I libri di Alberto Moravia

1934
A quale tribù appartieni?
Agostino
Al cinema
Boh
Cinema italiano
Cinque racconti romani
Diario europeo
Gli indifferenti
I due amici
I racconti (1927-1951)
Il conformista
Il disprezzo
Il viaggio a Roma
Impegno controvoglia
Io e lui
L'amore coniugale e altri racconti
L'attenzione
L'automa
L'inverno nucleare
L'uomo che guarda
L'uomo come fine
La bella vita
La ciociara
La città del venerdì
La cosa e altri racconti
La disubbidienza
La donna leopardo
La mascherata
La noia
La rivoluzione culturale in Cina
La romana
La vita interiore
Le ambizioni sbagliate
Lettere ad Amelia Rosselli
Lettere dal Sahara
Nuovi racconti romani
Passeggiate africane
Quando verrai sarò quasi felice. Lettere a Elsa Morante (1947-1983)
Racconti dispersi (1928-1951)
Racconti romani
Racconti surrealisti e satirici
Romildo
Se questa è la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere (1926-1940)
Storie della preistoria
Teatro
Un mese in URSS
Un'idea dell'India

Opere. Romanzi e racconti (1927-1940)
Opere. Romanzi e racconti (1941-1949)
Opere. Romanzi e racconti (1950-1959)
Opere. Romanzi e racconti (1960-1969)

ALBERTO MORAVIA
IO E LUI

Introduzione e bibliografia specifica di Marco Berisso

Cronologia di Eileen Romano

I LIBRI DI
ALBERTO MORAVIA

AZX. 19333

BIBLIOTECA NAZ
ROMA
VITTORIO EMANUELE

ISBN 978-88-452-9880-6

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2018 Giunti Editore S.p.A./Bompiani
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia
Piazza Virgilio 4 – 20123 Milano – Italia

Prima edizione a marchio Bompiani: 1971
Nona edizione Tascabili Bompiani: ottobre 2016
Prima edizione Giunti Editore S.p.A.: settembre 2018

Bompiani è un marchio di proprietà di Giunti Editore S.p.A.

UBO133711

Introduzione
di Marco Berisso

Il 1973 (due anni dopo, cioè, la pubblicazione del romanzo *Io e lui*) vede la nascita di due opere che in qualche modo hanno un rapporto molto stretto con il romanzo che qui viene ristampato. Luciano Salce, in quel 1973, dirige un film (oggi quasi introvabile) basato sul romanzo di Moravia (non cambia neppure il titolo: *Io e lui*, appunto) in cui la parte della voce narrante, Rico, è interpretata da Lando Buzzanca. Nel bel libro fotografico curato da Renzo Paris, *Alberto Moravia*, si può vedere il manifesto pubblicitario di quella pellicola, ed è difficile separare quella grafica e quei colori dagli episodi più memorabili della nostra commedia all'italiana, dai cicli della allora ancor giovane Fenech, di Alvaro Vitali, di Bombolo. Naturalmente si potrebbe anche ipotizzare una specie di influenza dello Spirito del Tempo, e del Mercato, un Tempo e un Mercato che press'a poco negli stessi anni travestivano il Truffaut di *Domicile Conjugal* (1970), divenuto *Non drammatizziamo, è solo questione di corna*, in tinte e tratti assimilabili, cercando così di mutarlo in qualcosa di molto più familiare per il pubblico italiano (questioni di corna, appunto). Ma la presenza del duo Salce-Buzzanca, nonché di altri volti legati a quella stagione d'oro (non solo artisticamente) della commedia all'italiana, come l'indimenticabile Vittorio Caprioli (in *Io e lui* nella parte del ricco produttore Protti), garantiva un ineludibile marchio di fabbrica sulla genuinità e, come dire?, sulla denominazione d'origine controllata del prodotto divulgato allora. Sempre nel 1973, poi, veniva pubblicato un romanzo

di Luigi Malerba, *Il protagonista*. Malerba, allora in aria di eresia letteraria (Gruppo 63 e altri, ancor oggi, innominabili paraggi), sembrava quasi voler agire seguendo un principio di emulazione nei confronti dell'immediato precedente moraviano. Come *Io e lui*, infatti, anche *Il protagonista* è la storia del rapporto tra un "io", chiamato il Capoccia, e un "lui", il Protagonista, appunto. Colpiva, nel romanzo di Malerba, il dislivello tra il parlato quasi dislessico della narrazione vera e propria e il corredo di citazioni in nota a piè pagina, come un secondo canto che agiva parodicamente (in senso etimologico) sulla carnalità esuberante del Protagonista: e questa particolarità strutturale derivava probabilmente dall'Arbasino *Anonimo Lombardo*, la cui seconda edizione, completamente revisionata, data, guarda un po', proprio al 1973. Nessun dubbio, comunque, che il romanzo di Malerba avesse come punto di riferimento proprio Moravia, nonostante la genealogia dei falli parlanti e agenti potesse vantare ascendenti illustrissimi (solo nel Novecento, bisognerà ricordare due grandi maestri del surreale, Argon e Savino).

Cosa c'entra tutto questo con *Io e lui*? C'entra parecchio, se il film di Salce e il romanzo di Malerba vanno, credo correttamente, intesi quali episodi della fortuna critica del più sfortunato (alla lunga distanza) tra i romanzi di Moravia. Voglio dire che se gli esiti immediati di questo libro sono stati un film con Lando Buzzanca e una raffinata parodia epico-colta di Malerba, tutto questo dovrebbe mettere già in chiaro la portata precisa di un esperimento mai tentato altrove da Moravia: quello di coniugare temi per lui essenziali (il triangolo distruttivo creato dall'intersezione di sesso, denaro e letteratura) in una chiave evidentemente comica. È stato detto, credo a ragione, che i *Racconti romani* di Moravia sono stati il necessario preliminare della commedia all'italiana: e della commedia all'italiana *Io e lui* rappresenta potenzialmente uno degli esemplari più tipici.

Partiamo, pianamente, dalla storia. Tutto il romanzo ruota intorno a due personaggi. Chi racconta l'intera vicenda, l'"Io", è Rico, sceneggiatore che campa alla meno peggio ai margini dell'industria cinematografica romana degli anni settanta ma che in cuor suo coltiva il sogno segreto di fare il grande balzo in avanti, di diventare il regista di un film decisivo e politicamente impegnato dal titolo *L'Espropriazione*. L'impedimento maggiore al raggiungimento di un simile fine è "Lui", il fallo di Rico, un fallo parlante, intraprendente, e naturalmente dotato di nome proprio, Federicus Rex, la cui genesi viene così spiegata nel romanzo (Rico sta parlando con Vladimiro, un suo amico psicanalista, e gli ha appena detto che "lui", originariamente, si chiamava Federico il Grande):

> "Ma come mai sei passato da Federico il Grande a Federicus Rex?"
> "Questa è ancora un'altra storia. Come sai, io allora abitavo con mia madre dalle parti di piazza Mazzini. Una notte passavo per una strada solitaria, mia madre mi aveva dato i soldi per andare al cinema del quartiere [...]. Ed ecco, proprio nel punto più scuro di questa strada, all'ombra di certi alberi che sporgevano da un giardino, una voce mi chiama: 'Ehi ragazzo'. Mi sono fermato, mi sono avvicinato; era una prostituta [...]. Non ricordo troppo bene che cosa ci siamo detti. Ricordo soltanto che tremavo per tutto il corpo perché era la prima volta, e lei se ne è accorta, e mi ha detto: 'Perché tremi così? Sta' calmo. Dimmi piuttosto se hai la grana' [...]. Non ho detto nulla, ho aperto la mano per mostrargli il biglietto da mille lire che mia madre mi aveva dato per il cinema [...]. Lei ha detto: 'Sono pochini.' Ho risposto: 'Mi servono per andare al cinema.' Lei si è messa a ridere, allora, e ha detto: 'Beh, dà qui. Adesso te lo faccio vedere io il cinema. Scommetto che è la prima volta, non è vero? Ma non tremare, vedrai quanto è bello il cinema' [...]. Ora, appena quella donna ha visto 'lui', lo sai che ha detto? 'Ma questo è il re.' Io continuavo

a tremare; e lei allora ha insistito: 'Ma di che hai paura? Ci hai il re, i re non hanno paura di nessuno.' Lì per lì non ci ho fatto caso, poi me ne sono ricordato: e, siccome mia madre, in una scatola, aveva alcune monete antiche tra le quali una di Federico di Prussia, con la scritta: 'Federicus Rex', l'ho chiamato così, col nome latino." (pp. 164-165)

