

ALBERTO MORAVIA

OPERE/5

[1970.1979]

Romanzi e racconti

A cura di Simone Casini



CLASSICI
BOMPIANI

Per l'opera in raccolta
© 2020 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Via G.B. Pirelli 30 - 20124 Milano - Italia

ISBN 978-8-8587-8931-5

Prima edizione Bompiani: settembre 2020
Prima edizione digitale: settembre 2020



PRO.DIGI  GIUNTI
FESTINA LENTE

Simone Casini

I FANTASMI DI MORAVIA

È veramente strano come fra le tante testimonianze e le tante letture che sono state date del Sessantotto e degli anni settanta non si ricorra mai o quasi mai a quella, fondamentale, di Moravia. Per quanto essa sia come tutte parziale e discutibile, è infatti difficile trovarne un'altra così profondamente e costantemente impegnata a capire ciò che stava accadendo in Italia e nel mondo in quel decennio cruciale. Non si trattava, come talora fu detto, di presenzialismo, di trasformismo, o di logiche di clan e potere culturale, o addirittura di un cinico sfruttamento a fini commerciali delle mode, delle rivendicazioni sociali o dei drammatici eventi pubblici di quegli anni. Simili giudizi e pregiudizi riflettono un'avversione contro Moravia che nei casi migliori nasce da incomprendimento o scarsa conoscenza, e che a sua volta ha cause che meriterebbe indagare (i "processi a Moravia" i "basta con Moravia", i pamphlet antimoraviani sono a loro modo un fenomeno grossolano ma significativo di quegli anni).

Il discorso è un altro. Se Moravia si occupò sin dall'inizio delle nuove emergenze sociali e civili che caratterizzarono in modi spesso drammatici gli anni settanta (contestazione studentesca, movimenti di rivendicazione e di liberazione, Terzo mondo, condizione della donna, rivoluzione sessuale, terrorismo ecc.), se arrivò a tematizzarle nella propria opera creativa e a prender parte al dibattito pubblico come non aveva mai fatto in passato, se visse persino traumaticamente, quasi da protagonista, alcuni eventi cruciali di quegli anni (si pensi ai contrasti con gli studenti, alla morte di Pasolini, agli attentati subiti personalmente, al coinvolgimento nel dibattito su Moro),

le ragioni vanno cercate più lontano, in un'impresa letteraria originale che affonda le radici vitali negli anni venti ma che sembra trovare il suo tempo nei settanta.

Qualche antefatto

Per intendere le opere “terribili” degli anni settanta (*Io e lui*, *La vita interiore*, i tre libri di racconti al femminile), dobbiamo risalire un po' indietro. Dopo *La noia* (1960) e *L'attenzione* (1965), Moravia era consapevole che la sua narrativa era giunta a un punto di crisi: “con *L'attenzione* lo scrivere narrativa provocò in me una qualche crisi” (Siciliano 1982, p. 90). Per dirla in termini positivi, come lo scrittore affermò, si era concluso il ciclo iniziato nel 1929 col romanzo d'esordio. “Certo, sul fatto che io sia arrivato a una soluzione ha avuto influenza la mia età,” dichiara a Del Buono nel 1962 (p. 31): “le cose se non le capisco ora, non le capirò mai.”

Infatti, da *Gli indifferenti* in poi, nei personaggi protagonisti dei suoi romanzi si era riproposta con crescente intensità quella problematica dell'azione, sospesa tra giustificazione e indifferenza, che fa della narrativa moraviana un laboratorio d'eccellenza non soltanto sul piano dei contenuti culturali (esistenzialismo, crisi dell'uomo moderno, rapporto del soggetto con la realtà), ma anche sul piano metanarrativo del romanzo (nella misura in cui il romanziere rappresenta, appunto, l'uomo in azione). Non era un'astratta problematica intellettuale, ma un dato emerso nelle situazioni narrative, sofferto drammaticamente dai personaggi dei suoi romanzi, e che cercava nel romanzo e dal romanzo la sua soluzione, senza esterne forzature di carattere ideologico e autoriale. Occorre far credito a Moravia di questa logica profonda dei suoi temi e dei suoi personaggi, che presiede al suo lavoro di scrittore ma “non dipende da lui”.

Ora, con *La noia* e *L'attenzione*, faticosamente composti dopo numerose e integrali riscritture, Moravia era approdato a una soluzione, sia pure provvisoria. Aveva scoperto che in ogni azione romanzesca, come in ogni agire che voglia cambiare e possedere la realtà, permane un margine ineliminabile di violenza e di inautenticità. Lo aveva scoperto per lui il protagonista della *Noia* – seguendo una logica narrativa e interiore, non una decisione esterna dell'autore – e aveva risolto la problematica dell'azione in

quella della contemplazione, dell'accettazione del mondo com'è, della rinuncia a possedere la donna amata, la sfuggente realtà. Lo aveva confermato pochi anni dopo il protagonista dell'*Attenzione*, sulla stessa linea, verificando l'impossibilità per un romanziere (il personaggio è un aspirante romanziere) di scrivere un romanzo-romanzo, un romanzo cioè, fondato sull'azione romanzesca. Dopo *La noia* e *L'attenzione*, esauritasi dunque questa linea tematica e narrativa direttamente riconducibile agli *Indifferenti*, si pose a Moravia il problema di come continuare, e addirittura se continuare, a scrivere romanzi. Dunque, che fare?

Moravia non è più giovane. Nel 1967 ha sessant'anni e ne compie settanta nel 1977. Eppure in quel decennio mostra una giovanile, sorprendente capacità di rinnovarsi e di rinnovare la propria ispirazione, segno di una straordinaria vitalità personale e insieme della vitalità delle questioni che si agitavano nella sua opera. In questo rinnovamento furono senza dubbio decisive le grandi cesure di ordine biografico e affettivo avvenute nei primi anni sessanta: la fine del rapporto con Elsa Morante, l'amore per Dacia Maraini, il trasloco da piazza del Popolo al Lungotevere della Vittoria, il sodalizio umano e intellettuale con Pier Paolo Pasolini, la "scoperta dell'Africa".

Rispetto al decennio precedente, è un vero e proprio rovesciamento di abitudini e di orizzonti di vita, pur all'interno delle irrinunciabili coordinate ambientali e professionali, cioè Roma, i viaggi, le amicizie, il lavoro. Ma il dato che qui si vuole sottolineare va inquadrato piuttosto nelle coordinate "interiori" in cui si svolge la ricerca creativa, ed è la sensazione per lui nuova di trovarsi per la prima volta in sintonia coi tempi. È un dato equivoco, certamente, fonte persino di malintesi, polemiche, approssimazioni e ripensamenti, come vedremo, ma ha una grande rilevanza nel percorso di uno scrittore che da sempre, sin dagli *Indifferenti* pubblicati durante il fascismo, aveva fatto dei propri romanzi, spesso *malgré lui*, uno straordinario contrappunto dialettico alla storia in corso.

In realtà, quest'inedita sintonia col suo tempo storico ebbe durata breve, anzi brevissima, e coincise cioè col 1968. Possiamo forse includervi già l'entusiasmo per la rivoluzione culturale cinese del 1967 e poi per alcuni eventi del 1969, e certamente ebbe conseguenze lunghe negli anni seguenti, ma è nel Sessantotto che ha luogo distintamente in lui questa percezione: "quando venne il Sessantotto, mi sentii a mio agio per la prima volta nella vita" (Moravia-Ajello 1978, p. 8); "è stato soltanto nel '68 che ho avuto

l'impressione di non essere estraneo alla vita politica italiana, come invece mi era così spesso avvenuto nel passato" (Moravia-Paris 1980, p. XLIV); "per la prima volta in vita mia mi trovai più o meno completamente d'accordo" (Moravia-Elkann 1990, p. 243).

Non è simpatia generica, conformismo ideologico, ansia protagonistica o presenzialista. Per un cortocircuito che sarebbe interessante indagare più a fondo, Moravia vede negli studenti della contestazione i suoi personaggi fondamentali, il Michele degli *Indifferenti*, il Luca della *Disubbidienza*, ciò che in essi aveva preso forma: "Mi trovavo a contatto con un movimento di rivolta politica, fatto da giovani che somigliavano al me stesso di trenta o quarant'anni prima" (Moravia-Ajello 1978, p. 8); "la rivolta del Sessantotto era omologa alla rivolta che da *Gli indifferenti* su su attraverso *La disubbidienza* fino a *La vita interiore* ho cercato di rappresentare in quasi tutti i miei romanzi" (Moravia-Paris 1980, p. XLIV). Si tratta insomma di una visione "interiore", che vale soprattutto per l'opera e la riflessione di Moravia, anche se egli cercò di tradurla sul piano storico e di fatto interagì con gli eventi o almeno col dibattito pubblico.

Questo cortocircuito "interiore" col Sessantotto risveglia o manifesta alcune implicazioni sopite, meno visibili ma essenziali, dell'opera moraviana. Infatti, sotto le coltri opprimenti della realtà borghese in cui vive e di cui fa parte (indichiamole qui con le note categorie di indifferenza, noia, conformismo, corruzione), c'è da sempre nel personaggio moraviano una vena di moralismo, un istinto di rivolta, quindi una segreta tensione utopica: "È mai possibile [...] che questo solamente sia il mio mondo, la mia gente?" si chiedeva Michele negli *Indifferenti*. "“C'è un errore,” si ripeteva, ‘ci dev’essere un errore...”” È su questo piano che da sempre si colloca la problematica – al tempo stesso esistenziale, culturale e narrativa – dell'azione: riuscirà il personaggio ad agire, a rompere la coltre che lo opprime, a contrastare la rovina, a uscire da se stesso, a raggiungere finalmente la realtà piena e adulta che pure deve esserci là fuori? Saprà insomma trovare in sé, o nella sua cultura o, come vedremo, nel sesso, quella "giustificazione" non fittizia, non romanzesca, non ideologica, possibilmente non violenta, senza la quale nessun agire è possibile?

Su questo dilemma, a ben guardare, sono costruiti tutti i romanzi di Moravia, e su di esso si sono arenati, in un modo o nell'altro, tutti i personaggi che ne erano portatori, tipicamente personaggi di sesso maschile, di condizione borghese, di specie intellettuale, in cui lo scrittore

certamente investe e proietta qualcosa di sé. Ma dopo *La noia* e *L'attenzione*, come abbiamo detto, questa problematica era giunta a una sorta di conclusione, o almeno il romanzo non sembrava essere più il mezzo adatto per portarla avanti. Ed ecco invece che il Sessantotto, con la sua rivolta, con la contestazione dei “sistemi” e delle istituzioni “borghesi”, fatta da studenti borghesi e intellettuali così simili in Italia al Michele degli *Indifferenti* ma anche agli studenti cinesi di Mao, a quelli francesi, tedeschi, americani, e insomma a un'intera nuova generazione in tutto il mondo, sembrava improvvisamente riaprire la questione. La loro rivolta, intesa come gesto spontaneo contro un mondo intollerabile, sembrò a Moravia una forma storica di quell'azione in sé giustificata che era da sempre, su altro piano, un nodo focale della sua narrativa (un po' scherzando, accennerà talora alle intuizioni “profetiche” disseminate nelle sue opere giovanili). Per questo, pur restando un osservatore esterno, Moravia visse con grande coinvolgimento e con molta attenzione gli anni della contestazione prima e del terrorismo poi, del quale a suo modo ricercò assiduamente le cause, nel dubbio su quanto fosse un'involuzione violenta della rivolta studentesca e quanto la riemersione di un “già visto” in altre situazioni storiche.

Occorre a questo punto chiarire il rapporto tra il lavoro creativo di Moravia e la sua crescente presenza pubblica come critico, intellettuale e commentatore. L'interferenza continua tra questi due piani costituisce infatti la grande forza e al tempo stesso il limite dei suoi giudizi. Indubbiamente, negli anni settanta il suo interventismo sul piano della cronaca civile e politica è molto maggiore che nei decenni precedenti, in confronto a una produzione letteraria che complessivamente appare meno felice e significativa. Il rapporto tra scrittore e intellettuale sembra insomma rovesciarsi: è l'“intellettuale” per la prima volta a prevalere sullo “scrittore”, non soltanto nell'immagine pubblica di Moravia, ma anche effettivamente nella sua opera, che tradisce qualche artificio intellettualistico. Ma, a ben guardare, è sempre il laboratorio dello “scrittore” a determinare il rapporto di Moravia con la realtà, e in particolare con la realtà storica contemporanea. In altri termini, Moravia pensa per personaggi e situazioni, in forma di personaggi e di situazioni, e non in base a criteri filosofici, sociologici, ideologici o altro.

