ambiguo, insieme piacevole e spiacevole”. “Nel bacio la parte repulsiva era stata più forte del solito, tanto forte da annullare quasi del tutto il piacere. E tuttavia proprio questa repulsione gli accendeva nelle vene un fuoco ardente e impuro”²⁹⁷. (*La disubbidienza*)

Ma la castità ha un prezzo e laddove per tutti gli altri eroi (specialmente maschi) la prima esperienza della fisicità produrrà sbigottimento, solo un freddo senso di delusione invade Girolamo:

“Nonostante fosse molto deluso da questo suo primo bacio d’amore, pure un certo ardore puntiglioso gli impedì di desistere da un’impresa che gli sembrava ormai quasi fallita; continuò così a disseminare dei baci sulla bocca, sul collo, sulla fronte; anzi ad un certo momento afferrò il braccio che la ragazzetta prima teneva piegato sopra la testa e se lo girò intorno al collo, come per far capire alla sua piccola amica che era necessario contraccambiare in un modo qualsiasi queste sue tenerezze. Ma il braccio restò come egli l’aveva messo, inerte e docile”²⁹⁸.

Gli stilemi “antiretorici” applicati per rappresentare il primo bacio di Girolamo e quello di Luca Mansi verranno poi reimpiegati da Moravia per il “primo bacio d’amore” di Gian Maria Davanzo, protagonista del lungo racconto postumo *Il vassoio davanti alla porta*, un bacio che pure si consuma tra un diciassettenne e una ricca, matura, e perversa signora. La

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ ID., *La disubbidienza*, cit., pp. 1128-1129. Il corsivo è nostro.

²⁹⁸ ID., *Inverno di malato*, cit., p. 380. Il corsivo è nostro.

successione dei due stadi dell'iniziazione sessuale (il bacio ed il rapporto carnale) era invece presente, dieci anni prima de *La disubbidienza*, già ne *L'imbroglione*. Diversamente che in *Inverno di malato*, in tutti questi altri casi, con il bacio, che pure è solo un primo fugace approccio con la realtà dell'eros, il giovane perde una parte della propria innocenza sul piano fisico oltre che su quello morale. Ecco l'esempio che ce ne dà *Il vassoio davanti alla porta*:

“La signora Burla prese il suo tempo: stette un istante a guardare Gian Maria, quindi avvicinò con lentezza la sua bocca alla bocca di lui, girò obliquamente la testa come un felino che afferra la preda e gli impresso sulle labbra le sue, labbra già debitamente dischiuse e fradice di saliva. Gian Maria sentì la lingua di lei curiosa e potente esplorare rapidamente tutti i recessi della sua bocca e poi ritirarsi. Si separarono. La signora Burla disse in fretta: ‘Ecco fatto, se questo è quello che volevi. Io vado in camera mia e ti aspetto lì, sono al numero 108’”²⁹⁹.

Qui si vedono bene alcuni elementi che, pur caratterizzando di frequente l'iniziazione sessuale in Moravia, compaiono nel racconto del '30: il realismo spinto della descrizione, la successione “logica” di bacio e atto sessuale (un atto sessuale che però, come avviene sempre nei racconti, sarà atteso senza mai realizzarsi); le conseguenze, emotive per quanto riguarda il personaggio, e narrative per quanto riguarda l'economia del testo, sono invece limpidamente enunciate nel brano che segue:

“Gian Maria la guardò che scompariva e poi andò ad appoggiarsi alla balaustra. Si sentiva in preda ad una esaltazione tumultuosa, simile ad un mare in tempesta; ma al tempo stesso sapeva che non voleva lasciarsi travolgere: era il primo bacio d'amore della sua vita, ma la frase riassuntiva: ‘Ecco fatto, se questo è ciò che volevi’ lo faceva dubitare sulla qualità di questo amore. E, oltre alla frase, c'era l'ambiguità dimostrata poco prima dalla signora Burla portando avanti il gioco della civetteria nello stesso tempo con lui e con il barman. Ma l'esaltazione non si calmava, e lui capiva pure che sarebbe andato egualmente all'appuntamento nella camera della signora Burla; questa era la ‘vera vita’; perché non avrebbe dovuto viverla fino in fondo?”³⁰⁰.

Tornando però a Girolamo, la relazione con Polly, relazione che si compone di vari episodi successivi e forse sempre più audaci (al lettore il “casto” narratore non lascia intendere nulla), non produce, esattamente come le crudeli accuse e le millanterie di Brambilla, alcun decisivo rinnovamento psicologico o identitario, e ciò significa che essa non viene a coincidere con il fenomeno dell' “iniziazione”. Del resto ciò è dichiarato esplicitamente nel testo: nonostante le ambizioni e le illusioni, quello con Polly rimane un

²⁹⁹ ID., *Il vassoio davanti alla porta*, in ID., *La villa del venerdì*, cit., p. 56.

³⁰⁰ *Ivi*, pp. 56-57.

«amore quasi infantile»³⁰¹ e Girolamo, per quanto si sforzi, non riesce a trovare «molto sugo in quest'opera di seduttore»³⁰². In altre parole, l'«occasione»³⁰³ rimane allo stato di prova ordinaria nello straordinario senza trasformarsi in rito (*straordinario nell'ordinario*). Ma non sarà difficile comprendere che l'occasione non diviene rito anche perché non viene “interiorizzata” dal personaggio, e non viene interiorizzata perché è una prova che manca completamente di autonomia. Non dobbiamo dimenticare che l'esperienza erotica è infatti per Girolamo l'unico mezzo attraverso il quale «raggiungere il mediatore»³⁰⁴ Brambilla:

“Ma nel corridoio, mentre l'austriaco lo trascinava verso la sua stanza, gli venne una specie di fierezza per quello che aveva fatto; ché gli tornava in mente il Brambilla, e già immaginava di raccontargli l'accaduto, di ridere insieme con lui dell'innocenza della sua piccola amica, di sentirsi finalmente uomo a fianco di quell'uomo”³⁰⁵.

La mancanza di autonomia dell'esperienza erotica non è di per sé una novità, se è vero che già ne *Gli indifferenti* Michele Ardengo sentiva di dover concedersi a Lisa per saziare il proprio bisogno di sentimenti genuini; e se è vero, per rifarci più indietro, che lo stesso fenomeno si verifica talvolta anche nel romanzo di formazione ottocentesco: come Julien Sorel diviene volontariamente l'amante di Madame de Rênal per assecondare la propria vanità, così Frédéric Moreau vorrebbe amare Madame Arnoux per vivere come in un romanzo. Ma se si ragiona in una prospettiva schiettamente moraviana occorre concludere che in *Inverno di malato*, proprio perché non ha ancora acquisito una sua autosufficienza, l'iniziazione sessuale non può dirsi decollata come tema narrativo. Vi è poi un'ulteriore ragione per considerare “atipico” il trattamento del medesimo tema in questo racconto. Esso è infatti strettamente connesso, oltre che al tema del modello “narcissico”, a quello del masochismo, un masochismo che, come abbiamo detto, non ha in questo caso alcunché di pedagogico. E' infatti “per un rabbioso desiderio di nuove umiliazioni e nuove amarezze” che infine Girolamo decide “di portare irrevocabilmente a termine i suoi propositi di seduzione”³⁰⁶. E' assai singolare che un scrittore come Moravia, per quanta castità possa esserci nella sua narrativa breve, parli della seduzione come di una “cattiva

³⁰¹ *Inverno di malato*, cit., p. 383.

³⁰² *Ivi*, p. 381.

³⁰³ *Ivi*, p. 375.

³⁰⁴ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 49.

³⁰⁵ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 382. Della delusione generata dal primo approccio con Polly, egli infatti si «[...] consolava però pensando che anche lui aveva finalmente avuto questa esperienza indispensabile e che in tal modo non avrebbe più dovuto vergognarsi in presenza del Brambilla» (*Ivi*, p. 381).

³⁰⁶ *Ivi*, p. 377.

azione»³⁰⁷. L'idea, insolitamente moralistica, che il "sesso è male" non può dunque avere che un'unica ragione, ossia che l'irreversibile perdita di innocenza che ne deriva riguarda non solo l'iniziando ma anche la stessa "iniziatrice". Niente di più distante dunque da quanto avverrà in *Agostino* (dove la formazione passerà al contrario attraverso la positiva imitazione di un "modello narcissico" e la sconvolgente ma costruttiva scoperta della realtà del sesso), e niente di meno rispondente alla definizione del racconto formulata da Pullini, secondo cui esso sarebbe «uno studio psicologico dei primi turbamenti sessuali di un ragazzo degente in un sanatorio»³⁰⁸.

9. Traviamento, corruzione, esclusione.

E' nota l'opinione di Sanguineti, secondo cui, nell'ottica di Moravia «il distacco dall'ambiente familiare e borghese, il contatto con un ambiente diverso» assumerebbe inevitabilmente «il valore preciso di un traviamento»³⁰⁹. Il giudizio è condivisibile soprattutto in rapporto al racconto di cui ci occupiamo, a patto però che si accordi alla parola "traviamento" un'apertura al positivo e che la si consideri allusiva ad un processo pedagogico e solo transitorio (diretta emanazione dunque di quella necessaria dose di "masochismo pedagogico" che in linea di principio il personaggio dovrebbe possedere); a patto cioè che non la si intenda come sinonimo di "corruzione". Ci risulta infatti difficile accettare l'ipotesi di Dacia Maraini³¹⁰, la quale considera quella di Girolamo la "storia di una corruzione" tout court.

Prima di tutto bisogna chiarire cosa intenda per corruzione Moravia stesso, il quale, come è noto, imposta sui due paradigmi antitetici di conversione e corruzione la sua celebre lettura dei *Promessi sposi*, sostenendo che l'arte di Manzoni sarebbe carente nella rappresentazione della conversione, mentre eccellerebbe in quella della corruzione (la corruzione tipicamente «italiana» di Don Abbondio, la «lunga e tortuosa corruzione»³¹¹

³⁰⁷ *Ivi*, p. 376.

³⁰⁸ G. PULLINI, *Alberto Moravia*, in ID., *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Padova, Marsilio Editori, 1965, p. 97.

³⁰⁹ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., p. 62.

³¹⁰ D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 90: «Inverno di malato è la storia di un cedimento alla volgarità, di un progressivo abdicare all'autostima per adeguarsi, volontariamente, stoicamente, all'idea spregevole che l'altro ha costruito di sé».

³¹¹ A. MORAVIA, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, cit. Non si può trascurare il divario cronologico intercorrente tra il racconto e questo scritto (che è del 1960), ma esso ci può risultare comunque utile sia perché ogni riflessione teorica di Moravia è sempre frutto di una lunga elaborazione sia perché essa affonda le sue radici nella produzione letteraria. In altri termini

della Monaca di Monza e «la peste» quale «corruzione per eccellenza, per antonomasia»³¹²). «Che cos' è la corruzione?» si chiede lo scrittore. «E' il contrario giusto della conversione: in questa il personaggio va dal male al bene, in quella dal bene al male. E' la trasformazione di un personaggio positivo, o che almeno potrebbe esserlo, in personaggio negativo». Difficilmente si potrebbe risultare più chiari. Nell'ambito dei personaggi corrotti egli ravvisa poi anche la particolare categoria di coloro che passano «dall'innocenza alla perversità»³¹³, categoria a cui sembrerebbe davvero appartenere il protagonista di *Inverno di malato*. Dapprima innocente, è in risposta alle sollecitazioni del Brambilla e per imitazione di costui che Girolamo si impone di divenire perverso (“Faccio degli atti perversi e assurdi”, era press’a poco il suo pensiero, ‘ma tanto sono perduto...: a cosa servirebbe dunque trattenermi?’”³¹⁴). E la “sfida” della perversione si gioca, come abbiamo detto, unicamente sul piano dell’eros. Persino le scelte lessicali concorrono ad evocare in tutto e per tutto un processo di corruzione. Si legga però il seguente brano:

“Quasi ogni giorno egli si faceva portare a pianterreno, presso la sua piccola amica. Ci andava con una cupa voglia di scandalo, che sia per l’infantilità della ragazzetta, sia per le intenzioni che egli ci metteva, gli pareva di una perversità tutta gratuita, neppure giustificata ormai dal bisogno di meritare la stima del Brambilla. Quel che succedeva poi durante queste visite gli lasciava un disgusto stupito”³¹⁵.

Non ci è dato sapere che cosa realmente si celi dietro a Quel che succedeva, perché l’arditezza degli atti imposti alla povera fanciulla è relativa al punto di vista del ragazzo, attraverso il quale gli eventi sono riportati. Si sarebbe propensi a ritenerli più innocenti di quanto egli creda. In ogni caso, qualunque ne sia l’entità, l’approccio erotico non contribuisce alla costruzione dell’identità mentre ha effetti decisamente distruttivi rispetto al codice etico del ragazzo, come risulta chiaro già dalla totale incapacità di rievocare i particolari di quegli incontri e dalla “orgogliosa” allusività con la quale il narratore (che presta la voce al ragazzo) ne mette al corrente il lettore. All’ “orgoglio” che impedisce al narratore, diversamente da quanto accadrà altrove, di verbalizzare l’esperienza sessuale, fa riscontro l’incertezza attraverso la quale il ragazzo mette in crisi la corruzione nell’atto stesso di viverla. Due volte viene infatti ribadito che Girolamo nel suo intimo «avrebbe

critica, poetica e produzione narrativa moraviane costituiscono un sistema talmente compatto da permettere all’ermeneuta di muoversi liberamente al suo interno.

³¹² ID., *Inverno di malato*, cit, p. 330.

³¹³ *Ivi*, p. 323.

³¹⁴ *Ivi*, p. 381 (il corsivo è nostro).

³¹⁵ *Ivi*, p. 386 (il corsivo è nostro).

voluto non aver fatto nulla e poter tornare ai passatempi innocenti di una volta»³¹⁶. Proprio come l'azione di Michele Ardengo, il tentativo di corrompersi gli si sgretola tra le mani; la sua corruzione è dunque fallita in partenza.

Rimanendo aderenti alla "tassonomia della corruzione" stilata da Moravia nel suo saggio manzoniano, si potrebbe addirittura arrischiare un accostamento tra Girolamo e Don Rodrigo, il quale «non risulta malvagio e neppure un uomo che abbia un senso d'onore sviato, bensì, secondo la definizione affettuosa del Conte Zio, soltanto un ragazzaccio»³¹⁷. Girolamo ed il signorotto spagnolo hanno infatti in comune questo: la loro perversione non è motivata, o comunque non si basa su una ragione veramente valida. La perversione del protagonista di *Inverno di malato* è infatti, fin dall'inizio, la sproporzionata risposta alle ottuse angherie del Brambilla; in seguito, con la partenza del commesso viaggiatore, persino quell'effimera motivazione, come il ragazzo ben sa, viene meno, e dunque ogni sua cattiva azione cessa di essere giustificata.

Queste considerazioni ci permettono di parlare una volta in più di traviamiento. Il pentimento (e dunque il principio d'una conversione) infatti non si fa attendere. E di nuovo siamo propensi ad accettare pienamente il ruolo di spartiacque assegnato da Sanguineti alla «crisi onirica» che occupa le ultime pagine del racconto e che distingue la prima parte, «intonata in essenza a un suo pur robusto realismo», e la seconda, in cui si assiste alla «proclamazione improvvisa della tragedia spirituale superiore, come tentativo di ricerca, e frustrata, di un ideale motivazione dell'agire, o almeno, nel caso concreto, come desiderio di una condanna e di un giudizio stringenti e illuminanti»³¹⁸. Il sogno che segue la partenza del Brambilla dal sanatorio separa infatti nettamente nel racconto le seguenti due serie di istanze opposte: mancanza di autonomia-autonomia dell'eroe; dipendenza dal Brambilla-indipendenza dal Brambilla; incoscienza della malattia-coscienza della malattia, tresca con Polly-scoperta della tresca da parte del personale della clinica e attesa della punizione; ma soprattutto traviamiento-conversione. La scena onirica potrebbe essere al limite interpretata anche come prepotente emersione dell'inconscio, tipica secondo Moretti del "romanzo di formazione tardo" (tardo proprio perché l'inconscio si pone come antitesi alla costruzione dell' Io). La dichiarata eterodossia della fede freudiana di Moravia impone tuttavia alcune cautele³¹⁹.

³¹⁶ *Ivi*, p. 382 (lo stesso desiderio regressivo è espresso nuovamente a p. 386).

³¹⁷ *ID.*, *Alessandro Manzoni*, cit., p. 315.

³¹⁸ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., p. 66.

³¹⁹ Cfr. A. MORAVIA, *La psicanalisi*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., p. 85.

Sebbene si sia spesso parlato di “freudismo” a proposito di Moravia, l’autentica rappresentazione dell’inconscio nel racconto di iniziazione moraviano risulta più limitata che non nell’ opera di altri autori. O perlomeno il sogno ha funzione più di *nucleo* che di *catalisi*, per far riferimento alle due nozioni di Barthes; serve cioè più a scandire il racconto che ad ampliarlo. Potremmo anche affermare che, mentre, come abbiamo visto, nel filone fantastico e surrealista il sogno risponde ad una funzione culturale precisa, nell’ambito dei racconti di iniziazione moraviani, eccezione fatta proprio per *Inverno di malato* e *La disubbidienza*, più che il *sogno* a contare è il *sonno*, il quale di nuovo ci riporta alla matrice arcaica del racconto di iniziazione. Si leggano infatti le seguenti osservazioni di Propp:

“L’addormentarsi nella capannuccia della strega comporta la morte immediata”³²⁰; “presso i Cafri, che praticano la circoncisione dei giovinetti quando essi raggiungono i quattordici anni, è fatto divieto ai giovani di addormentarsi finché la ferita non sia rimarginata”³²¹. “[Tale pratica] è importante in quanto conferma indirettamente il nesso esistente tra il divieto del sonno e la sfera della morte e della nascita, vale a dire la sfera che è alla base del rito dell’iniziazione”³²².

Dunque *dormire*, per l’eroe moraviano, vuol dire *morire*, morire alla vecchia vita.

Ecco che in *Inverno di malato* la malattia moltiplica le occasioni del sonno e potenzia le facoltà immaginative del protagonista, dando vita a raffigurazioni chiaramente simboliche. Tuttavia, mentre ne *La disubbidienza* il delirio di Luca Mansi avrà una evidente funzione iniziatica in quanto al suo termine la vita attenderà il giovane rinnovata alle radici, assieme ad una quasi miracolosa guarigione, ad ogni risveglio Girolamo ritrova la realtà e la malattia così come le aveva lasciate; il sonno non ha dunque per lui una funzione iniziatica. Siamo comunque d’accordo con Sanguineti sul fatto che la “crisi onirica” possiede una forte rilevanza narrativa, giacché supplisce con alcune embrionali prospettive di soluzione alla totale mancanza di apertura al positivo che caratterizza invece lo stato di veglia. Prima fra tutte la decisione riparatrice «sposerò la Polly»³²³, che ancora una volta (dopo il primo proposito di seduzione) ricorda quella dell’eroina de *Gli indifferenti*, ma per contrapposizione. Se infatti in quel modo Carla proclamava la propria risoluzione come sentenza di morte e sigillo di una irrimediabile corruzione, le parole di Girolamo adombrano un desiderio di purificazione morale (e poco importa che naturalmente esso non trovi reale attuazione). Il sogno dice insomma da sé ciò che né Girolamo né il

³²⁰ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 129.

³²¹ *Ivi*, p. 131.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ivi*, p. 394.

narratore sono in grado di confessare, cioè che con la guarigione e la partenza del Brambilla la “provetta” in cui Girolamo ha creato artificialmente la propria identità corrotta è andata in mille pezzi. E questo messaggio criptato del sogno trova immediata conferma nel desiderio (questa volta autentico) di essere punito dal temibile primario della clinica. Se dunque la corruzione era del tutto artificiale, la conversione di Girolamo è di contro del tutto autentica. Ma il problema non è ancora completamente esaurito: alla presunta corruzione dello spirito fa infatti riscontro la reale corruzione del corpo. E l'autore sceglie di porre rimedio alla prima, ma di rinviare (o forse negare per sempre) la guarigione del corpo.

La corruzione, che è dunque condizione cui il ragazzo paradossalmente aspira ma che non conquista se non nel corpo, rappresenta inoltre nel racconto la risposta e al contempo la causa di un altro fenomeno tipicamente adolescenziale e moraviano: l'esclusione. Diversamente che ne *L'avventura* e in *Agostino*, dove genera partecipazione, l'ingenuità del ragazzo (assieme alla sua «pretesa inettitudine»³²⁴) suscita infatti il disprezzo del Brambilla e, di riflesso, l'esclusione dalla forma adulta di esistenza che l'uomo simboleggia. A questa forma specifica di esclusione si somma poi l'esclusione globale dalla vita determinata dalla malattia. Ma per integrarsi Girolamo deve divenire, appunto, perverso, deve corrompersi attraverso l'unica azione che gli è possibile entro confini spaziali tanto angusti. Una volta scoperta dal personale del sanatorio, la sua presunta corruzione è causa però di un' ancora più grave forma di esclusione dalla vita dell'atipica comunità. Confessando la tresca, infatti, «[...] anche la sua piccola amica s'era messa, e con ragione, da quella parte dove già stavano il Brambilla e l'infermiere; 'sono solo', pensò ancora, 'nessuno vuol più saperne di me'»³²⁵. «Ma quel che lo faceva soprattutto soffrire [...] era perdere la stima e l'affetto dei suoi parenti; difatti non avendo mai fatto alcuna differenza tra essi e la gente del sanatorio, Girolamo era sicuro che appena avessero saputo la verità, l'avrebbero disprezzato anch'essi come tutti gli altri»³²⁶.

³²⁴ *Ivi*, p. 375.

³²⁵ *Ivi*, p. 391; la prolungata solitudine è stata avvertita con disperazione da Moravia, come leggiamo nell'intervista rilasciata alla Maraini (*Il bambino Alberto*, cit., p. 91): «D. Quanto ci sei rimasto col viaggiatore di commercio nella stessa stanza? A. Due mesi. Poi si trovò una camera singola e fui spostato. Ma allora soffrii di solitudine. Invidiavo quelli della terza classe che stavano insieme, giocavano a carte, cantavano, ridevano, si muovevano da un letto all'altro»; (p. 95) «Ero fuori di me dalla solitudine. D'inverno soprattutto. Alle quattro era già buio. Accendevo una lucetta sul comodino e andavo avanti a leggere fino a notte».

³²⁶ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 394.

«I giorni che seguirono a quella sera furono forse i più neri di quel suo inverno nel sanatorio»³²⁷. Si intende naturalmente la sera in cui il suo travimento è esibito sotto gli occhi di tutti ed i giorni che seguono sono “i più neri” perché vissuti in totale isolamento all’interno del già tanto fosco «campo» (la sua stanza di malato). Tale solitudine, accostabile alla pratica della “segregazione rituale” del giovane iniziando nella foresta, costituisce forse l’unica vera prova di iniziazione presente nel racconto. Ed ancora, è questa condizione di isolamento fisico e morale (che, come è stato detto, determina l’amletica follia³²⁸ del diciassettenne e dell’ “amante”), e non la presunta corruzione, a rappresentare la *descensio ad inferos*, la decisiva *catabasi* morale da cui poi si genererà l’anabasi, la riemersione verso la parte migliore di sé che occupa la sequenza finale del racconto (anabasi simboleggiata, sul piano spaziale, dall’ambientazione montana del racconto). Nel romanzo di formazione tradizionale, la solitudine è condizione ancor più indispensabile della socializzazione ai fini della maturazione dell’eroe. Il sentiero della vita infatti può essere disseminato di incontri, ma viene percorso da ogni uomo individualmente, proprio come le polverose strade della Spagna e dell’Inghilterra da Lazarillo de Tormes e Tom Jones, protagonisti di due opere in cui è esplicita la metafora della strada come vita. Sia che all’itinerarium mentis corrisponda uno spostamento fisico (come nella maggior parte dei romanzi di formazione ed in un racconto di iniziazione come *L’avventura*), sia che il viaggio si svolga solo sul piano interiore, come in parte avviene anche ne *La disubbidienza*, esso procede comunque per abbandoni successivi. Ogni progresso è un tradimento e l’accettazione del distacco si pone dunque come necessità.

Se nulla ha appreso dai vaniloqui del suo carnefice, il ragazzo Girolamo trae da questa nuova e dolorosa esperienza di isolamento ed esclusione la consapevolezza della propria condizione e la forza per rileggere il “già vissuto”. «Il giovane», afferma infatti Moravia, «sa istintivamente che dipende soltanto da lui il fatto di non essere solo. Il vecchio invece sa per esperienza che dipende dagli altri»³²⁹. A questa tanto decisiva quanto tardiva presa di coscienza, coronata dal sogno terribile, ma al tempo stesso redentore e salvifico, di cui si è detto, faranno seguito sviluppi narrativi di importanza ancora maggiore, come si dirà nelle prossime pagine.

³²⁷ *Ivi*, p. 385.

³²⁸ R. PARIS (*Alberto Moravia*, cit., p. 39) paragona Girolamo ad Amleto e Polly ad Ofelia e ravvisa la radice della comune follia nella volontà di farsi adulto per l’uno, e nel «primo contatto con l’ardore amoroso» per l’altra.

³²⁹ A. MORAVIA- A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 284.

10. Un'adolescenza alla "luce artificiale".

«Albe e notti qui variano per pochi segni...»

Abbiamo già sottolineato, e torneremo a farlo in altre occasioni, come lo spazio, specialmente sotto la facies della dialettica dei lotmaniani³³⁰ «campo» e «anticampo» (o «anti-ambiente»), occupi un posto fondamentale nella struttura del racconto di iniziazione. Moravia mette in relazione le due istanze secondo proporzioni di volta in volta diverse. Talvolta prevale nettamente l'«anticampo», talvolta il «campo», ma i due spazi simbolici coesistono pressoché sempre. *Inverno di malato* è invece, eccezionalmente, una storia di adolescenza ambientata per intero in un «campo», per quanto si tratti di un «campo» simbolicamente articolato. Nel romanzo di formazione tradizionale il protagonista percorre l'«anticampo» alla scoperta di nuove realtà. Lo si vede sulla strada - che è il secondo dei tre cronotopi della formazione - oppure in navigazione sul mare - luogo dell'avventura per antonomasia. Anche nella maggior parte dei racconti di formazione (al confine con le novelle di avventura) menzionati all'inizio di questa sezione, quali ad esempio *Il colombre* o *La linea d'ombra* o *Gioventù*, i giovani protagonisti attraversano mari, approdano e ripartono, conoscono popoli e culture lontani per trovare infine loro stessi.

Nello stupendo *Gioventù* di Conrad, che abbiamo già menzionato, la giovinezza, tema principale appunto, è indissolubilmente legata al mito del mare e a quello dell'Oriente, terra misteriosa ed ammaliatrice e sacrario della memoria dell'ormai anziano protagonista-narratore Marlow. È questo paradigma spaziale conradiano, su cui è probabile che Moravia abbia riflettuto, esattamente antitetico a quello di *Inverno di malato*. Se poi si volesse rinvenire un "antipode spaziale" interno alla stessa produzione moraviana, e per questo forse più significativo, bisognerebbe di certo pensare a *L'avventura*, dove si narra del viaggio di Cosma, figlio ventenne del mercante Dragotis, «alla volta dell'antica città provinciale in cui non era mai stato»³³¹ (indicata con la sola iniziale S.) per vendere dei gioielli per conto del padre. Il «costante e giovanile senso di avventura»³³² di cui Cosma, all'opposto di Girolamo, appare dotato, favorisce il coinvolgimento in mille peripezie, tra cui l'incontro con una banda di briganti e la fuga con la brigantessa Albina, la quale involerà al ragazzo tutto il carico di gioielli non prima di averlo però sedotto con sincera

³³⁰ J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 284.

³³¹ A. MORAVIA, *L'avventura*, cit., p. 243.