Questa pagina ha una funzione così esemplare che la prodigalità nella citazione era necessaria. Dunque, in *Io e lui* esiste una specie di "Io" scisso: Rico, intellettuale che cerca di realizzare un'opera d'arte che sia, nel contempo, un'opera politicamente ortodossa, e Federicus Rex, che mira invece a saziare la pulsione sessuale anche più bizzarra. Rico è convinto che l'unico modo per riuscire a raggiungere l'altezza artistica che gli occorre per il proprio film sia eliminare tutto ciò che interessa a Federicus Rex. È convinto, cioè, della necessità di raggiungere una sublimazione assoluta (Moravia ricorre qui a un termine freudiano, ma la nozione che sta dietro a tutto questo è quanto di più vulgato, e volgare, si possa concepire, e cioè che le opere d'arte sono create da chi non ha un'attività sessuale: la stessa opinione che, *grosso modo*, si è diffusa in generazioni di studenti alle prese con i primi studi letterari), attraverso un'ascesi che implica scelte radicali come l'abbandono della moglie e la scelta di un'abitazione quasi spoglia di mobili, priva di ogni comodità, simile a una cella monastica.

Il motore del romanzo, che ha come si può vedere una mole non indifferente, è, in un certo senso, tutto qui. La lotta tra Rico e Federicus Rex è prevalentemente uno scontro retorico: i due personaggi si affrontano dialetticamente di continuo per giustificare le proprie scelte e le proprie posizioni. "Lui", alla fine, risulta sempre il più logico dei due, riesce sempre a sottomettere Rico, che, in qualche maniera, è costretto a seguire tutte le bizze di Federicus, anche le più riprovevoli, come la scena di esibizionismo in chiesa del capitolo sesto. E sarà

proprio "Lui", alla fine del romanzo, a rendere impraticabile il rapporto con Irene, l'ultima speranza di una vita migliore per Rico dopo il fallimento della sua carriera cinematografica, spingendolo quasi a uccidere la figlia di lei. Per contro, quando sarà l'"Io" ad aver bisogno di "Lui" per consumare un interessato rapporto sessuale con la moglie di Protti, Mafalda, Federicus Rex dapprima promette una collaborazione (per quanto reticente e, per così dire, dietro contropartita di un abboccamento con una prostituta), poi, al momento buono, si tira indietro senza remissione ("Intanto lo sento urlare: 'Sono piccolo, non sono mai stato così piccolo e voglio restare piccolo. Su questo puoi contarci. Addirittura, scomparirò'" [p. 369]: chissà se di questo episodio, uno dei migliori del romanzo, si sarà ricordato quasi una decina d'anni dopo Sebastiano Vassalli, quando, in *Abitare il vento*, 1980, farà verificare al proprio protagonista la parallela e sconcertante involuzione del suo "Grande Proletario" in "Piccolo Borghese"). Insomma, già dalle prime pagine del libro appare evidente come la lotta tra sublimazione e desublimazione, tra "Io" e "Lui" sia inevitabilmente destinata a risolversi a vantaggio del secondo. Addirittura "Lui" riesce a volgere a proprio favore anche l'unica occasione in cui i due antagonisti vengono letteralmente alle mani (mi riferisco al finale del secondo capitolo, in cui Rico finisce involontariamente col masturbarsi prendendo a schiaffi Federicus Rex).

E torniamo al discorso che prima cercavo di abbozzare. L'idea stessa di un fallo parlante rappresenta, come si capisce bene, una virata decisa e incontrovertibile verso i territori del grottesco e del comico. Curiosamente, però, a sentire quanto dichiarò Moravia stesso in una lettera a Valentino Bompiani pubblicata sul *Corriere della Sera* il 21 gennaio 1971 col titolo *La fatica di scrivere*, e come ribadito nel risvolto del volume, verosimilmente ispirato dall'autore, *Io e lui* nasce come romanzo serio, che vede come proprio antecedente addirittura

Il sosia di Dostoevskij. In quella fase germinale (cinque anni occorreranno prima che il romanzo venga terminato), dunque, il titolo doveva essere *Io e l'altro*, e richiamarsi tematicamente a una problematica di tipo schizofrenico. Il cambiamento, radicale, di prospettiva avviene nel momento in cui Moravia scopre "che per trattare un determinato tema doveva passare dal tono serio al tono comico" (così nella lettera a Bompiani), e decide di trasformare l'originario "caso clinico" in un vero e proprio "personaggio", di cercare un pretesto in grado di motivare narrativamente l'intera macchina romanzesca. Da lì, appunto, la svolta: l'"Altro" (cioè una delle due personalità scisse) diventa "Lui", il fallo. Sempre di una storia di schizofrenia si tratta, alla fine, e non a caso un intero capitolo, il quinto, è il resoconto dell'incontro tra Rico e uno psicanalista: ma l'origine della patologia viene a questo punto più precisamente individuata nella tensione tra spinte sublimanti e pulsioni sessuali. La presenza del fallo parlante, poi, con tutte le prevedibilmente correlate situazioni piccanti, costringe il nuovo corso romanzesco in una chiave "tragicomica", secondo il risvolto del romanzo, o francamente comica, come alla fine appare evidente. Per curiosità, si può aggiungere che non solo il motivo del personaggio schizofrenico non era nuovo per Moravia, ma che addirittura nei *Nuovi racconti romani* si poteva ritrovare un racconto di schizofrenia (in chiave seria) intitolato, proprio, *Io e lui.*

Si è molto discusso sul rapporto tra Moravia e Freud, complice l'autore stesso che in proposito ha rilasciato parecchie dichiarazioni: un rapporto mediato da "testi di divulgazione psicoanalitica" e appena compensato da un "leggiucchiare più che leggere" direttamente Freud (quelle tra virgolette sono parole di Moravia del 1961). Sarà sufficiente qui ricordare come Michel David, autore di uno studio pionieristico sulla *Psicoanalisi nella cultura italiana*, individuasse con precisione il limite di questo approccio moraviano alla psicanalisi freu-

diana nella "rappresentazione mentale sommaria dell'apporto freudiano" ridotto "quasi unicamente a mezzo d'indagine sul sesso". In questa chiave si possono spiegare paradossalmente anche certe orgogliose dichiarazioni di Moravia, come questa, datata 1946:

> Io conoscevo Freud, o per lo meno ero freudiano senza saperlo, prima ancora di averlo letto: attraverso esperienze che mi avevano convinto della grande importanza, nell'arte, del fatto sessuale.

Più oltre, analizzando l'opera saggistica moraviana del Dopoguerra, David aggiunge che "i concetti psicoanalitici usati da Moravia sono pochi, anche se fondamentali [...], e sempre usati in modo macroscopico": ed è difficile non proiettare questo giudizio sulla tarda costruzione (lo studio di David, anche con gli aggiornamenti della terza edizione del 1990, si sofferma esclusivamente sulla produzione moraviana sino agli anni sessanta) di *Io e lui*. Sennonché, credo, bisogna cercare di distinguere due livelli, per quanto non del tutto impermeabili, e cioè dare a Moravia quel che è di Moravia, e a Rico quel che è di Rico.