Il personaggio, per Moravia, non è soltanto un personaggio, non risponde a criteri di verosimiglianza o realismo veristico, e neppure di autobiografismo, né tantomeno di esemplarità programmatica. Per Moravia,

personaggi e situazioni sono la “forma del giudizio”, sono il risultato di uno sforzo conoscitivo che non avviene per via intellettuale ma per figurazioni antropomorfe e logiche narrative le quali, seguite fino in fondo, raggiungono un “dato culturale” significativo, qualcosa di strutturale, anche se non formulabile al di fuori del romanzo (“il personaggio è un tema culturale che non sa di esserlo”, Moravia-Del Buono 1962, p. 66). Perciò la sintassi narrativa non va cercata a livello verbale, linguistico o stilistico, ma al livello più profondo e necessario delle strutture “ideologiche” immanenti al romanzo, purché lo scrittore sappia sviluppare fino in fondo le implicazioni dei suoi “fantasmi”:

è un termine psicanalitico. Fantasmi sono i personaggi e le loro situazioni. Penso che nella narrativa i rapporti tra i fantasmi hanno la stessa importanza che nella poesia hanno i rapporti tra le parole. In altri termini, la narrativa si regge non già sulla scrittura ma sulla struttura cioè sui fantasmi. (Moravia-Pampaloni 1986, p. 16)

Osserviamoli, dunque, questi personaggi. Seguiamo cioè l’evoluzione del “fantasma” dagli anni sessanta ai settanta, partendo dall’*Attenzione*, che è l’ultimo romanzo il cui protagonista ha la fisionomia dell’autore. Francesco appartiene ancora alla grande e riconoscibile famiglia dei personaggi moraviani di fondo autobiografico, di sesso maschile, di carattere intellettuale e borghese, che va dal Michele degli *Indifferenti* al Dino della *Noia*. Ma *L’attenzione*, a differenza dei romanzi precedenti, ha un’impostazione deliberatamente critica e metanarrativa che serve a mettere in evidenza la natura convenzionale e fantasmatica, non reale, dei personaggi: essi non esistono come finzione verosimile di un’esistenza reale, ma come discorso. Per esempio, non muoiono di morte anagrafica, ma svaniscono insieme alla loro storia. *La vita interiore*, dieci anni dopo, avrà esattamente la stessa impostazione. E infatti *L’attenzione*, con la sua sistematica eliminazione del “romanzesco” (“inautentico”) e il tentativo di ridurre il romanzo al “quotidiano” (“autentico”), è già una storia “tutta interiore” (*Opere/4*, p. 1148). Sotto la scorza dei fatti quotidiani, infatti, l’“attenzione” critica del narratore scopre un altro romanzo: una situazione che evoca la tragedia, e in particolare due schemi tragici attivi da sempre nell’universo moraviano ma mai prima dichiarati in modo tanto esplicito, l’*Edipo re* e i *Sei personaggi*. Tutto ciò non avviene sul piano dell’azione, ma soltanto su quello interiore e simbolico del discorso: alla fine, niente è avvenuto. Eppure, tutto è avvenuto.

Vediamo adesso le tappe successive di questo percorso, tenendo conto che per Moravia il “personaggio” non è affatto un elemento subordinato del romanzo (della “forma romanzo”) ma, al contrario, è la struttura fondamentale della creatività e dell’approccio al reale, e come tale preesiste al romanzo, dal quale può svincolarsi per dar vita ad altre forme. La crisi della forma romanzo, che Moravia ha denunciato nell’*Attenzione*, indica proprio questo: l’insoddisfazione dello scrittore per il suo tradizionale personaggio di fondo autobiografico, ovvero l’esigenza di configurare diversamente un nuovo sentimento della realtà, che non sta più a suo agio nella gabbia del romanzo. “Insomma, mi accorsi che tutto era superfluo, tranne quel che i personaggi dicevano. E allora, perché continuare a scrivere romanzi?” (Siciliano 1982, p. 90).

La centralità che da *La noia* e *L’attenzione* in poi i dialoghi hanno assunto nella scrittura moraviana si sviluppa così in figurazioni (situazioni e personaggi) capaci di rappresentare la realtà come dialettica tra voci contraddittorie, e anche come alienazione linguistica, non-comunicazione, “chiacchiera” insignificante, frattura del rapporto tra le parole e le cose. Negli anni sessanta Moravia sviluppa in effetti una ricchissima riflessione sulla lingua, del tutto estranea ai dibattiti sull’uso artistico ed espressivo della lingua che negli stessi anni impegnavano il mondo letterario italiano (dalle neoavanguardie a Pasolini ecc.), e molto sensibile invece alla riflessione filosofica sui processi di significazione nella società industriale di massa, dal punto di vista psicologico, storico e sociale (Wittgenstein, Foucault ecc.). Ma quella di Moravia non è una riflessione teorica. Si manifesta per così dire “in situazione”, nella forma soprattutto dei racconti e dei drammi teatrali. Si rileggano i racconti di *Una cosa è una cosa* (1967), o il dramma *Il mondo è quello che è* (1966), che già nei titoli testimoniano questa ricerca.

In quegli anni insomma Moravia coltivò l’idea di abbandonare provvisoriamente il romanzo e assumere la scrittura teatrale come principale sua forma di espressione. Com’è noto, il teatro era sin dall’inizio un modello di riferimento (“Volevo scrivere una tragedia in forma di romanzo,” ha detto più volte degli *Indifferenti*), ma non era mai stato un impegno primario o esclusivo, e non aveva mai alimentato in lui simili attese. Nacquero allora testi importanti come *Il mondo è quello che è* (1966), *Il dio Kurt* (1968) e *La vita è gioco* (1969), e forse, se l’incontro col mondo teatrale fosse stato più incoraggiante, questo percorso avrebbe avuto

un seguito (Siciliano 1982, pp. 86-87). Ma al di là delle circostanze esterne, importa qui sottolineare le ragioni interne di questo tentativo. Il romanzo, col suo personaggio intellettuale e “autobiografico”, che si muove sull’asse tra mondo interiore e realtà esterna, non rispondeva più alle nuove esigenze, di tipo critico, analitico, dinamico, di Moravia.

Gli occorre strumenti più dialettici, più capaci di rappresentare il confronto delle idee, da condurre fino a conseguenze logiche estreme e persino innaturali. Il teatro – soprattutto il “teatro di parola” teorizzato allora da Moravia nel saggio *La chiacchiera a teatro* – consentiva questi personaggi e queste situazioni di natura dialettica, ideologica, che sarebbero del tutto improbabili sul piano naturale. “Prendiamo un testo teatrale come *Il mondo è quello che è*,” dice lo scrittore nell’intervista a Siciliano: “In un romanzo un personaggio non può venirti a dire che le parole sono malate. Sul palcoscenico la questione diventa, invece, assai naturale e accettabile” (Siciliano 1982, pp. 90-91). Questi nuovi personaggi sono dialettici, disincarnati, quasi privi di psicologia, poco memorabili in sé ma molto funzionali alla situazione e al dibattito in scena. Si pensi anche all’estremismo dimostrativo e sperimentale che Moravia realizza nel *Dio Kurt*, che è forse il dramma più riuscito e che porta direttamente sulla scena, fino alle ultime conseguenze, le implicazioni tragiche – *Edipo re*, *Sei personaggi* – che abbiamo osservato già nell’*Attenzione*.

Novantacinque donne di nuova generazione

Ma il cantiere creativo più interessante, per chi voglia seguire l’evoluzione del “fantasma” in questi anni, è certo quello dei racconti, che ininterrottamente, con meravigliosa continuità e “straordinaria ricchezza” (Turchetta 2007, p. 37), lo scrittore pubblicava una o due volte al mese, in forma di articolo, sulla terza pagina del *Corriere della Sera*, dalla fine degli anni quaranta fino agli ottanta. Le varie raccolte in cui a partire dagli anni cinquanta Moravia riunì serie coerenti e concluse di questi “racconti in forma di articolo” servono ottimamente a scandire a grandi linee le fasi della sua narrativa (dai *Racconti romani* 1954, ai *Nuovi racconti romani* 1959, a *L’automa* 1962, a *Una cosa è una cosa* 1967, fino a *Il paradiso* 1970, a *Un’altra vita* 1973, a *Boh* 1976 e ancora alle più irregolari raccolte degli anni ottanta, *Storie della preistoria*, *La cosa*, *La villa del venerdì*). Ma

è opportuno recuperare anche la cronologia interna, racconto per racconto, come per la prima volta è stato fatto nel presente volume (rinviamo alle *Note ai testi* per la sequenza originale), in modo da seguire l'effettiva successione dei testi e l'interazione con la riflessione saggistica o col cantiere maggiore dei romanzi. Infatti, quello che succede a poco a poco nella narrativa breve degli anni sessanta e settanta è decisivo per l'intera opera di Moravia.

Anzitutto, nei racconti più ancora che nel teatro, lo scrittore conduce la sua riflessione sulle “parole malate” (per riprendere l'espressione del *Mondo è quello che è*), cioè sulla lingua nella società di massa del neocapitalismo. Non si tratta di una riflessione teorica, ma dell'esplorazione narrativa di “situazioni” contemporanee riconoscibili e quotidiane, sviluppate però fino al loro esito estremo, all'assurdo o al comico, cioè fino a rivelarne le implicazioni. Così in tanti racconti, soprattutto quelli di *Una cosa è una cosa* e del *Paradiso*, osserviamo altrettanti personaggi dialettici o alienati, alle prese o con la perdita della capacità linguistica di comunicare, di significare, di attingere la realtà (ad esempio *Le parole e le cose*); o viceversa con la funzionalità dei nuovi linguaggi di massa, come quello pubblicitario o dei fumetti, fatti di parole-slogan e stupidi luoghi comuni, capaci però di determinare le azioni “automatiche” degli uomini (ad esempio *Un gioco*); oppure, ancora con “parole” improvvisamente, misteriosamente riemerse dalle dimensioni rimosse della realtà interiore o esteriore (ad esempio *Dentro e fuori*). È da questa zona “fantasmatica”, assiduamente coltivata nella narrativa breve, che Moravia deriverà anche per la narrativa lunga dei romanzi alcuni elementi fondamentali, come la “dissociazione” del personaggio alienato e come la “voce” imperativa che ne guida le azioni.

Ma nei racconti di questi anni avviene una svolta ancora più significativa. Dopo aver scritto per decenni centinaia di racconti con narratore maschile, o comunque dal punto di vista e con protagonista maschile (l'ultimo nel dicembre 1967), ecco che quasi improvvisamente, a partire dal gennaio 1968, Moravia inizia una nuova serie di racconti con narratore femminile: e in otto anni, dal gennaio 1968 al dicembre 1975, ne scrive ben novantacinque (quasi tutti sul *Corriere della Sera*, poi riuniti nella trilogia di *Il paradiso*, *Un'altra vita* e *Boh*), nei quali altrettante donne si raccontano in prima persona.

Non è certo un cambiamento di superficie. In una narrativa necessaria come quella di Moravia, che molto dipende dall'impostazione di voce, è uno di quei cambiamenti che definiscono un'epoca e impegnano il suo sforzo creativo per anni. Per molto tempo, infatti, lo scrittore sarà occupato nell'esplorazione delle situazioni narrative e sociali prodotte dalla nuova prospettiva: "ciò che succede alle donne può essere molto diverso da ciò che succede agli uomini," si legge sul risvolto di copertina. È una decisione paragonabile a quella compiuta venti anni prima con la formula dei "racconti romani", ovvero l'invenzione necessaria del personaggio popolare narratore in prima persona, col quale Moravia per un decennio esplorò innumerevoli situazioni e psicologie non borghesi (vedi *Opere/3*). Ma i nuovi "racconti femminili" incidono più in profondità sulle strutture della narrativa moraviana, in quanto vertono sui meccanismi interiori dell'alienazione borghese, e sulle stesse questioni – ma da altra prospettiva – della narrativa maggiore di Moravia: il rapporto problematico con la realtà, il sesso, il corpo, l'azione, la rivolta. Da questo straordinario laboratorio sperimentale escono tutte le maggiori soluzioni della successiva opera moraviana, a cominciare dall'unica protagonista femminile di un suo romanzo, la Desideria della *Vita interiore* (1978) con la sua Voce.

I racconti femminili di Moravia, soprattutto all'inizio, riscossero un grande favore sia nel pubblico che nella critica. Da essi emergeva fra l'altro un'immagine della condizione della donna nella società italiana contemporanea che per ampiezza e per efficacia non aveva paragoni. Ma era una rappresentazione veridica, in qualche modo realistica? La donna che emergeva dal *Paradiso*, da *Un'altra vita*, da *Boh* aveva un valore esemplare in senso storico, documentario, sociologico? Che cos'era? una denuncia, una satira o l'ennesima variazione sul tema? Ancora una volta – un po' come era avvenuto negli anni venti di fronte all'immagine "realistica" della borghesia romana rappresentata negli *Indifferenti* – Moravia costringeva la cultura italiana a interrogarsi sulla "verità" di tale rappresentazione e quindi su se stessa.

Ma ci si interrogava anche sulla continuità o discontinuità di queste nuove figure femminili rispetto all'immagine che della donna lo stesso Moravia aveva già dato nelle sue opere precedenti. In effetti, la sua narrativa era già ricchissima di memorabili personaggi femminili, dalla Carla degli *Indifferenti* alla Cecilia della *Noia*, e anzi si identificava con una certa immagine di donna. Aveva anche già sperimentato il narratore

femminile che racconta in prima persona in due romanzi fortunati come *La romana* e *La ciociara*. Memorabili, quasi epocali certi suoi ritratti, come l'intervista "fenomenologica" a Claudia Cardinale. Tuttavia la prospettiva fondamentale della narrativa moraviana era stata, da sempre, tipicamente maschile: è lui, il personaggio intellettuale, il portatore del problematico rapporto col mondo e con se stesso, che deve sciogliere il dramma, che vuole cambiare o possedere o ritrovare la realtà, che vive insomma nella Storia e che deve agire nella sua storia. La donna si definisce in rapporto a lui, al suo desiderio, al suo tormento intellettuale e sessuale. Ella è natura, è l'accettazione della realtà così com'è, spesso anzi incarna l'immagine di quella realtà cui l'uomo aspira, ma questa sua ideale superiorità è tutta apparente, e sottintende il pregiudizio (sia pure inconsapevole e culturale) sulla naturale inferiorità della donna. Le grandi creazioni moraviane di donne borghesi, le "matri" (come dimenticare quelle degli *Indifferenti*, di *Agostino*, del *Conformista*, della *Noia?*), le "mogli" (nell'*Amore coniugale*, nel *Disprezzo*, nell'*Attenzione*) o ancora le "amanti", le "sorelle", le "figlie", sono sempre funzioni dell'uomo e dei grandi temi con cui Moravia scava in profondità il suo personaggio: la prostituzione, l'incesto, la corruzione, la violenza, l'incomunicabilità. In particolare il fantasma della prostituta è fondamentale e viene regolarmente evocato, in vari modi e in varie accezioni, nella narrativa moraviana tradizionale.