³³² *Ivi*, p. 266.

passione. Come vedremo meglio in seguito, si tratta di una “novella” dall’ambientazione sorprendentemente inattuale, con un più che vago sapore da *Mille e una notte*, in cui spazio e tempo appaiono assoluti, non precisamente caratterizzati; solo dai nomi dei personaggi e da pochi altri indizi si deducono infatti l’ambientazione vagamente balcanica, ed un tempo che ha i connotati di un passato contaminato dal presente (gli autobus e le automobili che sfrecciano per le strade stridono vistosamente con le capanne nella foresta).

Inverno di malato e *L’avventura*, a distanza di soli dieci anni, incarnano insomma i due modelli opposti del racconto di iniziazione moraviano. L’uno presenta uno spazio chiuso ed un’esperienza limitata a quello spazio e da quello spazio, l’altro un’aggressione dello spazio esterno (fatto soprattutto di strade e foreste) dove si svolge un’esperienza “integrale”, dove l’amore fisico, la morte, il dolore vengono pagati dal ragazzo a caro prezzo (non solo dei gioielli), a tutto vantaggio però di una finale epifania del senso. E, quel che più conta, ad un’iniziazione fittizia (perché priva di conseguenze ontologiche per quanto riguarda il personaggio), si contrappone un’iniziazione reale.

E’ ovvio che il primo dei due paradigmi, quello rappresentato da *Inverno di malato*, si trova maggiormente in linea con le tendenze novecentesche, dove a predominare sono il ristretto «campo» - quale è ad esempio il collegio dei *Turbamenti del giovane Törless* di Musil (affine per molti aspetti al sanatorio di Moravia) - , o al massimo la dimensione provinciale. Ma anche da questo punto di vista, il racconto va letto con attenzione. Infatti, diversamente dal musiliano collegio per giovani benestanti e similmente invece alla pensione di *L’imbroglio*, il sanatorio è in verità un circoscritto “altrove” in cui Girolamo si trova a convivere con *outsiders*, con esseri reietti come o più di lui. Si tratta dunque di un «anti-campo» che, al momento in cui la narrazione ha inizio, è già divenuto «campo» per il ragazzo, ormai avvezzo alla sua «deprimente atmosfera»³³³. Il sanatorio è dunque un *cronotopo* bifronte: oltre che una prigione, un secondo “nido” (dopo la casa genitoriale da cui il protagonista si è allontanato in un tempo precedente a quello della storia³³⁴).

L’interno è impermeabilmente separato dal mondo esterno dal sudario freddo della neve. Ecco che l’espedito della nevicata con cui Moravia chiude *Morte improvvisa* trova qui un degno antecedente; anche qui, come nel racconto de *La bella vita*, il bianco possiede

³³³ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 366. “Abituatosi, per trapassi quasi insensibili ad un’aria irrespirabile, ad una umiliazione ininterrotta, ad una assoluta mancanza di quelle attenzioni che prima, in famiglia, gli venivano prodigate, credeva di vivere normalmente, di essere lo stesso Girolamo di otto mesi prima” (*Ivi*, p. 369).

³³⁴ Il rapporto con la casa natale varia a seconda dei casi. La partenza dell’eroe da quel luogo inaugura ad esempio il *Törless* ed anche *L’avventura*.

infatti l'originaria valenza simbolica di colore di morte e l'immagine della neve viene caricata del senso quasi cavalcantiano e dantesco di "pesanza", di oppressione. Tutto ciò che sta al di fuori non è percepito ma solo intuito da chi sta all'interno:

"Chiusi nella loro stanza i due malati potevano vedere, di fuori, la neve cadere, formicolante e appena diagonale e così lenta che a guardarla con attenzione la vista finiva per ingannarsi e pareva che quel monotono turbinio piuttosto che cadere, salisse dalla terra verso il cielo. Dietro questa cortina opaca, quei fantasmi grigi e costernati erano gli abeti della foresta vicinissima, il gran silenzio che giungeva dall'esterno dava un'idea della fittezza e dell'estensione della nevicata"³³⁵.

Intuito, oppure appena ascoltato e intravisto dalla finestra:

"ascoltava con piacere i rumori dell'esterno, come per esempio i sonagli di certe slitte non si capiva bene se in arrivo o in partenza"³³⁶; Aveva nevicato tutta la mattina, il cielo era di un biancore trasognato e sporco; nella stanza c'era poca luce, attraverso la doppia finestra senza tendine si vedevano passare e ripassare, là di fuori, sulla terrazza, contro quel cielo bianchiccio, le figure nere di due infermieri che, armati di grandi pale, buttavano via la neve accumulata dalla tormenta³³⁷.

Ascoltato e intravisto, o anche solo immaginato:

Pensava al freddo, alla mortale tranquillità, al silenzio che certo erano di fuori; [...] gli pareva di vedere questo paesaggio, tutto bianco, con certi alberi e certe casupole d'una nerezza fradicia e come carbonizzata, e il fumo dei comignoli sospeso tra il cielo e i pendii, meno candido della neve, meno bigio delle nuvole³³⁸.

«Nella stanza tutta ingombra dei due letti, dove la luce era accesa fin dal mattino e l'aria viziata della notte non se ne andava mai completamente, le ore passavano interminabili»³³⁹: all'anticampo intuito, immaginato, ascoltato, intravisto, si contrappone crudelmente il campo esperito, subito, assorbito con tutti i suoi «tormenti deliziosamente angosciosi e abitudinari»³⁴⁰. La quasi vegetativa abitudine alla «poca luce»³⁴¹, tranquilla e funerea allo stesso tempo come già ne *Gli indifferenti*, non impedisce però a Girolamo di avvertire talvolta l'ostilità del suo milieu e di optare per un ulteriore restringimento del proprio spazio vitale al solo letto-guscio («macchinalmente egli si rannicchiò come poteva

³³⁵ *Inverno di malato*, cit., pp. 370-371.

³³⁶ *Ivi*, p. 382.

³³⁷ *Ivi*, p. 387.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ivi*, p. 370.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 374.

³⁴¹ *Ivi*, p. 387.

e tirò fin sopra le orecchie le coltri in disordine»³⁴²; «si rannicchiò daccapo sotto le coltri»³⁴³). Viceversa, il dominante spazio interno risulta relativamente articolato e vario, e concede al protagonista anche la possibilità di qualche spostamento che riproduce in “scala minore” il simbolismo spaziale comune a molti romanzi di formazione. Ad esempio, la camera di Polly³⁴⁴ ispira a Girolamo reale serenità e presenta pertanto connotati affini a quella di Carla (*Gli indifferenti*), nonché la medesima funzione cronotopica (corrispondente all’iniziazione sessuale) della stanza di Marthe nel *Diavolo in corpo* di Radiguet (con la sola differenza che questa è illuminata da una luce «selvaggia» che pur «non diffondendosi nella stanza, manteneva integra la sua forza»³⁴⁵). Il movimento interno verso la camera di Polly, che precede la seduzione, avviene inoltre secondo la direttrice preferenziale alto-basso, riproducendo iconicamente la tradizionale catabasi dell’eroe, la sua descensio ad inferos come ha già osservato Cudini³⁴⁶. La simbologia religiosa di questo movimento è poi potenziata dalla trasfigurazione dell’infermiere Joseph in una sorta di “angelo della morte”:

poi fu la volta dell’ascensore dalla discesa interminabile e ronzante, con Joseph seduto in fondo al letto, nell’angusta cabina, come un angelo custode di nuovo genere...; tutte queste cose erano note al ragazzo, però così irritata e tesa era la sua sensibilità che egli ne soffriva in modo indicibile, come se fossero state nuove e spaventosamente assurde³⁴⁷.

Si consideri poi come ciascuno dei due personaggi principali (eroe e antagonista) si rapporta nel corso della vicenda con lo spazio simbolico del sanatorio: non ci saranno allora dubbi sul fatto che quella di Girolamo sia una “iniziazione paradossale”. Se vi è infatti superamento della frontiera tra campo e anticampo, esso è compiuto prima dall’antagonista che dall’eroe:

³⁴² *Ivi*, p. 391.

³⁴³ *Ivi*, p. 393.

³⁴⁴ «La camera era oscura e silenziosa, i due letti gemelli vi facevano una gran macchia bianca; nell’ombra delle pareti si distinguevano confusamente varii oggetti, fiori, fotografie, vestiti che davano a Girolamo un’impressione di grande comodità» (*Ivi*, pp. 381-382).

³⁴⁵ R. RADIGUET, *Il diavolo in corpo*, cit., p. 37.

³⁴⁶ P. CUDINI, *Introduzione* ad A. MORAVIA, *Racconti 1927-1951*, cit., p. IX. Non si dimentichi però che la vera catabasi del racconto è quella che si svolge sul piano morale e che si concretizza nella segregazione del protagonista nella sua stanza dopo la partenza di Brambilla.

³⁴⁷ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 378.

Per un poco il ragazzo restò immobile ascoltando avidamente i rumori che giungevano dall'esterno; udì così il tintinnio dei sonagli della slitta che portava via il commesso allontanarsi nella notte gelata e poi morire affatto [...] ³⁴⁸.

E' l'antagonista ad abbandonare l'eroe e non viceversa, come richiederebbe la logica della formazione. Il fatto che Girolamo non sia tra coloro che partono ma tra coloro che restano costituisce dunque una grande anomalia rispetto al tradizionale itinerario formativo che trae origine dal romanzo greco, dalla quète cavalleresca e dal romanzo picaresco. La scena in cui il Brambilla viene risucchiato dall'anticampo, lasciando Girolamo in uno spazio ormai depotenziato di qualsiasi, anche solo fittizia, funzione esperienziale, anticipa l' analogo allontanamento della madre del secondo capitolo di Agostino. In entrambi i casi però l'abbandono risulta necessario affinché l'eroe scelga di "partire" a sua volta.

Nel caso di *Inverno di malato* questo elemento appare molto significativo perché introduce ad un'altra fondamentale questione, enunciata dallo stesso protagonista: «se prima sarebbe forse bastata la seduzione della piccola inglese a dargli quella stima tanto agognata, ora questo scopo non sarebbe stato raggiunto che ridiventando sano» ³⁴⁹. In altri termini, se è vero che la seduzione e la presunta corruzione che ne deriva, così come in precedenza le accuse sociali del Brambilla, non solo sono immotivate ma addirittura narrativamente sterili, si dovrà concludere che è solamente sul piano della salute e della malattia che può verificarsi un autentico confronto con l'alterità («non c'era dubbio, il Brambilla era sano e lui era malato» ³⁵⁰). Girolamo deve dunque sentirsi «guasto senza rimedio» ³⁵¹ non perché borghese, non perché perverso, ma semplicemente perché malato.

«Ma mi faccia il piacere... bella questa!... Uno che è malato e che vuol consigliare chi ha saputo guarire sul da farsi e non farsi» ³⁵². E' questa l'unica accusa di cui si può dare atto al commesso viaggiatore. Costui guarisce e si prepara a partire per Milano, per tornare ai suoi amori ancillari e al suo illusorio bel mondo. In forza di ciò, il lettore potrebbe senz'altro obiettare che *Inverno di malato*, diversamente da quanto ci siamo sforzati di precisare all'inizio, non è allora niente più che una storia di guarigione. Ribatteremo che la guarigione non deve essere considerata in sé, ma quale forza «impulsiva» (se vogliamo ampliare la formula di Debenedetti), anzi come l'unica forza che sia in grado di produrre «un colpo di vita» nel protagonista. Prendendo atto della guarigione del compagno di

³⁴⁸ *Ivi*, p. 391.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 384.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ivi*, p. 385.

³⁵² *Ivi*, p. 384.

stanza egli infatti, «per la prima volta», riesce a distinguere «nettamente tutta la deformità viziata della propria persona» e «quello stesso fatto di essersi abituato a considerare la malattia come uno stato normale» si rivela improvvisamente quale «prova in più della propria irreparabile anormalità»³⁵³. Inoltre, “specchiandosi” nel Brambilla ormai guarito, Girolamo comprende tutto ad un tratto l’assurda finzione in cui è stato coinvolto per lungo tempo, e la menzogna è definitivamente smascherata tramite un tanto inconsapevole quanto doloroso esame di realtà:

“il Brambilla se ne andava ed egli restava in questa sua triste e meschina prigione tra gli altri malati [...]. Intuiva inoltre d’essere stato il solo a prendere sul serio il giuoco, a considerare la malattia e il sanatorio come uno stato normale, mentre, con ogni probabilità, il commesso non aveva mai cessato di ritenere la propria infermità, e tutto quello che ne derivava di conoscenze, abitudini, stati d’animo e piaceri, che come cose transitorie e soltanto per questo tollerabili”³⁵⁴.

Se quindi la “sfida” della corruzione e la prova della seduzione non possedevano alcuna autonoma fisionomia, la guarigione è di necessità autonoma. Guarire non servirà più a Girolamo per guadagnare i favori del Brambilla, ma solo a migliorare se stesso. Si verifica però a questo punto un fenomeno inatteso. Se prima della decisiva cesura della guarigione del commesso viaggiatore Girolamo ha agito (ha letteralmente compiuto delle azioni) per volontà, da questo momento in poi saranno gli avvenimenti a condizionarlo positivamente, suo malgrado, e a suscitare in lui reazioni che il lettore non può che interpretare come segnali di progresso. Se all’inizio del racconto infatti abbiamo visto Girolamo offrire il fianco agli attacchi del Brambilla, lo vediamo ora, come direbbe Girard, «dissimulare il desiderio che [...] prova, simulare il desiderio che non [...] prova»³⁵⁵ allo scopo di non venire sopraffatto dal “mediatore”:

“Girolamo pensò ad un tratto che poiché era malato e viveva in un sanatorio, era meglio non soltanto non vergognarsi di questo suo stato, ma come per sfida, mostrarsene persino soddisfatto [...]; dare insomma a se stesso e agli altri l’impressione di una certa disinvoltura, come di animale immerso nel proprio naturale elemento”³⁵⁶.

Una volta partito il Brambilla, il ragazzo si “incallisce” a tal punto in quel suo “naturale elemento” da apparire addirittura sgomento all’idea di venirne scacciato³⁵⁷. Come attesta

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ivi*, p. 383.

³⁵⁵ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 95

³⁵⁶ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 385.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 393.

ancora una significativa sequenza del sogno terribile e salvifico, il sanatorio appare addirittura trasfigurato oniricamente nel mondo e l'angusta corsia in un corso da passeggio, con «numerose botteghe» dalle «vetrine sfarzose»³⁵⁸ e gremito da un'umanità malata ma dalle abitudini feriali. L'immagine è però d'improvviso dissolta da una «specie di ululato...»³⁵⁹, che denuncia il pericolo imminente. E' l'allarme anti-incendio. Il ragazzo, inchiodato dall'apparecchio di trazione alla «sua triste e meschina prigione»³⁶⁰ sente di non avere via di scampo³⁶¹ e sfoga in un parossistico accesso di rabbia l'impossibilità di assecondare il desiderio di vita che, suo malgrado appunto, ha resistito in lui. E dunque l'"apparecchio di trazione" che sino a questo momento è apparso niente più che un particolare realistico, quasi un prolungamento del corpo del ragazzo, e a cui dunque non è stata accordata alcuna importanza, diviene simbolo estremo di diversità ed atipicità, e vero e proprio anti-oggetto magico, capace di intrappolare chi lo possiede in una nefasta «fatalità»³⁶²: «“Dovrò restar qui,” pensò infine, abbandonandosi sui cuscini, con più ira che spavento, ‘attaccato per un piede... restare qui in questa trappola ad aspettare la morte...’»³⁶³.

Girolamo viene blandito dalla morte, ma non si abbandona ad essa. La teme e la rifiuta e nel rifiutarla rinnega il mondo in cui fino a questo momento ha vissuto («maledizione..., maledetto il sanatorio, maledetta la Polly, maledetti i medici...»³⁶⁴); anzi, contro la materialità di quel mondo, contro gli oggetti che affollano la sua stanza e contro le sue vivande di malato³⁶⁵, si accanisce distruttivamente. La paura della morte occorre (come occorrerà a Luca Mansi ne *La disubbidienza*). Solo intravedendone la qualità non già di prigione ma addirittura di tomba, Girolamo si rende conto dell'insalubrità del sanatorio e

³⁵⁸ *Ivi*, p. 395.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ivi*, p. 383.

³⁶¹ «Ad un tratto, benché sapesse benissimo che, attaccato com'era per un piede alla carrucola del suo apparecchio di trazione, da solo non avrebbe mai potuto liberarsi, incominciò a dibattersi dentro il letto» (*Ivi*, p. 396).

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.* La paura di Girolamo è una diretta trasposizione letteraria di quella, reale, che tormentava il giovane Moravia: «A letto, con la trazione alla gamba. Al piede avevo otto chili, e due al ginocchio. Da questa trazione non potevo liberarmi, neanche per un attimo, perciò una delle mie paure era di morire in un incendio, bruciato vivo» (in D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 89). L'apparecchio di trazione è trasposto direttamente nella finzione letteraria, senza aver bisogno di essere caricato di ulteriori connotazioni simboliche, giacché esso era davvero per il giovane Moravia un oggetto-fantasma.

³⁶⁴ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 396.

³⁶⁵ Anche in questa scena lo scrittore trasferisce un episodio reale: «Un giorno per la rabbia di stare sempre solo ho buttato giù il vassoio con il tè, le tazze e tutto per terra. Il professore mi disse che ero schizoide. Da quel momento ho capito che il mio destino era di stare solo. Un giorno ho scritto su un vetro appannato: solo col sole. Era una specie di motto» (D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 93).

solo ora appare pronto a varcare quella soglia alla quale non ha mai nemmeno dubitato di approssimarsi e dalla quale tuttavia ha visto scomparire il suo carnefice.

Come si è detto, la ricerca di un giudice nel temibile primario della clinica diviene strumento della conversione che segue al traviamiento. Questo non significa però che Girolamo intenda colmare il vuoto lasciato dal Brambilla con un nuovo modello, come spesso si è sostenuto. Nella rassicurante speranza di essere punito da quel medico dalla «testa di un moschettiere o di un inquisitore»³⁶⁶ si dovrebbe infatti intravedere un segnale non regressivo ma evolutivo. E «l'idea che il professore il giorno dopo l'avrebbe scacciato dal sanatorio, non lo spaventava più, gli recava anzi una specie di sollievo»³⁶⁷, è direttamente traducibile in un "istinto di partenza". Di qui a poco infatti, dopo i tanti reiterati movimenti interni al campo, assisteremo all'unico spostamento veramente significativo: quello con cui Girolamo, per la prima volta nel racconto e precisamente nel finale, varca la frontiera, la soglia tra mondo interno ed esterno, tra la sua stanza e la terrazza. Spostamento davvero da poco, si dirà. Eppure, spinto dall'infermiere, egli «si trovò ad un tratto all'aria aperta». Se si considera che siamo di fronte alla storia di un'adolescenza atipica, ad una storia di formazione malata, questo è il massimo risultato cui si poteva giungere. Ed esso attesta come in verità anche in *Inverno di malato* ci siano azione e movimento. Non è vero che «nulla era successo»³⁶⁸ a Girolamo in quel suo lungo inverno, sebbene sia questo uno degli ultimi pensieri del ragazzo (di segno del tutto opposto al profetico "tante cose possono succedere in due giorni" di Leo Merumeci ne *Gli indifferenti*). Il racconto, in modo assai simile alla *Disubbidienza*, si chiude infatti sulle note della riconciliazione col mondo esterno, di cui è emblema il sole che squarcia la pesante nuvolaglia cui anche gli occhi del lettore si erano ormai abituati:

“La giornata non avrebbe potuto essere più splendida: fin dove l'occhio poteva arrivare, si vedevano con nettezza, contro quel cielo duro e limpido, i picchi accidentati e nevosi delle montagne che facevano corona intorno la valle, le foreste di abeti erano tutte impolverate dalle recenti tempeste”³⁶⁹.

Come nell'analogia inquadratura che chiuderà *La disubbidienza*, anche in questo caso, la montagna e la neve, circonfuse di rinnovata serenità, possono essere interpretate quali simboli della purificazione dalla malattia e dall'adolescenza (dalla malattia

³⁶⁶ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 399.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 397.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 402.

³⁶⁹ *Ibid.*

dell'adolescenza?), epoca di inutili gesti, di mancanza di arbitrio, di sottomissione e di emulazione. Attraverso la suggestiva rispondenza di natura e stato d'animo³⁷⁰, l'autore esercita qui, di nuovo dopo *Gli indifferenti*, e come nella maggior parte della sua narrativa, la sua anacronistica vena di pittore romantico. Poiché la clinica, alla quale compete solo la cura del corpo, non è dunque lo *psychés iatreíon*, il luogo di cura dell'anima, il "paradiso" di cui ogni giovane moraviano va alla ricerca e che difficilmente trova, la guarigione morale di Girolamo, come quella di Agostino, potrà scaturire solo da una vera esperienza nel mondo esterno. «Oltremodo lontana»³⁷¹, come la maturità di Agostino, la guarigione di Girolamo non è impossibile. In «quel suo inverno»³⁷², che fa da contraltare alla successiva «sua estate» di Agostino, Girolamo non guarisce nel corpo, ma diviene un po' più adulto nella mente. O, perlomeno, da semplice malato diviene un malato consapevole della propria malattia, e consapevole del male e della finzione di cui gli esseri umani sono capaci. Ciò che più colpisce nel finale del racconto è che alla luce artificiale, liquido amniotico nel quale Girolamo si trovava immerso insieme al Brambilla e in dipendenza dal Brambilla, si è finalmente sostituita quella del sole, luce di libertà ed autonomia.

Con queste considerazioni non intendiamo certo rinvenire un finale in letizia che di fatto non c'è, e tanto meno, come fa Siciliano, «una vera e propria soluzione»³⁷³; ma semplicemente riconoscere le prime avvisaglie di quel «barbaglio di una via d'uscita nel sentimento puro»³⁷⁴ che Pampaloni riscontra in *Agostino*. "Retorica della fine", direbbe Moretti. Il finale de *Gli indifferenti* non ha storia e non fa storia. Quello di *Inverno di malato* invece è una cellula, una cellula primitiva che genererà discendenza. E' da qui che infatti si irradiano non solo la conclusione de *La disubbidienza* ma anche quella di *Agostino* e quella di un racconto come *Il canto del cuculo*. E di questi testi successivi il racconto del '30 anticipa tutto il turbamento, l'incertezza e l'infelicità brulicante che impongono al lettore lo sforzo induttivo connesso alla più o meno limitata misura narrativa. Ci sembra pertanto sia questo il momento opportuno per ribadire un aspetto fondamentale del racconto di iniziazione: la rarità di un percorso di maturazione compiuto entro i limiti del racconto e la conseguente necessità di valutare gli indizi contenuti nel

³⁷⁰ La corrispondenza tra paesaggio e stato d'animo risulta particolarmente evidente nel seguente passo: «Il giorno in cui doveva aver luogo la solita discesa di Girolamo al piano inferiore, l'alba stentò a spuntare sotto una nuvolaglia bassa e gonfia che dava a tutto il paesaggio nevoso un aspetto di attesa e di mortale immobilità» (*Ivi*, p. 377).

³⁷¹ *Ivi*, p. 402.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 164.

³⁷⁴ G. PAMPALONI, *Realista utopico*, cit., p. LV.

testo e di interpretare l'impronta che della sua *Weltanschauung* l'autore lascia nel finale. Del resto Seymour Chatman insegna che i personaggi non sono entità circoscrivibili in una pagina stampata, giacché «la loro esistenza a livello puramente verbale è abbastanza superficiale»³⁷⁵. Chatman rivendica al tempo stesso l'autonomia del personaggio ed il diritto del lettore di ricostruire il personaggio, la cui «personalità rimane aperta, soggetta a ulteriori congetture e arricchimenti, analisi e revisioni»³⁷⁶. «Certo esistono dei limiti», egli prosegue, e «i critici giustamente si oppongono a quelle speculazioni che travalicano i limiti della storia e vanno in cerca di dettagli superflui o eccessivamente concreti»³⁷⁷. Siamo d'accordo, ma, poiché ci sembra di aver sufficientemente messo in evidenza gli indizi (che sono qualcosa di diverso dai «dettagli superflui») disseminati dall'autore nelle quaranta pagine di *Inverno di malato* e nel finale del racconto, e poiché non abbiamo trascurato di compiere lo sforzo induttivo di cui si è detto, riteniamo di poter concludere che all'iniziazione fittizia di Girolamo si contrappone una prospettiva di formazione che in corrispondenza dell'ultima pagina non può dirsi fallita. Se sul piano delle tematiche il racconto sembra aver sviluppato alcuni dei presupposti de *Gli indifferenti*, proprio nella conclusione si percepisce un evidente progresso rispetto a quel primo romanzo. Nell'ultima pagina degli *Indifferenti* è sancita infatti la definitiva impossibilità della formazione per Michele e per Carla, impossibilità di cui i due giovani (soprattutto il primo) hanno piena coscienza. Qui invece la formazione, certamente impossibile nei limiti della "storia", si apre a possibilità future di realizzazione, senza tuttavia che né il protagonista né il narratore ne siano fino in fondo consapevoli. La consapevolezza spetta dunque, oltre che all'autore, a noi lettori.

Diversamente che ne *L'avventura*, *L'imbroglione* e *La caduta*, in questo caso siamo senza dubbio più vicini al modello trasformazionale *Tristano* che non all'archetipo *Parzival*. La scena finale di *Inverno di malato* ritrae comunque Girolamo sul balcone per la cura del sole, tra altri malati che giacciono «immobili come morti»³⁷⁸. Egli appare come un sopravvissuto su un campo di battaglia dopo la vittoria del nemico³⁷⁹: la morte gli sta

³⁷⁵ S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1998, pp. 121-122.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 123.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 402.

³⁷⁹ *Ibid.* Moravia ricorda: «La mattina, proprio nel momento in cui il primo raggio del sole spuntava dietro le cime del monte Sorapis veniva l'infermiera, tirava via le coperte e mi metteva nudo sulla terrazza, a fare la cura del sole. Si pensava allora che facesse guarire la tubercolosi» (D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, cit., p. 92).

accanto senza inghiottirlo nelle sue spire. Su di lui essa è passata senza fermarsi. E, proprio perché la morte l'ha sfiorato senza riuscire a vincerlo, la sua iniziazione non si è ancora compiuta. La vera iniziazione per questo personaggio, diverso da ogni altro, non proviene infatti dalla *stra-ordinarietà* che egli vive dall'inizio alla fine, ma giungerà altresì con la conquista della perfetta, preziosa, mai immaginata eppure desiderata *ordinarietà*. Una *ordinarietà* che proprio nel finale lo attira a sé, attraverso le «figurette nere degli sciatori che scivolavano in tutte le direzioni, cadevano, si rialzavano, scomparivano dietro le bianche colline, riapparivano» sui pendii luccicanti; un'*ordinarietà* che sarà in grado di dissipare le «lagrime» che ancora appannano il «festoso paesaggio»³⁸⁰.

11. *L'avarò*: la formazione del vizio e l' iniziazione impossibile.

Vorremmo a questo punto richiamare l'attenzione su un altro racconto, che, per la sua pregevole qualità artistica, si staglia sullo sterminato panorama della narrativa breve di Moravia, e che per questa ragione, al pari di *Inverno di malato*, ha suscitato lo spontaneo interesse della critica. Il racconto a cui ci riferiamo è il già citato *L'avarò*. E' stato soprattutto Giacomo Debenedetti ad alimentarne la fama in quanto, a suo avviso, esso sarebbe "il più tipico" dei racconti (dell' *Imbroglío* e non solo), in quanto "rivela con esemplare evidenza chi siano i personaggi di Moravia"³⁸¹. Pur ritenendo, come abbiamo mostrato in precedenza, assolutamente fondamentale l'interpretazione del critico, vorremmo ora proporre una lettura che si avvale di concetti diversi rispetto a quelli della "tipicità" e del "vizio". E' vero infatti che il racconto offre essenzialmente la fenomenologia di un vizio ed il ritratto di un vizioso. Se lo si scompone, si noteranno però non pochi elementi conformi alla prospettiva che abbiamo assunto in questo capitolo. Esso riassume infatti perfettamente le due istanze dell'iniziazione e della formazione, che nell'opera moraviana appaiono generalmente ripartite tra racconti e romanzi. Poiché si tratta però *anche* della storia di un avaro, osserveremo come l'indole "moralistica" dello scrittore Moravia si avvalga qui proficuamente, oltre che della forma racconto (che in misura molto maggiore del romanzo funge da strale, diretto al cuore dell'umanità), di tutte le potenzialità narrative connesse al tema della formazione.