Che Moravia sia partito dal *Sosia* per arrivare ad *Io e lui*, cioè a un film *in nuce* di Salce-Buzzanca, vorrà pur dire qualcosa. La preminenza della sessualità, anzi, la lettura dei rapporti sociali in chiave esclusiva di rapporti sessuati è qualcosa che, su livelli diversi, affratella la commedia all'italiana e l'universo tematico moraviano: e, in questo senso, il romanzo che il lettore si appresta a ripercorrere è il trionfo di quella lettura. Dentro ci cade tutto: la famiglia (tanto quella presente con la moglie Fausta quanto quella solo vagheggiata con Irene), il lavoro (con il produttore Protti), la politica (con Maurizio, Flavia e il collettivo politico che incarica Rico di scrivere la sceneggiatura del film *L'Espropriazione*). Anzi, rispetto ai due grandi schemi di interpretazione del mondo

caratteristici di buona parte dell'opera di Moravia, quello freudiano e quello marxiano (altro capitolo, quest'ultimo, già ampiamente analizzato dalla critica a partire almeno da Sanguineti), il secondo viene in *Io e lui* esplicitamente depresso. Siamo nel sesto capitolo: Maurizio è venuto a prendere i cinque milioni che Rico deve versare al collettivo politico ideatore del film *L'Espropriazione* come gesto riparatore per una precedente stesura "controrivoluzionaria" della sceneggiatura. Durante questa visita assisteremo a un'altra delle bizzarrie di "Lui", che questa volta cerca addirittura di coinvolgere l'"Io" in una (fallita) avventura omosessuale. L'episodio-clou è preparato da un lungo dialogo, forse un po' greve, in cui Rico cerca di capire come Maurizio possa contemporaneamente essere un rampollo dell'alta borghesia e ritenersi un rivoluzionario. Alla fine Rico arriva a queste conclusioni (solo pensate):

> Dunque non sono le idee, non sono le linee politiche, non sono gli interessi quello che conta. È la vostra perfezione di borghesi, la vostra perfezione di rivoluzionari. Ma queste due perfezioni hanno un'origine comune. Sì, io l'imperfetto per eccellenza, io il desublimato per antonomasia, mi trovo di fronte a due perfezioni, l'una opposta all'altra, la borghese e la rivoluzionaria, le quali, tuttavia, hanno la stessissima radice: una pulsione sessuale perfettamente sublimata, una sublimazione perfettamente riuscita. Questo spiega perché io mi senta 'sotto' così di fronte a te, rivoluzionario perfetto, come di fronte a Protti, capitalista perfetto. Perché il desublimato non può che sentirsi inferiore, checché faccia, di fronte al sublimato. Proprio così: qualunque sia l'idea politica o la classe dell'uno e dell'altro. (pp. 196-197)

Dunque la chiave di interpretazione sociale non regge più: anzi, non reggono più proprio le categorie sociali, sostituite da due "fronti", per così dire, interclassisti.

E sin qui siamo a Moravia: va però aggiunto che l'interpretazione in chiave esclusivamente sessuale della realtà è in *Io e lui* resa ancora più esasperata per merito (o colpa) di Rico. Ci sono due episodi rivelatori della cultura freudiana di Rico, e soprattutto di come e su cosa quella cultura si sia formata. Il primo è quasi in apertura del romanzo, quando l'"Io" va a trovare la moglie Fausta.

> Vado con sicurezza ad una certa mensola e tiro giù un'enciclopedia della psicanalisi. Dico a Fausta, sfogliando il libro: "Vuoi sapere perché sono andato a vivere per conto mio?"
> Mi guarda sconcertata, incomprensiva. Apro il libro ad una certa ben nota pagina e leggo lentamente: "Sublimazione. Processo postulato da Freud per spiegare certe attività umane apparentemente senza rapporto con la sessualità ma che avrebbero la loro molla nella forza della pulsione sessuale. Freud ha descritto come attività sublimate soprattutto l'attività artistica e l'indagine intellettuale."
> Mi fermo a questo punto e ripeto sillabando: "L'attività artistica e l'indagine intellettuale."
> Sto zitto un momento, quindi finisco: "La pulsione è detta sublimazione nella misura in cui essa è deviata verso una nuova meta e tende verso oggetti socialmente valorizzati."
> Ho finito. Richiudo il libro e lo rimetto al suo posto. (pp. 74-75)

La sinteticità della voce enciclopedica letta da Rico alla moglie garantisce, per così dire, circa il carattere sommariamente divulgativo dell'ignota pubblicazione. Ma è a partire da questa divulgazione che Rico ha costruito le sue scelte radicali di vita, meritandosi pienamente, semplificazione per semplificazione, l'obiezione di Fausta ("Ho capito soltanto che il tuo Freud non vuole che facciamo l'amore"). Che Rico sia del resto uomo di letture affrettate ed assimilazioni superficiali era stato confessato poco prima dal personaggio stesso, che

ammetteva di aver fatto uso del proprio "bagaglio culturale" solo per ridurlo a formulette di breve consumo:

> [...] l'opera intera di Proust la cui lettura, però, a ben guardare, ti ha servito unicamente per dire un certo giorno, ad un tuo compagno di sceneggiatura: "Hai presente Proust? Bene, allora mi capirai facilmente se ti dico che nel rapporto tra Mario e Giovanna, dobbiamo un poco riprendere il rapporto tra Swann e Odette". Oppure ancora, ecco i romanzi di Kafka, letti e riletti con passione ma poi, in occasioni analoghe, messi a profitto con riferimenti come questo: "Kafkiani: ecco come debbono essere gli uffici della questura." (p. 74)

È evidente che Rico fa coincidere la quantità di letture con la qualità dell'approfondimento, tant'è che, subito dopo questo inizio di autocritica, afferma lo stesso di essere "un uomo colto, forse tra quanti sceneggiatori vi sono in giro, il più colto" (p. 74): conclusione che, si capirà bene, viste le premesse, risulta quanto meno un po' troppo lusinghiera.

Il secondo episodio è invece nel quinto capitolo. Vladimiro, l'amico-analista di Rico, ha appena ascoltato il lungo resoconto dei difficili rapporti con "Lui". Alla fine, Vladimiro cerca di riportare, come si suol dire, alla realtà Rico (che rapporto abbia con una vera seduta d'analisi la dinamica di tutto l'episodio il lettore può ben vederlo da sé, ma qui non importa):

> "No, vedi, tu continui a parlare di 'lui'. E invece dovresti fare come se non esistesse."
> "Ma esiste. Purtroppo esiste."
> "Va bene, esiste. Ma intanto sarebbe già molto che tu chiamassi le cose col loro nome."
> "E non le chiamo forse col loro nome?"
> "No, vedi Rico, voglio dire il loro nome corrente. Lascia stare la sublimazione, la desublimazione, dimentica di essere un

intellettuale che ha letto Freud, immagina di essere, che so io? il garzone del fornaio."
Rimango male e borbotto: "Siete bravi voi altri: inventate certe parole e poi vorreste che non se ne facesse uso."
"Sono termini scientifici che, in tutti i casi, vanno adoperati con misura." (p. 174)

Abbiamo appena visto cosa l'"intellettuale" Rico abbia effettivamente letto di Freud, vale a dire un sunto enciclopedico-divulgativo. In questo, c'è da dire, il pur prudente monito di Vladimiro è particolarmente sfuocato, visto che il medesimo sunto potrebbe essere tranquillamente assimilato anche da un garzone di fornaio. Ma importa qui che Rico, colto sul fatto, ci rimanga male, che abbia cioè la tipica reazione di chi si sente dire da un tecnico che tutto quello che gli sembrava "scientifico" (è, questa, una vera parola-ossessione per Rico) è solo frutto di abborracciamenti frettolosi.