Ci si chiese insomma se i nuovi racconti al femminile riflettessero ancora quest'immagine e questi pregiudizi, oppure se indicassero un nuovo atteggiamento, e in tal caso se nascessero da sviluppi interni al percorso dello scrittore (per esempio i temi dell'alienazione borghese e dell'erotismo), oppure se egli avesse precocemente e acutamente intuito nella società italiana quel mutamento in corso nella condizione della donna che apparirà in modo sempre più evidente negli anni seguenti. Sono questi alcuni degli interrogativi su cui la critica, con maggiore o minore chiarezza, si confrontò sin dall'uscita del *Paradiso* nel 1970, e su cui si divisero ben presto anche il nascente movimento femminista. Particolarmente significativo quest'ultimo dibattito, per la complessità delle questioni implicate (si ricordi che la compagna di Moravia, Dacia Maraini, era già allora una scrittrice fortemente impegnata in tal senso).

La lettura moraviana dell'universo femminile parve inaccettabile alla maggior parte delle esponenti del femminismo militante, o per l'ambiguità dell'operazione in sé, o per la parzialità delle figure e delle situazioni

rappresentate, quasi tutte riconducibili, per certi versi, a stereotipi borghesi di donne ottuse, sventate, schizofreniche, bestiali ecc. Un duro *pamphlet* di Liliana Caruso e Bibi Tomasi nel 1974 arrivava ad affermare che la posizione di Moravia sulla donna dagli *Indifferenti* in poi “non si è mossa di un centimetro” ed è perciò “una letteratura d’evasione deresponsabilizzante” (p. 49). Ma considerata più attentamente però, tale lettura sollecitò riflessioni molto diverse e talvolta illuminanti, come la “conversazione con Alberto Moravia sulla donna” di Carla Ravaioli, pubblicata nel 1975 col titolo *La mutazione femminile*.

Rvaioli ritiene che le donne dei nuovi racconti moraviani siano molto diverse da quelle “tradizionali” delle precedenti opere, non tanto per un cambiamento di Moravia, quanto perché nella donna “è in corso un effettivo mutamento” (ivi, p. 17). La differenza sta nella loro nuova consapevolezza, anche se è la consapevolezza di un’impotenza: “anche la Carla degli *Indifferenti*, la più vicina ai nuovi personaggi femminili, si ribella contro l’ambiente, non in quanto donna” (ivi, p. 15). Secondo l’attenta analisi di Ravaioli, Moravia nei racconti *Il paradiso* e *Un’altra vita* “ha trattato i temi di fondo del femminismo militante” (ivi, p. 18), e ha descritto in maniera esemplare, in certi “racconti-parabole”, il destino di tante donne all’interno del matrimonio, della famiglia e di un sistema sociale che fa di esse le principali vittime dell’alienazione e dello sfruttamento. Moravia riconosce con sorpresa, nella lettura sociale di Ravaioli, aspetti dei suoi racconti ai quali non aveva pensato, come per esempio la critica del rapporto matrimoniale in testi quali *Rapita*, *Gemelli nel Nepal*, *Viaggio di nozze*, o del ruolo materno in *Facciamo un gioco*, *Gli scarafaggi*, *Viva Verdi*, *Sette figli*, *Angelo mio*. Ma esclude con forza di aver voluto fare intenzionalmente un’operazione critica e militante:

per me sono due ritratti di donna, due situazioni su cui avevo delle cose da dire, ma non, badi bene, delle idee da esporre, che è molto diverso. [...] Insomma, non era il problema femminile il mio tema, né le due raccolte possono considerarsi una casistica del problema femminile. (ivi, pp. 28 e 37; vedi anche Moravia-Paris 1980, p. XLV)

Vediamo dunque qual è il suo tema, torniamo cioè al “fantasma” che si agita nella sua scrittura.

La rivolta, non la rivoluzione, distingue i personaggi moraviani in cerca di se stessi e della realtà. Mentre la rivoluzione è un fatto ideologico e razionale che non esita a usare l’uomo come mezzo per raggiungere il fine, la rivolta è invece di per sé un moto liberatorio, istintivo, spesso

inconsapevole, contro una situazione falsa, in nome di un mondo utopico in cui l'uomo sia fine e non mezzo (secondo le categorie formulate in *L'uomo come fine*). Tra rivolta e rivoluzione vi può essere continuità, ma più spesso c'è un rapporto di involuzione e di opposizione. È la rivolta che distingue per Moravia gli studenti del Sessantotto e li apparenta al Michele degli *Indifferenti*. Ma la rivolta adesso caratterizza anche la donna, che nell'opera precedente di Moravia, come abbiamo osservato, si caratterizzava invece per essere il contrario della rivolta, l'accettazione naturale, pigra, piena della "realtà così com'è", ovvero il principio di natura contrapposto ed estraneo a quello maschile della storia.

Le donne dei nuovi racconti, invece, sia pure in modo inconsapevole e oscuro, non accettano ma subiscono la realtà in cui vivono, soffrono l'alienazione moderna in modo più radicale degli uomini, i quali per il loro ruolo dominante sono più integrati. La donna, in quanto "soggetta", è in larga parte non integrata e irriducibile nei quadri sociali, e un'intera dimensione della sua esistenza resta pertanto "selvaggia" (Moravia-Ajello 1978, p. 189). In riferimento agli *Indifferenti*, è come se l'archetipo Carla subentrasse all'archetipo Michele nella conduzione del "fantasma" moraviano. Come ha scritto Geno Pampaloni:

Queste donne moraviane occupano un ruolo simile a quello che per lungo tempo fu personaggio privilegiato della sua narrativa, vale a dire l'intellettuale: l'intellettuale che, secondo il Moravia, è il personaggio più interessante di una società borghese alienata, in quanto l'unico ad avere coscienza, a soffrire del dramma d'estraniamento che coinvolge se stesso e gli altri. Le donne moraviane (tutte borghesi, e per lo più, si noti, arrivate all'agiatazza borghese da un'origine popolana), si trovano nella società alienata "in situazione", per motivi ancor più complessi od eccitanti. Da un lato, sono integrate nella società per ambizione, per abitudine all'assuefazione, per il piacere dell'agio di cui si trovano a godere; dall'altro sono "selvagge", come dice l'autore, cioè disinibite, capricciose, insolenti contro le stesse convenzioni che abitualmente accettano, istintivamente amorose. (Pampaloni 1973)

Ed ecco che nei racconti femminili, proprio in virtù della peculiare condizione della donna (difficile identità, scarsa integrazione sociale, spossessamento di sé, riduzione a oggetto, linguaggio autonomo del corpo), si manifesta progressivamente una scissione interiore che il personaggio o "fantasma" moraviano non aveva mai conosciuto prima in questa forma, e che invece lo caratterizzerà nella narrativa degli anni settanta e ottanta. Il personaggio moraviano tradizionale, nonostante il suo tormento interiore e intellettuale, era sempre stato saldamente unitario e reale, contrastando in questo la tendenza tipica del romanzo novecentesco, da Pirandello a Joyce e oltre, a dissolverlo in una successione di momenti psicologici o in

frammenti di esperienza. Il nuovo Moravia invece avverte nei suoi personaggi la tendenza a incrinarsi, a contraddire e contraddirsi, a dissociarsi, sdoppiarsi, alienarsi, in forme ora comiche ora patologiche, ora oniriche ora dialettiche.

Devo dire che alla crisi del personaggio sono arrivato assai tardi [...]. Pirandello lascia che il personaggio si dissolva come individuo, io credo che il personaggio esista comunque, ma il suo essere si rifrange in possibilità molteplici e contraddittorie di azione. (Siciliano 1982, p. 120)

Nei racconti femminili questa tendenza è straordinariamente manifesta, legandosi da un lato all'alienazione sociale della donna nei ruoli imposti (vedi per esempio *Rapita* o *Ritrovata* sul ruolo coniugale, *Gli scarafaggi* sulla figura materna, *Amata dalla massa* sull'oggetto del desiderio maschile), ma dall'altro, più radicalmente, nasce da zone più oscure e "selvagge" (ad esempio *Venduta e comprata*, *L'armadio*, *L'orgia*, *Allergica*). L'archetipo letterario di riferimento è certamente *Madame Bovary*, cui Moravia nei primi anni settanta dedica una riflessione continua (ad esempio, "Emma scollata" su *Nuovi Argomenti* nel 1972), e vari racconti qui contenuti (ad esempio, *Viva Verdi*, *L'altra faccia della luna*, *Una donna piuttosto comune*). Lo "scollamento" interiore di Emma Bovary – e del suo stesso autore Gustave Flaubert – nasce dal suo rifiuto del quotidiano in nome del romanzesco, e quindi dal suo rovesciamento della realtà, dal vagheggiamento autodistruttivo di un mondo fittizio. Ma è importante sottolineare anche l'elemento di "rivolta" che cova in questa scissione interiore del personaggio, e che prefigura molto chiaramente la Voce di Desideria nella *Vita interiore*, soprattutto nei racconti in cui lo sdoppiamento nasce da una reazione istintiva o sistematica di "contraddizione": si vedano per esempio *Gli ordini sono ordini*, *Dritta*, *Via il sole* (in *Il paradiso*), *Linea rossa linea nera*, *Un'altra vita* (nell'omonimo *Un'altra vita*), *Dentro e fuori* (in *Boh*).

Il romanzo del Sessantotto

Lasciamo adesso i racconti e veniamo ai romanzi. Nel saggio del 1958 su *Racconto e romanzo* Moravia distingueva il carattere lirico del racconto rispetto a quello ideologico del romanzo, intendendo per ideologia una struttura immanente e "soggiacente" alla narrazione, da non confondere con le ideologie storiche di tipo politico e filosofico, e da identificare invece con

un dato culturale profondo, non soggettivo e non arbitrario, che lo scrittore, nella misura in cui sa andare coraggiosamente “fino in fondo”, porta alla luce per tutti. Nonostante la straordinaria qualità e quantità dei suoi racconti, spesso superiori come risultato artistico ai romanzi, non c’è dubbio che Moravia collochi se stesso tra i romanzieri, il cui compito non è la varietà infinita del mondo, ma la ripetizione del medesimo tema in infinite variazioni; secondo lui, “Flaubert e Dostoevskij, 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” (Moravia 1958, p. 326).

I tanti personaggi e le tante situazioni dei suoi racconti partecipano così dell’unico “fantasma” – vortice creativo cui tutto converge – che rende moraviana la narrativa di Moravia e che il romanzo cerca di formulare compiutamente. In questo senso, la funzione sociale dell’artista non è propagandare un’idea (*engagement*, contestazione, femminismo o altro), ma, freudianamente, esprimere il represso sociale. “I sogni rivelano ciò che di represso, di inespresso esiste nell’inconscio del singolo, questo lo sanno tutti. L’artista fa lo stesso con l’inconscio collettivo” (Moravia-Ajello 1978, p. 70), e il personaggio è lo scandaglio che gli permette di scendere “fino in fondo”.

L’officina moraviana del romanzo, dopo la parentesi drammaturgica, riapre faticosamente verso il 1968. Secondo testimonianze d’autore (per cui si rinvia alle *Note ai testi*), il primo progetto, perduto, avrebbe dovuto intitolarsi *Io e l’altro* e riguardava un personaggio interiormente dissociato che, come il Goljadkin del *Sosia* di Dostoevskij, vede un altro se stesso agire in contraddizione con l’io che osserva. Possiamo immaginare come protagonista-narratore il tradizionale personaggio intellettuale di fondo autobiografico (come Michele, Marcello, Dino, Francesco ecc.), sdoppiato però su basi traumatiche e sociali, come Goljadkin, in “io” contemplante e “l’altro” agente. L’orizzonte ideologico doveva essere ancora la giustificazione o non giustificazione dell’azione, quello tematico forse già la pulsione sessuale, quello drammatico ed espressivo probabilmente di tipo tragico. Ma quella scissione che caratterizzava i personaggi femminili dei racconti non funzionava altrettanto bene nel personaggio maschile, meno alienato, meno schematico, più consapevole. Il riferimento, in certe dichiarazioni, alla lettura di testi come *L’io diviso* di Ronald D. Laing lascia

intravedere il rischio di una deriva schizofrenica in senso patologico del personaggio.