Si tratta di un racconto lungo, come tutti quelli de *L'imbroglío*, e *plotted*, per riprendere una formula che abbiamo utilizzato nel secondo capitolo: numerosi sono infatti i

³⁸⁰ A. MORAVIA, *Inverno di malato*, cit., p. 402.

³⁸¹ G. DEBENEDETTI, *L'imbroglío di Moravia*, cit., p. 216.

personaggi (oltre al protagonista Tullio, la madre, i coniugi De Gasperis, ed i tre parassitari frequentatori della casa di quest'ultimi, Parodi, Locascio, Varini) e complesse le relazioni che tra di essi si stabiliscono. Inoltre il tempo della storia e quello del racconto sono non solo estremamente dilatati, ma addirittura spartiti in due sequenze temporali successive, che corrispondono rispettivamente ad un'ampia analepsi sulla vita passata del protagonista, ed al presente della narrazione. Queste due sequenze si sviluppano su logiche narrative del tutto opposte. Nelle prime otto pagine è infatti contenuto il racconto della formazione dell' avaro (o piuttosto dell'avarizia stessa), un racconto che giunge fino al limite dei trent'anni di età; nelle restanti trentacinque invece si dispiega la possibilità di una tardiva iniziazione dello personaggio. Se nella prima sezione il protagonista si stacca decisamente dallo sfondo e, come ogni eroe in formazione, appare solo, nella seconda sono immessi nella trama alcuni nuovi personaggi: "Ma verso il trentesimo anno di età, gli parve che questa tenace sfortuna fosse finalmente per interrompersi. A quell'epoca gli avvenne di legarsi di amicizia a certi De Gasperis marito e moglie coi quali era entrato in rapporti a causa del suo lavoro di avvocato"³⁸². Tullio si innamora, ricambiato, della furba e seduttiva De Gasperis, la quale domanda di essere strappata alla tristezza e alla monotonia della vita coniugale. Tullio assume su di sé questa missione salvifica, ed inizia un apparente percorso di redenzione in nome dell'amore (come non ricordare il boccacciano Cimone che "amando divien savio"?). Rimettendosi a quella logica del racconto di iniziazione che non trovava spazio in *Inverno di malato*, ci si aspetta a questo punto una "metamorfosi radicale" del protagonista; dinanzi alla prova suprema, egli tuttavia sceglie di restare identico a se stesso. La donna si offre infatti a lui, ormai libera da ogni vincolo coniugale. Ed ecco che, ben lungi dal gioire, Tullio

"si sentì invadere ad un tratto da un violento risentimento. Dunque ella gli proponeva di partire insieme e di andare a vivere insieme. In un albergo. In un buon albergo. Di fare un viaggio. Insomma di spendere denari. Molti denari. Era il colmo dell'indiscrezione, egli pensò, il colmo dell'egoismo. Così, similmente a quell'arma australiana che lanciata ritorna a chi l' ha scagliata, la sua antica imprudente proposta gli tornava indietro e lo colpiva nel viso. 'Ma non hai parenti, amiche?' domandò infine con impaccio, per guadagnare tempo"³⁸³

Segue un dialogo penoso, durante il quale la donna appare sempre più offesa, e Tullio sempre più sollevato. "Dopo un momento la porta di casa si chiuse con un tonfo, ella era veramente partita"³⁸⁴. E' ormai evidente, dopo un gesto tanto simbolico quanto

³⁸² A. MORAVIA, *L'avarò*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 145.

³⁸³ *Ivi*, p. 178.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 180.

stereotipato, come la storia di Tullio sia senza redenzione: “La sua avventura, lo sentiva, era veramente finita, essendo stata nient’altro che una pausa nel ritmo calmo e sicuro della sua vita normale”³⁸⁵. Mentre però l’analoga partenza del Brambilla decretava, in *Inverno di malato*, l’inizio di una giovinezza autentica per Girolamo, Tullio si rende conto che “ella era partita e aveva portato via con sé tutto quello che gli era fin allora rimasto di chiaro, di giovane e di generoso”³⁸⁶.

Per questo il racconto di iniziazione sfuma, assieme alla possibilità di una metamorfosi dell’eroe. Resta solo l’incancrenirsi del vizio, esplicitamente decretato dal finale:

“Non si sentiva addolorato, soltanto provava un violento desiderio di soffocare ogni vergogna e ogni rimorso e ritrovare se stesso. Quello che era e aveva ormai deliberato di essere. Questa volontà di dimenticare e di ritrovare la normalità, non tardò molto a trionfare. [...] Intanto, pian piano, con un gesto che gli era consueto, si grattava con abilità la cute tra i capelli asciutti. E lasciava che la forfora piovesse silenziosamente, in un pulviscolo di pellicole bianche, fino a velare la superficie scura e lucida della tavola”³⁸⁷.

Occorre chiedersi come mai lo scrittore scelga di adoperare un’immagine tanto brutalmente realistica. Forse perché è un’immagine di assoluta desolazione. Ma forse anche perché ciò che occorre ad un simile finale era un espediente che sostituisse, pur conservandone la medesima portata simbolica, la neve del racconto *Morte improvvisa*, di due anni precedente³⁸⁸.

La sezione più interessante del racconto – più interessante in quanto differenzia il testo da tutti gli altri inclusi in questa nostra rassegna - è tuttavia la prima, costituita da un ampio inserto digressivo che riguarda le vicende della vita di Tullio nel tempo che precede i suoi trent’anni. Abbiamo già letto (cap. IV, par. 2.1) l’incipit di questo singolare *Bildungsroman* in miniatura, che si chiude con la amara constatazione: “Tale era Tullio, o meglio tale era stato”³⁸⁹. Una metamorfosi (in negativo, dalla liberalità all’avarizia) si è già verificata prima che il racconto del percorso potenzialmente iniziatico che si offre al personaggio cominci; ma ciò che fa delle prime pagine del testo un *Bildungsroman in minore* è proprio la lunga analesi in cui tale metamorfosi viene analizzata e scomposta in tutti i suoi elementi, con particolare attenzione ai dettagli cronologici. Le tappe della fase biografica tradizionalmente inclusa nel romanzo di formazione sono tutte rispettate: si inizia con i vent’anni (“Veramente, c’era stato un tempo, una diecina di anni addietro,

³⁸⁵ *Ivi*, p. 173.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 180.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ Riguardo alla valenza della neve nella narrativa moraviana cfr. Cap. III, par. 1 del presente studio.

³⁸⁹ A. MORAVIA, *L’avaro*, cit., p. 137.

quando Tullio aveva vent'anni...³⁹⁰), si prosegue con i venticinque, età in cui il vizio si consolida definitivamente, e si passa infine ai trenta: “Così la vita di Tullio rassomigliava ad una specie di fortezza a cui ogni anno veniva aggiungendo una torre, un bastione di più³⁹¹. Ad ogni tappa corrisponde una conquista, ma ogni conquista altro non è che un potenziamento del vizio da cui il personaggio è affetto:

“Fu appunto verso i venticinque anni che Tullio incominciò a porre in esecuzione il saggio proposito di non uscire mai di casa con più di cinque o sei lire. [...] Verso quell'età cominciarono pure a ramificarsi ed abbarbicarsi in lui singolari preoccupazioni, ubbie, manie proprie appunto dell'avarizia³⁹².”

“Dava gli appuntamenti per strada nella bella come nella brutta stagione, elogiando le panchine pubbliche come i luoghi più comodi e più segreti per sedersi e conversare. [...] Gli dispiaceva di essere invitato a cena o a colazione senza preavviso perché in tal modo non risparmiava il cibo a casa.³⁹³”

Proprio attraverso lo strumento del vizio, che contamina anno dopo anno ogni versante della vita del protagonista, Moravia ottiene il ribaltamento di tutti i valori contemplati dall'ideale formativo tradizionale. Il parossismo dell'assurda disciplina del risparmio a cui Tullio conforma il proprio esistere si raggiunge in rapporto all'universo femminile e al sentimento amoroso. In poche righe Moravia sintetizza efficacemente anni di esperienze amorose fallimentari (il modello della doppia scelta erotica è qui addirittura moltiplicato):

“In tredici anni, ché tanti erano passati da quando per la prima volta aveva sentito il morso del desiderio d'amore, le sue avventure erano state così poche che si potevano contare sulle dita delle mani. [...] Questa impossibilità di amare e farsi amare gli ispirava momenti di vera infelicità. [...] Finché non avesse trovato una donna che lo amasse, si ripeteva, l'edificio della sua felicità sarebbe stato incompleto³⁹⁴.”

E' significativa questa attenzione all'amore, proprio perché la prova suprema a cui l'autore chiamerà il suo personaggio, la prova che potenzialmente servirà ad iniziarlo ad un nuovo modo di vita è, conformemente ai canoni della “letteratura di formazione”, quella dei sentimenti.

Come si può constatare, si tratta a tutti gli effetti di un micro-*Bildungsroman*. Di un *Bildungsroman* della specie peraltro più classica e compiuta, ossia quella “biografica”, in cui si tiene conto non solo delle vicende dell'età adolescenziale ma anche di quelle infantili (la tipologia è quella che si ascrive al *David Copperfield* di Dickens). Di Tullio si dice

³⁹⁰ *Ivi*, p. 137.

³⁹¹ *Ivi*, p. 143.

³⁹² *Ivi*, p. 138.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ivi*, pp. 143-145.

infatti che “abitava solo con la madre, il padre essendogli morto quando era ancora bambino”³⁹⁵. In questa precisazione è contenuto inoltre un dato fondamentale ai fini della caratterizzazione del personaggio. Egli è infatti orfano, come orfani sono quasi tutti gli adolescenti moraviani (da Gianmaria Bargigli de *L'Imbroglione* a Mario De Sio del *Viaggio a Roma*); come orfano è anche il *puer* del mito analizzato da Jung e Kerényi.

12. Tre racconti “sketched”: *Il canto del cuculo*, *In paese straniero* e *L'immortale*

Pur essendo, per le ragioni che si è detto, un racconto singolare, *L'avarò* appartiene a pieno diritto alla categoria dei racconti “plotted” (come *Inverno di malato*, *L'imbroglio*, *La provinciale*, *L'architetto*, *L'avventura*). Questo carattere del testo, forse ancor più della misura narrativa, condiziona l'ideale formativo ivi espresso. Il racconto *plotted* lascia infatti uno spazio maggiore all'analisi delle varie fasi della formazione. All'inizio di questo nostro lavoro abbiamo affermato per schematizzare che, al contrario, il racconto *sketched* dalla varietà di tutti gli eventi possibili ne seleziona uno, di particolare significatività. Questo in linea teorica. Ora mostreremo invece, attraverso l'esame di tre testi, come nell'opera di Moravia vi siano alcuni racconti *sketched* che rispondono a questa legge, ed altri che se ne distanziano. Ci avvarremo di tre esempi testuali, *L'immortale*, *Il canto del cuculo*, *In paese straniero*, ciascuno dei quali è espressione di una particolare strategia narrativa: sintesi, evocatività, selezione.

Il bellissimo *L'immortale* (1968) ripropone la stessa modalità narrativa che abbiamo rilevato nella prima sezione di *L'avarò*, quella cioè della sintesi, della contrazione in poche pagine, di tutti gli elementi che erano propri del romanzo di formazione tradizionale: in appena cinque pagine sono infatti rappresentate tutte le tappe psicologiche della formazione dell'individuo. Ciò che rende però il testo non un racconto di formazione, ma un racconto di iniziazione “ritardata” è l'età anomala del protagonista. L'iniziazione è infatti quella di un quarantenne che vive in una cronica condizione di adolescenza fittizia, illudendosi di aver trovato in questo *modus vivendi* la formula magica dell'immortalità.

“Dicono che ci sono degli animali che vivono più di cent'anni, per esempio la tartaruga e il pappagallo. Immagino che, allungandosi la vita, si allungino pure le diverse età della vita: l'infanzia, invece di durare cinque anni, ne durerebbe dieci, l'adolescenza, invece di dieci,

³⁹⁵ *Ivi*, p. 141.

venti. Fino alla vecchiaia, di cui mi piace immaginare che sia lunghissima, simile ai tramonti dell'estremo Nord, che vanno avanti fino alla mezzanotte e oltre³⁹⁶.

“Ho avuto un’infanzia lunghissima, quasi da bambino ritardato; una puerizia interminabile, che mi ha fatto portare i pantaloni corti fino a diciott’anni; infine, un’adolescenza che stava forse per durare all’infinito. Infatti, mentre è difficile restare fanciullo tutta la vita, perché il corpo cresce anche se l’animo resta fermo, non è affatto difficile conservarsi adolescente a tutte le età. Che fa l’adolescente? Vive in famiglia, prima di tutto, senza lavorare; ma al tempo stesso è libero di disporre del proprio tempo come preferisce³⁹⁷.”

Del resto il tipo dell’eterno adolescente è presente anche in uno dei racconti di cui abbiamo discusso nel paragrafo 4, *Il ritorno dalla villeggiatura*, il cui protagonista Tarcisio “viveva a quarant’anni come a vent’anni³⁹⁸”, e “gli anni della maturità lo trovavano non meno illuso che quelli ormai lontani della prima giovinezza³⁹⁹”. E anche lì, come ne *L’immortale*, la condizione anomala del personaggio favorisce la riflessione sul tema delle età della vita. Anche lì, il disordine giovanile, l’“istinto di gioco sopravvissuto all’adolescenza⁴⁰⁰”, è visto come una forma di tutela del soggetto dalla rassegnazione che caratterizza l’età adulta: “Del resto la pazzia non era una questione d’età, ma d’animo. Ora l’animo che soggiace all’età non è mai stato molto pazzo⁴⁰¹”.

Ma tornando a *L’immortale*, diremo che questo eterno adolescente, che con i suoi ingegnosi alibi guadagna tutta la nostra simpatia, possiede di fatto al completo le caratteristiche del *puer* moraviano: è orfano e affettivamente legato alla sola madre, la quale nutre per lui un affetto esclusivo e funge da filtro e censura rispetto ad ogni esperienza della sua vita. Egli è dotato inoltre anche di un’altra caratteristica di cui Moravia ama fregiare i suoi personaggi: è studente (in questo caso *eterno studente*: “benché avessi ormai quarant’anni, ero ancora al terzo anno e m’ingegnavo a rimandare la laurea da un anno all’altro⁴⁰²”), come Gianmaria Bargigli de *L’imbroglio*, come i protagonisti di *In paese straniero* e *La casa nuova*.

Il personaggio vive i vent’anni che non ha più circondandosi di amici che quella età l’hanno davvero; in questo modo può vivere, seppur in modo deviato, le dinamiche della “banda”:

³⁹⁶ ID., *L’immortale*, in *Romildo*, cit., p. 266.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ ID., *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 323.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ *Ivi*, pp. 327.

⁴⁰¹ *Ivi*, pp. 339.

⁴⁰² ID., *L’immortale*, cit., p. 267.

“Con istintiva abilità avevo sempre fatto in modo di scivolare in tempo fuori da un clan che minacciava di invecchiare in un altro ancora giovanissimo: i miei amici, in questo momento, avevano tutti un’età intorno ai vent’anni”⁴⁰³.

La figura del *puer*, fin dalle sue origini, ha tuttavia una fisionomia più complessa di quanto non si creda; esso condensa spesso in sé puerizia e maturità, e tale fusione è rappresentata cronotopicamente da Moravia, attraverso una specifica descrizione d’ambiente, quella della camera da letto:

“Avevo quarant’anni, ma la mia camera era quella di un ragazzo di venti, coi libri e i quaderni degli studi, le fotografie delle dive, i dischi dei cantautori, i rotocalchi per ragazzi, la chitarra, i blue-jeans, i maglioni e gli stivali con la chiusura lampo”⁴⁰⁴.

Come non riandare con la mente alla prima delle camere da letto moraviane in cui due età, infanzia e maturità, coesistono antifrasticamente?

“la stanza per molti aspetti pareva quella di una bambina di tre o quattro anni; i mobili erano bianchi, bassi, igienici, le pareti erano candide con fregi azzurri, una fila di bambole dalle teste storte, dagli occhi capovolti, neglette e cenciose, sedevano su quel piccolo canapè sotto la finestra; l’arredamento era quello della sua infanzia e la madre a corto di quattrini non aveva potuto sostituirlo con un altro, più addicente alla sua maggiore età [...]”⁴⁰⁵.

Tale era la stanza di Carla ne *Gli indifferenti*.

L’esorcismo del tempo (“L’immortalità in certi momenti mi pareva proprio questo: di essere riuscito a non avere più età, di essermi messo fuori dal tempo, grazie a quello stesso amore per la vita che permette gli strani miracoli dell’arte”⁴⁰⁶), che è un fenomeno individuale, nulla può tuttavia dinanzi all’imperiosa influenza degli eventi esterni. E gli eventi esterni hanno, inesorabilmente, il volto di una donna, che anche qui svolge il ruolo di iniziatrice, seppure non nel modo consueto. La forza di Claudia non risiede infatti nella sensualità stancamente prorompente delle tipiche figure femminili di Moravia; donna dalla vitalità “sana” e di sveviana memoria, ella è soprattutto abile:

“L’ingresso di Claudia in questa vita io l’ho seguito a occhio nudo, passo passo, proprio come chi, dalla tolda di una nave, segue atterrito il visibile progresso del siluro che tra poco lo farà naufragare. Lucidamente, ho visto Claudia dapprima diventare amica di un mio amico, poi amica dell’amico, poi farsi presentare a me e diventare mia amica. Una volta mia amica, l’ho vista [...] passare dall’incontro raro e casuale alla frequentazione regolare, da questa all’intimità affettuosa e dall’intimità affettuosa, col primo bacio, all’amore”⁴⁰⁷.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 268.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 268.

⁴⁰⁵ *Id.*, *Gli indifferenti*, cit., pp. 39-40.

⁴⁰⁶ *Id.*, *L’immortale*, cit., p. 268.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

E' questo un esempio di disinvolta ed efficace sintesi. Molti mesi di corteggiamenti e di reticenze sono infatti condensati in poche righe. Ancora una volta, l'ultima, il protagonista cerca di mettere in atto le sue facoltà stregonesche, ma inutilmente:

“E così, eccomi fidanzato. Mi restava, però, una speranza: prolungare indefinitamente il fidanzamento [...]. Ero ancora a baloccarmi con l'idea del fidanzamento lunghissimo, eterno, quando Claudia mi ha annunciato che era incinta”⁴⁰⁸.

L'evento fondamentale della vita dell'eroe in formazione, tanto fondamentale da essere spesso evitato dai romanzieri novecenteschi (e dallo stesso Moravia romanziero), sopravviene senza alcuna preparazione. L'eroe passa dall'adolescenza alla paternità, ed, in un lampo, dalla paternità all'imminente vita coniugale (“L'ho raggiunta; allora lei mi ha preso per mano e, sempre tenendomi per mano, è entrata nella casa”⁴⁰⁹). Come nella *Novella di Cimone* il passaggio dall'immaturità alla maturità è determinato dall'amore. Quell'amore che ne *L'avaro* si poneva solo potenzialmente come evento positivamente decisivo, è visto invece dall'aspirante immortale in chiave negativa, come “l'esperienza che [lo] avrebbe fatto invecchiare irrimediabilmente”⁴¹⁰.

L'orchestrazione del tempo del racconto è particolarmente sapiente. L'iniziazione del protagonista è infatti ritardata, ma completa, per diverse ragioni. La prima è la assoluta completezza del percorso esistenziale, nessuna tappa del quale risulta trascurata. Con un efficace flash back finale, innescato da una sorta di proustiana madelaine, sono recuperati infatti i segmenti pregressi rispetto al presente:

“Improvvisamente ho ricordato. Ero ancora bambino e mia madre, in costume da bagno, nuda e gigantesca, mi precedeva attraverso una spiaggia affollata verso una specie di altipiano azzurro che vedevo per la prima volta. Era il mare; e, a misura che discendevo la spiaggia, mi sembrava che crescesse e si gonfiasse fino al cielo. Poi mia madre mi prendeva per mano e mi trascinava nell'acqua ed io mi dibattevo e gridavo non tanto per la paura quanto perché sentivo che, entrando nell'acqua, qualche cosa finiva, moriva, forse la mia infanzia, ed io non volevo che finisse, morisse”⁴¹¹.

Sarà inutile ricordare come la morte simbolica cui è chiamato l'iniziando durante i riti liminari è spesso una morte “per acqua”; e come la pratica dell'immersione simboleggi anche nella pratica religiosa cristiana la dinamica di morte e rinascita ad una forma di esistenza purificata dalle scorie dell'errore. Nel finale del racconto la matrice iniziatica è resa ancor più esplicita. Qui, sull'onda del ricordo il protagonista istituisce infatti un

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 269.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 270.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 267.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 270.

necessario nesso tra la propria morte all'infanzia "per acqua" e l'imminenza della propria morte alla mostruosa eppur beata adolescenza. In luogo della madre, la sacerdotessa autodesignatasi a vegliare sul nuovo e più doloroso rito di passaggio è la donna:

"Così, adesso, Claudia, prendendomi per mano e trascinandomi nella casa dove saremmo vissuti dopo il matrimonio, pareva aver deciso anche lei che la mia adolescenza era durata abbastanza e che era tempo ormai che diventassi, sia pure con enorme ritardo, un uomo. Ho pensato, seguendola, che in quel momento Claudia mi faceva morire, come adolescente, esattamente come tanti anni prima mia madre mi aveva fatto morire come bambino"⁴¹².

Il motto finale, in cui Moravia non rinuncia alla sua consueta ironia di scrittore di racconti, conferma l'idea dell'iniziazione come morte e rinascita, idea potenziata dal contrasto con l'immortalità evocata nel titolo e più volte invocata dal protagonista:

"Ho detto, separandomi da lei: 'Mi fai morire'. Poteva sembrare un luogo comune passionale. Era invece la realtà"⁴¹³.

Il secondo dei racconti che desideriamo prendere in esame è un altro "disperso", questa volta del 1941, *Il canto del cuculo*. Si tratta ancora una volta di un *Bildungsroman* "in miniatura". La misura del testo è la stessa del precedente: appena cinque pagine, nelle quali sono condensati anni e anni di vita di un giovane e "ingenuo" assassino, condannato, ad appena diciott'anni, a scontare una pena lunghissima. Leggiamo il brano seguente:

"Il prigioniero nei primi tempi credette di avere a annegare nelle acque torbide e tempestose dello scellerato tirocinio. Troppo più forte era il dolore dell'intelligenza che si arrovellava e si tendeva nella squallida emulazione. Il prigioniero conobbe in quel tempo a fondo la galera. Le lunghe notti nell'acre e infida compagnia dei compagni di cella, i sotterfugi pericolosi per una sigaretta, uno sguardo al cielo, una parola d'intesa, le ingiustizie e le preferenze delle guardie"⁴¹⁴.

"Il prigioniero conobbe in quel tempo a fondo la galera" è un probabile omaggio al celebre passo dell' *Educazione sentimentale* in cui Flaubert condensa gli anni centrali della formazione di Frédéric Moreau: «Poi i viaggi... Conobbe la malinconia dello navi, i freddi risvegli sotto la tenda, la vertigine dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle amicizie troncate»⁴¹⁵. Il procedimento utilizzato da Moravia in questo racconto è tuttavia, più che quello della sintesi, quello dell'allusione, che da Poe in poi è stato prescritto dai teorici come strategia base dell'arte della "short story". "Dolore dell'intelligenza", "squallida emulazione": queste due locuzioni ci aiutano a chiarire ciò che intendiamo per allusività

⁴¹² Ivi, p. 270.

⁴¹³ Ivi, p. 271.

⁴¹⁴ ID., *Il canto del cuculo*, in *Racconti dispersi 1928-1951*, cit., p. 107.

⁴¹⁵ G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1999, p. 368.

del testo. Nella prima sono racchiusi il crescente sforzo e le faticose astuzie che il carcerato deve mettere a punto progressivamente per sopravvivere nello spietato “campo” del carcere. Nella seconda è condensato invece il fenomeno dell’imitazione del modello narcissico, che abbiamo analizzato dettagliatamente in precedenza. Se in *Inverno di malato* allo scrittore sono occorse ben quaranta pagine per dar conto di tale fenomeno, qui sono sufficienti appena due parole, splendidamente accostate. Poco più ampia è l’altrettanto efficace descrizione delle conquiste fatte, a prezzo di dolorosa fatica, dal giovane, ed il suo trasformarsi da iniziando in iniziatore, da masochista in sadico:

“Grinta feroce e profonda, il prigioniero fu conosciuto come il più forte, il più riottoso e il più sottile tra quanti da tempo erano capitati nel luogo. Così, per raggiungere questa supremazia, passarono gli anni della giovinezza. Dopo essere stato tormentato e piagato, il prigioniero a sua volta tormentò e piagò. Altri conobbero il suo pugno e la sua pesante protezione. Il prigioniero sentì tutta la tenerezza di un tempo cambiarsi in compiaciuta crudeltà, la sincerità in consapevole menzogna, l’abbandono in definitiva diffidenza”⁴¹⁶.

Nella descrizione della metamorfosi fisica, al processo dell’allusività (i tatuaggi osceni di cui il prigioniero adorna il proprio corpo danno la misura di ciò che egli è diventato) si associa quello dell’ellissi:

“Il prigioniero si fece tatuare le braccia e il petto di donne ignude, di divise sprezzanti o disperate, di oscure oscenità; a forza di portare terra e sassi sotto il sole e nel freddo, diventò duro e bruno di pelle, membruto come un facchino, la mascella forte e la fronte bassa”⁴¹⁷.

E’ chiaramente detto, infatti, come il giovane è diventato senza alcun riferimento a come era (si fa cioè affidamento in sommo grado sulla collaborazione partecipe del lettore, che senza dubbio da questa descrizione “di arrivo” dedurrà quella “di partenza”).

Il frammento più cospicuo del racconto non è tuttavia quello che riguarda la scalata al potere intrapresa dal giovane eroe, bensì il “superamento” finanche della massima tra le aspirazioni che un “campo” tanto più crudele di quello di *Inverno di malato* può concedere, ossia la vetta della gerarchia carceraria:

“Nulla più gli significava lo spicchio di azzurro che intravedeva alle belle giornate in cima alla finestra [...]. Ma tuttavia l’evasione brillava come un fisso e incomprensibile sole in fondo a questa sua vita placata e vinta. L’evasione senza scopo, l’evasione che non serve ad altro che ad evadere, l’evasione insomma, pura, sola, come un grido che non abbia echi né seguiti”⁴¹⁸.

⁴¹⁶ A. MORAVIA, *Il canto del cuculo*, cit., p. 107.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 109.

Mentre nelle quaranta pagine del racconto del '30 il superamento dello status che perdura per tutto il racconto si proietta oltre i limiti del testo, nel ben più breve, ma evidentemente assai più concentrato, *Il canto del cuculo* il superamento ha modo di verificarsi nella stessa dimensione intratestuale. Non è una vaga prospettiva, ma una solida consapevolezza l'aspirazione dell'eroe ad oltrepassare i limiti del "campo" entro cui la propria vita si è interamente svolta, e di partecipare alla vita dell' "anticampo", ossia del mondo reale. Il racconto si chiude infatti con il classico eroe partente, come avverrà in alcuni romanzi di formazione dislocati in epoche diverse (*La disubbidienza*, *Il viaggio a Roma*). Il "campo" rappresenta dunque la zona liminare dell'iniziazione, sebbene di un'iniziazione complessa e fatta di più e più prove, mentre l'anticampo si prospetta come il luogo deputato alla formazione (postliminare). A dire il vero l'ampiezza del tempo della storia (di contro alla contrazione estrema del tempo del racconto) ci permetterebbe forse di considerare il racconto come un racconto di formazione. L'atipicità dell'ambientazione rende tuttavia immediata e non graduale l'Entwicklung del personaggio, e dunque più coerente con l'idea dell'iniziazione che non con quella della formazione.