Dunque Rico esaspera, per così dire, l'atteggiamento verso la psicanalisi di Moravia: e di questo bisogna tener conto nella lettura di *Io e lui*, per valutarne appieno l'esasperazione grottesca, già calcata, del resto, dalla frotta di punti esclamativi con cui sono decorati i titoli dei vari capitoli del romanzo, e su cui il romanzo stesso si apre ("Intrigante! Subdolo! Fedifrago! Vile! Ecco come mantiene le promesse! Ecco come sta ai patti!"). In più, questa superficialità di Rico ci permette di non credere alle sue confessioni, specie a quelle fatte a Vladimiro, a guardare gli sparsi cenni autobiografici con occhio particolarmente scettico. Pensiamo, ad esempio, all'episodio del battesimo di Federicus Rex citato prima. Sembra fatto apposta per essere interpretato tramite un freudismo d'accatto (il che permette tra l'altro al lettore di fare la tara, nel caso specifico, su quella prostituta che decide di svezzare il giovinetto inesperto per una tariffa ben al di sotto di quella fissata): Rico adolescente che tradisce, in un colpo solo, la fiducia della madre e il cinema,

gli affetti e la cultura (e il futuro lavoro), guadagnando però l'ammirazione stupefatta della prostituta, e che cerca poi, tornato a casa, il giusto nome per il suo "re" tra le antiche monete conservate da quella stessa madre appena simbolicamente uccisa. Basterebbe anche solo il particolare di questa madre numismatica per far perdere ogni verosimiglianza alla vicenda. Per non parlare poi dell'altro episodio, sempre narrato nella seduta da Vladimiro, a cui Rico fa risalire la rottura dei rapporti di pacifica convivenza con Federicus Rex, cioè la masturbazione onirica (secondo l'"Io") o reale (secondo "Lui") con cui la madre avrebbe alleggerito la tensione esuberante del figlio adolescente. Se proprio dev'essere Edipo, che sia reale o onirico conta ben poco, e non ci vuole Freud per capirlo: ci vuole, appunto, solo un Rico, che per soprammercato carica il racconto con una finta morte della madre sei anni dopo il fattaccio (prontamente sbugiardato da Vladimiro: "S'intende, Rico che tua madre *non* è morta", corsivo dell'autore).

Finora mi sono dilungato nel cercare di tratteggiare un abbozzo di ritratto dell'"Io". E "Lui"? Purtroppo (e qui sta il motivo principale della non perfetta tenuta di *Io e lui*, come si avvide da subito anche un lettore per molti versi complice come Falqui) Federicus Rex non ha una personalità indipendente da Rico, e questo perché, prima di tutto, non ha una sua voce (come segnalò Almansi). Il sostanziale anonimato di Federicus Rex, anzi, spiega di nuovo benissimo perché il film tratto dal romanzo sia stato affidato a Salce-Buzzanca e perché un autore "corporale" come Malerba abbia sentito il bisogno di riscriverlo in termini di parodia ipercolta. La particolare grandezza della commedia all'italiana, per chi la vuole apprezzare, sta nella riduzione del personaggio a pura presenza sullo schermo. La smorfia, la convulsione, lo strabuzzare gli occhi sono la vera sostanza di un film di quel tipo, laddove l'aspetto linguistico-narrativo viene progressivamente ridotto, per compensazione, a un unico compatto e anonimo, riproducibile

perciò all'infinito. Di un film con Alvaro Vitali non solo non ci si ricorda della trama, il che potrebbe sembrare ovvio, ma neppure delle battute, quasi sempre riducibili a sgangherate barzellette sentite e risentite: ci si ricorda solo l'intonazione della voce, le posizioni spesso assurde che il corpo assume, lo stravolgimento dei tratti del volto. *Io e lui*, in questo senso, si accontenta di rimanere a metà strada. All'inizio del romanzo il linguaggio di Federicus viene definito da Rico "tra aulico e burocratico e, in tutti i casi, piccolo-borghese": ma basta procedere appena nella lettura per capire che quella misura non è solo caratteristica di "Lui" ma anche del suo antagonista e, in definitiva, dell'intera narrazione. È sufficiente infatti aprire una pagina a caso per trovarsi di fronte a frasi di questo tipo "In un'insalatiera, *invescate* nell'olio, alcune foglie di lattuga [...]. Purtroppo, la finestra è chiusa; *un raggio di sole ardente* passando attraverso i vetri va a cuocere, nei piatti, i residui del cibo" (p. 53, miei i corsivi). L'aulico "invescare", tra l'altro, ritorna anche in un altro passo già ricordato, quello della involontaria masturbazione del capitolo secondo, "la mano tutta invescata e appiccicosa": dove, tra l'altro, si può notare un modulo stilistico caratteristico di tutto il romanzo, il ricorso cioè a raddoppiamenti di aggettivi dal significato praticamente equivalente. È chiaro, a questo punto, che l'identità linguistica di Federicus Rex risulta, a dir poco, mortificata: ma anche che, nello stesso tempo, questa via di mezzo raggiunta da Moravia costringeva gli eventuali successori ad operare o per riduzione ulteriore (Salce-Buzzanca) o per decantazione dei due livelli, quello aulico e quello colloquiale, da poter poi giustapporre (Malerba). Esiste un curioso caso inverso, in questo senso, operato da Moravia, vale a dire un esempio di "mediocrizzazione" (in senso tecnico-stilistico, cioè come Dante usava "mediocre" in rapporto ad "alto" e "basso") rispetto ad una fonte in origine stilisticamente molto impegnata, per quanto in direzione di uno spiccato gusto per la parodia. Mi riferisco

a un passo del capitolo nono, in cui Rico va a pranzo dalla madre. Quest'ultima, "nevrotica e sublimata" (la definizione, ovviamente, è del protagonista), esalta a un certo punto, un po' incongruamente rispetto al resto della conversazione tra i due, Mussolini. Ecco la reazione di Rico:

> Che mi succede? Nel mio furore tiro fuori il segreto dei segreti, la mia ossessione psicanalitica che non ho sinora confessato a nessuno, neppure a Vladimiro: "Mussolini non era un grand'uomo. Era un tipico desublimato, degno dittatore di un popolo in gran parte anch'esso desublimato. Il suo culto, però, ha fatto sì che quel poco di sublimazione di cui il popolo italiano era ancora capace, fosse messo al servizio della sua desublimazione. Mussolini era il simbolo vivente di un'inversione aberrante della scala dei valori: la sublimazione sottomessa alla desublimazione. E tu, ti sei prosternata con la tua sublimazione di fronte alla sua oscena desublimazione. Hai adorato con la fede che si deve a un dio, un sacco di mondezze." (p. 294)

La spiegazione dell'ascesa e dominio di Mussolini in chiave sessuale con la figura del dittatore fascista dipinto come irrefrenabile erotòmane, non può non ricordare la tesi di fondo del "libello" di Carlo Emilio Gadda *Eros e Priapo*, opera in buona sostanza databile al periodo romano dello scrittore e come tale di sicuro ben presente a Moravia. È lo spunto generale a essere qui ripreso, come ovvio, non un punto specifico del testo: e però, si potrebbe scegliere da *Eros e Priapo* anche solo un frammento largamente avvicinabile come motivi di fondo a quello appena citato di *Io e lui* per spiegare meglio cosa intendevo prima parlando di "mediocrizzazione":

Propugnando [Mussolini] a Francia, o a la bieca gente brittanica, d'un suo pugno fabrile, e inchiovatosi il tudesco chiovo dov'è lo si potéa chiovare di verguenza, ecco ecco ecco eja eja eja il glorioso e 'l virile concitarsi del non più

veduto manustupro: e la consecutiva polluzione (maschia) a la facciaccia de' molti, degli innumerevoli e acclamanti. E da basso, e per tutto, tutti i grulli e le grullerelle fanatizzate della Italia a gargarizzarsene, a rasciacquarsene l'anima, di chel bel colluttorio: che il Gran Maestro, tumescente in basedòwico esoftalmo, aveva coriandolato dal podio, o balco, o arengo, della novissima erezione sua.