In ogni caso, *Io e lui* – dove “lui” è il membro virile del personaggio stesso – nasce da decisioni che virano consapevolmente da questi primi tentativi e più in generale dalla maniera dei precedenti romanzi. La figura grottesca di Rico non sembra aver più niente a che vedere coi vari Michele, Dino o Francesco “autobiografici” delle altre opere. La scelta del registro comico sembra marcare la discontinuità rispetto al modello tragico a cui la narrativa di Moravia, sia pure in modo critico, ha sempre guardato, dagli *Indifferenti* all’*Attenzione al Dio Kurt*. Il sesso poi non era mai stato raffigurato in modo tanto esplicito e ostentato, al limite della pornografia, sebbene fosse sin dagli *Indifferenti* un tema profondo, caratterizzante. Dal caso patologico della dissociazione schizofrenica del *Sosia* dostoevskiano si passa all’esperienza universale della dissociazione naturale tra le istanze “superiori” dell’io e l’autonomia del desiderio sessuale, quale Petronio descrive comicamente in una celebre scena del *Satyricon* (132,9), o anche Diderot, al femminile, nei *Gioielli indiscreti*, e più metaforicamente Cervantes nel *Don Chisciotte* (vedi le *Note ai testi*, qui alle pp. 1330-1331). Leggiamo come lo scrittore racconta a Pampaloni questa virata:

volevo da tempo scrivere un libro comico; da sempre consideravo il romanzo comico come una meta da raggiungere. Di fronte ad uno sterminato numero di romanzi seri, i grandi romanzi comici si contano sulle dita di una mano o poco più: ci deve pur essere una ragione per questa rarità che di solito sta ad indicare qualità. Del resto amo leggere i romanzi comici. Ho riletto non so quante volte *Don Chisciotte*, *Pickwick Papers*, *L’asino d’oro*, *Rabelais*, *Le anime morte*, *l’Aretino*, *Courteline*, *Alice nel paese delle meraviglie*, *Pinocchio*, *Satyricon* ecc. ecc. La comicità mi pare qualche cosa di molto difficile: essa implica l’esperienza indispensabile della serietà, mentre la serietà non implica affatto l’esperienza della comicità. C’era per me anche un altro motivo per scrivere un romanzo comico: ero stufo del mio solito personaggio dell’intellettuale. Ho voluto prenderlo in giro, renderlo ridicolo. L’ho creato sessualmente superdotato e intellettualmente infatuato di psicanalisi o meglio dell’idea di origine psicanalitica che l’arte sarebbe il risultato di quel processo psichico che va sotto il nome di sublimazione. È un po’ la stessa idea de *L’amore coniugale* nel quale il protagonista si astiene dal rapporto sessuale con la moglie per conservare intatta tutta la sua energia creativa che vuole invece dedicare al romanzo che sta scrivendo. Ma *L’amore coniugale* è in chiave drammatica, *Io e lui* in chiave comica. (Moravia-Pampaloni 1986, pp. XXII-XXIII)

Dunque *Io e lui* non è affatto estraneo all’asse maggiore della ricerca moraviana, ma è un suo rovesciamento sistematico, furiosamente condotto per via di caricatura e di eccesso, secondo quella logica di “estremismo” (non nel senso politico ma in quello narrativo e metodologico di condurre “fino in fondo” le premesse senza curarsi di rispetti e convenienze) che da sempre presiede al fare artistico di Moravia. La comicità del resto aleggia

da sempre sugli atti mancati e velleitari dei suoi personaggi tragici, sin da quando, nel momento decisivo degli *Indifferenti*, il revolver non spara perché Michele ha dimenticato di caricarlo, e più ancora nell'*Amore coniugale* (1949), dove la creatività intellettuale e artistica del protagonista dipende dall'astensione dai rapporti sessuali con la moglie. Tutto ciò non basta certo a giustificare e riscattare la comicità piuttosto goffa e pesante di *Io e lui*, che fallisce anche a causa di questa forzatura intellettualistica. Basta però a meritargli una nuova attenzione, che ne cerchi le premesse biografiche e culturali e ne valuti le scelte. Al di sotto di una stravolta caricatura, per esempio, Moravia sta cercando di dire qualcosa della sua esperienza del Sessantotto, e soprattutto dell'erotismo nel mondo contemporaneo. La caricatura era inevitabile e necessaria, forse più ancora della comicità.

Rico è uno sceneggiatore con aspirazioni da scrittore e da regista, un po' come il Riccardo del *Disprezzo*. Sta preparando la sceneggiatura per un film dal titolo *L'espropriazione*, su incarico di un gruppo di giovani studenti rivoluzionari, e aspira alla regia, proponendosi in questo ruolo sia presso i leader del gruppo, Maurizio e Flavia, sia presso il produttore cinematografico Protti. L'ambiguità di questa sua posizione e del suo comportamento gli viene duramente rinfacciata dai giovani, che approfittando delle sue debolezze e delle sue velleità rivoluzionarie da intellettuale di sinistra, gli estorcono soldi e lo costringono ad umilianti ritrattazioni, in particolare durante una riunione che si trasforma in processo di gruppo.

Non è difficile riconoscere in questa situazione, per quanto trasformata, la proiezione di sentimenti vissuti da Moravia nel suo confronto personale con gli studenti della contestazione nel febbraio del 1968, sia quando intervenne all'assemblea di Lettere della Sapienza, sia quando il confronto continuò presso la redazione dell'*Espresso* con una rappresentanza qualificata di cinque studenti, Oreste Scalzone, Valerio Veltroni, Massimiliano Fuksas, Sergio Petruccioli, Duccio Staderini (il dibattito fu pubblicato come "Processo a Moravia" il 25 febbraio sull'*Espresso* ed è raccolto in *Impegno contro voglia*). Sia chiaro: nel romanzo non c'è alcun elemento storico, e sarebbe fuorviante cercarlo. Ma in tutti i suoi romanzi, nessuno escluso, Moravia ha bisogno di investire un sentimento vissuto, personale e problematico, dal quale segretamente partire: un nodo oscuro, di specie sentimentale, che gli consenta di stabilire con personaggi e

situazioni l'indispensabile rapporto personale ("la maggiore difficoltà la incontravo nello stabilire dei rapporti tra me e i miei personaggi", Moravia 1945, p. 122), ma che possa poi svilupparsi in piena autonomia, fino ad assumere un valore culturale e partecipabile.

Ora, il contatto tra l'autore e la grottesca invenzione narrativa di *Io e lui* va probabilmente cercato nel rapporto ambiguo dello scrittore col Sessantotto e con gli studenti della contestazione. C'è insomma qualcosa di quell'esperienza di umiliazione e incomprensione: il rifiuto da parte degli studenti di riconoscere nello scrittore un riferimento ("Pubblicando novelle sul *Corriere della Sera*, quale che sia il loro contenuto, lei Moravia, prende una precisa posizione", "Processo a Moravia" in *Impegno controverso*, p. 94), le pesanti accuse rivolte contro il suo ruolo di intellettuale ("non cerchi di salvare l'anima, come hanno fatto gli intellettuali di sinistra da venti anni in qua", ivi, p. 98), contro il carattere individuale della sua opera letteraria ("non è questo che ci interessa", ivi, p. 97), contro la sua ambigua collaborazione al *Corriere della Sera* ovvero all'"organo dell'oppressione imperialista in Italia" (ivi, p. 104). Di fronte a tali imputazioni, a Moravia naturalmente non mancavano validi argomenti e buone ragioni da contrapporre (in particolare rifiuta l'idea di un'"arte utile" alla causa rivoluzionaria come vorrebbero gli studenti, tanto quanto l'idea di un'"arte di propaganda" al servizio di ideologie, come in molti saggi dell'*Uomo come fine*). Ma la comunicazione è impossibile: gli studenti parlano un altro linguaggio, nel quale egli inevitabilmente rappresenta la cultura integrata, asservita e colpevole.

E poiché nei suoi romanzi Moravia non si è fatto mai sconti, ecco che nel *Rico goffo e faunisco*, continuamente umiliato nei suoi patetici tentativi di sublimare un eros prepotente, ha probabilmente trasposto – su un piano figurativo d'invenzione comica e di parossismo sessuale – qualcosa di quella situazione. Non meno ironica, del resto, è la caratterizzazione dei giovani contestatori: in quanto "sublimati" e "rivoluzionari" si pongono con moralistica superiorità di fronte al più maturo intellettuale "desublimato", ma la loro algida sublimazione assomiglia piuttosto a repressione, la loro conversione alla causa rivoluzionaria non può nascondere l'origine borghese, e la loro azione obbedisce più a un cupa ideologia rivoluzionaria che a un vero moto di rivolta. Si legge per esempio in *Io e lui*:

Sono annichilito. Con, per giunta, la consapevolezza bruciante di essere caduto, a causa della mia buona fede di desublimato bonaccione ed esuberante, in una trappola accuratamente preparata da una

scatenata tribù di supersublimati in erba. Già, perché, qui, son tutti quanti più o meno simili a Maurizio: sublimati per nascita, per tradizione familiare, per ambiente sociale. (qui p. 450)

Lo scrittore però non coincide con l'intellettuale, e il discorso svolto nel romanzo non è quello che Moravia esprime negli interventi pubblici. Per tornare alla cronaca di quei giorni, anche dopo il "processo" del febbraio 1968, anche dopo i fatti di Valle Giulia del 1° marzo 1968, Moravia confermò la sua posizione dalla parte degli studenti. Quelle stesse ragioni che indussero allora Pasolini, nel *Pci ai giovani*, a prendere clamorosamente le distanze da loro – il fatto cioè che fossero figli della borghesia – confermavano invece il sentimento di solidarietà di Moravia: il Michele degli *Indifferenti* era come loro, intellettuale, borghese, un po' antipatico, pieno di contraddizioni, e tuttavia si rivoltava contro il "sistema" falso e irrealista in cui viveva. Nel saggio *Per gli studenti*, dell'aprile del 1968, Moravia osserva come la nuova generazione che in tutto il mondo (dalla Cina, a suo dire, fino agli Stati Uniti) si sta incredibilmente rivoltando, manifesta così per via istintiva, giovanile, inconsapevole un'intelligenza profonda della storia: "Orbene, quella mente è esplosa in questi giorni contro i sistemi, attraverso i moti degli studenti. Per la libertà degli uomini. Contro il nichilismo dei sistemi, a favore della liberazione dell'intelligenza" (lo si legge ora in *Impegno controverso*, p. 110).

Tuttavia, anche Moravia, come Pasolini, come la cultura della vecchia generazione, scopre con sorpresa la sostanza anticulturale di questa intelligenza; "Gli studenti sono una nuova specie di intellettuali: gli intellettuali ignoranti" (ivi, p. 106). Come Pasolini, anche Moravia prende atto che almeno in Italia la rivolta non ha i tratti "gentili" del popolo e della cultura, bensì qualcosa di "barbarico" e di distruttivo come il suo "orrendo" linguaggio: "Il popolo è gentile, rispettoso: oppure sacrilego [...]. Ma gli studenti sono brutali e intolleranti perché sono degli intellettuali figli della borghesia. Intellettuali ignoranti, la bocca piena di un orrendo gergo scientifico-sociologico" (ivi, p. 108).

Erotismo e romanzo

Ma la grande novità inaugurata in chiave comica con *Io e lui* e portata a livelli di "scandalosa" violenza con *La vita interiore*, di cui parleremo, è senza dubbio il tema sessuale. Non che fosse una novità in sé, per la

narrativa moraviana: sin da *Gli indifferenti*, e da *Agostino* in poi con crescente consapevolezza in ogni romanzo, lo scrittore ne aveva avvertito chiaramente la necessità per una rappresentazione della condizione moderna dell'uomo, e al costo di tante polemiche, denunce, censure e "messe all'Indice", era divenuto a torto o a ragione un elemento caratterizzante, quasi per antonomasia, della sua opera. La novità rispetto alle opere precedenti era ora la rappresentazione esplicita e sistematica del sesso, e non solo in singole scene ma nella caratterizzazione stessa dei personaggi e della vicenda. Fu detto naturalmente che si trattava di una bassa operazione di mercato, oppure dell'ennesima speculazione sulle mode culturali, o di attentato laicista alla morale, e via di seguito. Non mancarono, sin dalle recensioni a *Io e lui*, lettori che avvertirono il carattere necessario e la rilevanza culturale dell'operazione moraviana (Bo, Ginzburg, Almansi). Più spesso, di proposito, non fu detto niente, si preferì un imbarazzato e ostentato silenzio.

Certamente, la scelta comica indica anche una volontà di abbassamento ironico, e anche la ripresa di temi già trattati (quello dell'*Amore coniugale* in *Io e lui*, quelli degli *Indifferenti* nella *Vita interiore*, come poi di *Agostino* in *Il viaggio a Roma* negli anni ottanta) allude a riscritture "alleggerite", quasi gidiane *soties*. Ma al di là del risultato di *Io e lui*, non si può ignorare che Moravia, ancora una volta, pone con estrema forza una questione culturalmente significativa. Anche perché la pone sul piano dell'intera sua opera, rifiutando cioè di confinarla e giustificarla all'interno di un sottogenere come la letteratura erotica, o peggio ancora nella pornografia. Né l'una, né l'altra: come vedremo, Moravia lavora su un altro piano.

Per comprendere *Io e lui* e *La vita interiore*, dobbiamo brevemente ripercorrere la grande riflessione dello scrittore sull'erotismo. Questione ineludibile, come avvertono autorevoli lettori: "piaccia o meno," ha scritto per esempio Luigi Baldacci (p. 309), "Moravia è stato un grande demolitore di ipocrisia," colui che "ha indicato nella sessualità il medium di conoscenza essenziale per l'uomo moderno," e disconoscere la "centralità del sesso nella sua opera" significa fraintenderne la lezione. "Moravia, che ha così compiutamente rappresentato il nostro tempo, finirà, secondo uno strano contrappasso, per restargli estraneo e inassimilato: come del resto avviene in tutti quei casi (rarissimi) in cui uno scrittore propone delle verità estreme senza preoccuparsi di coprirle ideologicamente. *Mutatis mutandis*, è il caso di Sade: troppo radicale per essere preso sul serio" (pp. 311-312).

Centralità però non vuol dire né ossessione, né morbosità, né ideologia, e neppure punto di partenza o tema originario della sua narrativa. L'importanza del tema sessuale in Moravia non ha origini ossessive come in Pasolini e neppure è il tema principale come nella letteratura erotica. Viene semmai da una sorta di estremismo intellettuale. Il principio vitale da cui nascono i personaggi e i romanzi di Moravia non è il sesso, ma il difficile rapporto con la realtà, ovvero la grande questione esistenziale della modernità, tra Dostoevskij, Gide, Sartre ecc. Ma è proprio la radicale esperienza di questa condizione dell'uomo moderno (alienazione, derealizzazione, incomunicabilità, noia, indifferenza) che conduce Moravia ad assegnare sempre più consapevolmente al sesso la sua centralità, in quanto potente molla di azione, in quanto "chiave con cui aprire la realtà".

