



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO  
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**DOTTORATO DI RICERCA  
IN  
ITALIANISTICA. LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO-GEOGRAFICI E  
INTERFERENZE DISCIPLINARI**

**XI CICLO**

**TESI DI DOTTORATO**

**INTERNI MORAVIANI.  
IMMAGINI DELL'ABITARE IN ROMANZI E RACCONTI DI  
ALBERTO MORAVIA**

**TUTOR**

Ch.mo Prof. Epifanio Ajello

**DOTTORANDO**

Dott. Annibale Rainone

**COORDINATORE**

Ch.mo Prof. Sebastiano Martelli

**ANNO ACCADEMICO 2012/2013**

*A Carmelina  
con amore*

## INDICE

### PREMESSA

#### **1. DINTORNO VILLA MERCEDES**

- 1.1 *Villa Mercedes*
- 1.2 «Ci accorgiamo che abbiamo saputo soltanto vedere»
- 1.3 Spazio chiuso ed esperienza limitata: *Inverno di malato*
- 1.4 La *bella vita* e la «crudeltà teatrale»

#### **2. VILLA ARDENGO**

- 2.1 Città e sentimento sociale negli angusti circuiti esistenziali degli Ardengo
- 2.2 Vento gelido *versus* tepore borghese: soglie, porte, anditi
- 2.3 Lo spazio (chiuso) della *chiusura*
- 2.4 Nero *nel* bianco, nero *del* bianco

#### **3. INTERNI ANNI TRENTA**

- 3.1 Tra censura e cosmopolitismo: i difficili anni Trenta
- 3.2 Culture dell'abitare nei racconti in rivista
- 3.3 Pareti fastosamente decadenti
- 3.4 Architettura razionale ed esigenze di contemporaneità

#### **4. PASSAGGI DI LUCE**

- 4.1 Ville e palazzi ad intreccio 'cinematografico'
- 4.2 Luce rivierasca, adolescenze a confronto: Agostino, Luca, Marcello
- 4.3 Dramma del conformismo, macere di Ciociaria
- 4.4 *La noia* e altro

### CONCLUSIONI

### LEMMARIO MORAVIANO

### BIBLIOGRAFIA

CORPUS. EDIZIONI DI RIFERIMENTO. BIBLIOGRAFIA CRITICA. ATTI DI CONVEGNO. RIVISTE.

Tutto è interno e tutto è esterno per l'uomo d'oggi:  
senza che il cosiddetto mondo sia necessariamente  
la nostra rappresentazione.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, p. 1482.

## PREMESSA

Non fu da subito l'idea di uno studio che dicesse di Moravia attraverso l'architettura e, dunque, degli interni descritti nei suoi libri. Al principio del percorso di ricerca, piuttosto, sottostavano altre urgenze, variamente dispiegate attorno ad un gruppo di interessi la cui esigenza di chiarificazione, sin dalle prossime righe, prova ad articolarne, ancora oggi, il senso. È che avevo un gruppo di testi titolati *La casa, la vita*, di una rivista di settore, «AD. Architectural Digest», tuttora in auge. Quel titolo di rubrica io supponevo verosimilmente mutuato da *Casa «La Vita»* di Alberto Savinio<sup>2</sup> pubblicato nel 1943 subito dopo *Narrate, uomini, la vostra storia* e, certo, da *La casa della vita* di Mario Praz,<sup>3</sup> prima edizione nel 1958, ineludibile paradigma di riferimento per gli studi letterari sul tema della cultura dell'abitare.

Presi dunque a leggere i racconti di Savinio. Come riportato nel risvolto del volume Adelphi, quei racconti

accennano fin dal titolo a quella che è l'allegoria fondatrice dell'autore: la vita come una casa ingombra di un invincibile *bric-à-brac*, folta di presenze ominose, che possono essere una poltrona o il busto impolverato di una divinità pagana. Vivere è attraversare, in una sorta di perpetua allucinazione, le stanze di questa casa, dove gli oggetti allusivi continuamente si moltiplicano.