Uno schietto esempio di racconto di iniziazione, peraltro mancata, e di estrema sintesi ed ellissi (diremmo quasi di "mutilazione" del tempo della storia) è rappresentato invece da *In paese straniero* (da *L'automa*). Il "caso" è sempre quello dell'iniziazione di un giovane studente, provinciale inurbato, che vive un atteggiamento di rifiuto del reale, anziché di partecipazione:

"studi all'Università per i quali non si sentiva tagliato, amicizie che sentiva effimere e indegne, letture che non lo nutrivano, svaghi che lo annoiavano, tutto pareva portare il segno della sterilità e della gratuità [...]. Era insomma come essere capitato in un paese straniero e sapersi condannato dalla propria inesperienza e ignoranza a vedere le persone che non avrebbe dovuto vedere, ad andare nei luoghi dove non avrebbe dovuto andare e a fare le cose che non avrebbe dovuto fare"⁴¹⁹.

Ancora cinque pagine, non una di più, e quali ci offrono il massimo esempio della forza coercitiva della "short story" rispetto alla vena narrativa dello scrittore. La selezione degli eventi è portata infatti alle estreme conseguenze; in una trama in cui non accade nulla, l'istante selezionato dal narratore è quello del breve e violento incontro del protagonista con la oziosa snob Baba. Ma questo evento non determina alcuna svolta progressiva nella

⁴¹⁹ ID., *In paese straniero*, in *L'automa*, cit., p. 63.

trama, ma imprime anzi un movimento regressivo e circolare. Le riflessioni del protagonista esprimono alla fine la medesima insoddisfazione dell'inizio:

“Possibile, pensò, [...] che lui fosse condannato a fare le cose e a stare con le persone che non gli piacevano? Si rendeva conto che non prendeva gusto a niente e che non capiva niente; proprio come uno straniero che si trovi in paese straniero e che debba, per forza, prima di orientarsi, fare una quantità di errori. Ma questo paragone, che prima gli era sembrato scoraggiante, adesso lo consolò un poco. Dopo gli errori, chissà, pensò ancora, sarebbero forse venute le cose giuste”⁴²⁰

Tuttavia nelle ultimissime battute è adombrata una vaga idea di progresso che si proietta nella dimensione extratestuale. Ma a differenza di quello di *Inverno di malato*, questo finale lascia completamente scettico il lettore riguardo alle possibilità di sviluppo del protagonista. Per questo *In paese straniero* non è un racconto di iniziazione, e tanto meno di formazione. E ci dimostra anzi come, qualora le potenzialità della short story vengano sfruttate parossisticamente, il genere diventi incompatibile con il tema stesso dell'iniziazione.

13. Il fiabesco nel racconto di iniziazione moraviano.

Pubblicando nel 1943, nel volume *L'amante infelice*, il “romanzo a puntate” che narra le vicende del giovane Cosma, Moravia pensò di attribuirgli il titolo *L'avventura*. Titolo certamente ambiguo, soprattutto se rapportato allo spiccato interesse dello scrittore per il tema dell’“avventura” erotica⁴²¹. Il titolo originale, *Cosma e i briganti*, poi ripristinato nell'edizione autonoma dell' '80, ha invece il merito di rendere esplicita la principale peculiarità di questo racconto, una peculiarità che lo distingue da tutti gli altri testi che andranno a comporre la raccolta più rappresentativa del “realismo borghese” moraviano (i *Racconti* del '52). La peculiarità a cui ci riferiamo la spiccatissima tendenza fiabesca, i riflessi della quale si avvertiranno, benché in modo più lieve, nello stesso *Agostino*, di due anni successivo.

Contrariamente alla primitiva definizione di “romanzo” fornita dall'autore, si tratta in verità a tutti gli effetti di un racconto, benché lungo (quarantacinque pagine) e “plotted”. I

⁴²⁰ *Ivi*, pp. 67-68.

⁴²¹ Accezione in cui la parola è da intendere ne *L'architetto*: “Silvio si rendeva conto con lucidità di essersi cacciato in questa avventura per il solo impulso dei sensi” (A. MORAVIA, *L'architetto*, in *Racconti 1927-1951*, cit., p. 204).

personaggi, abbastanza numerosi, sono difatti appena tratteggiati, privi di approfondimento psicologico e più rispondenti a tipi tradizionali che ai “round characters” del romanzo moderno. Benché poi la trama si presenti assai complessa (tutto un susseguirsi di colpi di scena e di equivoci, come si richiede ad un romanzo d’appendice), il tempo della storia è decisamente contratto (una sola giornata scandita dalle tre fasi della mattina, del crepuscolo e della notte)⁴²².

Alla topografia esplicitamente fantastica di cui Moravia si servirà in taluni racconti dell’*Epidemia* fa qui riscontro uno spazio che, nonostante gli occasionali dettagli moderni (Cfr. “le corse affollate degli autobus”) appare non precisamente caratterizzato, velato semmai di elementi anacronistici (i briganti, i “cavalli bradi” che punteggiano le vaste pianure rurali). All’impressione singolare, da fiaba appunto, suscitata dall’ambientazione contribuiscono poi anche i suggestivi nomi dei personaggi (orientaleggianti, o forse balcanici).

Esaurita questa breve premessa, vediamo l’incipit del racconto:

“Quel gioielliere a nome Dragotis ebbe una proposta assai vantaggiosa da tale Ataman, sensale. Si trattava di recarsi in una città vicina per mostrare certe gioie di gran costo a persona arricchita che voleva ornarne la moglie. Parve al gioielliere che questa fosse una buona occasione per *iniziare* l’unico figlio, Cosma, alla pratica degli affari”⁴²³.

La logica dell’iniziazione, cui il successivo svolgimento del racconto resterà aderente, è qui palesemente dichiarata, come per avvertire il lettore di ciò che dovrà attendersi dal testo. E’ inoltre sorprendente l’affinità di queste poche righe con quelle che aprono una delle novelle meno note delle *Mille e una notte*, *Il figlio del mercante e la vecchia mezzana*:

“Com’è questa storia, visir? – chiese il re. - Sire, mi è stato raccontato che un mercante facoltoso aveva un figlio a lui assai caro. Un giorno il figlio disse al padre: - Padre mio, ho un desiderio da esprimerti, accontentando il quale mi darai un grande sollievo. [...] Desidero che tu mi dia un po’ di denaro perché possa partire con i mercanti per Baghdàd per vederla e contemplare i palazzi dei califfi [...]. Quando il padre constatò che il figlio era deciso a partire, gli preparò delle robe del costo di trentamila dinàr e lo fece partire con dei mercanti di sua fiducia a cui lo raccomandò”⁴²⁴.

⁴²² Un simile aspetto cronologico non è però di certo la prova decisiva a sostegno della considerazione del testo come racconto poiché *Gli indifferenti*, che è a tutti gli effetti un romanzo, dilata in trecento pagine appena due giornate.

⁴²³ A. MORAVIA, *L’avventura*, cit., p. 242. Il corsivo è nostro. Ricordiamo che il nome Dragotis non è d’invenzione, ma nasce da un ricordo giovanile di Moravia (era il nome di uno studente greco conosciuto a Londra, come si dice nel racconto autobiografico *La donna che conosceva Joyce*, in *Romildo*).

⁴²⁴ In *Storia della furberia delle donne e della loro grande malizia*, in *Le mille e una notte. Le storie più belle*, trad. it. Torino, Einaudi, 2006, p. 794.

Vedremo in seguito in cosa consistano le affinità tra i due testi, tra i quali non possiamo comunque stabilire alcun rapporto di derivazione certo. Colpisce però la somiglianza quasi perfetta della situazione di avvio, testimonianza di una innegabile volontà dell'autore di servirsi di un contesto "tipico". Noteremo poi che, proprio come il figlio del mercante desidera compiere il proprio viaggio per scoprire i tesori di Bagdad e non per vendere le merci paterne,

"Cosma accolse con piacere questo incarico. Non che portasse molto amore al commercio paterno; ma per lui, ancora curioso e svagato come sono spesso i giovani a vent'anni, andare a mostrare questi gioielli era un'avventura; allo stesso modo che bagnarsi nel fiume durante l'estate; o recarsi con un amico in una sala da ballo popolare della periferia. Cosma era ancora nell'età felice delle scoperte, delle esplorazioni, degli esperimenti e delle incertezze. [...] Egli era come i bambini che pur fingendo azioni da adulti, sanno di giuocare"⁴²⁵.

Per scopi puramente commerciali si muove invece dalla sua città natale Andreuccio da Perugia, giovane eroe della celebre novella di Boccaccio, - "vera e propria novella di avventure"⁴²⁶ secondo la definizione di Auerbach -, che abbiamo citato più volte e che con una discreta sicurezza possiamo considerare, diversamente dal testo de *Le mille e una notte*, il probabile ipotesto del racconto di Moravia. La situazione è più o meno la stessa, come si vede dall'incipit:

"Fu, secondo che io già intesi, in Perugia un giovane il cui nome era Andreuccio di Pietro, cozzone di cavalli; il quale, avendo inteso che a Napoli era buon mercato di cavalli, messisi in borsa cinquecento fiorin d'oro, non essendo mai più fuori di casa stato, con altri mercatanti là se ne andò"⁴²⁷.

Come Andreuccio, come il figlio del mercante delle *Mille e una notte*, Cosma reca con sé una borsa, nella quale in luogo dei "cinquecento fiorin d'oro" e "delle robe del costo di trentamila dinà", sono contenuti gioielli di platino e pietre preziose; questa borsa, dalla quale si dipaneranno e su cui si raccorderanno tutte le tensioni narrative, svolge evidentemente la stessa funzione (simbolica e narrativa appunto) dell' "oggetto magico" proppiano. Pieno di fiducia, il ragazzo lascia la casa paterna "alla volta dell'antica città provinciale in cui non era mai stato". Proprio come il figlio del mercante delle *Mille e una notte* e proprio come Andreuccio, egli si pone al seguito di individui apparentemente fidati, il sensale Ataman e l'autista Torta. Tutto avviene nel rispetto dei canoni della fiaba (l'eroe

⁴²⁵ A. MORAVIA, *L'avventura*, cit., pp. 242-243.

⁴²⁶ E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 85.

⁴²⁷ G. BOCCACCIO, *Decameron*, II, 5, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 177.

partente⁴²⁸) e degli antichi riti iniziatici (siamo nella fase preliminare del rito, quella che prevede la separazione dell'iniziando dal proprio ambiente di origine⁴²⁹).

Dicevamo che il giovane reca con sé un "oggetto magico", a cui, proprio come nella fiaba, i nemici non possono far altro che ambire, eppure "ancora, l'idea di un possibile furto gli sfiorava ogni tanto la mente; ma lontana e piacevole nella sua angosciosità come un sogno minaccioso che non riesce a diventare incubo"⁴³⁰. In realtà, sebbene sotto spoglie ingannevoli, i nemici sono al suo fianco sin dall'inizio: allegro e benevolo in apparenza, l'Ataman è in verità "uno di quegli uomini che non sanno agire che per tornaconto; mettendo in questa loro condotta un'aggressività traditrice e vendicativa; come se non ci fossero vie di mezzo: o imbrogliare o essere imbrogliati"⁴³¹. Il "vizio" dell'Ataman, denunciato, come di consueto, anche sul piano fisico dalle fattezze volgarmente animalesche (suine in questo caso), risulta del tutto impenetrabile agli occhi del ragazzo, il quale "ingenuamente vedeva affetto là dove non c'era che meccanica buffoneria. Cosma non sapeva che per l'Ataman le celie erano un'arma e una maschera; né, ancora *inesperto*, aveva imparato a diffidare in genere dagli uomini di spirito"⁴³². Come si vede, il narratore, che in assenza del mercante Dragotis assume il ruolo di "padre", non si perita di avvertire il lettore dell'ingenuità ed inesperienza del *puer* Cosma; e, proprio come nella fiaba antica e ottocentesca (si pensi ad *Hänsel e Gretel* dei Grimm), denuncia immediatamente il pericolo che costui corre:

"L'affare consisteva in realtà nel disegno premeditato di ammazzare Cosma e impossessarsi dei gioielli fingendo una rapina. In tal modo, Cosma salendo nella macchina e già ridendo al solo vedere l'Ataman grasso e infingardo sdraiato sui cuscini del sedile posteriore, si incamminava verso la morte"⁴³³.

Molto più degli autori delle fiabe classiche, tuttavia, Moravia si prende qui la libertà di depistare il lettore, o perlomeno di confondere le sue aspettative riguardo al reale esito della vicenda ("Ma come avviene con certi gas mortiferi che danno un senso di euforia, egli doveva ridere fino alla fine"⁴³⁴). La morte di Cosma si dà come fatto certo, e per un certo lasso di tempo il lettore perde realmente le sue tracce. Lo scopo non è solamente quello di produrre un effetto "ritardante" ma anche quello, come è facilmente intuibile, di

⁴²⁸ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 75.

⁴²⁹ Cfr. A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio* (1909), trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1981, pp. 11 e 18.

⁴³⁰ A. MORAVIA, *L'avventura*, cit., p. 243.

⁴³¹ *Ivi*, p. 244.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Ivi*, p. 245.

⁴³⁴ *Ibid.*

riprodurre, in modo assolutamente ortodosso, lo schema simbolico-iniziatico. La messa in scena della “morte” è infatti il rito *liminare* per eccellenza. In un certo senso, dunque, il lettore che crede davvero che Cosma sia morto per mano dell’Ataman e del suo complice Torta (che lo tramortiscono, lo legano mani e piedi e lo gettano nel punto più profondo del fiume), non si inganna. La “morte per acqua” assume infatti anche qui, come nella conclusione de *L’immortale*, e come in *Agostino*⁴³⁵, la duplice valenza di seppellimento e di purificazione. Ed il legame, probabilmente intenzionale, con il modello boccacciano acquista forza proprio grazie a questo elemento. I due processi dell’immersione e del seppellimento, che ne *L’avventura* appaiono fusi in un’unica sequenza, trovano infatti corrispondenza in più episodi successivi di *Andreuccio da Perugia*. L’ “ingenuo” Andreuccio viene infatti “seppellito” per ben tre volte: la prima nel “chiassetto” colmo di escrementi, in cui egli inavvertitamente precipita dopo essere stato tratto in inganno dalla “ciciliana bellissima”; la seconda nel pozzo in cui i due profanatori di tombe lo calano perché si purifichi dall’immonda sostanza di cui è ricoperto⁴³⁶; ed infine il seppellimento propriamente detto nell’arca dell’arcivescovo di Napoli⁴³⁷. Come Cosma, anche Andreuccio è dato per morto dai due delinquenti, ed anche in questo caso è invece il narratore che, con un sapiente montaggio della trama, provvede a descrivere ciò che avviene durante questo presunto stato di morte:

“Ma poi che in sé fu ritornato, dirottissimamente cominciò a piagnere, veggendosi quivi senza dubbio all’un de’ due fini dover pervenire: o in quella arca, non venendovi alcuni più ad aprirla, di fame e di puzzo tra’ vermini del morto corpo convenirlo morire, o venendovi alcuni e trovandovi lui dentro, sì come ladro dovere essere appiccato”⁴³⁸.

Anche Andreuccio si trova a dover fronteggiare la morte (letteralmente, visto che è costretto a giacere addosso al cadavere dell’arcivescovo); e anche in questo caso sembra non esserci per lui alcuna possibilità di scampo. Ma fortunatamente la logica fiabesca non pretende di essere realistica e non ricusa i colpi di scena.

A proposito di *Andreuccio* osserveremo come gli oggetti magici siano in realtà due, e come entrambi polarizzino le tensioni narrative: oltre ai “cinquecento fiorini d’oro”,

⁴³⁵ “Il Tortima l’acchiappò, lo trascinò nonostante i suoi sforzi e cadendo insieme con lui, con maligna spietatezza, gli tenne la testa sott’acqua fin quasi a farlo soffocare” (ID., *Agostino*, cit., p. 358).

⁴³⁶ “Giunti a questo pozzo trovarono che la fune v’era ma il secchione n’era stato levato: per che insieme deliberarono di legarlo alla fune e di collarlo nel pozzo” (G. BOCCACCIO, *Decameron*, II, 5, cit., p. 195).

⁴³⁷ “Costoro, affermando che esser vi doveva l’anello, gli dissero che cercasse per tutto: ma esso, rispondendo che nol trovava e sembiante facendo di cercarne, alquanto li tenne in aspettare. Costoro che d’altra parte eran sì come lui maliziosi, dicendo pur che ben cercasse, preso tempo, tirarono via il puntello che il coperchio dell’arca sosteneva, e fuggendosi lui dentro dall’arca lasciarono racchiuso” (*Ivi*, p. 197).

⁴³⁸ *Ivi*, p. 198.

l'anello col rubino che il vescovo defunto reca al dito, che attira nella notte parecchi visitatori. La stessa funzione narrativa spetta ne *L'avventura* ai gioielli che il padre ha affidato a Cosma, ambiti dapprima dai due compagni di viaggio, poi dai ladroni, poi ancora dall'Albina. Come in Boccaccio, il finale del racconto vedrà l' "oggetto magico" tornare nelle mani del suo originario possessore, il giovane eroe. Ma nella catena dei successivi trasferimenti della borsa con i gioielli un passaggio risulta particolarmente significativo. Dopo la presunta uccisione del giovane, di essa si impossessano infatti i due delinquenti, i quali la sotterrano ai piedi di un grande albero. La stessa azione del seppellimento di un bottino di valore sarà compiuta dal giovane Luca Mansi nel romanzo *La disubbidienza*. E' ipotizzabile che Moravia tragga questo motivo da *Le avventure di Pinocchio*⁴³⁹. Al romanzo di Collodi, e ai memorabili personaggi del Gatto e della Volpe, rimanda peraltro la coppia di malandrini Ataman-Torta.

Ma cerchiamo di recuperare il filo della trama, nella quale il montaggio delle scene risente dell'originaria identità di romanzo d'appendice. Messa da parte i due delinquenti con loro bottino ed il loro effimero successo, la scena della "morte" di Cosma viene riproposta dal punto di vista del protagonista stesso, un punto di vista che deprime in parte la scena del suo simbolismo iniziatico. "Quanto a Cosma", per tutto il tempo dell'operazione delittuosa si è finto morto ma ha mantenuto intatta la propria curiosità ed il proprio "costante e giovanile senso di avventura"⁴⁴⁰. Con grande sforzo egli riesce, miracolosamente, a riemergere dalle acque e, dopo qualche istante di incoscienza, si desta, "questa volta con l'impressione di svegliarsi da un sonno riparatore piuttosto che da uno svenimento, al contatto di due dita che gli sbottonavano il collo della camicia sotto il mento"⁴⁴¹. Siamo dinanzi al primo dei due sonni del racconto. Se, come si è visto più volte, il sonno ha per Moravia un carattere multiforme (espediente privilegiato dello "strano" in *Una notte all'Elba*, strumento del surrealismo di *I sogni del pigro* e de *La vita è un sogno*, esso è talvolta spia meramente freudiana), occorre interrogarsi sulla valenza specifica che esso possiede in questo singolare racconto-fiaba. Fin dalla "crisi onirica" rilevata da

⁴³⁹ "Detto fatto, traversarono la città e, usciti fuori dalle mura, si fermarono in un campo solitario che, su per giù, somigliava a tutti gli altri campi. "Eccoci giunti", disse la Volpe al burattino. "Ora chinati giù per terra, scava con le mani la buca nel campo, e mettilci dentro le monete d'oro". Pinocchio ubbidì: scavò la buca, ci pose le quattro monete d'oro che gli erano rimaste, e dopo ricoprì la buca con un po' di terra" (C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 66-67). Quanto a Collodi, Moravia dichiara di averlo riletto più volte (Cfr. A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 199).

⁴⁴⁰ "si lasciò prendere per i piedi e per le ascelle quasi curioso di vedere quel che potesse succedere; stranamente non provava paura, ché adesso insieme con la coscienza gli tornava quel suo costante e giovanile senso di avventura" (A. MORAVIA, *L'avventura*, cit., p. 266).

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 267.

Sanguineti in *Inverno di malato* e dal sonno che ripristina l'ordine costituito nella vita di Gemma Foresi ne *La provinciale*⁴⁴², o da quello «pesante»⁴⁴³ di Gianmaria Bargigli, il sonno è sostanzialmente un rito iniziatico, che si riconnette soprattutto alla fiaba classica. Di Hänsel e Gretel nell'omonima fiaba dei Grimm leggiamo ad esempio che per ben due volte «i loro occhi si chiusero per la stanchezza ed essi si addormentarono profondamente»⁴⁴⁴. Ma di eroi dormienti è pure gremita la letteratura sull'adolescenza dell'Otto e del Novecento (dal capitolo XXIV di *Infanzia* di Tolstoj, che si intitola significativamente *A letto*, al «sonno profondo e senza sogni»⁴⁴⁵ di Törless).

Il sonno è un surrogato della morte iniziatica, segna cioè il passaggio da un modo di vita ad un altro. Eppure, al suo risveglio, Cosma si trova per un istante di nuovo dinanzi alla morte: qualcuno gli sta infatti puntando contro un “coltello luccicante”. Ma la mano che regge il coltello è la stessa che l'ha salvato dalle acque e che sta ora rescindendo la corda che lo imprigionava. E' la mano di una donna:

«Riaprì gli occhi e allora vide che l'uomo dal coltello indossava una giacca quasi militare, con tasche e tasconi, di quelle chiamate sahariane. Ma la sahariana sul petto era sbottonata e con sorpresa Cosma scorse per l'apertura tremolare e muoversi nell'ombra una mammella bruna, lunghetta e aguzza, ma ritta. Guardò più in su e scoprì, curvo su di lui, un viso di donna dalla fronte bassa sotto i capelli lisci, neri e spioventi, dal naso aquilino simile al becco di un uccello da preda»⁴⁴⁶.

Come ne *La disubbidienza* la salvezza, dopo la morte, è garantita da una donna dalla testa di uccello. Si tratta della brigantessa Albina, mente e anima della banda di ladroni che devasta la macchia in cui Ataman ha spinto Cosma per ucciderlo. La donna è rapita nella contemplazione del giovane biondo; questi avverte invece la “dolcezza improvvisa di quel seno femminile”, poi “un caldo e ruvido respiro sulle labbra” e infine “un bacio timido e secco, simile alla beccata di un piccolo uccello. Allora non poté fare a meno di aprire gli occhi e di tendere nello stesso tempo una mano a stringere quel petto”⁴⁴⁷.

Il fulcro dell'avventura di Cosma, “combattuto tra un'incipiente stanchezza e un desiderio torpido ma forte della donna”, è infatti, perlomeno sul piano narrativo, la fugace relazione con la donna⁴⁴⁸. Non si tratta di una vera e propria iniziazione sessuale (giacché

⁴⁴² «In questo disperato stato d'animo si addormentò, nel medesimo stato d'animo si ritrovò il giorno dopo» (A. MORAVIA, *La provinciale*, cit., p. 1051).

⁴⁴³ A. MORAVIA, *L'imbroglione*, cit., p. 1237.

⁴⁴⁴ J. E. W. GRIMM, *Hänsel e Gretel*, in ID., *Fiabe*, Torino, Einaudi, 1970, p. 9 e p. 10 («si addormentarono»).

⁴⁴⁵ R. MUSIL, *I turbamenti del giovane Törless*, cit., p. 111.

⁴⁴⁶ A. MORAVIA, *L'avventura*, cit., p. 268.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 268.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 274.

Cosma ha già esperienza di donne), ma dell'iniziazione, l'incontro carnale tra i due ha tutti i connotati: esso si consuma infatti in una "capanna di pescatori" "di forma conica", costruita su un fiume "con canne legate insieme da viticci"⁴⁴⁹. È proprio la capanna iniziatica di cui riferisce Propp⁴⁵⁰, e difatti ricorda "qualche costruzione barbara, in riva ad un fiume senza storia". Ed il movimento che conduce Cosma sino all'Albina è poi precisamente indirizzato "dalla casa paterna alla capannuccia nel bosco"⁴⁵¹. Del resto, l'episodio ha valore di iniziazione ad un nuovo modo di vita, più autentico e più selvaggio, incarnato dalla donna.

"Ma gli innamoramenti più concreti e sofferti delle fiabe [...] sono di quando la persona amata prima la si possiede e poi la si deve conquistare"⁴⁵², chiarisce Calvino. Nell'ambito della ritualità iniziatica l'Albina, che si dà senza esitazione a Cosma, svolge il ruolo della "sorellina", ossia dell'unica donna che durante il periodo della segregazione rituale può intrattenere rapporti (anche sessuali) coi giovani iniziandi (questa figura è all'origine del motivo fiabesco della "doppia scelta erotica"):

«Nella situazione che abbiamo delineato tanto i giovani quanto alcune fanciulle potevano contrarre successivamente due matrimoni: il primo era "libero" nella "gran casa", ed era un matrimonio temporaneo e collettivo, il secondo, invece, che si contraeva dopo il ritorno a casa, era stabile e regolamentare e da esso nasceva la famiglia»⁴⁵³

Come sempre nei racconti, la scena erotica è tuttavia "orgogliosamente" censurata da Moravia ("Poi ella spinse con in piede il graticcio che chiudeva l'orifizio della capanna; e ad un tratto si fece buio. Alla fine, giacquero ambedue sulla rete, l'uno a fianco dell'altro"⁴⁵⁴).

Ad uno sguardo interpretativo più profondo si noterà però come l'autore celi dietro la rappresentazione dell'esperienza sessuale un tema che gli sta forse molto più a cuore, ossia quello dell'incontro del giovane eroe borghese con l'*altro sociale*, col proletariato. Tale tema, già presente in modo problematico in *Inverno di malato*, verrà rappresentato

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 278.

⁴⁵⁰ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 186.

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 76.

⁴⁵² I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 50.

⁴⁵³ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 209. Anche Calvino riflette sulla figura della "ragazza che vive nelle case in cui i giovani sono segregati durante l'ultimo periodo della loro iniziazione; ha rapporti con i giovani travestiti da animali, oppure al buio poiché essi non devono essere visti da nessuno; quindi è come se fosse un giovane invisibile ad amarla; finito il periodo d'iniziazione essi tornano alle loro case, dimenticano la giovane che viveva segregata con loro, si sposano e formano nuove famiglie» (I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 50).

⁴⁵⁴ A. MORAVIA, *L'avventura*, cit., p. 280.

suggestivamente nell'incontro di Agostino con la banda del Bagno Vespucci, ed il messaggio più profondo di quel romanzo, probabile retaggio dell'avventura sociale del *Bildungsroman* tradizionale, è forse che senza una autentica e travagliata esperienza dell'alterità sociale il giovane non può diventare adulto. L'iniziazione *sociale*, quanto e forse più di quella *fisiologica*, interessa Moravia scrittore di racconti.

La brigantessa Albina è certamente la quintessenza della femminilità animalesca e selvaggia che Moravia rappresenta nella quasi totalità delle sue opere, ma ella incarna nondimeno la condizione sociale ed economica antipodica rispetto a quella del figlio del ricco mercante Dragotis. Non a caso, al termine dell'incontro amoroso, quando Cosma si sarà addormentato per la seconda volta, la donna, dimentica di qualsiasi sentimento, fuggirà col bottino dei gioielli. Ancora un'inequivocabile analogia con *Andreuccio da Perugia*, dove la siciliana, dopo aver lasciato il giovane immerso nella latrina pubblica, corre "alla sua camera", e "prestamente" "trovati i panni e con essi i denari" se ne appropria.