Per agire, per metter fine all'intollerabile situazione in cui vive, il personaggio ha infatti bisogno di una giustificazione valida e assoluta, che però non trova nel mondo moderno, sia esso borghese o socialista, in quanto né le motivazioni passionali né quelle razionali e ideologiche sono sufficienti. Certo il personaggio può fingere di crederci, ma le sue azioni saranno inevitabilmente inautentiche, romanzesche, ingiustificabili, oppure strumentali, asettiche, violente, dettate da una razionalità cupa e disumana. Rimane, allora, il sesso. "Perché il sesso? Perché esso è una forza primitiva, impersonale, che permette all'uomo di agire senza dubbi e senza doppiezza; con quell'assolutezza, appunto, che è propria degli animali. Non è una ragione morale ma è pur sempre una ragione valida" (Moravia 1953). Tra le tante dichiarazioni rilasciate dallo scrittore in questo senso, si veda per esempio l'intervista a Jean Dufлот, che risale al tempo della composizione di *Io e lui*:

En fait, le thème de l'érotisme n'est pas vraiment dominant dans mon oeuvre, et il n'apparaît que comme variation du thème principal qui est celui du rapport avec la réalité. Il est bien évident que la possibilité ou la non-possibilité de l'action déterminent un déplacement de ce problème sur le plan érotique. L'érotisme n'est alors qu'une forme d'action comme une autre, souvent même le dernier recours possible [...]. À vrai dire, c'est sans doute la seule forme d'activité justifiée en soi; on est "érotique" ou on ne l'est pas. (Moravia-Dufлот 1970, pp. 135-136)

Variazione sul tema, ultima opzione possibile, *extrema ratio*, è comunque evidente che "il fatto sessuale" non è affatto un *optional* nella narrativa di Moravia, ma un elemento necessario nel tentativo di ristabilire i ponti con la realtà: "non è affatto necessario parlare del fatto sessuale," scrive nel 1961 nel saggio su *Erotismo in letteratura*, "ma è necessario

parlarne quando, ci si perdoni il bisticcio, è necessario” (p. 401). In questo percorso un posto fondamentale spetta a Freud. Pur consapevole della propria originalità, Moravia iscrive la sua riflessione sul “fatto sessuale” nell’alveo della grande lezione freudiana che per la prima volta ha reso possibile “parlarne”, liberando la cultura da tabù e conformismi: “l’effetto di Freud sull’arte è la franchezza e l’obiettività sul fatto sessuale,” scrive già nel 1946 (“La psicanalisi”, p. 143). Da *Agostino* in poi lo scrittore ne parla infatti con crescente “franchezza” e “obiettività” ogni volta che è “necessario”, e cioè sempre più spesso, essendo sempre meno forti le altre “giustificazioni” per agire. Però, “franchezza” non significa affatto rappresentazione esplicita del sesso (cosa che avverrà soltanto a partire da *Io e lui*): significa freudianamente riconoscere la sessualità in episodi, forme e situazioni in apparenza lontani dall’ambito sessuale, riconoscere la sua importanza nella formazione e nella vita interiore della personalità, capirne il linguaggio simbolico e metaforico (vedi in proposito Casini 2019).

Ma negli anni sessanta la riflessione di Moravia sull’erotismo cambia passo. Lo scrittore mostra un crescente interesse per la dimensione culturale e letteraria dell’eros. Il suggestivo inizio è forse la visita al tempio di Khajuraho, durante il viaggio compiuto nel 1961 in India in compagnia di Pasolini, che sembra corrispondere per entrambi a un’esperienza illuminante; anche Pasolini, in *L’odore dell’India*, ricorda quella visita come “la tappa più attesa” e “il pomeriggio più bello di tutto il nostro soggiorno indiano” (p. 103). Scrive Moravia in *Un’idea dell’India*:

Questo è dunque lo scandalo di Khajuraho, questa novità vecchia quanto il mondo: la rappresentazione del momento più intimo, più segreto, più misterioso del rapporto amoroso. A questo momento si riferiscono, è vero, molte opere d’arte anche in Europa ma si tratta quasi sempre di allusioni, di metafore, perché in Occidente la rappresentazione realistica dell’atto sessuale non sembra quasi mai necessaria; ed è appunto questa mancanza di necessità che ne fa, per lo più, qualche cosa di pornografico. Come mai gli indiani, soli al mondo, ritennero necessario rappresentare l’atto sessuale e appunto perché lo ritennero necessario, riuscirono a farne un oggetto di bellezza? La risposta a questa domanda la danno le sculture stesse, o meglio il loro significato, la loro giustificazione ideologica [...] vogliono adombrare il divino, cosmico, ineffabile desiderio che, secondo la religione indiana, è all’origine di tutte le cose. (Moravia 1962, p. 129)

Inizia qui una nuova riflessione sull’eros, inteso non tanto nella sua natura “cosmica” (una volta liberato “così dall’orrore moralistico come dall’edonismo volgare”, il fatto sessuale dovrebbe essere considerato “un’azione di inserimento in un ordine cosmico e sovrumano”, Moravia

1962, p. 402), quanto soprattutto nella sua dimensione culturale. Le culture umane si distinguono infatti secondo la loro capacità e il loro modo di integrare nel complesso della vita sociale questa forza in sé irriducibile (“les faits sexuels ne sont réductibles à une autre réalité que la leur”, Moravia-Duflot 1970, p. 119). Il grande rischio è quello di non integrarlo, di rimuoverlo, di isolarlo. Isolato dal resto della vita, il sesso si mostra allora per quello che è: un principio fondamentalmente religioso di distruzione e di conoscenza, che tende alla “svalutazione del mondo reale”, all’“eccesso” e alla “morte” (Moravia 1969a, p. 3). Come Moravia scrive nel saggio su Bataille, l’erotismo è “una forma di conoscenza che nel momento stesso che scopre la realtà, la distrugge. In altri termini si può conoscere il reale per mezzo dell’erotismo; ma al prezzo della distruzione completa e irreparabile del reale medesimo” (*ibid.*).

Tra la fine degli anni sessanta e la metà dei settanta Moravia affronta la grande letteratura erotica europea, soprattutto di tradizione francese, che più di ogni altra ha “isolato” il fatto sessuale e lo ha seguito fino alle estreme conseguenze. Si tratta di fondamentali saggi dedicati ai capolavori dell’erotismo come *Histoire de l’oeil* di Georges Bataille (del 1969 è la prefazione moraviana all’edizione italiana), *Histoire d’O* di Pauline Réage (1971, anche in questo caso è sua la prefazione per l’edizione italiana), fino alle *Opere* del “Divino Marchese” de Sade, con la prefazione al “Meridiano” Mondadori nel 1976.

Molto interessanti sono le conseguenze di ordine letterario che Moravia trae dalla complessa riflessione che abbiamo schematicamente riassunto. Anzitutto, è a suo avviso impossibile scrivere un “romanzo erotico”, un romanzo cioè che assuma il sesso come tema. Il romanzo deve coinvolgere la totalità dell’esperienza, mentre la “brevità” stessa delle opere di Bataille o di Réage dimostra che il sesso non può aggregare alcun altro elemento della realtà all’infuori di se stesso: nel suo vortice annulla il reale ed esaurisce la materia in poche pagine: “Belli o brutti, hanno tutti in comune il carattere specifico della brevità. Ossessionato dal proprio argomento e insieme deciso ad isolarlo e a conferirgli un carattere di totalità, lo scrittore erotico di solito esaurisce in poche decine di pagine tutte le possibili combinazioni del rapporto sessuale” (Moravia 1969a, p. 14). La scrittura stessa, in questi autori, altro non è che eros in azione, continuazione del sesso mediante la pratica scritta, non sua sublimazione nell’attività letteraria o intellettuale. La scrittura sadiana è il contrario esatto della

“sublimazione”, che è, freudianamente, la spinta a tradurre la pulsione sessuale sul piano della cultura:

Allo stesso modo che per Clausewitz la guerra era la continuazione della diplomazia in tempo di pace, la scrittura, per lui [Sade], non è che la continuazione di ciò che non gli è consentito di vivere fino in fondo nella vita. La sua dunque è una scrittura eminentemente pratica; la pagina è soltanto il luogo dove ci si trasferisce allorché la vita si rifiuta di lasciarsi vivere. Ci piace, a questo punto, ricordare la frase conclusiva dell'introduzione di Longo Sofista al *Dafni e Cloe*: “A noi doni Dio grazia di vivere casti e di scrivere gli amori altrui”, definizione fulminea della sublimazione che Freud avrebbe certamente approvato. Ebbene a Sade, l'idea repressiva e sociale di sublimare il sesso in scrittura, vivendo casto e scrivendo gli amori altrui, sarebbe sembrata assurda. (Moravia 1976, p. XII)

In *Io e lui* la tematizzazione comica della “sublimazione” (Rico cerca disperatamente di sublimare il suo sesso esuberante per realizzare un'opera artistica e intellettuale) indica un orientamento opposto a quello di Sade. Il romanzo non può essere sul sesso, ma sull'integrazione del sesso nella cultura e nella realtà. Può darsi che nella perduta versione iniziale, intitolata *Io e l'altro*, “l'altro” fosse proprio un eros separato, schizofrenico, fino ad annichilare la realtà; ma in *Io e lui* esso è ricondotto all'interno del personaggio, in una sorta di schizofrenia naturale, comune, comica.

Per quanto poco felice nei risultati, la chiave comica non è affatto una scelta di registro espressivo: “si è detto che il mio libro non è comico. Ma la vera comicità non è riso; quelli che vogliono ridere vadano a vedere i film cosiddetti della commedia all'italiana. La comicità è una forma, come ho detto, di oggettivazione” (Moravia 1971). Infatti, accanto all'interesse per l'erotismo tragico sadiano, Moravia si volge in questi anni alla grande letteratura comica, soprattutto antica, intesa appunto come forma di integrazione culturale dell'eros nella vita quotidiana. Il *Satyricon* di Petronio e *L'asino d'oro* di Apuleio sono la principale fonte “culturale” di ispirazione per *Io e lui*, più dei *Gioielli indiscreti*, del *Don Chisciotte* e di qualunque altra opera (si rimanda per questo alle *Note ai testi*). E da un altro romanzo antico – come abbiamo visto – lo scrittore ricava la formula letteraria della sublimazione dell'eros: “Gli dei ci hanno concesso di essere casti e di raccontare gli amori altrui”; ripete in un'intervista del 1978 della *Vita interiore*: “È l'inizio di *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, nella traduzione di Annibal Caro. Sì, il mio romanzo ha uno sfondo sfrenatamente erotico, ma non voglio aggiungere altro” (Moravia-Bellezza 1978, p. 1). Del resto, *L'asino d'oro*, il *Satyricon*, *Dafni e Cloe* non erano una novità nello scaffale

moraviano: già dagli anni trenta si collocava qui il “modello e prototipo di tutti i romanzi che vennero dopo” (Moravia 1933, p. 2).

La rappresentazione del sesso chiama in causa l'intera cultura e l'intera società. Non c'è da stupirsi se i nuovi romanzi furono spesso accolti come pornografia, cioè l'unico modo in cui una cultura che non può integrare il sesso ne concepisce la rappresentazione, confinandolo e tollerandolo a fini pratici in forme oscene (“lontane dalla scena”) secondo quello stesso giudizio moralistico che determina il tabù. Dalla fine degli anni sessanta si sviluppa in Italia su questo tema un dibattito molto complesso, che riguarda soprattutto il cinema e le arti figurative. Anche la riflessione di Moravia si approfondisce, più che intorno a questioni letterarie, nelle recensioni a grandi film come il *Satyricon* di Fellini (1969), *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci (1972) e soprattutto quelli di Pasolini, dalla cosiddetta “Trilogia della vita” fino all'ultimo, più estremo e provocatorio, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). È anzi impossibile sottrarsi alla sensazione che la ricerca espressiva di Moravia partecipi e forse solleciti una comune ricerca, di grande portata, con uomini di cinema e di cultura tanto vicini a lui. Come si è accennato, Moravia pone la questione in termini molto radicali e schematici: dopo Freud, si può parlare del “fatto sessuale”, quando è necessario, come di un fatto normale, perché esso entra pressoché ovunque nei comportamenti normali.