Naturalmente si devono considerare le originarie diverse opzioni stilistiche, e tener conto, per giusta, che il Gadda di *Eros e Priapo* è, quanto a espressionismo e mistilinguismo, il più furente (basti pensare a cosa vien fatto confluire, quanto a registri e codici e lingue, in questo pur breve spezzone di prosa, dallo spagnolo "verguenza" al latinismo "manustupro", dai tecnicismi medici "basedòwico esoftalmo" all'arcaismo toscano "chiovo"). Fatte tutte le premesse e i distinguo, però, è difficile non vedere chi dei due, a parità di tema e di tesi, riesca più efficace (e sarcastico, che è poi quel che vorrebbe essere Rico con la madre).

Questo stile mediocre, dicevo, unisce in un tutto unico l'"Io" e il "Lui": si potrebbe esemplificare quasi ad apertura di pagina, che è proprio il metodo migliore:

> "Via, non è vecchia, è semplicemente matura."
> "Matura per la tomba."
> [...] "E anche se fosse così? Non hai forse sempre sostenuto che l'età non conta e che la decomposizione della carne in una donna matura può essere altrettanto eccitante che l'acerbità della stessa carne, in quella stessa donna, trenta o quaranta anni prima? Le hai dette o non le hai dette queste cose?"
> "Sì, le ho dette, ma ..."
> "Le hai dette e quando ti ho risposto: gerontofilo, tu, ricordi? hai ribattuto: 'Gerontofilo, e perché no?'"
> "D'accordo. Tutto vero. Ma molto dipende dalle circostanze [...]." (pp. 352-353)

Il piccolo taglio che ho operato all'altezza della terza battuta serve per eliminare l'unico punto da cui è possibile capire a chi, tra Rico e Federicus, attribuire le varie frasi della conversazione. Se non sapessimo, cioè, che si tratta di Rico che sta tentando di convincere "Lui" ad avere un rapporto sessuale con la vecchia Mafalda Protti, nulla, nel linguaggio dei due antagonisti, ci permetterebbe deduttivamente di ripartire i ruoli. Anzi, abituati come siamo dal romanzo alle stramberie di Federicus, sembrerebbe che il tono ironicamente suasorio della prima battuta ("Via, non è vecchia, è semplicemente matura") sia da attribuire a Federicus. A immediato riscontro si legga per contro quest'altro frammento, del tutto speculare, di dialogo:

"Togliti la scarpa del piede destro."
"Eh, che dici?"
"O del sinistro, fa lo stesso."
"Ma perché?"
"Come, perché? È chiaro: per introdurre il piede scalzo tra le gambe di lei e poi spingerlo in su, più in su che puoi."
"Ma che, sei matto? È una cosa che non si fa, che può provocare uno scandalo." (p. 113)

A questo punto, visto che "Lui" non riesce ad avere una voce propria, ben poco importa, come già diceva Almansi, che di Federicus si vengano a sapere le precise proporzioni anatomiche ("Venticinque centimetri di lunghezza, diciotto di circonferenza e due chili e mezzo di peso": detto ad Irene, circa a metà del capitolo terzo). Tutta questa abbondanza non riesce a diventare, come pur dovrebbe, pantagruelica, risultando un dato inerte: Federicus, per dirla con Vassalli, è un Grande Proletario nella carne, ma rimane irrimediabilmente un Piccolo Borghese nella lingua.

Com'è noto, esiste un comico di situazione ed un comico di linguaggio. *Io e lui* si ferma al primo, senza mai sfiorare il

secondo. Anche il successo di pubblico che il romanzo ebbe all'epoca (venne persino premiato come "libro dell'anno": più fredde, semmai, le reazioni degli addetti ai lavori, tra le quali si potrà ricordare una "lettera aperta" di Natalia Ginzburg, apparsa sulla *Stampa* il 28 febbraio 1971 e che provocò una risposta, abbastanza piccata, dello stesso Moravia sullo stesso quotidiano il 3 marzo) è, se si vuole, un segno dello Spirito del tempo e del Mercato; così come, del resto, le infuocate polemiche che infuriarono a partire dalla presunta oscenità del tema ci riportano all'atmosfera di *pruderie* sessuale dei primi anni settanta. I lettori intuirono che quel libro andava nella stessa direzione della parte più economicamente remunerativa del cinema italiano di quegli anni, e che consentiva dunque, con un minimo scarto di impegno personale ma senza troppi rischi, il salto culturale dai "filmacci" (come venivano allora chiamati) alla narrativa di un grande della nostra letteratura; e premiarono quel libro, perciò, con tale forza da spingere l'editore a farne quattro ristampe nel giro di pochi mesi. Oggi, in pieno ripescaggio culturale, attraverso la categoria del *trash*, dei "meravigliosi anni settanta", nel mezzo della rivalutazione (complici vari elementi che sarebbe qui inopportuno analizzare) del casareccio star-system cinematografato di Cinecittà, e del ritorno, persino, a un certo puritanesimo sessuale, si può probabilmente rileggere *Io e lui* con occhi nuovi. Con indulgenza e complicità, come appunto si potrebbe fare con un film di Luciano Salce.

BIBLIOTECA NAZ
ROMA
VITTORIO EMANUELE

Bibliografia specifica su *Io e lui*

G. Almansi, *Il fallo parlante e altre voci*, in Id., *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1990[3] (1974).

C. Bo, "*Io e lui*", in *Corriere della Sera*, 4 febbraio 1971.

M. Camillucci, "Moravia o il comico fallimento dell'osceno", in *Persona*, nn. 3-4, marzo-aprile 1971.

G. Cristini, "Il trionfo del grottesco", in *Il ragguaglio Librario*, febbraio 1971.

E. Falqui, "*Io e lui*", in *Nuova Antologia*, marzo 1971, pp. 352-358.

Id., "Il piacere di sbagliare: *Io e lui*", in *Il Tempo*, 9 marzo 1971.

C. Garboli, "Come se Freud avesse scritto il Don Chisciotte", in *Il Mondo*, 14 febbraio 1971.

Id., "Moravia gioca senza compromettersi", in *Il Giorno*, 17 febbraio 1971.

N. Ginzburg, "Moravia", in *La Stampa*, 28 febbraio 1971.

C. Marabini, "Col romanzo *Io e lui* il disgelo di Moravia", in *Il Resto del Carlino*, 11 febbraio 1971.

Id., "Moravia giudica il suo insuccesso", in *La Nazione*, 5 agosto 1971.

P. Milano, "Dialogo fra me e me su io e lui e noi", in *L'Espresso*, 14 marzo 1971.

L. Mondo, "Moravia comico", in *La Stampa*, 5 febbraio 1971.

W. Pedullà, "Il diritto alla ribellione dell'intellettuale borghese: *Io e lui*", in *Avanti!*, 21 febbraio 1971.

G. Spagnoletti, "Le ambizioni sbagliate di Moravia: *Io e lui*", in *Il Messaggero*, 10 febbraio 1971.
V. Vettori, "*Io e lui*", in *Rassegna di cultura e di vita scolastica*, 30 aprile 1971.