Mentre d'altra parte la scaltra siciliana si rende subito conto della manipolabilità di Andreuccio, l'Albina, "pur intuendo giustamente l'inesperienza e l'ingenuità di Cosma, non ne avvertiva tutta l'estensione"⁴⁵⁵. Se la "sottile malizia" della siciliana adombra forse la misoginia dell'autore, la ladrona di Moravia agisce invece per la "diffidenza istintiva di persona umile e fuori legge verso chi, come Cosma, non aveva da temere né la legge né la povertà". Ella "a null'altro pensava che a fuggire portando ai compagni lo straordinario bottino"⁴⁵⁶. Il movente delle azioni della donna è genuinamente sociale. Se il richiamo dei sensi la attrae verso Cosma, la diversa classe di appartenenza la divide irrimediabilmente da lui. Due logiche si scontrano dunque nel racconto: quella della disponibilità incondizionata e del desiderio sessuale incarnata dal giovane e quella del bisogno e della sopravvivenza cui dà voce la donna. Un simile contrasto è riflesso dall'impossibile comunicazione tra i due. Proprio come la "siciliana bellissima", la donna si costruisce fittiziamente un passato di avversità onestamente affrontate, ricorrendo a "bugie del genere più convenzionale"⁴⁵⁷ cui il ragazzo, "inesperto, soprattutto in questo genere di cose e facilmente portato alla pietà"⁴⁵⁸, non può fare a meno di prestar fede. Così, come Andreuccio è persuaso di trovarsi dinanzi alla sorella ritrovata, Cosma crede che l'Albina sia "una disgraziata" a cui

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 277.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 270.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 275.

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 276.

occorre dare aiuto e garantire una “nuova vita”. A questa compassionevole benevolenza, l’Albina risponde con un feroce rancore di classe (che ricorda molto da vicino quello, assolutamente ingiustificato, del Brambilla per Girolamo). Ed il narratore assiste all’errore del giovane, e proprio come un padre benevolo prevede il suo rinsavimento:

«Non si accorgeva che un solo bacio della donna era più vero di tutte le storie commoventi che ella gli aveva propinato poco avanti; e conteneva più forza per il futuro che tutti i più generosi piani di redenzione. D’altra parte il solo mezzo per giungere davvero a qualche palingenesi per quanto minore era proprio avvedersi del vero essere dell’Albina e agire in conseguenza»⁴⁵⁹.

Cosma si “avvedrà infatti del vero essere della donna”; la sua iniziazione potrà dirsi davvero compiuta quando, nel finale *classificatorio*, si sarà verificata l’epifania finale del senso. («Ma Cosma capiva adesso che, mentre egli parlava all’Albina nella capanna, la gran questione non era stata per lei farsi una nuova vita e altre simili frasi, bensì, crudamente, la libertà o la prigione. E il suo cuore era con lei»⁴⁶⁰). Egli “agirà infatti di conseguenza”, aiutando la donna ad eludere la legge, secondo la quale a ragione ella dovrebbe essere punita per la sua vita disonesta.

La trama, che presenta alcune inverosimiglianze tipicamente fiabesche (a partire dai banditi travestiti da poliziotti fino all’incuranza dei poliziotti veri nei confronti della fuggitiva Albina, sino alla finale incolumità e del ragazzo e del suo bottino), si sviluppa in blocchi complementari. La chiave di volta, oltre all’ “oggetto magico”, è costituita dalla banda di ladroni (così sono definiti) capeggiata dal Glinka, amante dell’ Albina. L’incontro coi ladroni e l’utilizzo ripetuto di questo termine di sapore arcaico ci fa sospettare una volta di più che Moravia abbia voluto recuperare una situazione classica della fiaba, quella ad esempio di *Alì Babà e i quaranta ladroni* (sempre dalle *Mille e una notte*).

Rifacciamoci un po’ indietro sull’asse cronologico, al fine di sottolineare un altro carattere significativo del racconto. I briganti trasformisti, travestiti da poliziotti, catturano Ataman e Torta, i quali a loro volta hanno “ucciso” Cosma; i briganti pretendono che i due mostrino loro dove hanno seppellito il bottino; questo è stato però tempestivamente disseppellito dall’Albina, prima di salvare Cosma. Furioso, il capobanda Glinka fredda Ataman e Torta e abbandona sul posto i cadaveri, che verranno successivamente ritrovati da Cosma, il quale li additerà ai due poliziotti veri per permettere all’Albina di fuggire. Dice Calvino che nella fiaba italiana non c’è “quel continuo informe schizzar di sangue dei

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 280.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 287. “Che ne sarebbe rimasto dell’avventura di Andreuccio, se il Boccaccio avesse scandagliato ciò che si nascondeva dietro quella disponibilità e quella disinvoltura”, si chiede invece Moravia nel saggio del 1953 dedicato a Boccaccio (ora in *L’uomo come fine e altri saggi*, cit., p. 69).

crudeli Grimm; è raro che la fiaba italiana raggiunga la truculenza, e se è continuo il senso della crudeltà, dell'ingiustizia anche disumana, come elemento con cui si devono sempre fare i conti [...], la ferocia sanguinaria non è mai gratuita, e la narrazione non si sofferma ad infierire sulla vittima, neppure con un'affettazione di pietà, ma corre verso la soluzione riparatrice. Soluzione che comprende la rapida, e qui sempre spietata, giustizia sommaria del malvagio”⁴⁶¹.

Freddando spietatamente Ataman e Torta, i briganti si guadagnano tutta la simpatia del lettore; essi sono infatti percepiti come il braccio della giustizia superiore che salverà lo stesso Cosma. A loro volta, essi però resteranno vittime di quella stessa giustizia, e verranno catturati e imprigionati dai poliziotti. Il messaggio è chiaro, e ci induce a riconsiderare il rapporto tra *fiaba* e *favola*, tra *racconto* e *moralismo* che avevamo messo a fuoco nel capitolo precedente parlando di *Storie della preistoria*. Nelle *Storie* infatti, ed in particolare nel racconto *Secondo corrente sul fiume Zaire* (racconto di iniziazione in cui compare la figura fiabesca dell' "eroe partente") i buoni sentimenti e i valori, così come l'istinto giovanile, vengono puniti inesorabilmente. Ciò non può stupire in considerazione del fatto che le *Storie* contengono sempre una morale paradossale e contraria al senso comune; per questa ragione le abbiamo considerate favole e apologhi, e in alcun modo fiabe. In comune con le *Storie* questo racconto possiede lo schema colpa-pena, che però si rivolge, miracolosamente, non a svantaggio dei "giusti", bensì dei "cattivi" (Ataman e Torta *in primis*, e la banda del Glinka poi). A vincere sono invece l'ottimismo giovanile di Cosma e l'istintualità selvaggia della donna Albina, unici due superstiti. La morale sottesa alla vicenda ed al suo esito è dunque compiutamente fiabesca, se è vero che

«La morale della fiaba è sempre implicita, nella vittoria delle semplici virtù dei personaggi buoni e nel castigo delle altrettanto semplici e assolute perversità dei malvagi; quasi mai vi si insiste in forma sentenziosa o pedagogica»⁴⁶².

Accertata ormai la natura del testo, prima di concludere il nostro esame tanto de *L'avventura* quanto del filone dei racconti di iniziazione moraviani, vorremmo esporre qualche altra cursoria osservazione.

L'eroe partente, proprio come quello delle fiabe di magia russe, e proprio come l'iniziando nei riti *preliminari* di *separazione*, abbandona le proprie origini per dirigersi verso un territorio nuovo, in questo caso la città provinciale, indicata con la sola iniziale S.

⁴⁶¹ I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 49.

⁴⁶² *Ivi*, p. 52.

Travolto dall' "avventura", Cosma dovrà rinunciare a quell'originario obiettivo: egli non raggiungerà mai la città, ma si fermerà ai "margini" di essa, proprio in quel bosco che nei riti iniziatici è deputato alla "segregazione rituale" (questo significa che non si passerà dunque dalla fase *liminare* del rito a quella *postliminare*). Questa stessa ambientazione, espressa in forme varie, è reperibile in alcuni altri luoghi della narrativa moraviana. La pineta di *Agostino* (la quale richiama la novella boccacciana di Nastagio degli Onesti), il folto dei giardini di Villa Borghese de *La disubbidienza* hanno dunque la stessa funzione della «macchia funesta dove non avvenivano che furti, assassinii, inganni e delusioni»⁴⁶³, che Cosma si trova ad attraversare. Tutti questi "cronotopi" possiedono a loro volta la medesima funzione della "foresta misteriosa" delle fiabe di magia russe, del «gran bosco»⁴⁶⁴ in cui Hänsel e Gretel vengono condotti dal padre e dalla matrigna, del "bosco" in cui abita la nonna di Cappuccetto rosso⁴⁶⁵; la funzione, cioè, di una "selva oscura" in cui l'eroe si perde per poi ritrovarsi. Spiega Propp che «il cammino dell'iniziando era un cammino verso la morte. [...] Nella fiaba, il rapimento dei bambini e la loro andata nel bosco è sempre un atto ostile anche se successivamente, per colui che è stato scacciato o portato via, la situazione si evolve nel migliore dei modi»⁴⁶⁶. Il bosco è insomma l'ennesimo strumento della drammatizzazione della morte iniziatica. Ma, proprio come nella fiaba, il suo attraversamento possiede anche il valore di "prova" (che è parte del rito): esso serve a misurare, oltre al coraggio, l'autonomia di movimento e di azione dell'eroe. Infine, la scansione stessa, nelle tre fasi del mattino del crepuscolo e della notte, dell'unica giornata cui corrisponde il tempo della storia (tra i più sintetici" di tutti i racconti di iniziazione moraviani, eco forse delle due sole giornate lungo cui si dispiega la vicenda de *Gli indifferenti*) riflettendo quelle che Van Gennep chiama *cerimonie di passaggio cosmiche* fornisce la più limpida ed efficace metafora dell'età della vita, affine ad altre che abbiamo incontrato nel corso di questa nostra rassegna.

⁴⁶³ A. MORAVIA, *L'avventura*, cit., p. 282.

⁴⁶⁴ J. e W. GRIMM, *Hänsel e Gretel*, cit., p. 8.

⁴⁶⁵ "E quando giunse nel bosco [...] incontrò il lupo" (ID., *Cappuccetto rosso*, in *Fiabe*, cit., p. 5).

⁴⁶⁶ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 204.

CAPITOLO SESTO

Moravia e la tradizione del racconto

Dopo aver ripercorso, nel capitolo secondo, le vicende che hanno condotto all'elaborazione della *forma del racconto moderno*, ivi compreso l'impegno teorico di alcuni studiosi e scrittori, e dopo aver analizzato storia e caratteri dei *diciannove volumi di racconti di Alberto Moravia*, è opportuno compiere un ultimo, doveroso, sforzo per tentare di raccordare questi due sistemi letterari, affini eppure indipendenti. Preferiamo svolgere questa operazione privilegiando il punto di vista dello stesso Moravia, chiedendoci in che modo e con quale atteggiamento egli si sia rapportato ai principali scrittori europei di racconti di tutti i tempi.

Se dunque nel secondo capitolo, discutendo di *Racconto e romanzo*, abbiamo chiamato in causa il Moravia teorico del racconto; se abbiamo dedicato i capitoli successivi al Moravia artista della *short story*; a conclusione di questo nostro lavoro fissaremo la nostra attenzione sul Moravia "storico della letteratura". Infatti, ad esclusione di *Racconto e romanzo*, ogni volta che lo scrittore si accinge ad esprimersi riguardo alla tradizione del racconto, lo fa principalmente in termini storico-culturali.

Nelle prossime pagine discuteremo pertanto alcuni fondamentali saggi che Moravia ha dedicato, in successione, a Maupassant (1950), Boccaccio (1953), Hemingway (1961), ora tutti raccolti in *L'uomo come fine*. Come si vede, egli ripercorre, seppur in modo parziale, il "canone" del racconto occidentale. Le ragioni che hanno determinato la scelta di questi autori sono poi sufficientemente intuibili: ragioni "pratiche" per quanto riguarda i primi due (i due scritti nascono infatti rispettivamente come prefazione all'edizione italiana di *Boule de Suif* del 1951 e contributo al volume sul Trecento di una storia della letteratura italiana¹); ragioni "personali" per quanto riguarda invece il terzo.

Ed è singolare però come, fatta eccezione per Boccaccio, questi scrittori non abbiano in realtà svolto per Moravia alcuna funzione esemplare; e come invece i veri modelli della narrativa breve moraviana siano proprio quelli a cui non viene dedicata alcuna riflessione. Ci riferiamo senz'altro a Poe, la cui presenza, peraltro dichiarata, si avvertirà profondamente tra le pagine dei racconti surrealisti e fantastici. Se ne può dedurre quindi una regola paradossale, in base alla quale sembra che l'autore abbia deciso di rapportarsi

¹ Firenze, 1953.

con i più celebri autori di *short stories*: a qualcuno di essi egli dedica la propria opera di critico; a qualcun altro la propria opera letteraria.

Una volta in più bisogna quindi evitare di cadere nel tranello, tranello in cui lo scrittore è maestro, dei modelli dichiarati. Si potrebbe infatti supporre che risieda in questi tre saggi la chiave di volta, in termini culturali, della sua narrativa breve. Si potrebbe pensare che attraverso di essi lo scrittore accetti di “venire allo scoperto”. Eppure, come cercheremo di dimostrare, non è così.

Nel 1950, redigendo la prefazione alla celebre raccolta di Guy de Maupassant del 1880, *Boule de Suif*, Moravia si concentra soprattutto sui “vantaggi storici” di cui lo scrittore francese poté valersi, ossia, in particolare, l’eredità naturalista di Flaubert e la maturità politica e sociale, la “miracolosa precocità civile”, della Francia dell’ Ottocento. Questa seconda considerazione, che sposta il dettato in una sfera extraletteraria, disorienta il lettore. Anziché la storia di un libro, Moravia fa infatti la storia di una nazione².

“Questa doppia maturità letteraria e sociale francese, trovò la sua espressione in un fitto suolo di poeti e di romanzieri che crearono negli anni tra il 1870 e il 1900 gran parte delle scuole di cui poi ha vissuto la letteratura del nostro secolo. Di questa maturità, l’opera di Guy de Maupassant e in particolare il racconto *Boule de Suif*, è uno degli esempi più importanti e significativi”³. E’ singolare come Moravia eluda il problema del racconto sino al punto di alludere a “poeti e romanzieri” senza usare mai l’espressione “scrittori di racconti”.

Certo è che se si tenta di leggere più in profondità, tra le righe di questo saggio, non si può fare a meno di riconoscerci *in nuce* alcuni dei principi tecnici espressi successivamente in *Racconto e romanzo*:

“Nella narrazione di Maupassant, infatti, sarebbe vano ricercare sia pure l’ombra di una *posizione ideologica* e politica. Vi traspaiono, bensì, molto buon senso, di specie comica; un certo *moralismo* corrente e quasi popolare; un certo patriottismo di buona lega; ma niente di più. [...] In realtà, Maupassant vide più chiaro di tutti perché era più artista. Sembra

² “Venticinque anni prima, Flaubert aveva dovuto creare dal niente la nuova maniera impersonale e oggettiva, passando non senza fatica e travaglio dal romanticismo al naturalismo. Il giovane Maupassant, invece, trovò la via spianata, ereditando un modulo narrativo [quello del naturalismo] ormai perfetto nel quale calare la sua immaginazione e la sua sensibilità” (*Prefazione a G. DE MAUPASSANT, Boule de Suif e altri racconti*, a cura di Alberto Moravia, Milano, Universale economica, 1951, ora in ID., *L’uomo come fine*, cit., p. 39). “Altra maturità che giovò assai a Maupassant: quella politica e sociale della Francia di allora. Rispetto alle altre nazioni europee, la Francia dimostra per tutto il secolo diciannovesimo una quasi miracolosa precocità civile” (*Ivi*, p. 40). A conclusioni simili era giunto sei anni prima ALBERTO SAVINIO, nel saggio *Maupassant e l’altro*, che comparve ad introduzione dell’antologia *Venti racconti di Guy de Maupassant con lui e l’altro di Alberto Savinio*, Roma, Documento, 1944.

³ *Prefazione a G. DE MAUPASSANT, Boule de Suif e altri racconti*, cit., p. 40

un'affermazione ovvia, pacifica. Ma non è così semplice; si vuole intendere con questo che per afferrare e rappresentare nella sua interezza la realtà, *basta essere completamente e profondamente artisti, senza bisogno di sussidi ideologici e concettuali*⁴.

Concentriamoci su quelli che sono a nostro avviso i due elementi centrali di questo brano: *moralismo* e *ideologia*. Quanto al primo, sappiamo bene come esso collimi perfettamente nell'ottica moraviana con il concetto di "varietà del reale", che lo scrittore di racconti è chiamato a rappresentare. E' infatti precisamente in questo senso che nelle pagine precedenti abbiamo definito Moravia "moralista". Quanto invece all'assenza di "ideologia", benché il concetto, tipicamente moraviano, sia qui dotato di una connotazione politica della quale è abitualmente privo, occorrerà intenderla come una vera e propria virtù artistica. La differenza tra racconto e romanzo, si dirà in *Racconto e romanzo*, consiste proprio nell'assenza/presenza di uno "scheletro ideologico" sui cui si modella la "carne della narrazione".

Non deve stupire dunque che la riflessione sulla tecnica di Maupassant, esposta qui in modo del tutto allusivo, sia recuperata più esplicitamente nel saggio *Racconto e romanzo*. Le conclusioni sono però le stesse:

"Prendiamo, ad esempio, i due maggiori scrittori di racconti del tardo Ottocento, Maupassant e Cechov. Ecco due narratori che ci hanno lasciato due vaste raccolte di racconti le quali costituiscono due panorami incomparabili della vita di Francia e di Russia nella loro epoca. E il mondo di Maupassant, in senso quantitativo, è più vasto e più vario di quello del suo contemporaneo Flaubert; quello di Cechov più di quello del suo immediato predecessore Dostoevskij. Anzi, a ben guardare, si potrebbe dire che mentre Maupassant e Cechov esauriscono per così dire la varietà di situazioni e di personaggi della società del loro tempo, Flaubert e Dostoevskij, invece, un po' come certi uccelli solitari che ripetono senza posa, con fedeltà significativa, sempre lo stesso verso, in fondo non hanno mai fatto altro che riscrivere sempre lo stesso romanzo, con le stesse situazioni e gli stessi personaggi"⁵.

Cechov e Maupassant, esauriscono la gamma di situazioni e personaggi della società del loro tempo, e la varietà cui essi danno voce è per Moravia testimonianza di una inequivocabile vocazione al racconto; così come la monotonia ispirativa degli scrittori che sono alle loro spalle, Flaubert e Dostoevskij, ne rivela l'indole irriducibile di romanzieri. Una vocazione tanto spiccata comporta tuttavia un prezzo da pagare, una pena da scontare: Cechov e Maupassant non rivelano infatti alcuna versatilità artistica. E perciò, ogni loro sforzo di imprimere al testo il respiro del romanzo risulta fallimentare. "Certi racconti quasi romanzeschi di Cechov, *Bel Ami* di Maupassant, piuttosto che a veri e propri romanzi, fanno pensare a racconti gonfiati, allungati, annacquati; un po' come certi

⁴ *Ivi*, p. 41. I corsivi sono nostri.

⁵ ID., *Racconto e romanzo*, cit., p. 162.

affreschi di pittori moderni in realtà non sono che quadri da cavalletto ingranditi a dismisura”⁶.

Maupassant ricade nel caso di quegli scrittori di cui Moravia tiene conto senza però farne uno dei propri modelli letterari. D'altra parte nessuno potrebbe negare che esistano certe affinità tra il francese e l'italiano, affinità però di carattere più generale e teorico che non specifico ed effettivo. E' ovvio infatti, ad esempio, che entrambi intendono e utilizzano il racconto come strumento di denuncia dei vizi umani, come espressione del proprio "moralismo". "L'autore fissa con occhio crudele qualche piccolo punto della vita umana, generalmente brutto, cupo, meschino, sordido, raccoglie siffatta particella e la stringe fino a che fa delle smorfie o sanguina"⁷. In questi termini si esprimeva Henry James a proposito dell'autore di *Boule de Suif*. Lo stesso si potrebbe dire però dell'autore di *Inverno di malato* e de *L'avaro*, il quale non perde certo occasione per mettere a fuoco il particolare espressionisticamente deformato. Ed occhio crudele, o "sadico", è definito anche quello di Moravia⁸. Siciliano del resto lo dice chiaramente: il racconto come lo intende Moravia è simile al modello maupassantiano e cecoviano, proprio in quanto "votato a cogliere un trasparente dato esistenziale di là da qualsiasi concetto"⁹.

Ben più sostanziali sono però le differenze, che attestano dunque un distanziamento di Moravia rispetto alle molte generazioni di scrittori che hanno visto nello scrittore francese un modello indiscutibile. Nei racconti di Maupassant, molti critici l'hanno riconosciuto¹⁰, la sensualità serpeggia infatti in modo tutt'altro che velato (*Boule de Suif* ruota attorno al tema del "sacrificio sessuale" e della condanna perbenistica della sensualità). Come abbiamo ribadito più volte, invece, i racconti di Moravia sono "casti", e l'atteggiamento del narratore, diversamente che nei romanzi, è di frigidissimo "orgoglio".

Siciliano sostiene che i racconti di Moravia, ad eccezione dei *Racconti romani*, sono completamente sganciati dalla lezione della novella antica. Attraverso l'analisi comparativa di *L'avventura* e della novella boccacciana di *Andreuccio da Perugia*, noi abbiamo cercato di dimostrare come sia vero proprio il contrario. Moravia ha studiato infatti Boccaccio, e forse persino *Le mille e una notte*. Non si può escludere che egli

⁶ *Ibid.*

⁷ H. JAMES, *Guy De Maupassant*, in *L'arte del romanzo*, Milano, Lerici editore, 1959, p. 154.

⁸ *Occhio erotico occhio sadico* è il titolo di un articolo firmato da Moravia («La Repubblica», 21 gennaio 1991).

⁹ E. SICILIANO, *Racconti di un secolo, storia di un Paese*, cit., p. XI.

¹⁰ "His inspiration is sexual, and sex is a dangerous source of inspiration, for it so easily becomes ambivalent" (F. O' CONNOR, *The Lonely Voice*, cit., p. 71).

conoscesse anche modelli più antichi, modelli fondativi come l'antica fiaba egizia del ladro curioso, riportata da Erodoto nelle *Storie* e riecheggiata forse dal titolo *Il ladro curioso*, attribuito ad uno dei "dispersi". Altrettanto significativo è poi che Moravia alluda spesso ai propri testi con il termine "novella", ma titoli poi le sue raccolte ricorrendo al termine "racconti".

Si capisce dunque in che senso il caso di Boccaccio, come si diceva all'inizio, è completamente diverso sia da quello di Maupassant che da quello, successivo, di Hemingway. A lui Moravia dedica tutte e due le istanze della propria professione, quella di scrittore e quella di critico. Per comprendere quanto il modello e la lezione del fiorentino siano state interiorizzate, basti pensare che persino al centro di *Boule de Suif*, egli non perde occasione di rilevare "un caso *boccaccesco*"¹¹.

Dicevamo che Moravia, nella sua opera di critico, si attiene al "canone" comunemente riconosciuto. A prima vista, scorrendo la breve lista degli autori che egli prende in esame, si ha la forte impressione che tale canone egli ripercorra, senza rileggerlo. Eppure, non solo la selezione che egli attua è già di per sé una modalità di rilettura, ma la prolungata adesione ad una specifica idea, quella della "varietà del reale", mostra come in realtà egli, pur attenendosi in parte a letture "classiche", sappia imprimervi una cifra del tutto personale. Perciò la storia moraviana del racconto occidentale, a partire dalla novella, potrebbe a ragione essere definita piuttosto "storia della varietà del reale". Ancora in *Racconto e romanzo*, che funge in qualche modo da raccordo di tutti i saggi storico-letterari, dopo aver discusso di Cechov e Maupassant, egli afferma: "Alcuni secoli prima, il Boccaccio, il maggiore scrittore di racconti di tutti i tempi e di tutti i luoghi, offre lo stesso esempio di straordinaria varietà e ricchezza"¹².

Benché talvolta ne rilevi più l'indole del romanziere ("infine ammiravo Boccaccio per la sua magia di narratore insieme romanzesco ed esatto"¹³), come abbiamo detto, Boccaccio è per Moravia anche un maestro di prassi del racconto. Eppure, nel saggio a lui dedicato nel 1953, per quanto in misura minore che nella Prefazione a *Boule de Suif*, le considerazioni di natura strettamente tecnica tendono ad essere evitate.

¹¹ A. MORAVIA, *Prefazione a Boule de Suif*, cit., p. 41.

¹² ID., *Racconto e romanzo*, cit., p. 162.

¹³ A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 103.

Il discorso si dipana tra i due poli dell' *azione* e della *coscienza morale*: "l'azione per l'azione, sia essa sognata o addirittura praticata, esige una disponibilità, una leggerezza, un'indifferenza che non si accordano con la coscienza morale"¹⁴.

Sembrano le parole di Michele Ardengo, l'eroe de *Gli indifferenti*. Se tuttavia costui subiva l'elefantiasi della propria coscienza e per questo era impossibilitato ad agire, nelle novelle di Boccaccio, "vagheggiatore dell'azione"¹⁵, avviene l'esatto contrario: l'azione prevale sulla coscienza dei personaggi. "Il personaggio insomma è tutto nell'azione e dall'azione trae, se non un carattere, almeno una coerenza; fuori di essa non ha faccia, non ha carattere, non ha psicologia"¹⁶.

E' interessante notare con quale disinvoltura Moravia sovrapponga la propria poetica all'opera del grande "primitivo", benché poi questo non comporti una totale identificazione del proprio ideale narrativo, fondato su un rigoroso equilibrio di pensiero e azione¹⁷, con quello boccacciano.

E' vero però che proprio attraverso la complicazione della trama, ne *L'imbroglione*, come dice il titolo stesso della raccolta, Moravia ha inteso riscattare il genere racconto dalla subalternità rispetto al romanzo. L'origine di tale operazione letteraria potrebbe essere ricondotta dunque all'ammirazione nutrita nei confronti del modello boccacciano, un'ammirazione probabilmente pregressa rispetto al saggio del 1953.

Non bisogna sottovalutare, dicevamo, la severa selezione cui Moravia sottopone il repertorio canonico della narrativa breve occidentale: se infatti da un lato riconosce senza riserve l'importanza del Boccaccio, con la sua "segreta voluttà" delle peripezie che si dispiegano non solo nello spazio ma anche nel tempo, un tempo che riaffiora come "ricordo atavico, come vagheggiamento poetico, come nostalgia"¹⁸, egli rifiuta recisamente il Sacchetti, "piacevole novellatore casalingo, provinciale", che, "pago di dilettere", "si esaurisce tutto nella maliziosa efficacia della rappresentazione; né la sua fantasia gli consente di uscire dall'ambito del proprio mondo angusto"¹⁹.

¹⁴ A. MORAVIA, *Boccaccio*, in ID., *L'uomo come fine*, cit. p. 65. Quella coscienza morale che se non interessa al Boccaccio narratore è una qualità dell'uomo: "Si è detto che era un sensuale; come se la sensualità escludesse necessariamente una coscienza morale" (*Ivi*, p. 66).

¹⁵ *Ivi*, p. 65.

¹⁶ *Ivi*, p. 78. La lettura è del resto abbastanza tipica: «il *Decamerone* non ha "caratteri"; è tutto concentrato sull'azione e i personaggi non sono che carte da gioco, pretesti per lo sviluppo della trama» (V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, cit., p. 107).

¹⁷ A. PINCHERLE, *C'è una crisi del romanzo ?*, «Fiera letteraria», a. I, n. 41, 9 ottobre 1927.

¹⁸ A. MORAVIA, *Boccaccio*, cit., p. 81.

¹⁹ *Ivi*, p. 66. Siamo ad esempio agli antipodi di una lettura "canonica" come quella dell' Auerbach di *La tecnica di composizione della novella*.

Mentre in riferimento a Maupassant Moravia ammetteva la coesistenza di moralismo e varietà (ed è evidente, visto che le due istanze coabitano anche nella narrativa moraviana), considerando l'arte del Boccaccio lo scrittore rileva come la rappresentazione dettagliata e varia del reale sia mossa da un'intima carica antimoralistica. Boccaccio aveva bisogno

“prima di tutto di non essere appesantito e intralciato da alcun grave e severo concetto morale; di non dovere continuamente stabilire rapporti di giudizio morale tra sé e i personaggi, tra sé e il mondo. Questo era il lato negativo; per quello positivo il Boccaccio aveva bisogno puramente e semplicemente di azione. Di un'azione purchessia; visto che l'azione valeva in quanto era azione e non in quanto era buona o cattiva, triste o allegra, fantastica o reale”²⁰.