Secondo me, per arrivare a una definitiva integrazione dell'erotismo nella vita umana, bisogna prima di tutto riconoscerne l'assoluta normalità. Soltanto in questo modo l'erotismo, come tutte le altre attività dell'uomo, troverà i suoi limiti che non possono essere esterni ma soltanto interni. Finché la repressione utilitaria negherà la normalità dell'erotismo, i limiti saranno imposti dall'esterno, quanto dire che l'erotismo non troverà limiti che nell'eccesso. Sono dunque i tabù della repressione che creano direttamente quello che di solito viene chiamata la pornografia. Ossia, i veri pornografi sono i moralisti. (Moravia 1969b, p. 7)

Per questo, come scrive a proposito del film di Bertolucci con un'espressione destinata a suscitare molte polemiche, “la pornografia non esiste”, mentre esiste la “volgarità”:

la pornografia non esiste per la buona ragione che, molto più vasta e comprensiva della pornografia medesima, esiste invece la volgarità. La pornografia, infatti, non è, secondo me, che il trattamento volgare dell'argomento sessuale. Ma ci sono infinite forme di volgarità. Il trattamento volgare dell'argomento sessuale non è che una delle tante e neppure la più offensiva e la più diffusa. (Moravia 1973b, p. 3; vedi anche 1973a, p. 12)

Più offensivo e più generale ancora del trattamento volgare è secondo Moravia l'atteggiamento culturale moralistico che critica in altri ciò che

paventa in sé e che non distingue la funzione della “buona letteratura”:

Ora ho molto riflettuto su questa apparente contraddizione: il fatto sessuale è drammatico nei libri pornografici e osceni ed è invece ridicolo nei casti libri comici. Perché questo? Alla fine ho capito. La comicità è una forma di rispetto, cioè, appunto, di riverenza verso un dato demoniaco che supera di molto le capacità di comprensione del senso comune. In altre parole, è una forma di rappresentazione di remota origine religiosa mandata ad effetto coi mezzi della buona letteratura. (Moravia 1971, p. 12)

In *Io e lui* l’ambivalenza del “fatto sessuale” affiora del resto con chiarezza, sotto il velo buffonesco, nei momenti in cui “lui” si manifesta nella sua natura demoniaca o religiosa, principio di vita e di morte, in particolare nel sogno del capitolo sulla madre (“Traumatizzato!”), oppure nella violenza sfiorata e nella rivelazione “indiana” dei due capitoli finali (“Deviato!” e “Fagocitato!”). Con tutto ciò, non si può certo dire che *Io e lui* sia un romanzo riuscito e persuasivo. La sua origine è tutto sommato intellettuale, e il lettore arriva difficilmente a cogliere la necessità, la profondità, l’importanza della riflessione culturale e intellettuale da cui nasce, e che qui abbiamo cercato di ricostruire. Anche le scelte espressive, la comicità esclamativa, il linguaggio fumettistico sembrano poco funzionali, benché definire la funzionalità del libro stesso appaia cosa molto difficile. Non vi furono lettori entusiasti, ma i più acuti seppero in ogni caso focalizzare aspetti importanti, ed è significativo che si tratta spesso dei personaggi femminili. Pasolini, per esempio, in un’intervista del 18 aprile 1971 alla televisione francese, dichiara che il capitolo sul sogno e sulla visita alla madre contiene “alcune delle più belle pagine mai scritte da Moravia”. E Natalia Ginzburg, nonostante un severo giudizio (“non mi piace”), salva la figura di Fausta, moglie di Rico:

Nei suoi libri che non mi piacciono, c’è sempre una cosa che mi piace e che devo estrarre e isolare nella memoria, una pagina, o un attimo, o qualche tratto di una persona. Anche in questo c’è. È la moglie. La moglie è della specie di certe straordinarie donne di Moravia, pigre, mansuete, orribili e dolci. Sono donne pesanti e materne, infagottate in maglie di lana, stupidissime, attonite, trascinate in avventure che non capiscono, da uomini che parlano un linguaggio che le sbigottisce e a cui esse rispondono con un triste e pacato senso comune. La loro stupidità è profonda e misteriosa, buia come le acque di un pozzo. In questo libro, la stupidità della moglie rappresenta gli unici istanti di mistero. (Ginzburg 1971, p. 3)

La comicità del resto non è l’unico approccio possibile. Se il tentativo comico di *Io e lui* sottintende l’integrazione del sesso nella cultura, opere come il film di Bertolucci (“basato su un’idea addirittura romanzesca”, Moravia 1972, p. 908), quelli di Pasolini, e anche *La vita interiore* di

Moravia, che danno invece una rappresentazione seria, distruttiva, persino sadiana del “fatto sessuale”, non implicano perciò sadismo e nichilismo nei loro autori, ma al contrario sottintendono la critica radicale di una società fondata sulla repressione. A maggior ragione, in questi casi, emergono i limiti di una cultura che non distingue il trattamento “volgare” da quello “necessario”, quello viziato da quello critico. Come è avvenuto per esempio al film postumo di Pasolini:

si tratta di un film in cui non c'è neppure l'ombra del sentimento crudele, anche se, poi, il tema è, appunto, la crudeltà. E questo per la buona ragione che, come appare sia nel film sia in tutte le opere letterarie e cinematografiche di Pier Paolo Pasolini, egli non era crudele. [...] I film davvero sadici, nei quali, cioè, il regista partecipa sentimentalmente alla crudeltà, sono quasi tutti i film americani polizieschi, “neri”, dell'orrore e così via. C'è più sadismo, di quello autentico, in un solo fotogramma di prodotti come *L'ultima casa a sinistra* o *Non aprite quella porta* che in tutto il film di Pasolini. E tuttavia quei due film sono stati proiettati regolarmente e il film di Pasolini è stato invece frettolosamente bocciato dalla censura. (Moravia 1975b, p. 1040)

Un decennio che non dimentica di caricare la pistola

La vita interiore è forse il tentativo maggiore compiuto da Moravia per comprendere, integrare, sviluppare fino in fondo l'enorme quantità di motivi irrisolti che la sua opera trascina sin dall'inizio o raccoglie strada facendo nel suo assiduo confronto con la storia contemporanea. Ne risulta certamente un testo “terribile”, come fu detto da molti sin dal suo apparire, un testo “necessario”, come dimostra la fatica durata sette anni e sette riscritture integrali (e forse di più, vedi Nota alle pp. 1356-1358). Un testo discutibile sul piano delle scelte e dei risultati artistici, come pure nella sua lettura della contemporaneità, ma indubbiamente importante, dal significato complesso e sfuggente, suscettibile di letture diverse e contrastanti.

Il suo tema nasce da quello stesso cortocircuito interiore che abbiamo descritto sopra: il riconoscimento del “fantasma” originario della propria ispirazione narrativa nella storia in corso dalla fine degli anni sessanta. Michele, Carla, Luca, e in modo diverso anche gli altri suoi personaggi, e al di là dei personaggi i temi che nei personaggi prendono forma (il “fantasma” è per definizione unico), “assomigliano” alle questioni poste nel Sessantotto e oltre. O meglio, è Moravia che legge gli eventi contemporanei alla luce della sua vitalissima problematica, che mai come adesso trova tante suggestioni, conferme, sviluppi o smentite. Ricordiamola: è la questione della giustificazione dell'azione, che può porre finalmente ed

esistenzialmente la realtà, ma che può anche distruggerla. La narrativa moraviana affonda la sua rilevanza culturale nella fedeltà a questa ispirazione originaria (dostoevskiana, amletiana, esistenzialista) e al fatto di averla perseguita sempre per vie narrative, cioè prima attraverso la logica interna dei “personaggi”, e solo in un secondo momento e in subordine attraverso la riflessione critica.

Ma *La vita interiore* è anche un azzardo molto maggiore di quanto Moravia avesse mai osato. Mettersi a scrivere un romanzo sul terrorismo degli anni settanta senza in realtà conoscerlo da vicino o da coetaneo, senza studiarne zolianamente ambienti e psicologie, senza naturalmente dividerne le idee e le abitudini, ma solo da acuto e assiduo osservatore critico, e inseguendo in effetti una problematica sì necessaria e pertinente ma anche diversa, modellata di fatto sui *Demoni* di Dostoevskij e sui propri personaggi da *Gli indifferenti* in poi, era un’operazione destinata inevitabilmente a creare una sorta di *monstrum* e a provocare quel disorientamento che infatti produsse, uscendo per fatalità nei giorni del delitto Moro.

Nella sua lunga, ultrasettennale gestazione il romanzo attraversò fasi molto diverse, accompagnando lo scrittore dal momento ispirato della “sintonia” col presente storico nel 1968, a un nuovo tragico presente, quello del 1978, in cui, come vedremo, il suo sentimento dominante fu quello opposto della “estraneità”. Una causa fondamentale di questo nuovo stato d’animo fu certo l’involutione violenta e ideologica del Sessantotto: “io sono convinto che il 1978 sia un prodotto del 1968: che il terrorismo nasca dalla contestazione. Ma per me non significa niente. Dalle cose buone possono nascere di cattive” (Moravia-Ajello 1978, p. 55). Lo scrittore non vede più il suo Michele in quanto sta accadendo, o lo vede semmai nell’omonimo Michele “smarrito” e “disperato” di *Ecce bombo* (la recensione al film di Nanni Moretti è del 9 aprile 1978). Per Moravia furono però decisivi gli eventi dolorosi della sua vita privata, come la morte di Pasolini e la fine della convivenza con Dacia Maraini. *La vita interiore*, nella forma finale che conosciamo, riflette in gran parte gli ultimi e incupiti anni di lavoro (vedi le *Note ai testi*, pp. 1363-1368), ma alcune scelte di fondo vengono da più lontano.

Pare che la “situazione” cui lo scrittore pensò per i suoi personaggi fosse sin dall’inizio – già dalla fine degli anni sessanta o nei primi settanta, subito dopo *Io e lui* – quella di un sequestro politico. Dunque, molto prima

del rapimento Schleyer, il presidente della confindustria tedesca, con cui il romanzo interagì nelle stesure finali e decisive (autunno 1977), e molto prima del rapimento Moro, che coincise con la correzione delle bozze e la pubblicazione (marzo-giugno 1978), lo scrittore aveva già identificato in questa azione violenta un luogo significativo per i suoi temi. Secondo dichiarazioni d'autore, lo spunto veniva dai sequestri organizzati dal terrorismo sudamericano dei *tupamaros*, che ebbero notevole risonanza di cronaca sin dal 1969 in Italia e in Europa, e anche precoci imitatori in Germania.

Si noti come il problema moraviano dell'azione si confronti ormai con la giustificazione che può fornirgli la rivoluzione antiborghese (prescindiamo per ora dal movente erotico): in *Io e lui* l'azione che i giovani rivoluzionari progettavano è un'espropriazione, cioè un attentato alla proprietà, in *La vita interiore* è un sequestro, cioè un attentato alla vita. Anche se il tema rivoluzionario è nuovo, il tipo di giustificazione – ideologica e intellettuale – non è affatto nuovo. Ricorre per esempio già nel *Conformista* (che insieme a *La vita interiore*, non a caso, è l'unico romanzo dove il protagonista arriva a uccidere) e in tanti saggi di *L'uomo come fine* (che in chiave critica discutono appunto le gesta “ideologiche” compiute da personaggi di romanzi socialisti, cattolici o altro). Ma poiché nella rivolta studentesca ha riconosciuto la fisionomia del suo Michele degli *Indifferenti*, Moravia vive drammaticamente come un suo tema necessario anche il terrorismo rivoluzionario e ideologico, che incombe sin dall'inizio sulla rivolta studentesca come sua possibile involuzione, e che di fatto esplose negli anni settanta. Dunque la violenza è implicita anche in Michele? O viene da fuori? Michele negli *Indifferenti* aveva buone ragioni per dimenticare di caricare la pistola, ma i terroristi non lo dimenticano. Quale ragione impazzita giustifica il loro atto, e quale romanzo non romanzesco può raccontarlo?

Di fronte al montare della violenza terroristica, dalla strage di piazza Fontana in poi, e al cambiamento del clima politico, Moravia, come Pasolini, come Sciascia, Calvino, Fortini, cercò di interpretare quel difficile compito di presenza critica e intellettuale di cui si sentiva sempre più l'esigenza nella società italiana. Non è possibile in questa sede seguire la riflessione sul terrorismo che lo scrittore svolge in quegli anni sui giornali e che fu in parte – non tutta – raccolta meritoriamente da Renzo Paris già nel 1980 in *Impegno contro voglia*, e che continuava nelle tante interviste

rilasciate. Ci limiteremo a sottolineare i momenti forti e alcuni aspetti più pertinenti al nostro discorso. Per esempio, Moravia fu tra i primi a intuire, dietro piazza Fontana, quella che fu poi chiamata la strategia della tensione, un oscuro disegno stragista volto a creare un clima di allarme e le condizioni della repressione: già nel dicembre 1969, rilevando la reazione anomala e ingiustificata degli apparati statali in seguito alla strage di Milano, promuove come direttore di *Nuovi Argomenti*, insieme a Pasolini e a Dacia Maraini, un Comitato contro la repressione e pubblica un “Appello per un’azione antirepressiva” (Appello e Comitato subirono allora una sorta di dileggio e di “linciaggio” mediatico).

Tuttavia, il suo specifico interesse non va tanto allo stragismo, né al terrorismo nero, che pure scelse lo scrittore come uno dei suoi obiettivi, con crescenti minacce, al punto che alla fine del 1977, dopo una bomba esplosa davanti alla sua abitazione romana, gli fu assegnata una scorta per vari mesi. A Moravia interessa in modo particolare il terrorismo rivoluzionario, o meglio la psicologia e le motivazioni che muovono il terrorista. Certo, in senso assoluto la distinzione tra rosso e nero non conta, come Moravia afferma nell’intervista del 1972 a Dacia Maraini: “Il paragone si può fare soltanto a priori, prima cioè dell’azione terroristica, tra le varie ideologie di destra e di sinistra che lo giustificano. Una volta varcato il limite che separa l’ideologia dall’azione, non c’è che un solo terrorismo: il mezzo si è sostituito al fine” (Moravia-Maraini 1972, p. 220).