(*a cura di Marco Berisso*)

Cronologia

1907

Alberto Pincherle nasce a Roma il 28 novembre in via Sgambati. Il padre, Carlo Pincherle Moravia, architetto e pittore, era di famiglia veneziana. La madre, Gina de Marsanich, di Ancona. La famiglia aveva già due figlie, Adriana e Elena. Nel 1914 nascerà un altro figlio, Gastone, il quale morirà a Tobruk nel 1941. Alberto Pincherle "ebbe una prima infanzia normale benché solitaria".

1916-1925

All'età di nove anni si ammala di tubercolosi ossea, malattia che gli dura, con alternative di illusorie guarigioni e di ricadute, fino ai sedici anni. Moravia parlando di questa malattia disse "che è stato il fatto più importante della mia vita". Passa cinque anni a letto: i primi tre a casa (1921-1923), gli ultimi due (1924-1925) nel sanatorio Codivilla di Cortina d'Ampezzo. Durante questo periodo i suoi studi sono irregolari, quasi sempre a casa. Frequenta, un anno soltanto, a Roma, il ginnasio "Tasso"; più tardi vi ottiene "a mala pena" la licenza ginnasiale, "solo mio titolo di studio". Per compensare l'irregolarità degli studi, legge molto. Al sanatorio Codivilla si abbona al Gabinetto Vieusseux di Firenze. "Ricevevo un pacco di libri ogni settimana e leggevo in media un libro ogni due

giorni." In quel periodo scrive versi, in francese e in italiano, che definirà bruttissimi, e studia con ostinazione il tedesco. L'inglese lo sapeva già.

1925-1929

Nel 1925, definitivamente guarito, lascia il sanatorio Codivilla e si trasferisce a Bressanone, in provincia di Bolzano, in convalescenza. A causa di un apparecchio ortopedico che porta per alcuni anni cammina con le grucce. Legge molto: prima del sanatorio aveva già letto Dostoevskij, *Delitto e castigo* e *L'idiota* (che gli erano stati regalati da Andrea Caffi), Goldoni, Manzoni, Shakespeare, Molière, Ariosto, Dante. Dopo il soggiorno in sanatorio, legge *Una stagione all'inferno* di Rimbaud, Kafka, Proust, i surrealisti francesi, Freud e l'*Ulisse* di Joyce, in inglese.

Nell'autunno del 1925 cessa del tutto di comporre versi e inizia la stesura de *Gli indifferenti*. Si dedica al futuro romanzo per tre anni, dal 1925 al 1928, essendo "ormai troppo indietro per continuare gli studi". La salute ancora fragile lo porta a vivere in montagna passando da un luogo all'altro, sempre in albergo.

Nel 1926 incontra Corrado Alvaro che lo presenta a Bontempelli. Nel 1927 pubblica la prima novella, *Cortigiana stanca*, nella rivista *900* che Bontempelli aveva fondato un anno prima. La novella uscì in francese con il titolo *Lassitude de courtisane*, perché la rivista veniva allora stampata in edizione bilingue italiana e francese.

1929

Gli indifferenti dovevano uscire presso l'editore della rivista *900*: "I novecentisti (Marcello Gallian, Aldo Bizzarri, Pietro

Solari, Paola Masino, Margherita Sarfatti) si erano impegnati con Bontempelli a scrivere ciascuno un romanzo. Ma il solo che scrisse il romanzo fui io. Però l'editore di *900* che avrebbe dovuto pubblicare i nostri romanzi, rifiutò il mio, dopo averlo letto, con la motivazione poco lusinghiera che era una 'nebbia di parole'."

Moravia parte per Milano per portare il romanzo a Cesare Giardini, allora direttore della casa editrice Alpes (il cui presidente era Arnaldo Mussolini). Pensando a una risposta in breve tempo, soggiorna a Stresa sul Lago Maggiore per un mese. Poi non avendo ricevuto risposta torna a Roma. Lì dopo sei mesi riceve una lettera "entusiasta" di Giardini, seguita poco dopo da una richiesta di pagare le spese dell'edizione: "non è possibile–scriveva Giardini–presentare in consiglio d'amministrazione un autore completamente ignoto." Moravia si fa prestare 5000 lire dal padre e fa uscire il romanzo nel luglio del 1929.

Il libro ebbe molto successo: la prima edizione di 1300 copie fu esaurita in poche settimane e fu seguita da altre quattro fra il 1929 e il 1933. Il libro poi venne ripreso dalla casa editrice Corbaccio dell'editore Dall'Oglio che ne pubblicò 5000 copie.

La critica reagì in modi diversi: Borgese, Pancrazi, Solmi furono molto favorevoli; Margherita Sarfatti sul *Popolo d'Italia* recensì il libro con grande simpatia, pur avanzando delle riserve d'ordine morale che accomunarono tutti coloro che si occuparono del libro. Sempre nel 1929 s'intensificano le sue collaborazioni su riviste: Libero De Libero gli chiede di scrivere per *Interplanetario*. Moravia vi pubblicherà alcuni racconti tra cui *Villa Mercedes* e un brano de *Gli indifferenti* che era stato omesso al momento della pubblicazione del volume e che s'intitola *Cinque sogni*.

1930-1935

Continua a scrivere novelle: *Inverno di malato* è pubblicata nel 1930 su *Pegaso*, rivista diretta da Ojetti.

Incomincia a viaggiare e a scrivere articoli di viaggio su vari giornali: per *La Stampa*, allora diretta da Curzio Malaparte, va in Inghilterra dove incontra Lytton Strachey, E.M. Forster, H.G. Wells, Yeats. Fra il 1930 e il 1935 soggiorna a Parigi e a Londra. "Frequentavo sporadicamente a Versailles il salotto letterario della principessa di Bassiano, cugina di T.S. Eliot, allora editrice della rivista *Commerce*, più tardi, a Roma, di *Botteghe oscure*. Mi era stata presentata dal mio amico Andrea Caffi. Nel salotto incontravo Fargue, Giono, Valéry e tutto il gruppo destinato a chiamarsi 'Art 1926'."

I suoi rapporti con il fascismo peggiorano.

Nel 1933 Moravia fonda con Pannunzio la rivista *Caratteri* (ne usciranno quattro numeri). "Feci collaborare molti scrittori poi divenuti noti tra i quali Landolfi e Delfini." Nello stesso anno insieme con Pannunzio fonda la rivista *Oggi*, destinata attraverso vari passaggi a divenire l'attuale testata omonima.

Nel 1935 escono *Le ambizioni sbagliate*, un libro al quale lavorava da ben sette anni: "in questo romanzo c'erano senz'altro cose sentite e autentiche ma in complesso vi mancava il carattere spontaneo e necessario che avevano avuto *Gli indifferenti*." E infatti il libro, oltre a non avere successo, venne ignorato dalla critica per ordine del Ministero della Cultura Popolare.

Moravia passa da *La Stampa* alla *Gazzetta del Popolo*.

1935-1939

Per allontanarsi da un paese che incomincia a rendergli la vita difficile, Moravia parte per gli Stati Uniti. È invitato

da Giuseppe Prezzolini alla Casa Italiana della Cultura della Columbia University di New York. Vi rimane otto mesi, tenendovi tre conferenze sul romanzo italiano, discutendo di Nievo, Manzoni, Verga, Fogazzaro e D'Annunzio. Parentesi di un mese in Messico. Breve ritorno in Italia dove scrive in poco tempo un libro di racconti lunghi intitolato *L'imbroglio*. Il libro fu proposto alla Mondadori che lo rifiutò. Moravia allora incontrò Bompiani e glielo propose. L'editore si consultò con Paola Masino che fu favorevole alla pubblicazione. Iniziò così una collaborazione praticamente ininterrotta con la casa editrice milanese.