Evidentemente il termine “moralismo” è da intendersi in questo caso nella sua accezione più convenzionale, che nulla ha a che fare con il lucido smascheramento dei vizi umani, che Boccaccio per primo e dopo di lui Moravia hanno ampiamente esercitato. La varietà è dunque la principale nemica di un “moralista” come Flaubert, il quale

“ha bisogno di credere che esista un assetto sociale stabile, interessi e passioni che non possono sottrarsi al giudizio, un mondo serio e concreto, insomma, in cui gli uomini abbiano la responsabilità piena dei loro atti. Il gioco, l'avventura, il caso sono esclusi da questo mondo. [...] D'altra parte la varietà non serve, perché un solo fatto scrutato con attenzione basta ampiamente all'ambizione del moralista. Il quale non vuol vivere molte vite, bensì una sola e per l'appunto la sua”²¹.

Benché, come si è detto, l'ideale narrativo moraviano non possa, anche per ragioni storiche, coincidere appieno con quello boccacciano, mano a mano che si procede nella lettura del saggio risulta sempre più evidente come, attraverso Boccaccio, Moravia alluda in verità al proprio modo di fare racconto, entro il quale l'azione riveste comunque un ruolo di primaria importanza, ed entro il quale il moralismo è ammesso solo in una prospettiva di molteplicità del reale.

Ciò risulta ancora più evidente leggendo le considerazioni che riguardano il tema dell'eros. Nel *Decameron* “l'amore vi figura soltanto qual è in realtà, come una delle molle più importanti dell'azione umana; ma, scattata la molla, l'attenzione del Boccaccio si volge esclusivamente all'azione”²²; “e comunque non è quasi mai sulla sensualità che si imperniano le vicende”²³.

A questo proposito Moravia si pone dunque in decisa controtendenza rispetto alle letture più celebri: egli nega infatti che Boccaccio sia quel compiaciuto autore di *fabulae*

²⁰ *Ivi*, p. 68.

²¹ *Ivi*, pp. 67-68.

²² *Ivi*, p. 70.

²³ *Ivi*, p. 66.

amatoriae che tutti conosciamo, bensì solo uno scrittore che sfrutta l'eros al fine di dar vita alle proprie trame avventurose. Il concetto è ribadito anche nella celebre recensione dedicata alla riduzione cinematografica che Pier Paolo Pasolini fece del *Decameron* nel 1971 (“Altra soluzione felice è quella del problema dell'erotismo boccaccesco altrettanto proverbiale quanto, in fondo, incompreso. Pasolini ha eliminato ogni tentazione di scollacciatura e ha fuso arditamente la serenità rinascimentale con l'oggettualità fenomenologica moderna”²⁴).

A questo proposito, varrà la pena di ricordare quanto spesso Moravia abbia dovuto difendersi dalla stessa accusa che ha colpito postumamente il Boccaccio; quanto spesso egli abbia dovuto combattere i fraintendimenti relativi alla propria opera e all'ampio spazio che ivi è riservato alla tematica sessuale. Come per Boccaccio il sesso sarebbe funzionale all'avventura, per Moravia, come egli stesso ha affermato più volte, il sesso è strumento della rappresentazione realistica²⁵ (fermo restando il fatto che questo vale assai meno per i racconti che per i romanzi).

E' possibile a questo punto sostenere che l'operazione di rilettura che Moravia conduce sul canone letterario consiste essenzialmente nel rielaborare “autobiograficamente” l'oggetto della propria analisi; o, in altri casi, nell'impiegare categorie interpretative “attuali”. Ne dà prova il singolare reperimento, ancora nelle novelle del *Decameron*, di un vero e proprio “realismo magico”:

“Una precisione, cioè, insieme visionaria e concreta dei particolari, affidata, in un'aria rarefatta e ineffabile, ad uno straordinario senso delle combinazioni che offre la realtà stessa nel momento in cui la si narra”. Una realtà in cui si esprime la “fantasia dell'incoscienza”. “Di tale mistura della magia dei particolari con il vagheggiamento dell'azione, è esempio insigne la novella di Andreuccio da Perugia”²⁶.

Riconduce nell'orbita delle letture “canoniche”, invece, il rilievo accordato alla *logica del caso* su cui si incardinerebbe l'“estetismo dell'avventura”²⁷. Precisa infatti Moravia che

²⁴ ID., *Il Decameron di Pier Paolo Pasolini*, «L'Espresso», 11 luglio 1971, ora in ID., *Al cinema*, Milano, Bompiani, 1975, p. 156.

²⁵ “Probabilmente ogni romanziere dispone di una *chiave per aprire la porta del reale*. Per Balzac, la chiave è il denaro; per Proust lo snobismo; per Conrad il mare; per Dostoevskij l'omicidio; e così via. Questa che io chiamo chiave apre la porta non soltanto di quella parte del reale da cui prende il nome, ma anche di ‘tutto’ il reale. [...] Ebbene, senza che io l'abbia voluto, per trapassi graduali e metaforici, la mia chiave per aprire la porta del reale è diventata quella cosa misteriosa e comune che va sotto il nome di sesso.” (ID., *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XXIII, il corsivo è nostro).

²⁶ ID., *Boccaccio*, cit., pp. 77-78.

²⁷ Cfr. il classico AUERBACH, che proprio su questo terreno contrappone la novella all' *exemplum*, il quale invece “doveva far sì che a fosse seguito da b, poiché il suo compito era quello di dimostrare una dottrina che sarebbe stata rovesciata dalla presenza di -b. Per questo la sua struttura è dura come metallo” (*La tecnica di composizione della novella*, cit., pp. 74-75).

“più che a scetticismo, questa ammirazione del caso si deve, come tutto il resto, al gusto per l’azione e per l’avventura. Che cos’è infatti il caso nelle novelle del Boccaccio se non l’espressione di un rapito vagheggiamento della *molteplicità della vita?*”²⁸. Ma si tratterebbe di un “caso bifronte”, giacché “il Boccaccio vagheggiava fortuna e sfortuna con eguale intensità; e questo perché la fortuna e la sfortuna non sono che le due facce del caso, sola divinità, che, scomparse tutte le altre, risplenda nel cielo sereno del *Decamerone*”²⁹.

Particolarmente interessante è inoltre la distinzione moraviana tra una fase di “novelle fortunate” (con *happy ending*) e una di “novelle sfortunate” (con *unhappy ending*), il cui spartiacque sarebbe la novella seconda della terza giornata (quella di Agilulfo e Teudelinga). La preferenza dello scrittore va però a quelle “sfortunate” in quanto sono “da annoverarsi non soltanto tra le più belle, ma anche, contrariamente alla tradizione che vuole il Boccaccio tipico narratore grasso, tra le più caratteristiche della sua arte”³⁰.

Come si vede, i parametri con cui è valutato il *Decameron* non sono strettamente tecnici, ma culturali ed estetici. Come avviene per Maupassant, Moravia torna però a discuterne con un’ottica da *storyteller* nel saggio del 1958 *Racconto e romanzo*.

Dopo aver accertato l’esistenza di legami diretti, nella prassi della narrativa breve, oltre che su quello dell’identità artistica, tra Moravia e Boccaccio, sarebbe certamente interessante indagare in quali rapporti stia Moravia con la tradizione novellistica italiana ed europea. Certamente, su un piano meramente intuitivo è possibile riscontrare nelle raccolte che abbiamo analizzato alcune modalità tipicamente novellistiche. Le figure femminili immortalate in *Il paradiso*, *Un’altra vita*, *Boh* sembrerebbero risentire ad esempio della democrazia sessuale promossa dalla novella a partire dal Piccolomini e dal La Sale³¹.

Ma se c’è un elemento esplicitamente novellistico nel nostro scrittore, si tratta senz’altro del seguente. Come osserva Victor Sklovskij, “moltissime novelle” sono “lo sviluppo di giochi di parole”³². Abbiamo mostrato nei capitoli precedenti quanto spesso il narratore ironico moraviano si avvalga di questo strumento; e non ci sembra dunque necessario ripetere gli esempi.

²⁸ A. MORAVIA, *Boccaccio*, cit., pp. 83-84.

²⁹ *Ivi*, p. 83.

³⁰ *Ivi*, p. 84.

³¹ Secondo la cronologia di Auerbach la *Novella di Lucrezia ed Eurialo* di Enea Silvio Piccolomini ed il *Réconfort de Madame de Fresne* di Antoine de La Sale sono le prime due novelle in cui le donne equiparate all’uomo e dove, per la prima volta, esse acquisiscono una personalità precisa.

³² *Teoria della prosa*, cit., p. 38.

Per quanto riguarda invece alcuni altri aspetti, come la modalità novellistica del motto, le ipotesi non possono che risultare più deboli. Vi sono spesso nei racconti, soprattutto nelle due serie dei racconti romani, dei motti conclusivi. Tuttavia, come afferma Segre, il motto novellistico “dev’essere improvviso e conclusivo, come il Witz di Freud, e perciò chiede di esser preceduto da una narrazione scarsa o priva di comicità”³³. Come sappiamo, è assai difficile che in Moravia la narrazione riesca ad essere “scarsa”; inoltre, laddove compare, il motto conclude puntualmente un discorso che si dispiega sin dall’inizio su un tono che inclina all’ironia o al comico.

Tutte queste sono però solo impressioni e supposizioni. D’altra parte si può rilevare però il rifiuto da parte di Moravia di alcuni motivi tipicamente novellistici, e persino tipicamente boccacciani, come il “gioco combinatorio” e l’equivoco di carattere sessuale³⁴. Come abbiamo precisato infatti, quando il Moravia dei racconti ricerca il comico, non si tratta mai, o quasi mai, di un comico sessuale. Lo stesso si può dire della beffa, che non entra nel repertorio delle possibilità del narratore ironico moraviano.

In ogni caso, Boccaccio non è solo l’unico novelliere, ma addirittura l’unico esponente italiano della *short story*, cui Moravia sceglie di rapportarsi per così dire “pubblicamente”. Se ci si chiedesse dunque quali siano i rapporti che legano l’autore di *Cortigiana stanca* e la tradizione italiana del racconto moderno, dovremmo rispondere avvalendoci di dati tutt’altro che certi.

Com’è ovvio, “prendendo le misure”, all’inizio di questa nostra ricerca, dell’immenso *corpus* dei racconti su cui ci accingevamo a lavorare, il nostro pensiero è immediatamente corso all’altro illustre e prolifico autore che con i suoi racconti si staglia nel panorama della letteratura italiana del secolo scorso. Quello scrittore che, ci si perdoni, per noi che ragioniamo da una prospettiva ormai addirittura incallita su Moravia, è inevitabilmente *l’altro*. Pirandello è infatti considerato dai più - il che dimostra come la nostra prospettiva sia parziale - l’“autore della più ampia raccolta di novelle della nostra letteratura”³⁵. L’affermazione è senza dubbio condivisibile. Chi potrebbe infatti negare che *Novelle per un anno* sia la più ampia raccolta italiana di novelle? Ma essa è pur sempre una sola,

³³ *Ivi*, p. 88.

³⁴ Cfr. C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, cit., p. 84: “La comicità nasce dalla riduzione a gioco, perciò dalla totale sdrammatizzazione, di spostamenti sentimentali che di solito sono latori di traumi e sofferenza. Inoltre, il lettore è preso dall’alternanza di attese soddisfatte o frustrate che la combinatoria, parzialmente messa in atto, sottopone alla sua immaginazione, e dal gioco degli equivoci, antenato della moderna *pochade*. Può essere anche fonte di comicità il fatto che, come accade sovente in questo tipo di racconto, tanti movimenti si concludano con un ritorno, maliziosamente scettico, allo status quo ante”.

³⁵ E. PAGLIARANI - W. PEDULLÀ, *Introduzione a I maestri del racconto italiano*, cit., p. XIII.

mentre il *corpus* dei racconti morviani si distribuisce nientemeno che in diciannove corpositivi volumi.

Non è questione di partigianeria. Si tratta di una semplice constatazione, relativa non solo alla maggior prolificità (al confine con l'anormalità) del nostro scrittore rispetto al siciliano, ma anche al suo diverso atteggiamento nei confronti del proprio "materiale". Un materiale che, dotato in parte di un'origine comune (ossia le pagine del «Corriere della Sera»), subisce poi un differente trattamento per quel che concerne la sistemazione in volume. Mentre infatti Pirandello tende al collezionismo, Moravia punta alla selezione ed alla "rappresentatività". *Novelle per un anno* è un libro onnicomprensivo; i diciannove volumi di racconti moraviani, da *La bella vita* a *La villa del venerdì*, sono invece "manifesti di poetica", depurati delle "faville del maglio" che sono i "dispersi". E, come sappiamo, non esiste alcun volume completo dei racconti, né pubblicato in vita dall'autore, né postumo. Nel rispetto di questa scelta metodologica si svolge ad oggi il lavoro dei curatori della nuova edizione delle opere complete³⁶.

Se si potesse attestare una vera e propria progettualità di Moravia in rapporto alla propria narrativa breve, se cioè egli stesso avesse potuto prevedere le conseguenze materiali della propria vocazione al racconto, allora non si potrebbe dubitare di un implicito agonismo nei confronti di Pirandello. Nulla, tuttavia, è detto esplicitamente. Moravia non rilascia alcuna dichiarazione a proposito dello scrittore siciliano. Del resto, come affermano Pagliarani e Pedullà, vi sono ottime ragioni per credere che Pirandello abbia influenzato, almeno indirettamente, Moravia (attraverso la mediazione del "realismo magico" di Bontempelli, ad esempio³⁷). Ed è un fatto poi che scorrendo i racconti sia dato reperire molto di pirandelliano (uno per tutti il titolo di un racconto di *Boh*, *La vita addosso*, che richiama antifrasticamente un celebre titolo pirandelliano); ma non più di quanto fosse, a nostro avviso, chiaramente pirandelliano nelle tematiche un romanzo come *Gli indifferenti*, con la sua impossibilità della tragedia e con il problema del vivere e del "sentirsi vivere".

Quanto alla restante tradizione italiana del racconto abbiamo un solo ma significativo dato. Il più volte citato saggio *Racconto e romanzo* nasce infatti come prefazione all'antologia *Racconti italiani* del 1958, che presenta un'ampia scelta di racconti di autori

³⁶ Al progetto di uno o più volumi comprensivi di tutti i racconti non si è mai pensato, per ovvie ragioni di opportunità. Il progetto editoriale in corso segue infatti una logica rigorosamente cronologica per cui i racconti sono accorpati ai romanzi ascrivibili ad uno stesso periodo.

³⁷ E. PAGLIARANI - W. PEDULLÀ, *Introduzione a I maestri del racconto italiano*, cit., p. XIV.

contemporanei³⁸. Benché la scelta dei testi non sia opera di Moravia, sicuramente la lettura di essi può avere avuto delle conseguenze non solo sulla formulazione della sua idea di racconto, ma anche sulla elaborazione di alcuni spunti. L'antologia si colloca infatti nel punto nevralgico (in termini cronologici) della carriera del Moravia *storyteller*. Un estremo incontro con il racconto italiano, incontro tuttavia tardo e marginale, Moravia l'ha avuto poi con *Veneto barbaro di muschi e nebbie. Quattro racconti* di Goffredo Parise, di cui ha redatto la prefazione³⁹.

Il problema del silenzio del nostro autore riguardo alla tradizione occidentale del racconto non concerne purtroppo solo gli scrittori italiani, ma anche quelli stranieri. Ripetiamo ancora una volta che non sono molti gli autori di *short stories* che Moravia menziona esplicitamente; tanti di meno quelli a cui dedica una riflessione più articolata.

Sappiamo ad esempio che il rapporto con Edgar Allan Poe è un rapporto privilegiato; il nome del fondatore e teorico del racconto moderno compare addirittura sulla quarta di copertina de *L'epidemia* del 1944. Eppure dello scrittore americano Moravia parla solo occasionalmente e di passaggio. Più volte, discorrendo di sé con Elkann, cita *The Purloined Letter* ed allude in un caso a *A Descent in the Maelstrom*⁴⁰. L'unico riferimento esplicito entro un testo letterario è invece quello allo *Scarabeo d'oro*, una delle letture predilette dell'eroe della *Disubbidienza*.

E' evidente che Moravia avesse "respirato" Poe almeno quanto Joyce, "come avviene col gas in una stanza in cui ci sia una fuga ignorata e invisibile"⁴¹; e che quindi Poe è "nell'aria" di tutta la sua narrativa breve. Nel dimostrarlo ci limiteremo a qualche osservazione sparsa.

Leggendo l'incipit del racconto di Poe *Come si scrive un articolo 'alla Blackwood'* abbiamo notato una sensibile somiglianza con la maggior parte degli attacchi dei racconti moraviani al femminile (autopresentazione ad effetto, fortemente straniata, con riflessione dell'io narrante sul proprio nome o comunque su se stesso):

³⁸ *Lo scialle Andaluso* di Elsa Morante, *La morte di Scarandogi* di Niccolò Tucci, *Una notte del '43* di Giorgio Bassani, *Il taglio del bosco* di Carlo Cassola, *La porta* di Franco Lucentini, *Ragazzo di Trastevere* di Giuseppe Patroni Griffi, *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo, *Valentino* di Natalia Ginzburg, *Le ragazze di San Frediano* di Vasco Pratolini.

³⁹ Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987.

⁴⁰ "Noi siamo un po' come quel personaggio di Poe che precipita nell'imbuto turbinoso del maelstrom" (A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 40).

⁴¹ In questo modo, come sappiamo, Moravia allude all'influenza di Joyce sulla sua narrativa (Cfr. *La donna che conosceva Joyce*, in ID., *Romildo*, cit., p. 434).

“Soltanto ai miei nemici capita di chiamarmi Suky Snobbs. Mi hanno assicurato che Suky è una corruzione volgare di Psiche, che in greco corretto significa “anima” (mi ci riconosco, anima sono *tutta*). [...] Mi garantiscono che Snobbs non è altro che la corruzione di Zenobia, e che Zenobia era una regina. (Regina io sono veramente. Il dottor Money Penny mi chiama sempre Regina di Cuori)”⁴².

Un attacco del genere potrebbe essere scaturito dalla penna di Moravia, come può efficacemente dimostrare il confronto un incipit scelto a caso da una delle tre raccolte al femminile:

“Gli amici mi dicono che il mio cattivo carattere si vede appena mi metto di profilo. Di fronte ricordo i cani pechinesi: occhi tondi, sporgenti, dallo sguardo fisso e malevolo; naso schiacciato; bocca grande dalle labbra serpeggianti. [...] Bisogna però dire che, più che un cattivo carattere col quale ci si nasce e non c’è niente da fare, si tratta di una rabbia oscura che mi è venuta a una certa età, diciamo quindici anni, e poi non mi ha lasciato più”⁴³.

Se Moravia accetta occasionalmente di svelare il proprio legame con Poe, così come quello con il maestro del racconto contemporaneo Raymond Carver, diverso è in generale l’atteggiamento nei confronti della letteratura americana del Novecento. Interrogato da Elkann a proposito del suo rapporto con la letteratura americana, egli risponde senza eufemismi:

«La letteratura americana non da ora ma fin dalle origini è quella che si potrebbe chiamare una letteratura dell’altra sponda, cioè alessandrina. C’è nella letteratura americana il gusto della sofisticazione psicologica e della stilizzazione che è propria di tutti coloro che hanno avuto in eredità una cultura di cui non si curano di conoscere le origini. In questo senso, la letteratura americana sembra poco favorevole all’istituzione del cosiddetto grande scrittore, così frequente invece nella letteratura francese, russa, inglese etc...»⁴⁴.

Lo stesso concetto è ribadito in numerosi altri luoghi. La passione degli scrittori italiani per la letteratura americana, dice, “era cominciata prima della guerra. Con la famosa antologia di Vittorini *Americana* a cui ho collaborato anch’io. Tradussi una novella, ma io continuai ad essere un esistenzialista, non diventai un neorealista come Pavese e Fenoglio”⁴⁵. E di nuovo:

“Tutto il nostro neorealismo viene fuori da un solo romanzo: *Addio alle armi* di Hemingway. E’una cronaca autobiografica e quasi giornalistica elevata a livello lirico. Questa è la mia definizione. Il neorealismo cinematografico faceva un po’ lo stesso: niente studi, niente intrecci, niente personaggi, gente presa dalla strada, niente attori. Io non ero affatto così! Ero e sono ancora uno scrittore costruito, intellettuale, di scuola francorussa e, senza saperlo, uno dei primi scrittori esistenzialisti”⁴⁶.

⁴² E. A. POE, *Filosofia della composizione e altri saggi*, cit., pp. 41-42.

⁴³ A. MORAVIA, *Boh*, in ID., *Boh*, cit., p. 141.

⁴⁴ A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 265.

⁴⁵ *Ivi*, p. 162.

⁴⁶ *Ivi*, p. 126.

Rivendicare la propria distanza dagli americani in generale, e da Hemingway in particolare, equivale ad una recisa presa di distanza dal movimento del neorealismo (difatti i racconti romani, che pure si identificano spesso con la fase neorealista di Moravia hanno alle spalle altri modelli, non stranieri ma italiani: Belli e Trilussa).

La generale polemica nei confronti della letteratura americana assumerà i contorni dello scontro personale in *Niente e così sia*, saggio “commemorativo” per la morte di Ernest Hemingway, uscito sull’*espresso* nel 1961.

Un raffronto, di carattere tematico e stilistico, tra Moravia ed il più celebre scrittore americano, che ha dominato il panorama della cultura mondiale per quarant’anni, sarebbe tutt’altro che arbitrario. Egli conosce infatti benissimo l’opera dello scrittore, dai *Quarantanove racconti a Men without women*:

“Il primo racconto di Hemingway pubblicato in Italia l’ho tradotto io, ‘The Killers’, ‘I sicari’, per *L’italiano* di Longanesi. Avevo letto *Sanctuary* di Faulkner nel ’31, un mese dopo che era uscito. Conoscevo Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Fitzgerald, Steinbeck, Saroyan, insomma la cosiddetta *lost generation*. [...] Il curioso era che, sebbene conoscessi e amassi gli americani, ero soprattutto influenzato dai russi e dai francesi”⁴⁷.

In comune i due hanno poi soprattutto la vocazione al realismo (oltre quella, naturalmente, al racconto). Accostandosi ad un racconto come *The Short Happy Life of Francis Macomber* e ad uno qualunque dei racconti de *L’automa*, nessuna manifesta differenza può saltare agli occhi del lettore. “He was a practical writer, not a research worker”⁴⁸. Frank O’ Connor si riferisce con queste parole ad Hemingway ma lo stesso potrebbe dire a buon diritto di Moravia. “Dalla sua semplificazione, dal suo dialogo magico, dalla sua nudità nacque lo stile che ispirò gran parte della narrativa contemporanea in America e in Europa”⁴⁹, fa osservare invece Fernanda Pivano, fedelissima estimatrice dell’americano. Il dubbio che lo “stile semplice” di Moravia nasca da qui è legittimo.

E inoltre, Hemingway è stato definito “narratore sincero”, ma “sincerità” è anche il termine con cui Moravia indica l’istanza autobiografica presente nell’opera di alcuni scrittori, e nella sua⁵⁰.

“Scrivere solo di cose conosciute bene” è la tesi fondante della poetica di Hemingway. Ecco che proprio nel modo di intendere questa affermazione risiede la più solida differenza

⁴⁷ A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 125-126.

⁴⁸ F. O’CONNOR, *The Lonely Voice*, cit., p. 164.

⁴⁹ F. PIVANO, Introduzione a E. HEMINGWAY, *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, 1990, p. XL.

⁵⁰ A. MORAVIA, *Sincerità dei narratori*, in ID., *L’uomo come fine e altri saggi* (1964), cit.,

tra i due scrittori. Sappiamo infatti, e lo abbiamo precisato nel precedente capitolo, come Moravia rivendichi con pertinacia la funzione sublimante della letteratura rispetto agli eventi della vita. A questa significativa differenza ne seguono poi molte altre forse ancor più sostanziali, non solo di natura artistica ma anche ideologica. Ad esempio, è del tutto illusorio credere che Moravia, che ha rivolto gran parte del suo impegno di narratore allo smascheramento caricaturale dell'uomo volgarmente virile, potesse anche solo in minima parte accettare il "romanticism of violence" e l'esaltazione del coraggio fisico espressi da Hemingway. Eppure non parla mai esplicitamente in questi termini, e preferisce ricondurre sempre la propria presa di distanza a ragioni strettamente letterarie; tra queste l'eccesso di autobiografismo che negli americani annullerebbe la cultura e ogni possibilità di maturità artistica:

"Uno dei caratteri più significativi della letteratura americana moderna è l'incapacità di molti scrittori d'oltrepassare, arricchire e sviluppare il mondo della loro adolescenza e prima giovinezza". "Ad un massimo di carica vitale corrisponde non di rado un minimo di bagaglio culturale. [...] Il risultato di questa sfiducia nella cultura è che lo scrittore americano per lo più si limita a raccontare la propria giovinezza; la quale è per lui un capitale d'ispirazione da spendere subito, senza pensare ad investimenti fruttuosi che gli assicurino una tranquilla vecchiaia"⁵¹.

Queste parole tradiscono la forte la carica ideologica del saggio, che del resto è coevo all'articolo *I miei problemi*⁵², in cui Moravia prende definitivamente posizione contro il neocapitalismo. E difatti in *Niente e così sia* egli sembra voler interpretare l'evoluzione letteraria con gli stessi strumenti elaborati in questo articolo, tra cui ad esempio quello di "alienazione":

"lo scrittore in America non riesce oggi a sottrarsi alla generale alienazione della società degli Stati Uniti: dopo una ingannevole freschezza giovanile, egli rispecchia sempre più, nella meccanizzazione crescente della propria opera, la meccanizzazione generale della società per cui scrive"⁵³.

Per individuare le radici di una simile riflessione sono però da ricondurre ad alcune lettere a Prezzolini, che risalgono nientemeno che al 1936, dove il giovane Moravia muoveva una dura critica all'America, rapportando i concetti di cultura e libertà:

"io penso che libertà sia cultura –di vera cultura in America ce n'è pochina –è un miracolo dunque che siano rimasti liberi"⁵⁴

⁵¹ ID., *Sincerità dei narratori*, in ID., *L'uomo come fine*, cit., p. 211.

⁵² Ora in ID., *L'uomo come fine e altri saggi* (1964), cit.

⁵³ ID., *Niente e così sia*, cit., p. 212.

⁵⁴ La lettera reca l'indicazione *In viaggio dall'America in Italia sul "Conte di Savoia" 1936*, in A. MORAVIA – G. PREZZOLINI, *Lettere*, cit.

Per questa stessa ragione, il celebre *A clean, well-lighted place*, che Moravia citerà nuovamente nel 1963, nell' introduzione al suo volume di saggi, diviene emblema del nichilismo e dell'antiumanesimo generati dal neocapitalismo; e ciò trova conferma in un altro passaggio di *Niente e così sia*, dove, ancora a proposito di *A clean, well-lighted place*, Moravia afferma: "Hemingway aveva scritto il racconto nella sua fiduciosa gioventù. Ma secondo la tradizione della letteratura americana moderna, egli non seppe né arricchire né sviluppare quel suo primo ingenuo nichilismo"⁵⁵.

E' dato pensare però che la polemica con Hemingway, che non si placcherà mai, ed anzi proseguirà persino sul terreno dell'amore per il continente africano, non sia soltanto di tipo culturale e ideologico, o genericamente letterario, ma in parte anche di altra natura. Sarebbe in ogni caso fin troppo semplice attribuire a tale polemica il sapore dell' "angoscia dell'influenza".