Rispetto a quegli eventi drammatici, Moravia non è solo un commentatore e un analista come gli altri: è anche lo scrittore degli *Indifferenti* che per un’interna necessità sta rielaborando o aggiornando alla luce tenebrosa di quegli eventi il suo antico e inquieto “fantasma”, il quale non si muove sul piano della cronaca ma su quello “interiore”. Fantasma del resto non “suo” in senso individuale, ma in senso culturale. E dunque a Moravia interessa capire cosa passa nella mente di una persona, diciamo così, normale per diventare terrorista e uccidere, così come nel *Conformista* aveva esplorato dall’interno la funzionalità omicida della perversione fascista. Stavolta non può essere però conformismo. L’invenzione strana del personaggio Desideria nasce da questa domanda. Naturalmente Moravia cerca ragioni “interiori” (inconsce, ideali, ideologiche, passionali ecc.), e non tare cerebrali: nel 1973 denuncia in due articoli l’idea aberrante, veramente nazista, di sottoporre a un’operazione neurochirurgica la terrorista tedesca Ulrike Meinhof, cofondatrice della RAF e allora in carcere,

“per accertare se il terrorismo era dovuto a una lesione del cervello” (articoli del 2 settembre e del 3 novembre: il secondo, da cui si cita, è raccolto in *Impegno controvolgia*, p. 245). Rispondendo nel 1978 a una domanda di Lietta Tornabuoni sull’idea originaria della *Vita interiore* – “perché proprio una ragazza, come protagonista d’un itinerario al terrorismo?” – Moravia racconta:

Per una fotografia di manifestazione del Sessantotto: una ragazza molto bella, che alza il pugno chiuso e canta. La mia Desideria è nata di lì. È nata anche dall’enigma rappresentato per me da Gudrun Ensslin, figlia benestante d’un pastore protestante tedesco, divenuta terrorista e morta a Stammheim: come si spiega questo personaggio, qual è stata la sua evoluzione? Ho pensato pure a Patricia Hearst, alle ambiguità dell’avventura rivoluzionaria di una figlia di americani miliardari che si mette dalla parte di terroristi, dei disperati come i Simbionesi. (Moravia-Tornabuoni 1978, p. 3)

Come si spiega Gudrun Ensslin, qual è stata la sua evoluzione? C’è stata una conversione, un’illuminazione, una trasformazione, o è restata sempre la figlia del pastore? Come si spiega la violenza? Cerchiamo di focalizzare prima il giudizio storico di Moravia sul terrorismo, per poi accostarci alla *Vita interiore*.

Il 1977, com’è noto, fu un anno decisivo anche in Italia, perché il cambio di passo del terrorismo impose al movimento studentesco così come alla politica una scelta chiara contro la lotta armata. Moravia, che continuava nel Settantasette come nel Sessantotto a cercare un dialogo col movimento (Contu 2015, p. 353), e che in quegli stessi giorni riusciva finalmente, dopo tante riscritture sostanziali, a dar forma al romanzo, commentò lucidamente gli eventi dell’autunno tedesco. Nell’articolo “Quel moralismo armato che non esita a uccidere” (6 novembre 1977, *Corriere della Sera*, ora in *Impegno controvolgia*, p. 282), coglieva acutamente la matrice “moralistica” della “spietatezza” dei terroristi, i quali in quei giorni rapirono e uccisero il presidente della confindustria tedesca: un moralismo che, come ogni moralismo, colpisce in altri il male che vuol colpire dentro di sé, e che individua il male non tanto nella corruzione borghese, quanto, paradossalmente, nella “tolleranza”, cioè nel valore fondante della democrazia, da loro intesa nel senso stravolto di corruzione (“qualche cosa di socialmente riprovevole” come le “case di tolleranza”).

In questo articolo, e più ancora in quelli assai noti e a loro modo storici pubblicati pochi mesi dopo, durante la prigionia di Moro (sul *Corriere della Sera*, “La storia ripete i tragici errori” e “Non avanguardie ma solo scheletri”, rispettivamente del 20 marzo e del 5 maggio 1978, ora in

Impegno controverso, pp. 284-290), Moravia fissa il proprio giudizio sul terrorismo brigatista, focalizzando appunto la sostanza antidemocratica e autoritaria dell'ideologia che lo muove. Di fronte a questo distruttivo "ciclone della storia" che si abbatte sull'Italia, il Moravia che nel 1968, come abbiamo visto, si era sentito per la prima volta "in sintonia" coi tempi, adesso, nel 1978, prova un duplice sentimento di "estraneità" e di "già visto" (ivi, p. 284), quasi a sottolineare il ritorno di un passato "di errori e di orrori". Dietro il terrorismo delle Brigate Rosse c'è infatti la stessa ideologia terrorista che nella sua forma piena, potente, storica aveva caratterizzato lo stalinismo; "il terrorismo più efficace è pur sempre quello dello stato: i gruppi uccidono simbolicamente, lo stato, statisticamente" (ivi, p. 286, ma si veda la coeva intervista Moravia-Ajello 1978, pp. 3-16). Come scrive nel secondo articolo citato, è un'ideologia che si fonda su un argomento fideistico, cioè "la morte" (era in gioco la vita di Moro). Col suo fondo religioso, il terrorismo brigatista è una sorta di nostalgico, attardato, micidiale ritorno dello stalinismo, dal quale invece il comunismo si è staccato definitivamente per assumere il linguaggio della ragione.

Intanto interrogiamoci sul senso esatto delle parole. Le sono veramente a "sinistra" del partito comunista? Oppure si trovano invece "dietro", cioè rappresentano, con il loro estremismo, una fase storicamente già vista, vissuta e sofferta del comunismo? Cioè, il loro trovarsi a "sinistra" non sarebbe dovuto, anziché ad anticipo, a ritardo? [...] Adesso è giunto il momento di dire perché il partito comunista si è opposto fin da principio e con tanta durezza alle BR. Il motivo va precisato in questo modo: la morte come argomento dialettico e come "prova" della verità, cioè la morte al posto della ragione, ha caratterizzato storicamente ciò che va sotto il nome di stalinismo. (*Impegno controverso*, pp. 288-289)

Una Voce prefreudiana

Veniamo dunque al romanzo, che non è affatto la traduzione narrativa di questi giudizi storico-politici, che possono avere al massimo un valore indiziario, di verifica a posteriori. Moravia non sa mai dove la scrittura di un romanzo lo sta portando, sa solo che deve seguirla e svilupparla "fino in fondo" senza farsi distrarre da timori e convenienze. Nella *Vita interiore* questo processo è particolarmente rischioso ed estremo, seppure ben consapevole. Per scrivere un romanzo, infatti, non basta avere una conoscenza intellettuale, per quanto approfondita, della materia. Come abbiamo detto, Moravia non aveva le conoscenze, le competenze e neppure l'interesse per scrivere un romanzo sul terrorismo inteso nella sua

composita, concreta realtà antropologica e sociale. E infatti scrive un romanzo sul suo tradizionale ambiente di medio-alta borghesia romana, che invece conosce bene. Anche questa scelta, certamente, contiene un acuto giudizio critico che riguarda il terrorismo: da quella stessa borghesia che Moravia ben conosce nasce la violenza che le si rivolge contro.

Quando scrive un romanzo, Moravia si limita a mettere in moto la macchina narrativa. Poi è il personaggio – groviglio antropomorfo di temi culturali e privati, consci e inconsci, sentimentali e razionali – che deve svilupparsi. Desideria non è propriamente “un personaggio di Moravia”: è pirandellianamente un Personaggio in cerca d’autore, è essa stessa il vero Autore che si racconta, come leggiamo nella breve premessa:

Questo romanzo è un’intervista che il personaggio indicato con il nome “Desideria” ha concesso all’autore indicato con il pronome “Io” durante i sette anni che è durata la stesura del libro. Come tutti i personaggi, Desideria non è raccontata dal romanziere bensì gli racconta se stessa. (qui p. 925)

L’autore “Io” (diciamo pure: “Moravia”) è in effetti un interlocutore debolissimo, senza alcuna sua fisionomia, messo lì solo per ascoltare, quasi contro voglia. E per tutto il lungo racconto del Personaggio infatti sta lì ad ascoltare, limitandosi perlopiù a rilanciare la parola del Personaggio, a puntualizzare e riassumere grossamente quanto il Personaggio ha detto, commentandolo talora con qualche timida nota ironica o scettica, ma in genere mostrandosi un po’ annoiato, poco interessato, quasi disturbato nelle sue occupazioni, brusco e stizzito come nelle battute iniziali:

Desideria: Il mio nome è Desideria. E ho avuto una Voce. Io: Una Voce? Quale Voce?
Desideria: Ti risponderò con il passaggio di un libro.
Io: Quale libro? (qui p. 929)

Come si vede, *La vita interiore* ha una struttura narrativa molto particolare, che non ha precedenti letterari, anche se sono pertinenti i richiami al Pirandello dei *Personaggi* e allo Svevo della *Coscienza*: un lunghissimo e un po’ monotono dialogo che poi in realtà è un monologo. L’“Io” (“Moravia”) appare del tutto superfluo quanto alla materia del racconto, ma la sua presenza è essenziale per la pirandelliana *mise en abyme* del Personaggio, per manifestare cioè la natura convenzionale, fantasmatica, puramente verbale e non realistica del Personaggio, e al tempo stesso la sua alterità, la vitalità e l’autorialità.

Si tenga presente che questa trovata, al di là della sua efficacia narrativa, è molto più che un espediente legato alla sola materia della *Vita interiore*: è

un atto critico (autocritico) di grande importanza, con cui Moravia chiarisce a se stesso e porta alla luce fino all'evidenza strutturale il processo creativo che da sempre, sin dagli *Indifferenti*, fonda la sua narrativa sull'autonomia euristica del personaggio. Proiettandolo a ritroso sui romanzi precedenti, anch'essi possono rivelarsi "interviste del personaggio" e si potrebbe immaginare per paradosso la riscrittura di tutte le sue opere nella modalità della *Vita interiore*. Moravia ha sempre dato una "definizione del romanzo come personaggio" (Moravia 1941, p. 85) e, per esempio, ha sempre ricordato la genesi degli *Indifferenti* come "invenzione di personaggi indipendenti, dotati di vita autonoma" (Moravia 1945, p. 122). Ma all'evidenza strutturale della *Vita interiore*, Moravia approda a poco a poco durante l'elaborazione del romanzo, dopo aver tentato, in precedenti e perdute stesure, di "far parlare" il personaggio di Desideria mediante altre formule narrative: prima come un interrogatorio davanti al giudice, poi come sedute di analisi sul lettino dello psicanalista, e solo alla fine come un'intervista dell'autore-giornalista (vedi le *Note ai testi*, pp. 1361-1362). Dunque, nell'"Io" grigio e annoiato che ascolta, permane qualcosa del giudice, dello psicanalista e del cronista. Ma egli non sa nulla della storia: è il Personaggio che la conosce.

Desideria dunque racconta (dove? in una stanza? in un sottosuolo? in carcere? nella mente dell'"Io" autore? o soltanto nelle parole del testo?) la sua storia. Proveremo qui a riassumerla brevemente "dall'esterno" come una serie di fatti, anche se il racconto di Desideria è, al contrario, tutto *ab interiore*. Nata da una donna del popolo, forse una prostituta, ma sin da piccola adottata e cresciuta da una ricca italoamericana che vive a Roma nel borghese quartiere Parioli, Desideria è una ragazzina grassa e informe, che tuffa nel cibo e nell'autoerotismo la sua infelicità, finché con l'adolescenza si sviluppa in una bella ragazza, che conduce una tipica vita agiata dell'alta borghesia romana, abitando sola con la madre/matrigna Viola, della quale conosce peraltro la solitudine e, per averla sorpresa, le debolezze erotiche, in particolare il rapporto con l'amministratore del suo patrimonio, l'antiquario Tiberi.

La storia vera e propria si svolge più o meno nell'ultimo anno di liceo. È allora che, pur continuando regolarmente la sua normale vita in famiglia e a scuola, alcuni episodi, atti e comportamenti manifestano il cambiamento di Desideria. Per esempio, un giorno segue l'invito di una ruffiana a recarsi con lei in una casa di appuntamenti, sottraendosi poi con minacciosa

violenza al momento di incontrare il cliente. I rapporti di Desideria con la madre/matrigna cambiano rapidamente dopo la scoperta, durante una vacanza, dell'attrazione incestuosa che Viola prova per la figliastra. Dietro una apparente normalità di rapporti, Desideria provoca, senza mai veramente concedersi, i diversi desideri sessuali, o perversioni, di Viola, di Tiberi, di un effimero fidanzato "pariolino". Intanto, spinta da una curiosità inconscia, si familiarizza all'idea di rivoluzione, e compie atti sempre più inquietanti e distruttivi, da "pazza" o da "indemoniata", pur restando la solita ragazza normale, mossa anche e soprattutto da affetti normali. Erostrato, un giovane conosciuto in un'ambigua situazione di strada, come lei ambigualmente sospeso tra ambizioni borghesi e origini volgari, un po' prostituito un po' ribelle, venduto sessualmente a Viola ma legato affettivamente a Desideria, forse un rivoluzionario o forse un informatore della polizia, si offre a un certo punto di presentare Desideria a Quinto, il "compagno di Milano" venuto a Roma in missione, rozzo e determinato, organico di un vero gruppo rivoluzionario. Desideria coltiva ormai il progetto di un sequestro politico, il sequestro di Viola, per finanziare col riscatto la rivoluzione. Nonostante lo scetticismo ironico di Erostrato e di Quinto verso questo folle progetto, giocando sulle inclinazioni sessuali degli altri, fingendo di preparare un appuntamento orgiastico in un appartamento adatto in realtà a un sequestro di persona, invitando Viola, concedendosi a Quinto, Desideria conduce comunque la trama verso un precipizio violento in cui uccide Tiberi, e Quinto, e ancora si lancia armata per strada e... a questo punto, il personaggio termina il suo discorso, o meglio il discorso termina il personaggio, che ormai si è manifestato:

Io: Aspetta, non puoi andartene così; tu stessa ha riconosciuto che non hai ancora finito.