Nel 1936 parte in nave per la Cina (vi rimarrà due mesi). Compra a Pechino *The Waste Land* di T.S. Eliot. Cerca di avere un visto per la Siberia e Mosca ma non l'ottiene.

Nel 1937 vengono assassinati in Francia Nello e Carlo Rosselli, cugini di Moravia.

Nel 1938 parte per la Grecia dove rimarrà sei mesi. Incontra saltuariamente Indro Montanelli.

1939-1944

Torna in Italia e vive ad Anacapri con Elsa Morante che ha incontrato a Roma nel 1936 e che sposa nel 1941. Il matrimonio venne celebrato da padre Tacchi-Venturi, testimoni Longanesi, Pannunzio, Capogrossi e Morra.

Nel 1940 pubblica una raccolta di scritti satirici e surrealisti intitolata *I sogni del pigro*.

Nel 1941 pubblica un romanzo satirico, *La mascherata*; "basato da una parte su un mio viaggio al Messico e dall'altro sulla mia esperienza del fascismo", il romanzo mette in scena "un dittatore, coinvolto in una cospirazione provocatoria organizzata dal suo stesso capo della polizia". Il libro, che aveva ottenuto il nulla osta di Mussolini, fu sequestrato alla

seconda edizione. Moravia cerca di far intervenire, a favore del libro, Galeazzo Ciano, allora ministro degli Esteri. "Questi prese il libro dicendo che lo avrebbe letto durante un viaggio che stava per intraprendere. Andava a Berlino, da Hitler. Non se ne seppe più niente." In seguito alla censura de *La mascherata* non poté più scrivere sui giornali se non con uno pseudonimo. Scelse quello di Pseudo e sotto questo nome collaborò frequentemente alla rivista *Prospettive* diretta da Curzio Malaparte.

Nel 1942 scrive *Agostino* che verrà pubblicato nel 1943 a Roma presso la casa editrice Documento, da un suo amico, Federico Valli, in un'edizione di 500 copie con due illustrazioni di Renato Guttuso; l'edizione era limitata perché l'autorizzazione alla pubblicazione era stata negata. Poco dopo, "fu diramata una 'velina' con l'ingiunzione di non farmi scrivere più affatto." E contemporaneamente gli si impedisce di lavorare per il cinema, sua unica fonte di guadagno: infatti due sceneggiature, entrambe scritte per Castellani, *Un colpo di pistola* e *Zazà*, non portano la sua firma. Durante i 45 giorni, collabora al *Popolo di Roma* di Corrado Alvaro. "Poi il fascismo tornò con i tedeschi e io dovetti scappare perché fui informato (da Malaparte) che ero sulle liste della gente che doveva essere arrestata." Fugge con Elsa Morante verso Napoli ma non riesce a varcare il fronte e deve passare nove mesi in una capanna, presso Fondi, tra sfollati e contadini. "Fu questa la seconda esperienza importante della mia vita, dopo quella della malattia, e fu un'esperienza che dovetti fare per forza, mio malgrado."

Il 24 maggio 1944, nell'imminenza della liberazione di Roma, la casa editrice Documento stampa *La Speranza, ovvero Cristianesimo e Comunismo*, un saggio che testimonia un primo approccio alle tematiche marxiste.

Con l'avanzata dell'esercito americano, Moravia torna a Roma dopo aver trascorso un breve periodo a Napoli.

1945

"Subito dopo la guerra, vivacchiavamo appena." Al mattino scrive romanzi, come al solito. Al pomeriggio scrive sceneggiature per guadagnare. Scrive due sceneggiature: *Il cielo sulla palude*, per un film di Augusto Genina su Maria Goretti; e, più tardi, lavorerà alla sceneggiatura de *La romana* che sarà diretta da Luigi Zampa. Esce presso L'Acquario il volumetto illustrato da Maccari intitolato *Due cortigiane e Serata di Don Giovanni.*

Nello stesso anno Valentino Bompiani, tornato a Milano, gli propone di ripubblicare *Agostino*, riprendendo così i legami interrotti dalla guerra. Il romanzo vince il Corriere Lombardo, primo premio letterario del dopoguerra. Ricomincia la collaborazione con diversi giornali fra cui *Il Mondo*, *Il Corriere della Sera*, *L'Europeo.*

1946

Iniziano le traduzioni dei suoi romanzi all'estero. Ben presto sarà praticamente tradotto in tutti i paesi del mondo. Nello stesso anno inizia la fortuna cinematografica di Moravia: da romanzi e racconti vengono tratti film. Alcuni esempi: *La provinciale* con la regia di Mario Soldati, *La romana* di Luigi Zampa, *La ciociara* di Vittorio de Sica, *Gli indifferenti* di Francesco Maselli, *Il disprezzo* di Jean-Luc Godard, *Il conformista* di Giuseppe Bertolucci e via via fino alla *Vita interiore* di Gianni Barcelloni.

1947

Moravia pubblica *La romana.* Il romanzo riscuote, vent'anni dopo, lo stesso successo de *Gli indifferenti.* Inizia una ininterrotta fortuna letteraria.

1948-1951

Nel 1948 esce *La disubbidienza*; nel 1949 *L'amore coniugale e altri racconti*; nel 1951 *Il conformista*.

1952

Tutte le opere di Moravia sono messe all'indice dal Sant'Uffizio in aprile (nello stesso anno vengono messe all'indice le opere di André Gide). In luglio Moravia riceve il Premio Strega per *I racconti* appena pubblicati.

1953

S'intensificano le collaborazioni per il *Corriere della Sera* sotto forma di racconti e di reportage.

Nello stesso anno Moravia fonda a Roma con Alberto Carocci la rivista *Nuovi Argomenti*. Vi scriveranno Jean-Paul Sartre, Elio Vittorini, Italo Calvino, Eugenio Montale, Franco Fortini, Palmiro Togliatti. Nel 1966 inizierà una nuova serie diretta da Moravia, Carocci e Pasolini (che aveva già pubblicato le *Ceneri di Gramsci* nella rivista), a cui si aggiungeranno Attilio Bertolucci e Enzo Siciliano. Ci sarà nel 1982 una terza serie, a Milano, i cui direttori sono Moravia, Siciliano e Sciascia.

1954-1956

I racconti romani vincono il Premio Marzotto. Esce *Il disprezzo*. Su *Nuovi Argomenti* appare il saggio *L'uomo come fine* che Moravia aveva scritto fin dal 1946.

Moravia scrive una serie di prefazioni: nel 1955, al volume del Belli, *Cento sonetti*; nel 1956, a *Paolo il caldo* di Vitaliano Brancati e a *Passeggiate romane* di Stendhal.

1957

Moravia inizia a collaborare all'*Espresso* fondato da Arrigo Benedetti nel 1955: vi curerà una rubrica cinematografica. Nel 1975 raccoglierà in volume alcune di queste sue recensioni: *Al cinema*. Esce *La ciociara*.

1958

Scrive per il teatro: *La mascherata* e *Beatrice Cenci*. La prima fu rappresentata al Piccolo di Milano, con la regia di Strehler. La seconda, con la regia di Enriquez, in America Latina.

Esce *Un mese in* URSS, frutto di un primo viaggio nell'Unione Sovietica.

1959

Escono i *Nuovi racconti romani*, "ispirati, in fondo, dai sonetti del Belli".

1960

L'uscita de *La noia* segna un successo simile a quello de *Gli indifferenti* e de *La romana*.

1961

Vince il Premio Viareggio con *La noia.* Va in India con Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini.