La nostra opinione è che, di nuovo, dopo Maupassant, del grande e condiviso modello Moravia rifiuti soprattutto la prassi del racconto. I luoghi "puliti e ben illuminati" sono infatti per lui nient'altro che le pagine di Hemingway, anonime e con personaggi anonimi, in cui in luogo del soggetto vi è solo "una tecnica in cerca di un soggetto". Il lavoro retorico di Hemingway, tutto intessuto di "elegant repetition" e dall' "hypnotic effect"⁵⁶, non gli piace, non può piacergli. E l'assenza di razionalità della sua prosa, una prosa che "chiunque abbia provato a tradurla, sa che va in pezzi e che occorre rifarla tutta da capo"⁵⁷, non può che irritare lo scrittore razionalista che deve il suo procedere ai *philosophes* dell'Illuminismo francese. Proprio perché muove da premesse irrazionalistiche, l'arte dell'autore dei *Quarantanove racconti* è irrimediabilmente decadente, così come era decadente quella di Cesare Pavese (*Pavese decadente* è infatti il titolo di un saggio del 1954).

Quel che preme a Moravia è dare l'impressione di una immunità dall'intossicazione che il mito dell'autore di *Fiesta* (mito autogeneratosi peraltro, come quello di D'Annunzio e di Malraux), aveva procurato alla sua generazione, anche in Italia.

Non angoscia dell'influenza, dunque. Semmai l'angoscia deriva a Moravia dal fatto di aver istintivamente amato Hemingway e di non averne potuto fare un proprio modello. E

⁵⁵ *Ivi*, p. 217.

⁵⁶ F. O'CONNOR, *The Lonely Voice*, cit., p. 159. "By the repetition of key words and key phrases [...] it slows down the whole conversational movement of prose, the casual, sinuous, evocative quality that distinguishes it from poetry and is intended to link author and reader in a common perception of the object, and replaces it by a series of verbal rituals which are intended to evoke the object as it may supposed to be" (*Ivi*, p. 157).

⁵⁷ A. MORAVIA, *Niente e così sia*, in ID., *L'uomo come fine*, cit., p. 215.

se quest'ultimo aveva dichiarato che “il principale sforzo della sua generazione” era stato quello di sottrarsi all'influenza di Anderson e della Stein⁵⁸, lo sforzo più grande di Moravia fu invece, forse, quello di sottrarsi non solo all'influenza di questi due scrittori (è sorprendente infatti come egli possa esser rimasto sordo agli impulsi di *Winesburg, Ohio*), ma anche e soprattutto all'influenza di Hemingway.

Un elemento però lega indiscutibilmente i due: la versatilità artistica che ha permesso ad entrambi, diversamente da Cechov e Maupassant, di risultare scrittori eccellenti tanto nell'arte del racconto quanto in quella del romanzo:

“I suoi libri migliori, [...], i suoi libri che sopravvivevano come esempi dell'ideale letterario di tutta un'epoca, Hemingway li scrisse tra il 1920 e il 1930 e sono in tutto due romanzi *The sun also rises (Fiesta)*, *A farewell to arms (Addio alle armi)* e il volume di racconti *The first 49 stories (I quarantanove racconti)*. La semplicità o meglio la mancanza di idee di Hemingway ne fanno uno scrittore di racconti piuttosto che di romanzi”⁵⁹.

“La semplicità o meglio la mancanza di idee di Hemingway ne fanno uno scrittore di racconti piuttosto che di romanzi”. Moravia esprime nuovamente un'idea negativa del racconto, che sarebbe un'arte che non necessita di idee. A parte questo, la questione, tutt'altro che marginale⁶⁰, che egli liquida così facilmente a proposito di Hemingway, saremo noi stessi a doverla affrontare, e proprio a proposito di Moravia.

Se mira a distinguersi da Hemingway, nel modo vario e complesso di cui si è detto, è invece evidente che Moravia tende ad accostarsi a Yukio Mishima. Risulta evidente dalla prefazione a *Morte di mezza estate e altri racconti* come lo scrittore giapponese sia per lui uno “specchio”, una sorta di improbabile *alter ego*. Non a caso, tracciandone il profilo intellettuale, Moravia pone l'accento sull'argomento della precocità e prolificità:

“Mishima era uno degli scrittori più importanti del Giappone. Era nato nel 1925 e aveva già pubblicato, a quarantacinque anni, una dozzina di romanzi, più di cinquanta volumi di racconti e di poesie, centinaia di articoli in giornali e riviste. Mishima era anche autore di testi teatrali”⁶¹.

Il caso di Mishima è solo il più emblematico; in realtà però anche parlando di Maupassant, Boccaccio, Hemingway, in chiave positiva o negativa, esplicita o elusiva, Moravia parla di se stesso.

⁵⁸ F. PIVANO, Introduzione a E. HEMINGWAY, *Tutti i racconti*, cit., p. XI.

⁵⁹ A. MORAVIA, *Niente e così sia*, cit., p. 215.

⁶⁰ “può darsi il caso – e assai spesso si dà – di uno stesso scrittore che sia autore sia di novelle che di racconti” (E. PAGLIARANI - W. PEDULLÀ, *Introduzione a I maestri del racconto italiano*, cit., p. X).

⁶¹ A. MORAVIA, Prefazione a Y. MISHIMA, *Morte di mezza estate e altri racconti*, Milano, Teadue, 1995, p. 9.

Difendendo Boccaccio dall'accusa di essere un narratore osceno, egli difende in realtà la propria integrità letteraria. Evidenziandone la predilezione per l'avventura e l'azione egli allude ad uno dei cardini della propria arte. E così la precocità letteraria e sociale di cui si avvantaggiò Maupassant è l'immagine, in negativo, di quella precocità dalla quale i propri esordi - in epoca di dittatura e priva punto di maestri⁶² -, non sono stati illuminati.

Questo nostro ultimo capitolo non offre dunque solo un'analisi "di tipo contrastivo". In ogni caso l'aver rilevato, dove è occorso, la mancata influenza o il rapporto conflittuale con i più celebrati tra i maestri del racconto europeo ha concorso, ci sembra, una volta di più, a far luce su quella libertà che rende grande lo scrittore Moravia.

⁶² ID., *Assenza di maestri*, «Fiera letteraria», 24 ottobre 1946. L'ultima volta che in Italia si ebbe un maestro e un messaggio fu con D'Annunzio. Maestro nefasto, se vogliamo, messaggio pernicioso, ma non c'è dubbio che il messaggio fu ascoltato [...]. Durante il ventennio il solo maestro fu Mussolini e il solo messaggio, sostenuto, difeso, e imposto dalla polizia e dal ministero della cultura popolare, fu quello fascista, mescolanza eclettica e poco resistente di dannunzianesimo, di pragmatismo, di nazionalismo, di futurismo e di conformismo controriformistico. E' chiaro che qualunque scrittore che avesse voluto presentarsi come maestro e lanciare un suo messaggio, sarebbe stato mandato al confino.

CONCLUSIONI

Nel dare congedo a questo nostro lavoro ci sembra doveroso tentare di formulare una valutazione conclusiva, che riguarda non tanto la narrativa breve di Moravia, bensì l'autore stesso. Gli ormai numerosi anni che gli abbiamo dedicato ci hanno infatti garantito il privilegio di uno sguardo globale, in grado di abbracciare le due istanze principali della sua arte: il romanzo prima, ed il racconto poi. Senza voler formulare giudizi di valore sui racconti ovvero sui romanzi – per noi la loro validità artistica non è in discussione -, ci chiediamo pertanto: Alberto Moravia è più autenticamente romanziere o scrittore di racconti?

Per tentare di rispondere a questa domanda non sappiamo trovare altro modo che quello di rifarci ancora una volta alle parole dello stesso autore, il quale afferma, lo si ricorderà dal precedente capitolo, che “la semplicità o meglio la mancanza di idee di Hemingway ne fanno uno scrittore di racconti piuttosto che di romanzi”. E' quasi inutile ribadire come una simile asserzione riveli senza dubbio una scarsa considerazione del genere racconto. Essa non può essere tuttavia sufficiente per sostenere che Moravia sia più romanziere che scrittore di racconti.

Del resto, non è questo l'unico caso in cui egli si è misurato con la definizione dello *status* artistico di uno scrittore. Discutendo di Cechov e Maupassant egli non esprime infatti alcun giudizio relativo alle due forme letterarie del racconto e del romanzo, ma si limita ad osservare che “proprio quelle qualità, che li resero grandi scrittori di racconti, diventarono difetti allorché affrontarono il romanzo”¹.

Ritorniamo però, per l'ultima volta a *Racconto e romanzo*. Qui egli afferma che il successo di uno scrittore nello scrivere romanzi o racconti “non è solo una questione di tecnica”; “questo si chiama dare un altro nome al problema, non risolverlo. La tecnica, infatti, non è che la forma dell'ispirazione e insomma della personalità dello scrittore”².

Come si vede, Moravia sembra credere all'esistenza di un vero e proprio “determinismo letterario”, per cui ciascun artista nascerebbe già “ispirato” alla forma del racconto oppure a quella del romanzo. Eppure egli, diversamente da quanto fa con Maupassant e Cechov, non si esprime mai a proposito del proprio “soma” ispirativo, se non indirettamente, preferendo definirsi “romanziere”, e in nessun caso “scrittore di racconti”. Anche questo

¹ *Racconto e romanzo*, cit., p. 163.

² *Ibid.*

dato però non può indurci a rinunciare alla nostra domanda, perché di fatto l'autodesignazione di “romanziera” contrasta vivamente con una pratica del racconto che durerà per tutta la vita.

Al fine di affrontare più obiettivamente la questione chiediamoci dunque: chi è lo scrittore di racconti? Qualche critico operante negli Stati Uniti avrà sicuramente la risposta che fa per noi. Nel sostenere, contrariamente all'opinione generale, che Lawrence è in sommo grado *storyteller*, Gullason fa leva ad esempio sull'argomento della quantità (i sessanta racconti che egli ha prodotto). Qualcun altro offre invece parametri meno arbitrari, come il già più volte citato Barry Pain:

“If the author's gift is principally terse and vivid expression, if plot is definitely less to him than to a character, if the art of suggestion is obviously stronger in him than the art of working out a thesis, if no conscientious sub-editor can cut ten lines out of his two thousand words, without feeling that he has committed a silly crime, then that writer is a writer of the short story”³.

Anche se in modo molto più implicito, infondo la tesi di Pain non è poi tanto distante dall'idea moraviana della “vocazione” – o della predisposizione “genetica” - nei confronti di uno specifico genere letterario.

La tesi dello studioso americano ci colpisce inoltre proprio in quanto fa leva sulla stessa idea della diversità “genetica” tra generi letterari su cui verte un articolo che Moravia pubblicò sulla rivista di Malaparte nel 1941:

“Insomma la qualità che distinguerà il romanzo dagli altri generi letterari sarà di non potere offrire il destro, neppure al più sottile degli antologisti, di estrarre dalla sua compagine un capitolo o una prosa poetica o un esempio di bello scrivere senza che il sangue goccioli e la lacerazione sia palese; come a strappare un dito o una mano ad una persona viva”⁴.

In altri termini, Moravia sostiene l'“integrità inalienabile del romanzo”⁵, così come Pain sostiene la “parzialità inalienabile” del racconto. Appare evidente una volta di più come Moravia, appellandosi in questo caso al concetto di “antologizzabilità”, accordi la propria simpatia più al romanzo che al racconto. Egli prosegue inoltre:

“Diremo dunque: D'Annunzio *non* è romanziera perché le sue pagine di romanzo fanno bella figura in tutte le antologie; Nievo invece è romanziera perché difficilmente brani del suo libro inseriti in un'antologia possono dare un'idea compiuta e valorosa della sua arte. Avverto a scanso di equivoci che qui non faccio questione di valore artistico sebbene di organicità”⁶.

³ B. PAIN, *The Short Story*, London, Martin Secker, 1917, p. 45.

⁴ A. MORAVIA, *Il romanzo è morto viva il romanzo*, «Prospettive», anno IV, n. 5, 15 maggio 1940, p. 5. L'articolo non è mai stato antologizzato.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Pur operando simili distinzioni, il nostro autore non menziona mai esplicitamente il genere “racconto”⁷ e la sua analisi comparativa si dispiega tra i poli del *capitolo* di romanzo e del *romanzo* stesso: “Quanto al capitolo: insinuano che dovrebbe preludere al romanzo, al vero grande romanzo italiano. Ora io ho detto che all’origine del romanzo sta la prosa”⁸.

Per quanto suggestiva⁹, ogni teoria letteraria che tenda a rapportare romanzo e capitolo, o romanzo e racconto, appare quindi difficilmente applicabile, almeno in linea di principio, al caso di Moravia.

Abbiamo menzionato altrove l’ “ipotesi evolutzionistica” di William Faulkner, secondo cui ogni romanziere sarebbe sostanzialmente un poeta e uno *storyteller* fallito. Il racconto è visto dunque dallo scrittore americano come uno stadio artistico intermedio tra poesia e romanzo.

Il totale silenzio di Moravia sulla propria identità di scrittore di racconti potrebbe essere interpretato dunque proprio in questi termini; ed il silenzio servirebbe ad archiviare un profilo artistico nel quale egli non si riconosce più. Ma anche questa ipotesi, alla luce dell’effettiva vicenda professionale di Moravia, risulta impraticabile. In gioventù egli produsse infatti qualche sporadica poesia, di cui oggi non ci resta alcuna testimonianza. Del resto, prima ancora di darsi al romanzo, egli si dedicò al racconto (alludiamo ai racconti pubblicati tra 1927 e 1928 su “900”, “L’interplanetario”, “I lupi”), forse a causa del particolare clima culturale ed artistico dei tardi anni Venti, in cui, sull’onda del Modernismo, la crisi del romanzo imponeva agli scrittori di rivolgersi a forme più frammentarie.

Tuttavia, anche superata questa fase -lo ripetiamo ancora una volta -, egli continuò a sfruttare la forma del racconto. Se dunque, in termini di identità pubblica, Moravia sembra non voler concedere nulla al racconto, il proprio mestiere, di fatto, ha bisogno di questa forma narrativa.

⁷ Anche altrove contrappone poesia e romanzo ma non menziona il racconto: “Diciamo con uno slogan che il poeta si occupa di se stesso e il romanziere si occupa degli altri: sono due truisimi. Un altro truisimo è che le poesie sono corte e i romanzi sono lunghi” (A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 102).

⁸ A. MORAVIA, *Il romanzo è morto viva il romanzo*, «Prospettive», anno IV, n. 5, 15 maggio 1940, p. 5.

⁹ Come quella di G. MANGANELLI, che abbiamo citando aprendo questo studio, secondo cui il romanzo sarebbe “l’Erode dei racconti”, giacché “può svolgersi solo uccidendo continuamente possibili racconti [...]”; e questo fa perché i racconti si collocano trasversalmente al percorso del romanzo” (*Che cosa non è un racconto*, cit., p. 6).

Forse proprio in ossequio alla fama di romanziere alimentata dallo stesso autore, la maggior parte dei critici italiani si è dedicata nei decenni ai romanzi, trascurando del tutto i racconti. In controtendenza appare solo Giacomo Debenedetti, il quale come sappiamo, addita nel “romanzo breve”, in quanto “romanzo di una crisi”, la forma più congeniale all’indole dello scrittore. Diversamente, la critica straniera ha sempre visto in Moravia, “master of plot and of concise description”¹⁰, uno dei massimi scrittori di racconti del Novecento europeo (“Moravia is usually happier with the short novel (and the short story) than with the novel proper”¹¹).

L’idea di un Moravia scrittore di racconti secondario e marginale rispetto al romanziere e del resto la premessa da cui abbiamo preso le mosse anche noi. Il nostro intento originario era infatti quello di formulare delle considerazioni “in margine” agli studi che negli anni sono stati dedicati al Moravia “ufficiale”. Pensavamo di avere a che fare, insomma, con un settore qualitativamente minore, sebbene quantitativamente maggiore, dell’opera moraviana. Accostandoci però, ed entrando poi sempre più nel vivo dell’universo dei racconti, ne abbiamo progressivamente rilevato la complessità, la varietà, la bellezza. Non è stato facile, all’inizio, fare i conti con questo Moravia “diverso”; poi a poco a poco abbiamo imparato a decodificarne il linguaggio, le regole, le modalità e a ritrovarvi, seppure criptati, linguaggio, regole, modalità che sono proprie anche della sua maniera romanzesca. Pensavamo di sapere già molto di Moravia, ed invece abbiamo dovuto ricominciare a scoprire, ricongiungendo infine il noto con l’ignoto.

Il quadro di insieme che ne è risultato si è dispiegato dinanzi ai nostri occhi in tutta la sua grandezza. Moravia è un grande scrittore, ora possiamo dirlo. E forse soltanto nella propria “pluralità” e versatilità egli avrebbe forse potuto scoprire l’eccezione alla seguente regola generale, da lui stesso enunciata:

“Intanto osserviamo che gli scrittori di racconti avvezzi ad esprimersi dentro i limiti e secondo le pur maldefinite regole del genere, molto difficilmente sono in grado di scrivere un vero, buon romanzo”¹².

¹⁰ J. E. COTTRELL, *Alberto Moravia*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1974, p. 141.

¹¹ R. W. B. LEWIS, *Alberto Moravia: Eros and Existence*, in *The Picaresque Saint. Representative Figures in Contemporary Fiction*, London, Victor Gollancz LTD, 1960 (copyright 1956), p. 51.

¹² A. MORAVIA, *Racconto e romanzo*, cit., p. 161.

BIBLIOGRAFIA

Racconti di Alberto Moravia (edizioni impiegate in questo studio)

1) Edizioni italiane

Moravia, Alberto, *La bella vita*, in ID., *Opere/1*, a cura di Francesca Serra, Milano, Bompiani, 2000 (1^a ed. 1935)

ID., *L'imbroglione*, in ID., *Opere/1*, a cura di Francesca Serra, Milano, Bompiani, 2000 (1^a ed. 1937)

ID., *I sogni del pigro*, in ID., *Opere/1*, a cura di Francesca Serra, Milano, Bompiani, 2000 (1^a ed. 1940)

ID., *L'epidemia*, in ID., *Opere/2*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2002 (1^a ed. 1944)

ID., *Racconti 1927_1951*, Milano, Bompiani, 2001 (1^a ed. 1952)

ID., *Racconti romani*, in ID., *Opere/2*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2002 (1^a ed. 1954)

ID., *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, in ID., *Opere/3*, vol. I., a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2004 (1^a ed. 1956)

ID., *Nuovi racconti romani*, in *Opere/3*, vol. II., a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2004 (1^a ed. 1959)

ID., *L'automa*, Milano, Bompiani, 2004 (1^a ed. 1962)

ID., *Una cosa è una cosa*, Milano, Bompiani, 1967.

ID., *Tutti i racconti romani*, Milano, Bompiani, 1971

ID., *Il diavolo non può salvare il mondo*, «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 4, ottobre-dicembre 1982

ID., *Il segno dell'operazione*, «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 5, gennaio-marzo 1983

ID., *Al dio ignoto*, «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 6, aprile-giugno 1983

ID., *Cosma e i briganti*, Palermo, Sellerio, 2002 (1^a ed. 1980)

ID., *La tempesta: racconto lungo*, Catania, Pellicanolibri (per concessione dell'editore Bompiani), 1984

ID., *4 racconti da "L'Interplanetario"*, «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 37, Gennaio-Marzo 1991

ID., *Il paradiso*, Milano, Bompiani, 1970

ID., *Un'altra vita*, Milano, Bompiani, 1973

ID., *Boh*, Milano, Bompiani, 2000 (1^a ed. 1976)

ID., *Storie della preistoria*, Milano, Bompiani, 2005 (1^a ed. 1982)

ID., *La cosa e altri racconti*, Milano, Bompiani, 1983

ID., *Opere 1927-1947*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986

ID., *Opere 1948-1968*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 1989

ID., *Romildo. Ovvero racconti inediti, perduti e d'autobiografia*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 2003 (1^a ed. 1993)

ID., *Romanzi e racconti 1929-1937*, a cura e con introduzione di Enzo Siciliano, postfazione di Tonino Tornitore, bibliografia di Pietro De Marchi e Guido Pedrojetta, Milano, Bompiani, 1998

ID., *Le chiese rosse e altri racconti*, a cura di Enzo Siciliano, Pistoia, Edizioni del Can bianco, 1998

ID., *Racconti dispersi 1928-1951*, a cura di Simone Casini e Francesca Serra, Milano, Bompiani, 2000

ID., *La villa del venerdì*, Milano, Bompiani, 2000.

2) Edizioni straniere

Moravia, Alberto, *The Wayward Wife and Other Stories*, selected and translated by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1960 (selezione di *I racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 1952)

ID., *Roman Tales*, selected and translated by Angus Davidson, Oxford, Oxford University Press, 1988; prima edizione London, Secker & Warburg, 1956 (selezione di *Racconti romani*, Milano, Bompiani, 1954)

ID., *Bitter Honeymoon and Other Stories*, London, Secker & Warburg, 1954

ID., *More Roman Tales*, selected and translated by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1963 (selezione di *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani, 1959)

ID., *The Fetish. A Volume of Stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1964 (from *L'automa*, Milano, Bompiani, 1962)

ID., *Racconti di Alberto Moravia*, Edited by Vincenzo Traversa, New York, Appleton-Century-Crofts, 1968

ID., *Command and I will obey you & other stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1969 (traduz. di *Una cosa è una cosa*, Milano, Bompiani, 1969)

ID., *Paradise and Other Stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1971 (traduzione di *Il Paradiso*, Milano, Bompiani, 1970)

ID., *Lady Godiva and other Stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1975 (published in Italian under the title of *Un'altra vita*, Milano, Bompiani, 1973)

ID., *The Voice of the Sea and Other Stories*, translated from the Italian by Angus Davidson, London, Secker & Warburg, 1978 (traduzione di *Boh*, Milano, Bompiani, 1976)

ID., *Erotic Tales*, translated from the Italian by Tim Parks, London, Secker & Warburg, 1985 (traduzione di *La cosa e altri racconti*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983)

Sulla narrazione breve

Allegra Chiara, Bernardi Tommaso (a cura di), *Diventare adulti e altre avventure*, Milano, Carlo Signorelli Editore, 2001.

Asor Rosa, Alberto (a cura di), *La novella occidentale dalle origini a oggi*, 2 voll., Roma, Canesi, 1960

ID., *Un'Italia di racconti*, «Nuovi Argomenti», quinta serie, n. 17, gennaio-marzo 2002

Antonini, Giacomo (a cura di), *Racconti e novelle del Novecento*, Milano, Sansoni, 1967

Auerbach, Erich, *La tecnica di composizione della novella*, Prefazione di Fritz Schalk, traduzione di Raoul Precht, Roma-Napoli, Theoria, 1984

AA. VV., *Racconti italiani*, a cura di Giovanni Carocci, Prefazione di Alberto Moravia, Illustrazioni di Giulio Gonfalonieri, Milano, Lerici Editore, 1958

Baldini, Antonio, *Nuovi racconti italiani*, Milano, Nuova Accademia, 1962

Bàrberi Squarotti, Giorgio (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi, 1985

Barthes, Roland, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969

Bates, Herbert Ernest, *The Modern Short Story from 1809 to 1953*, London, Robert Hale, 1988

- Beachcroft, T. O., *The Modest Art: A Survey of the Short Story In English*, London, Oxford University Press, 1968
- Berardinelli, Alfonso, *Forma e identità del racconto italiano*, «Nuovi Argomenti», quinta serie, n. 17, gennaio-marzo 2002
- Bianchi, Stefano (a cura di), *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989
- Bini, Gemma, *Il racconto di formazione*, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 1997
- Calvino, Italo, *Sulla fiaba*, con Introduzione di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988
- Canby, Henry S., *The Short Story in English*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1909
- Cantarelli, Lorena (a cura di), *Anni veloci. Storie di giovani*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1998
- Carver Raymond, *Il mestiere di scrivere*, a cura di William L. Stull e Riccardo Duranti
- Chatman Seymour, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1998.
- Chekhov, Anton, *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*, selected and edited by Louis S. Friedland, New York, Dover Publications, inc., 1966 (first edition in 1924)
- Esenwein, J. Berg, *Writing the Short Story: A Practical Handbook on the Rise, Structure, Writing and Sale of the Modern Short-Story*, New York, Hinds, Noble and Eldredge, 1909
- Finzi, Gilberto (a cura di), *Novelle italiane. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1991
- Grabo, Carl H., *The Art of the Short Story*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913
- Guglielmi, Guido, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998
- Guglielminetti, Marziano, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Micella Editore, 1990
- Gullason, Thomas A. and Leonard Casper, *The World of Short Fiction: An International Collection*, second edition, New York, Harper & Row, 1971
- Intonti, Vittoria (a cura di), *L'arte della 'short story'. Il racconto angloamericano*, Napoli, Liguori, 1996
- James, Henry, *L'arte del romanzo*, Introduzione di Agostino Lombardo, Milano, Lerici Editore, 1959

Jolles, André, *Le forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, con premessa di Giorgio Dolfini, Milano, Mursia, 1980

Kempton, Kenneth Payson, *The Short Story*, Cambridge, Harvard University Press, 1947

Luperini, Romano, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», 2003, n. 1, pp. 13-22

Manganelli, Giorgio, *Che cosa non è un racconto*, «Nuovi Argomenti», n. 18, terza serie, aprile-giugno 1986

May, Charles E., *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976

Matthews, Brander, *The Philosophy of the Short Story* (1884), New York, 1901

ID., *The Short Story*, 1907

Moravia, Alberto, *Racconto e romanzo*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964

ID., *The Short Story and the Novel*, from *Man as an End: a Defense of Humanism*, trans. Bernard Wall, New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc., 1969 (first edition: London, Martin Secker & Warburg, 1965)

ID., *Una traduzione: "Il dente" di Ring Lardner*, «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 37, Gennaio-Marzo 1991

Newman, Frances, *The Short Story's Mutations: From Petronius to Paul Morand*, New York, B. W. Huebsch, 1924

O'Brien, Edward J., *The Advance of the American Short Story*, New York, Dodd, Mead & Co., 1931

O'Connor, Frank, *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, London, Macmillan & Co. LTD, 1963

O'Faolain, Sean, *The Short Story*, New York, The Devin-Adair Co., 1951

Pagliarani, Elio – Pedullà, Walter (a cura di), *I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964

Pain, Barry, *The Short Story*, London, Martin Secker, 1917

Pattee, Fred Lewis, *The Development of the American Short Story*, New York, Harper and Row, 1923

Piccioni, Leone, *La narrativa italiana tra romanzo e racconti*, Mondadori, Milano, 1959

- Picone, Michelangelo (a cura di), *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985
- Poe, Edgar Allan, *Review of "The Italian Sketch Book"*, «American & Commercial Daily Adviser» (Baltimore), June 16, 1835, p. 2
- ID., *Review of Charles Dicken's "Watkins Tottle"*, «Southern Literary Messenger», June 1836,
- ID., *Review of Charles Dicken's "The Old Curiosity Shop" and "Master Humphrey's Clock"*, «Graham's Magazine», May 1841, pp. 248-251
- ID., *Review of Nathaniel Hawthorne "Twice-Told Tales"*, «Graham's Magazine», April 1842, pp. 298-300
- ID., *Review of Nathaniel Hawthorne "Twice-Told Tales"*, «Graham's Magazine», May 1842, p. 254
- ID., *Filosofia della composizione e altri saggi*, Napoli, Guida Editori, 1986
- ID., *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Propp Vladimir, *Le radici storiche dei racconti di fate*, con introduzione di Anna Maria Cirese, Torino, Boringhieri, 1985
- Reid, Ian, *The Short Story*, London, Methuen & Co., 1977
- Rustichelli, Luigi (a cura di), *Seminario sul racconto*, West Lafayette (USA), Bordighera Editore, 1998
- Schorer, Mark, *The Story: A Critical Anthology*, New York, 1950.
- Škovskij, Victor, *La struttura della novella e del romanzo*, in *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974
- Shaw, Valerie, *The Short Story. A Critical Introduction*, New York, Longman, 1983
- Segre, Cesare, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993
- Siciliano, Enzo (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001
- ID., *Racconti di un secolo, storia di un paese*, in *Racconti italiani del Novecento*, cit.*
- Silori, Luigi, *Nuovi racconti italiani 2*, Milano, Nuova Accademia, 1963
- Stone, Wilfred – Huddleston Packer, Nancy – Hoopes, Robert, *The Short Story. An Introduction*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1983
- Summers, Hollis, *Discussions of the Short Story*, Boston, D.C. Heath & Co., 1963

Thurston, Jarvis, *Reading Modern Short Stories*, Glenview, Illinois, Scott, Foresman and Co., 1955

Thurston, Jarvis, O. B. Emerson, Carl Hartman and Elizabeth Wright, *Short Fiction Criticism: A Checklist of Interpretation Since 1925 of Stories and Novelettes (American, British, Continental)*, 1800 -1958, Denver, Alan Swallow, 1960

Walker, Warren S., *Twentieth-Century Short Story Explication: Interpretations, 1900-1966, of Short Fiction Since 1800*, second edition, Hamden (Connecticut), The Shoe String Press, 1967

ID., *Twentieth-Century Short Story Explication: Interpretations, 1900-1975 Since 1800*, third edition, Hamden (Connecticut), Clive Bingley LTD, 1977

Ward, Alfred C., *Aspects of the Modern Short Story: English and American*, London, University of London Press, 1924

West, Ray B. Jr., *The Short Story in America: 1900-1950*, Chicago, Henry Regnery Co., 1952

Zocchi Mirella (a cura di), *I giovani nella letteratura del 900, in ventuno racconti*, Milano, Arnoldo Mondadori Scuola, 1994

Sui racconti di Alberto Moravia

Anonimo, *La bella vita*, «Books Abroad», vol. 11, n. 4, Autunno 1937, pp. 494-495(recensione)

Baldacci, Luigi, *Moravia*, in ID., *Novecento passato remoto*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 298-313

Carpi, Umberto, “*Gli indifferenti*” rimossi, «Belfagor», a. XXXVI (1981), n. 6

ID., *Alberto Moravia*, in AA. VV., *Un'idea del '900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, a cura di Paolo Orvieto e con presentazione di Mario Martelli, Roma, Salerno Editrice, 1984 (data?)