Desideria: A Hiroshima, dopo l'esplosione della bomba atomica è rimasta su un muro l'impronta di un corpo umano, come rimane sulla sabbia l'orma di un piede; cioè, un'ombra un po' più scura dell'intonaco, con una testa, un busto, delle gambe. Il corpo che ha lasciato quest'impronta è stato divorato, annientato dalla vampa. Così io. La tua immaginazione mi ha bruciata, consumata. Alla fine non esisterò più, se non nella tua scrittura, come impronta, come personaggio. (qui pp. 1299-1300)

Abbiamo cercato di riassumere la storia, ma, alla fine, "che importa la storia?" dice Desideria svanendo: "Quello che importa sono io e ormai tu sai abbastanza di me per capire e far capire chi sono." Chi è dunque, cos'è

questo terribile personaggio, quest'ombra esplosa, questa "vita interiore" da cui nasce – ma potrebbe non nascere, anzi non è mai nata – una storia esteriore?

Raccontata da dentro, da Desideria, la storia ha tutto un altro aspetto. Lunghi dall'essere una serie di azioni sconclusionate, sono atti che rispondono interiormente a una logica simbolica di cui però non Desideria ma la sua "Voce" possiede la chiave. Prima di chiarire questo fondamentale rapporto tra Desideria e la sua Voce (ricordiamo l'inizio: "Il mio nome è Desideria. E ho avuto una Voce"), occorre capire in quale spazio interiore esso si svolge. Non si pensi infatti a un'interiorità di tipo psicologico, neppure psicanalitico, e neanche "religioso", sebbene ve ne siano molti elementi, e gli interpreti abbiano cercato per lo più in queste direzioni una spiegazione del romanzo (vedi per esempio l'acuta lettura psicanalitica di Cesare Musatti nel 1978, e, per approfondimenti e un quadro riassuntivo della questione, Mascaretti 2006, pp. 407-417, e Mangione 2001). Occorre cercare invece in quelle rappresentazioni letterarie dell'interiorità, precedenti a Freud, dove il sesso non si integra nella cultura e nella società, ma viene inteso e rimosso come "male". È qui infatti la radice della violenza.

Un modello decisivo per la costruzione dello spazio "interiore" del nuovo romanzo sono le *Memorie del sottosuolo* dell'immane Dostoevskij, di cui Moravia scrive nel 1975 una fondamentale prefazione, quasi un programma per *La vita interiore* ancora da scrivere o meglio da riscrivere:

Con l'"io" dei *Ricordi dal sottosuolo*, comincia la sua carriera il personaggio esistenziale per il quale il rapporto sociale non è che una proiezione tra le tante della vita interiore. E infatti, nel racconto capostipite di Dostoevskij, tutto ciò che vi accade, non accade per motivi sociali ma unicamente interiori, oggi diremmo nevrotici. È la nevrosi che spinge l'"io". (Moravia 1975a, p. 8)

In termini psicanalitici, Dostoevskij ha conquistato per la prima volta alla letteratura "un caso parossistico di sadomasochismo principalmente dovuto a una frustrazione di specie sociale": grazie all'immagine letteraria del "sottosuolo" ha tradotto in "una presa di possesso di specie strutturale" questa "appropriazione mitopoietica". Ma il sottosuolo dostoevskiano, "questa crisalide dell'inconscio freudiano", differisce dall'inconscio perché è anche "sede del male, vecchio mostro inconfondibile", mentre dopo Freud del male non si parlerà più: sarà infatti "conoscibile e, in qualche misura, evitabile", addirittura rovesciandosi in "bene", integrandosi nella società,

sia pure perdendo un po' del suo fascino. Dunque, “in attesa di Freud grande integratore sociale”, Dostoevskij descrive il sadomasochismo come male, un male che non può guarire e integrarsi nella società, ma può essere sublimato nella rappresentazione artistica: “il vero mistero che il sempre misterioso Dostoevskij addita nel suo racconto è, in fondo, quello della creazione artistica. L'io narrante descrive non soltanto l'inconscio, ma anche la probabile operazione sublimatoria che ha permesso a Dostoevskij di scriverlo” (Moravia 1975a, p. 10).

L'anno dopo la prefazione a Dostoevskij, come già abbiamo visto, Moravia ne scrive una alle *Opere* di Sade (1976). Anche qui siamo di fronte a un sottosuolo prefreudiano, dove ha sede il “male”, cioè il sesso non integrato nella società, nella cultura, nella vita normale. Ma qui, in più, entra in gioco anche la ragione, o meglio, quel razionalismo illuministico, radicale ed estremo, che Moravia ha già da tempo riconosciuto, in *L'uomo come fine*, come la radice distruttiva e autodistruttiva della modernità:

Cos'è questo male voluto dalla natura? Per Sade, come per Freud, non può essere che il sesso. Con questa differenza, però, che Freud vuole che il tenebroso teatro sessuale sia illuminato dai riflettori della ragione; mentre Sade chiede alla ragione non già di illuminare il sesso ma di renderlo più potente e più sistematico. (Moravia 1976, p. XII)

Così, mentre “il sadomasochismo del protagonista dei *Ricordi dal sottosuolo*” produce narrativamente una continua “altalena tra soffrire e far soffrire” (Moravia 1975a, p. 11), il sadismo vero e proprio “fonde la violenza della ragione con quella del sesso” e porta quest'ultimo alle sue estreme conseguenze, che è la distruzione dell'altro. In Sade si ha infatti “il connubio di una razionalità autoritaria con una sessualità ossessiva, attuato nell'assenza completa del mediatore abituale di queste nozze difficili, vogliamo dire del sentimento che va sotto il nome di rispetto. Il quale altro non è che il riconoscimento e la consapevolezza dell'esistenza dell'altro, cioè del partner” (Moravia 1976, p. XI).

Moravia, che scrive dopo Freud ma è allievo di Dostoevskij, tenta nella *Vita interiore* di rappresentare la genesi della violenza contemporanea nel “sottosuolo” più che nell’“inconscio” del Personaggio: cioè in un prefreudiano “connubio” di razionalità autoritaria (come l'ideologia staliniana dei terroristi) e sessualità moralisticamente intesa come male e incapace di integrarsi nella realtà (come è quella di Desideria). Da questo esplosivo connubio nasce una forza distruttiva, antisociale, moralistica che non esita a sparare.

Il sesso, come Freud ha mostrato, è ovunque nella vita sociale, più o meno sublimato o represso ma comunque integrabile. Anche l'ambiente borghese in cui Desideria vive, dietro la normalità delle relazioni quotidiane, è dominato dal sesso. Ma questa sessualità borghese – vista dal “sottosuolo” moralistico di Desideria che considera il sesso come “male” – appare perversione e vizio. Si veda infatti la descrizione di questo ambiente e di questi personaggi. Una delle scelte più innovative (e scandalose e difficili) compiute da Moravia nella *Vita interiore* è quella di caratterizzare l'identità profonda dei singoli personaggi proprio attraverso le loro abitudini e i loro gusti sessuali, assai più che attraverso descrizioni fisiche, ambientali o psicologiche. Ne risultano personaggi tutt'altro che banali: è nel loro rapporto con la sessualità che essi si manifestano in profondità, ed ecco allora l'autodistruzione di Viola, il desiderio di morte e regressione prenatale di Erostrato, la violenza di Tiberi, la grettezza di Quinto, hanno tutti il loro correlativo sessuale, e si manifestano tutti in situazioni di carattere erotico (vedi lo schema d'autore, nelle *Note ai testi* alle pp. 1364-1365). Tutto, nel romanzo, viene “detto” attraverso il sesso: incomunicabilità, odio, disprezzo, rifiuto, umiliazione, violenza, desiderio di morte, di annullamento, ma anche affetto, solidarietà ecc. Ora, il rapporto di Desideria col sesso (verginità, autoerotismo, calcolo strumentale) è l'immagine stessa della negazione, dell'impossibilità di integrarsi, del rifiuto dell'altro, quindi della spietatezza. Nel momento in cui incontra una giustificazione razionale e culturale, la violenza esplode.

La “Voce” è un espediente narrativo di grande importanza, complessità e suggestione, ma irriducibile a categorie di tipo psicologico o psicanalitico (pur avendo indubbiamente a che fare col Super-Io), proprio perché si lega a un “sottosuolo” prefreudiano, che ragiona moralisticamente secondo categorie di bene e di male. Moravia infatti ha raccontato più volte come sia giunto a questa trovata:

Quanto alla voce che guida e comanda la mia protagonista, l'idea mi era venuta leggendo l'interrogatorio di Giovanna d'Arco, che anche lei non avrebbe agito se non avesse avuto una voce che le diceva via via quello che doveva fare. Giovanna d'Arco per tutta la sua vita è rimasta una semplice contadinella, ma al tempo stesso ha saputo agire sul piano politico e militare. Questa estraneità mi affascinava. Anche il mio personaggio doveva sostanzialmente rimanere una ragazza borghese dei Parioli, pur aderendo al terrorismo e praticandolo grazie alla voce estranea e tuttavia inflessibile che la comandava. (Moravia-Elkann 1990, p. 267; vedi anche Moravia-Tornabuoni 1978, p. 3; Moravia 1980, p. 3; Siciliano 1982, pp. 118)

Il riferimento medievale a Giovanna d'Arco è particolarmente significativo, come pure quello (ben documentato nelle fasi preparatorie del romanzo, vedi le *Note ai testi* a p. 1362) ad altre eroine storiche che hanno avuto una simile “giustificazione” ideologica per agire e persino per uccidere, cioè la Giuditta del racconto biblico e la Charlotte Corday della Rivoluzione francese.

L'analogia non ha valenza parodica, ironica o blasfema rispetto a questi modelli, ma è funzionale alla caratterizzazione della psicologia “medievale” o meglio prefreudiana di Desideria: e quindi – se vogliamo – del moralismo, dell'intolleranza, dello stalinismo, del terrorismo. Semmai vi è nel romanzo una venatura comica, dovuta, come in *Io e lui*, all'impossibile integrazione sociale del “male”, cioè del sesso, come nota quasi suo malgrado la stessa Desideria: “Il sesso è comico o, meglio, si vuole che sia comico perché non si sa come fare per parlarne seriamente” (qui p. 1145).

La Voce di Desideria, al contrario, è terribilmente seria. In essa parla, con absolutezza e spietatezza, lo spirito del razionalismo moderno (quello stesso che Moravia aveva analizzato sin dagli anni quaranta nel saggio *L'uomo come fine*), ma parla nelle forme culturali e con le approssimazioni compatibili con la situazione storica e personale del Personaggio. Nel Sessantotto per una ragazzina della ricca borghesia romana, molto ignorante, molto solitaria, molto “rivoltata” contro il mondo in cui vive, quello spirito poteva oscuramente affacciarsi alla sua mente per sentito dire come “rivoluzione”: una rivoluzione moralistica, spietata, cupa, quale era stato, tipicamente, lo stalinismo, e quale sarà il terrorismo degli anni settanta. Ma dalla stessa radice viene anche, per esempio, il nazismo. Si tratta infatti di una razionalità che disprezza la vita umana riducendola a un semplice mezzo per raggiungere il proprio fine, identificato in Bene assoluto; e che tende, come in Sade, a collegarsi a una sessualità non integrata e condannata come Male assoluto.

Nella “vita interiore” di una ragazzina in rivolta contro il suo ambiente borghese, questo stesso spirito del razionalismo moderno si manifesta attraverso una logica simbolica che è anche un terribile percorso educativo. La Voce ordina a Desideria piccoli gesti che però hanno un grande significato simbolico. Straordinarie, terribili pagine sono per esempio quelle della “Parte Seconda”, in cui la Voce detta a Desideria un vero e proprio “piano ideologico di trasgressione e dissacrazione” (qui alle pp. 1007-1043), che Desideria, dopo la sua barbarica “calata a valle”, deve mettere in

esecuzione mediante atti consapevoli che simbolicamente colpiscono e distruggono tutti i principali valori della “società borghese”: proprietà, famiglia, religione, cultura, amore, fino al più importante di tutti, la vita umana. Così, la violenza della ragione unita alla violenza della sessualità non integrata può “giustificare” l’azione criminale del Personaggio: riducendo la realtà, le persone e le cose a simboli interiori.

La vita interiore non sarà certo il libro migliore di Moravia, ma è di sicuro il suo libro più terribile, forse uno dei più terribili mai scritti. Soprattutto, è un libro necessario, che lo scrittore ha voluto e dovuto condurre “fino in fondo”, perché l’invenzione della “Voce” che in esso si manifesta era in qualche modo postulata sin dall’inizio nella sua narrativa. Sia chiaro: non con la caratterizzazione e i contenuti che essa ha nella *Vita interiore*. Ma già negli *Indifferenti*, nel discorso interiore di Michele, risuona più volte distintamente una voce che gli comanda, inutilmente, di agire, di intervenire, di rivoltarsi: “‘Agire,’ egli pensò con una specie di ebbrezza; ‘per esempio schiaffeggiarlo’” (*Gli indifferenti*, in *Opere/1*, p. 65). Nei racconti, soprattutto in quelli delle raccolte “femminili”, lo stesso meccanismo narrativo è legato quasi sempre all’affioramento di un comando, di un’esortazione, di una parola che induca il personaggio ad agire, spesso in contraddizione con se stesso, proprio come in *Desideria*: si vedano, solo come esempi tra tanti, *Comanda: ti ubbidirò* del 1965 (in *Una cosa è una cosa*, in *Opere/4*, pp. 1249-1255), *Gli ordini sono ordini* del 1969 (in *Il paradiso*, qui alle pp. 140-144), *Linea rossa linea nera* del 1971 (in *Un’altra vita*, qui alle pp. 631-636), *Dentro e fuori* del 1973 (in *Boh*, qui alle pp. 759-764). In termini assoluti, la Voce è infatti l’attesa Giustificazione che vince l’Indifferenza, consente l’Azione e introduce la Realtà. In questo senso, la narrativa moraviana interpreta sempre, fino in fondo e senza nessun pregiudizio, questa grande domanda esistenziale, morale, religiosa, umanistica del Novecento.