1962

Esce *Un'idea dell'India.* In aprile Moravia si separa da Elsa Morante; lascia l'appartamento romano di via dell'Oca e va a vivere in Lungotevere della Vittoria con Dacia Maraini.

Pubblica un'intervista a Claudia Cardinale che gli era stata chiesta dalla rivista americana *Fortune.* "Applicai la tecnica della fenomenologia chiedendo a Claudia di descriversi come fosse un oggetto... So che l'intervista fu imitata."

Esce un libro di Oreste del Buono su Moravia per la Feltrinelli.

Moravia pubblica una raccolta di racconti: *L'automa.*

1963

Raccoglie in un volume intitolato *L'uomo come fine e altri saggi* alcuni scritti a partire dal 1941. Compie il viaggio in Africa che dà il via ai suoi reportage dal Continente nero.

1965

Moravia pubblica *L'attenzione*, tentativo di romanzo nel romanzo.

1966

Viene rappresentato *Il mondo è quello che è* in occasione del festival del Teatro contemporaneo, con la regia di Gianfranco De Bosio.

Nello stesso anno Moravia si occupa sempre più di teatro. Con Enzo Siciliano e Dacia Maraini fonda la compagnia teatrale "del Porcospino" che ha come sede il teatro di Via Belsiana a Roma. Le prime rappresentazioni saranno *L'intervista* di Alberto Moravia, *La famiglia normale* di Dacia Maraini e *Tazza* di Enzo Siciliano. Seguiranno opere di C.E. Gadda, Wilcock, Strindberg, Parise e Kyd. L'esperimento, all'inizio mal visto dalla critica, viene interrotto nel 1968 per mancanza di fondi.

1967

Moravia pubblica su *Nuovi Argomenti*, *La chiacchiera a teatro* in cui spiega le sue idee sul teatro moderno. Nello stesso anno si reca in Giappone, Corea e Cina insieme con Dacia Maraini. Quell'estate è presidente della XXVIII mostra del cinema a Venezia: vince *Belle de jour* diretto da Luis Buñuel.

Esce *Una cosa è una cosa.*

1968

"I giovani del Sessantotto, e quelli che sono venuti dopo, pensano che il mondo vada cambiato, cambiato con la violenza, ma non vogliono sapere perché, e come cambiarlo. Non vogliono conoscerlo, e dunque non vogliono conoscere se stessi." Moravia è contestato in varie occasioni, all'Università di Roma, a Bari, alla sede dell'*Espresso* e al teatro Niccolini di Firenze dagli studenti del '68. Esce *La rivoluzione culturale in Cina.*

1969

Moravia pubblica *La vita è gioco*, rappresentato al teatro Valle di Roma nell'autunno del 1970, con la regia di Dacia Maraini.

Moravia commenta l'attentato della Banca Nazionale dell'Agricoltura di Milano con un intervento su *L'informazione deformata.*

1970

Esce *Il paradiso*, prima raccolta di racconti su donne che parlano in prima persona. Seguiranno *Un'altra vita* e *Boh.*

1971

Esce *Io e lui.*

Enzo Siciliano pubblica presso Longanesi un libro-intervista a Moravia.

1972

Dopo numerosi viaggi in Africa, Moravia scrive tre libri: il primo è *A quale tribù appartieni?*, al quale seguiranno *Lettere dal Sahara* e *Passeggiate africane.* Enzo Siciliano suggerisce che Moravia "è affascinato dall'Africa da un duplice aspetto: la sua arcaicità, il suo primitivismo, e per il modo in cui essa fa sperimentare la degradazione della modernità, quella civile modernità nella quale siamo immersi."

1973-1975

Escono *Un'altra vita* e una ristampa di racconti con il titolo *Cortigiana stanca.*

Il 2 novembre 1975 muore Pier Paolo Pasolini. Moravia pubblica sul *Corriere della Sera* un articolo nel quale Pasolini è confrontato a Arthur Rimbaud.

1976-1980

Pubblica una raccolta di racconti, *Boh* (1976); una raccolta di testi teatrali; un romanzo, *La vita interiore* (1978), a cui ha lavorato per ben sette anni, la sua maggiore fatica narrativa dopo *Le ambizioni sbagliate*; e, nel 1980, una raccolta di saggi, *Impegno controvoglia*, scritti tra il 1943 e il 1978.

Dal 1979 al 1982 è membro della Commissione di Selezione alla mostra del cinema di Venezia. La commissione era stata creata da Carlo Lizzani.

Dal 1975 al 1981 Moravia è "inviato speciale" del *Corriere della Sera* in Africa. Nel 1981 raccoglie in volume i suoi articoli: *Lettere dal Sahara.* "Finora non mi era mai accaduto di fare un viaggio fuori del tempo, cioè fuori della storia, in una dimensione come dire? astorica, religiosa. Il viaggio nel Sahara ha colmato, come si dice, questa lacuna."

1982

Escono il romanzo *1934* e la raccolta di fiabe, tutte su animali parlanti, *Storie della Preistoria.*

Fa un viaggio in Giappone e si ferma a Hiroshima. "In quel preciso momento, il monumento eretto in memoria del giorno più infausto di tutta la storia dell'umanità, ha 'agito' dentro

di me. Ad un tratto, ho capito che il monumento esigeva da me che mi riconoscessi non più cittadino di una determinata nazione, appartenente ad una determinata cultura bensì, in qualche modo zoologicamente ma anche religiosamente, membro, come ho detto, della specie."

Moravia farà tre inchieste sull'*Espresso* sul problema della bomba atomica. La prima in Giappone, la seconda in Germania, la terza in URSS.

1983

Vince il Premio Mondello per *1934*. Esce *La cosa*, dedicata a Carmen Llera.

Il 26 giugno rifiuta la candidatura al Senato italiano: "Ho sempre pensato che non bisogna mischiare la letteratura con la politica; lo scrittore mira all'assoluto, il politico al relativo; soltanto i dittatori mirano insieme al relativo e all'assoluto."

1984

L'8 maggio accetta la candidatura per le elezioni europee come indipendente nelle liste del PCI. "Non c'è contraddizione", scrive in un'autointervista, "tra il rifiuto d'allora e la tua accettazione d'adesso? Ho detto che l'artista cerca l'assoluto. Ora il motivo per il quale pongo la mia candidatura al Parlamento europeo non ha niente a che fare, almeno direttamente, con la politica e, appunto, comporta la ricerca dell'assoluto. È stato un particolare aspetto, purtroppo, di questa ricerca a determinare la mia candidatura."

Diventa deputato al Parlamento europeo con 260.000 voti.

Inizia sul *Corriere della Sera*, con una corrispondenza da Strasburgo, il *Diario europeo*.

1985

Esce *L'uomo che guarda*.

Vengono rappresentate, tra le ultime commedie di Moravia, *L'angelo dell'informazione* e *La cintura*.

1986

Esce in volume *L'angelo dell'informazione e altri scritti teatrali*.

Il 27 gennaio si sposa con Carmen Llera.

Escono *L'inverno nucleare*, a cura di Renzo Paris, e il primo volume delle *Opere (1927-1947)*, a cura di Geno Pampaloni.

1987-1990

Escono in questi anni: *Passeggiate africane* (1987), *Il viaggio a Roma* (1988), *La villa del venerdì* (1990) e *Vita di Moravia* (1990), scritto assieme a Alain Elkann.

Nel 1989 esce il secondo volume delle *Opere (1948-1968)*, a cura di Enzo Siciliano.

1990

Il giorno 26 settembre muore nella sua casa romana, alle 9 del mattino.

Escono postumi *La donna leopardo* (1991), *Diario Europeo* e *Romildo* (1993), *Viaggi. Articoli 1930-1990* (1994) e *Romanzi e racconti 1927-1937* (1998).

(a cura di Eileen Romano)