Campo, Michael, *Racconti di Alberto Moravia*, Edited by Vincenzo Traversa, New York, Appleton-Century-Crofts, 1968, «Italice», vol. 45, n. 4, dicembre 1968 (recensione)

Casini, Simone, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, Milano, Bompiani, 2002

ID., *Note ai testi*, in Moravia, Alberto, *Opere/3. Romanzi e racconti 1950 -1959*, Milano, Bompiani, 2004

ID., *Gadda e Moravia. Due scrittori a confronto*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n. 4, 2004

Debenedetti, Giacomo, "L'imbroglione" di Moravia, in *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, Il Saggiatore, 1971

Lanapoppi, Aleramo P., *Letteratura e sublimazione: le prime novelle di Alberto Moravia*, in «Italice», vol. 53, n. 1, primavera 1976, pp. 57-74

Longobardi, Fulvio, *Alberto Moravia: Il paradiso, Un'altra vita*, in AA. VV., *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, pp. 27-35

Manica, Raffaele, *Il giovane Moravia*, «Nuovi Argomenti», quinta serie, n. 5, gennaio-marzo 1999.

Mitchell, Bonner, *Racconti di Alberto Moravia*, Edited by Vincenzo Traversa, New York, Appleton-Century-Crofts, 1968, «Forum Italicum», vol. II, n. 3, September 1968, p. 267 (recensione)

Paris, Renzo, *Impressioni di Moravia*, «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 28, Ottobre-Dicembre 1988

ID., *Note ai "4 racconti" di Alberto Moravia*, «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 37, Gennaio-Marzo 1991

Pasolini, Pier Paolo, *8 domande sulla critica letteraria in Italia*, «Nuovi Argomenti», 44-45, maggio-agosto 1960, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, pp. 2761-

ID., *Sottovoce a Moravia*, «L'Espresso», 3 giugno 1963, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, pp. 2771-

ID., *Alberto Moravia, Un'altra vita*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, pp. 1921-1930

Pullini, Giorgio, *La cosa*, in «Nuova Rivista Europea», 3, 1983/7-9, 1985

Serra, Francesca, *Note ai testi*, in Moravia, Alberto, *Opere/I. Romanzi e racconti 1927-1940*, Milano, Bompiani, 2000

Siciliano Enzo, *Notizie su «Boh»*, «Nuovi Argomenti», serie?, n. 50, Aprile-Giugno 1976 *

Tornitore Tonino, *Nota*, in Moravia, Alberto, *La Noia*, con Introduzione di Michel David, Bibliografia di Tonino Tornitore, Cronologia di Eileen Romano, Milano, Bompiani, 2005.

Bibliografia di interesse generale su Alberto Moravia

1) Saggi e monografie.

Alexander, Foscarina, *The Aspiration toward a Last Natural Harmony in the Work of Three Italian Writers. Leopardi, Verga, Moravia*, Edwin Mellen Press, Lampeter, Dyfed, Wales, 1990

Almansi Guido, *Il fallo parlante e altre voci*, in *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1974.

AA. VV., *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.

Barilli Renato, *Moravia dall' "indifferenza" alla "noia"*, in *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1964.

ID., *Moravia narratore "rivoluzionario moderato"*, in AA. VV., *I contemporanei*, Milano, Edizioni Marzorati, 1979.

ID., *Alberto Moravia*, in *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XI, Milano, Federico Motta editore, 1999.

Basile Bruno, *Lo specchio e la finestra*, in *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoëvskij, Kafka, Moravia, Pavese*, Bologna, Patron, 1982.

Battaglia Salvatore, *Moravia e la defezione della realtà*, in AA. VV., *I contemporanei*, Edizioni Marzorati, 1979

Bazzocchi Marco Antonio, *Corpi che non parlano: Alberto Moravia*, in *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005

Beiu-Paladi Liminita, *Alberto Moravia romanziere: le strutture narrative dagli "Indifferenti" all' "Attenzione"*, Stoccolma, Università di Stoccolma, 1989.

Benussi Cristina, *Moravia nell'esistenzialismo italiano*, in Capozzi Rocco - Mignone Mario B., *Homage to Moravia*, New York, Forum Italicum, 1993.

Bertacchini Renato, *Il romanzo del Novecento in Italia*, Roma, Edizioni Studium, 1992.

Carbone, Rocco, *Moravia e la critica*, «Nuovi Argomenti», terza serie, n. 37, Gennaio-Marzo 1991

ID., *Alberto Moravia e "Gli Indifferenti"*, Torino, Loescher, 1992.

Carpi, Ugo, *Alberto Moravia*, in AA. VV., *Un'idea del '900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, a cura di Paolo Orvieto e con Presentazione di Mario Martelli, Roma, Salerno Editore, 1984 (?), pp. 283-297

ID., *"Gli indifferenti" rimossi*, in «Belfagor», 6, 1981, p. 699

Caruso Liliana - Tomasi Bibi, *I padri della fallocultura: la donna vista da Moravia, Brancati, Pavese, Cassola, Sciascia, Berto, Buzzati e altri narratori italiani d'oggi*, Milano, Sugarco Edizioni, 1974.

Cordelli, Franco, *Icone di Moravia*, «Nuovi Argomenti», n. 15, Luglio-Settembre 1985

Cottrell, Jane E., *Alberto Moravia*, New York, Fredrick Ungar Publishing Co., 1974

Cowley Malcolm, *Writers at work. The Paris Review Interviews*, New York, The Viking Press, 1963.

Cudini Piero, *Teatralità interiore*, in A. Moravia, *Opere/2*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2002, pp. VII – XXXIV.

David Michel, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.

Debenedetti Giacomo, “*L’imbroglio*” di Moravia, in *Opere di Giacomo Debenedetti*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1955.

ID., *Pasternak e Moravia*, in *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.

Dego, Giuliano, *Moravia*, Oliver and Boyd, Edinburgh and London, 1966

Del Buono Oreste, *Prefazione ad Agostino*, Milano, Bompiani, 1945

ID., *Agostino: il tempo, la società*, in *Agostino*, Milano, Bompiani, 1979.

ID., *Moravia*, Milano, Feltrinelli, 1962.

De Michelis, Eurialo, *Introduzione a Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1954

Di Gianmarino, Gabriele, *Un articolo di Moravia sul romanzo collettivista*, «Rivista di studi italiani», anno XIX, n. 2, dicembre 2001, pp. 243-251

Dini Massimo (a cura di), *Moravia inedito*, allegato a «Il Mondo» n. 1/2, 1998

Elkann Alain, *MoMo*, Milano, Bompiani, 2003

Fernandez Dominique, *Alberto Moravia*, in *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici Editori, 1960.

Ferroni Giulio, *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi Scuola, 1992.

Flora Francesco, *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Nistri – Lischi Editori, 1952.

Id., *L’universo moraviano e i suoi personaggi*, in AA. VV., *I contemporanei*, Milano, Edizioni Marzorati, 1979

Gadda Carlo Emilio, "Agostino" di Alberto Moravia, in *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1977.

Giuliani Alfredo, *Interiore posteriore (come lavora Moravia)* (1979) e *Un accumulatore difettoso* (1982) in *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Grana Gianni, *Il romanzo in crisi di Moravia*, in AA. VV., *I contemporanei*, Milano, Edizioni Marzorati, 1979

Guglielmi Guido, *L'indifferenza di Moravia*, in *La prosa italiana del Novecento*, vol. II, Torino, Einaudi, 1998

Heiney Donald, *Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*, University of Michigan Press, 1968.

Kozma, Janice M., *The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction*, Chapel Hill, North Carolina studies in the romance languages and literatures, n. 244, 1993

Krysinski Wladimir, *Osservazioni sull'erotismo e sul sesso in Alberto Moravia*, in AA. VV., *Narratori italiani del Novecento*, a cura di Enzo Lauletta, Palermo, Palumbo Editore, 1996

La Torre Armando, *La magia della scrittura. Moravia, Malerba, Sanguineti*, Roma, Bulzoni Editore, 1987.

Lauta, Gianluca, *La scrittura di Moravia: lingua e stile dagli Indifferenti ai Racconti romani*, Milano, Franco Angeli, 2005.

Lewis, Richard Warrington Baldwin, *Alberto Moravia: Eros and Existence*, in *The Picaresque Saint. Representative Figures in Contemporary Fiction*, London, Victor Gollancz LTD, 1960 (copyright 1956)

Longobardi Fulvio, *Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1969

Luperini Romano, *Alberto Moravia: dalla coscienza della crisi alla crisi della coscienza*, in *Il Novecento: apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.

Mangione Daniela, "Contro" la vita interiore, in *La vita interiore*, Milano, Bompiani, 2001

Manica, Raffaele, *Moravia*, Torino, Einaudi, 2004

Mascaretti, Valentina, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006

Mauro, Walter, *A colloquio con Alberto Moravia*, in AA. VV., *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, pp. 55-68

- Mengaldo Pier Vincenzo, *Alcuni problemi della prosa contemporanea*, in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996
- Palmieri Silvana, *Il mare dell'opacità. Una lettura di Moravia*, Atripalda, Edizioni dell'Oleandro, 1998
- Pampaloni Geno, *Realista utopico*, in *Opere 1927-1947*, Milano, Bompiani, 1986
- Pandini Giancarlo, *Invito alla lettura di Moravia*, Milano, Mursia, 1987
- Paris Renzo, *Alberto Moravia*, con un intervento di Enzo Siciliano, Firenze, La Nuova Italia, 1991
- Peterson Thomas Erling, *Alberto Moravia*, New York, Twayne Publishers, 1996
- Piccinonno Memy, *Discorrendo di Alberto Moravia*, con presentazione di Carolina Sperti, Lecce, Edizione del Grifo, 1992
- Pullini Giorgio, *Alberto Moravia*, in *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Padova, Marsilio Editori, 1965
- Raboni Giovanni, *La vita interiore*, in AA. VV., *I contemporanei*, Milano, Edizioni Marzorati, 1979.
- Rando Giuseppe, *La bussola del realismo (Verga, Alvaro, Moravia)*, Roma, Bulzoni Editore, 1992
- Rebay, Luciano, *Alberto Moravia*, New York & London, Columbia University Press, 1970
- Ricciardi, Mario, *Lo stile di Moravia*, in AA. VV., *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, pp. 37-53
- Salinari Carlo, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967
- Sanguineti Edoardo, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962
- Santi, Flavio, *Moravia lettore di Stendhal*, «Nuovi Argomenti», quinta serie, n. 32, Ottobre-Dicembre 2005
- Saponaro Giuseppe & co., *Entrò Carla: Moravia è vivo*, Fasano, Schena Editore, 1996
- Saviane Sergio, *Moravia desnudo*, Milano, SugarCo Edizioni, 1976
- Siciliano Enzo, *Alberto Moravia*, in AA. VV., *I contemporanei*, Milano, Edizioni Marzorati, 1979.
- Id., *Moravia: rivolta ed esistenza*, in *Opere 1948-1968*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 1989

Spagnoletti Giacinto, *Romanzieri italiani del nostro secolo*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957

Stella, John M., *Self and Self-Compromise in the Narratives of Pirandello and Moravia*, Peter Lang Publishing, New York, 2000

Strappini Lucia, *Le cose e le figure negli "Indifferenti" di Alberto Moravia*, Roma, Bulzoni, 1978

Tessari Roberto, *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze, Le Monnier, 1975

Voort Cornelia van der, *Moravia, Borgese ed il modernismo europeo*, in AA. VV., *Narratori italiani del Novecento*, a cura di Enzo Lauretta, Palermo, Palumbo Editore, 1996

Wood, Sharon, *Woman as Object. Language and Gender in the Work of Alberto Moravia*, Pluto Press, London, 1990.

2) *Articoli.*

Bo Carlo, *Desideria, la Voce e certi borghesi*, «Corriere della sera», 28 giugno 1978

ID., *Un lavoro durato sette anni*, «Il Corriere della sera», 20 ottobre 1979

Borgese Giuseppe Antonio, *Gli indifferenti*, «Corriere della Sera», 21 luglio 1929, ora in *La città assoluta e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1962

Debenedetti Antonio, *Moravia: incesto con mamma Roma*, «Corriere della Sera», 20 novembre 1988

Gramigna Giuliano, *Quante ossessioni tra sesso e poesia*, «Corriere della Sera», 20 novembre 1988

Manica, Raffaele, *Il giovane Moravia*, «Nuovi Argomenti», n. 5, quinta serie, Gennaio-Marzo 1999.

Manacorda, Giuseppe, *Clandestino in Ciociaria*, «Il Contemporaneo», 1, 18 maggio 1957.

Marabini, Claudio, *Alberto Moravia, La vita interiore, Bompiani, Milano*, «Nuova Antologia», anno 113, n. 2127, Luglio-Settembre 1978, p. 455

Musatti, Stefano, *Le ragazze, la rivoluzione*, «La Stampa», 30 luglio 1978

Nascimbeni, Giulio, *Moravia, la "monellesca masnada" sotto il sole di Versilia*, «Corriere della Sera», 29 giugno 1998

Pedullà, Walter, *L'arrogante "voce" interiore dell'intellettuale borghese*, «Avanti!», 9 luglio 1978.

Petroni, Franco, *L'ideologia non violenta di Moravia*, «Belfagor», n. 34, 1979

Porzio, Domenico, *La vita interiore*, «Panorama», 11 luglio 1978.

Pullini, Giorgio, *La cosa*, «Nuova rivista europea», n. 3, 1983/ 7-9, 1985.

Raboni, Giovanni, *Una Voce le comanda di distruggere tutto*, «Tuttolibri», anno IV, n. 24, sabato 24 giugno, 1978.

Russo, Luigi, *Alberto Moravia, scrittore senza storia*, «Belfagor», marzo 1946, riedito in «Belfagor», anno LVII, n. 1, 31 gennaio 2002

Schettino Franca, *Proposte di lettura-guida di Moravia con note di metodologia*, «Belfagor», 30 settembre 1975.

Solmi, Sergio, “*Gli indifferenti*” di Moravia, «Convegno», dicembre 1929, ora in *Saggi e note sulla letteratura italiana del novecento*, in *Scrittori negli anni*, Milano, Garzanti, 1976

Stella, M. John, *Indifference as a Positive Reality in “Una cosa è una cosa”*, «Forum Italicum», vol. 31, n. 1, Spring 1997.

Tornabuoni, Lietta, *Moravia: “mi hanno educato le donne”*, «Corriere della Sera», 21 novembre 1977

Tucci Niccolò, *Lettera su La vita interiore*, «Nuovi Argomenti», n. 26, 1988, pp. 111-114.

Veronesi Sandro, *Per non dimenticare Alberto Moravia*, «Corriere della Sera», 9 settembre 2000

Vittorini Elio, “*La Romana*” per edificare, «Il politecnico», n. 38, Novembre 1947

Voza Pasquale, *Nel ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, «Belfagor», anno 37, Fascicolo II, 31 marzo 1982

Riflessioni critiche di Alberto Moravia

1) Riflessioni sulla narrazione breve e altro

ID., *Prefazione a Maupassant, Guy, Boule de suif e altri racconti*, Milano, Universale economica, 1951, ora in Moravia, Alberto, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964

ID., *Boccaccio* (1953), ora in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964

ID., *Prefazione a AA. VV., Racconti italiani*, a cura di Giovanni Carocci, Milano, Lerici Editore, 1958, ora col titolo *Racconto e romanzo* in *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964 e col titolo *The Short Story and the Novel*, in *Man as an End: a*

Defense of Humanism, trans. B. Wall, New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc., 1969 (first edition: London, Martin Secker & Warburg, 1965).

ID., *Niente e così sia* (1961), ora in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964

ID., *Prefazione* a Mishima, Yukio, *Morte di mezza estate e altri racconti*, Milano, Teadue, 1995

ID., *Scritto introduttivo* a Parise, Goffredo, *Veneto barbaro di muschi e nebbie. Quattro racconti*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987

2) Interviste e riflessioni critico – autobiografiche.

Camon Ferdinando, *La moglie del tiranno*, Milano, Lerici Editore, 1969.

Colombo Furio, *Moravia: perché scrivo*, «Tuttolibri attualità», 1 novembre 1975

Filippini Enrico, *Alberto Moravia: quando incontrai la vergine rivoluzionaria...*, «La Repubblica», 11-12 giugno 1978

Gervasutti Luca, *I fantasmi di Moravia*, Udine, Aviani Editore, 1993.

Ginzburg Natalia, *Scambio di parole con Moravia*, «La Stampa», 25 giugno 1978

Lilli, Laura, *Voci dell'alfabeto. Interviste con Leonardo Sciascia, Alberto Moravia, Umberto Eco nei decenni Settanta e Ottanta*, Roma, Minimum Fax, 1995.

Maraini Dacia, *Il bambino Alberto*, Milano, Rizzoli, 1986.

Mauri Paolo, *Processo per letteratura*, «La Repubblica», 20 ottobre 1979

Moravia, Alberto - Elkann, Alain, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990

Moravia, Alberto – Pasolini, Pier Paolo, *Dialogo sul romanzo*, «Paese sera», 23-24 marzo 1960, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999

Moravia Alberto, *Vita nella stalla*, in *La ciociara*, Milano, Bompiani, 2001.

ID., *Lo scrittore e il poeta. Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di Nello Ajello, Bari, Laterza, 1978

ID., *Impegno controvolgia*, a cura di Renzo Paris, Milano, Bompiani, 1980

ID., *Io e il mio tempo. Conversazioni critiche con Ferdinando Camon*, Padova, Edizioni Nord-Est, 1988

ID., *Alberto intervista Moravia poco prima di morire*, «Corriere della Sera – Sette», 5 ottobre 1990.

ID., *Breve Autobiografia letteraria*, in *Opere 1927-1947*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1990.

Moravia Alberto - Elkann Alain, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990.

Moravia, Alberto, *Dialoghi confidenziali con Dina D'Isa*, Roma, Newton Compton Editori, 1991.

Siciliano, Enzo, *Moravia*, Milano 1971

ID., *Alberto Moravia. Vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982

Ravaioli, Carla, *La mutazione femminile. Conversazione con Alberto Moravia sulla donna*, Milano, Bompiani, 1975.

Tornabuoni, Lietta, *Moravia e la vergine guerriera*, «Corriere della Sera», 7 giugno 1978

Toscani, Claudio, *Intervista ad Alberto Moravia per "Viaggio a Roma"*, «Otto/Novecento» (XIII) 1989, pp. 133-136.

3) Saggi, articoli, lettere.

D' Ina Gabriella, Zaccaria Giuseppe (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988.

Pincherle Alberto (Moravia Alberto), *C'è una crisi del romanzo?*, «Fiera Letteraria», anno I, n. 41, 9 ottobre 1927.

ID., *Appunti sul romanzo*, «L'Italia letteraria», anno II (1930), n. 13.

ID., *Inchiesta sugli scrittori*, in «Lavoro fascista», anno IV, n. 48, 25 febbraio 1931.

ID., *Ancora sul romanzo*, «L'Italia letteraria», anno III, n. 10, 8 marzo 1931.

ID., *Gli indifferenti giudicati dall'autore*, «Tevere», anno I, n. 5, 6 gennaio 1933.

ID., *Non mangiate il pesce col coltello*, «Oggi: settimanale di lettere e arti», anno I, n. 9, 16 luglio 1933.

ID., *Romanzo e biografia*, «Oggi : settimanale di lettere e arti», anno I, n. 30, 17 dicembre 1933

ID., *La moda del collettivismo*, «Oggi. Rassegna mensile di lettere ed arti», Roma, anno II, n. 2, Febbraio 1934, pp. 23-24

ID., *Il romanzo è morto viva il romanzo*, «Prospettive», anno IV, n. 5, 15 maggio 1940

ID., *La giovane letteratura "indifferente"*, ora in AA. VV., *Il pericolo che ci raduna* (Congresso internazionale per la difesa della cultura, Parigi 1935), a cura di Anne Marie Sauzeau Boetti, Milano, Franco Angeli Libri, 1986

ID., *Amore e orgoglio*, «Il Tempo», 22 settembre 1946.

ID., *Assenza di maestri*, «Fiera letteraria», 24 ottobre 1946.

ID., *Perché ho scritto "La Romana"*, «Fiera letteraria», anno XX, n. 27, 1947

ID., *Introduzione a Conrad Joseph, Lord Jim*, Milano, Rizzoli, 1951.

ID., *Moravia: Io e i critici*, «Nuovi Argomenti», nn. 44-45, maggio-agosto 1960.

Moravia, Alberto - Pasolini, Pierpaolo, *Dialogo sul romanzo*, «Paese sera», 23-24 marzo 1960, ora in Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, pp. 2746-2760

Moravia, Alberto, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964

ID., *Volevo scrivere una tragedia, è nato un romanzo. Moravia intervista Moravia*, «Corriere della Sera illustrato», 19 maggio 1979.

ID., *Sesso e romanzi dopo Freud*, «Corriere della sera», 20 ottobre 1979.

Moravia, Alberto – Prezzolini, Giuseppe, *Lettere*, con Prefazione di Giuseppe Prezzolini, Milano, Rusconi, 1982 (mettere nelle lettere).

Moravia, Alberto, *Memoria e romanzo, L'uomo e il personaggio e Sincerità dei narratori*, in *Opere 1927-1947*, Milano, Bompiani, 1986.

ID., *Particolari romanzeschi*, in *Opere 1927-1947*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986.

ID., *La presenza, la prosa*, in *Opere 1927-1947*.

ID., *Lettere di viaggio 1934-1939*, a cura di Dacia Maraini, «Nuovi Argomenti», 3, n. 39, luglio-settembre 1991, pp. 13-30.

ID., *Occhio erotico occhio sadico*, «La Repubblica», 21 gennaio 1991

Bibliografia di interesse generale

1) Saggi critici

Almansi, Guido, *Amica ironia*, Milano, Garzanti 1984.

Anonimo, *Il surrealismo e il diavolo*, «Prospettive», anno V, n. 13, 15 gennaio 1941

AA. VV., *Autocoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985.

Bachtin, Michail, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in ID., *L'autore e l'eroe*, trad. it., Torino, Einaudi, 1988

ID., *Estetica e romanzo*, trad. it. Torino, Einaudi, 1997.

Battistini, Andrea, *Il mito del fanciullino nell'età di Pascoli*, «Rivista pascoliana», 13, 2001, pp. 9-18.

Bettelheim, Bruno, *Ferite simboliche. Un'interpretazione psicoanalitica dei riti puberali*, Milano, Bompiani, 1996

Bontempelli, Massimo, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974

Caillois, Roger, *Nel cuore del fantastico*, con Postfazione di Guido Almansi, Milano, Feltrinelli, 1984

Cirillo, Silvana, *Nei dintorni del Surrealismo. Alvaro Buzzati De Chirico Delfini Malerba Savinio Zavattini*, Roma, Lithos, 2000.

Curi, Fausto, *Un'estetica per il nuovo e altri scritti di poetica e di estetica*, Bologna, Clueb, 2005.

Dilthey, Wilhelm, *Esperienza vissuta e poesia*, trad. it. Milano, Istituto editoriale italiano, 1947

Eliade, Mircea, *La nascita mistica. Riti e simboli di iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974

Gentili, Carlo, *Nietzsche*, Bologna, Il Mulino, 2001

Girard, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. Milano, Gruppo Editoriale Fabbri – Bompiani, 1965

Guglielmi, Guido, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974

ID., *Ironia in Storia della letteratura italiana*, Einaudi, ?

Jung, Carl Gustav – Kerényi, Karölyi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. Torino, Einaudi, 1948

Lotman, Jurij Mihajlovic, *La struttura del testo poetico*, trad. it. Milano, Mursia, 1972.

Marcuse, Herbert, *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca. Dallo 'Sturm und Drang' a Thomas Mann*, trad. it. Torino, Einaudi, 1985

Mascaretti, Valentina, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006

Moretti, Franco, *The Way of the World: The Bildungsroman in the European Culture*, London, Verso, 1987; trad. it. *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999

Lukács, György, *Teoria del romanzo*, trad. it., Milano, SE, 1999

Mascaretti, Valentina, *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento*, "Poetiche", vol. 7, n. 2, 2005

Pavese, Cesare, *L'arte di maturare*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1968.

Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

Tolstoj, Lev Nikolaevič, *Infanzia-Adolescenza-Gioinezza*, con Introduzione di Fausto Malcovati, trad. di Enrichetta Carafa d'Andria e Pietro Zveterevich, Roma, Newton & Compton, 1997.

Van Gennepe, Arnold, *Riti di passaggio*, trad. it. con introduzione di Francesco Remoti, Torino, Boringhieri, 1981

Viorst, Judith, *Distacchi*, trad. it. Milano, Frassinelli, 1987

Zancan Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

2) Testi

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, rist. a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980

Calvino, Italo, *Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965

ID., *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967

Conrad, Joseph, *Gioinezza: narrazione*, trad. di Ugo Mursia, *La linea d'ombra. Una confessione*, trad. di Renato Prinzhofer, in *Tutti i racconti e i romanzi brevi*, a cura di Ugo Mursia, Milano, Mursia, 1967-1983

ID., *Gioventù*, a cura di Maria Grazia Cerruti, traduzione di Piero Jahier, Milano, La Biblioteca Ideale Tascabile, 1995

Hemingway, Ernest, *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, 1990

Musil, Robert, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, con introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1986

Poe, Edgar Allan, *I racconti*, trad. it. di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 1983

Savinio, Alberto, *Achille Innamorato*, Milano, Adelphi, 1993.

ID., *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Bompiani, 1988.

ID., *Casa "La vita"*, Milano, Adelphi, 1988.

*Segnaliamo infine le diverse edizioni delle **OPERE COMPLETE** di Alberto Moravia:*

Opere 1927-1947, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986 (2^a edizione 1991)

Opere 1948-1968, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 1989

Romanzi e racconti, a cura di Tonino Tornitore, Milano, Bompiani, 1998

Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940, a cura di Francesca Serra, Milano, Bompiani, 2000

Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2002

Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2004