Faceva caso che il racconto eponimo della raccolta, arricchito di una *Variante* e di una tavola sul tema, fosse legato all'artificio del *vedere*, e cioè della *descrizione*, anche in forza degli otto disegni dell'autore disseminati fra i diciannove racconti modulati per *Occhi*, nove *exérgon* in verso libero (con il solo *Occhio n. 2* seguito da un breve frammento prosastico). Contestualmente, poi, più per spegnere una sete che per un qualche preciso disegno, misi a raccolta gli oltre trecento testi di rubrica relativi al primo venticinquennio (dall'anno di fondazione al 2006) della rivista sopracitata, il cui solo fondo presso cui è presente l'intera sua collezione italiana giace tra le mura del riminese Palazzo Gambalunga della Biblioteca Civica di Rimini, con recenti acquisizioni aggiornate ai giorni nostri.

Mi irretì un concetto, una parola, che per Mario Praz costituisce il principio-base di quella pratica che chiamiamo arredamento, *Stimmung*, «il senso di intimità della casa, della casa concepita come specchio dell'animo, che è scoperta moderna»;<sup>4</sup> e, parallelamente, fui sedotto dai lavori di due giornate di

---

<sup>2</sup> A. SAVINIO, *Casa «La Vita»*, con disegni dell'autore, Milano, Adelphi, 1988.

<sup>3</sup> M. PRAZ, *La casa della vita*, con 24 illustrazioni fuori testo in nero e a colori, Milano, Mondadori, 1958.

<sup>4</sup> Così in uno scritto di Renato De Fusco sulla polarità tra sensibilità nordica e architettura mediterranea: «Praz scrive: "Non c'è che una parola per dirlo, e questa parola è nordica, come nordico è in origine il sentimento che esprime: *Stimmung*. Questa non è l'amore per gli oggetti preziosi, né il gusto della sontuosità degli arredi, ma "il senso di intimità della casa, della casa concepita come specchio dell'animo, che è scoperta moderna... È proprio in questi ambienti nordici, in apparenza tetri, che nasce la *Stimmung*, il senso

studio patavine raccolti in «Studi Novecenteschi»<sup>5</sup> sui temi dello spazio e del luogo nella letteratura tra Otto e Novecento (con un'illuminante avvertenza di Sandro Maxia), sulla scorta di quel *Poeticamente abita l'uomo* del Martin Heidegger di *Saggi e Discorsi*.<sup>6</sup>

Ciò che mi interessava in quelle pagine di rubrica, nello specifico, era constatare l'incidenza della scrittura d'autore sulle esperienze dell'abitare contemporaneo, se pure dell'ultimo quarto del secolo scorso, espresse in forme stilistiche distanti da un'oggettività di tipo aneddótico, ora più nostalgiche, ora più stilisticamente inamidate di *rêverie*. Per l'Otto-Novecento, invece, una prima esaustiva disamina sull'argomento, limitata però al solo *tòpos* dello spazio domestico, era in un volume collettaneo della Progedit,<sup>7</sup> mentre, com'è noto, il fondamentale *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando, conferendo piena cittadinanza (e valore euristico) alle tematiche di elencazione di cose «ogni volta più o meno *inutili o invecchiate o insolite*»,<sup>8</sup> fermava l'attenzione sugli oggetti e su quelle pratiche di *reificazione del sensibile* del migliore Novecento europeo.<sup>9</sup>

Scrittura d'autore, dunque: e verificai l'idea di quanto universalmente valido sia il principio secondo cui, per dirla con Giulio Mozzi, sia l'ambiente a *generare* una storia, e non il contrario.<sup>10</sup> Perché di *racconto dell'abitare*, in definitiva, si tratta, nel senso indicato da Maurizio Vitta che, con Genette, appiana le differenze tra *narrazione e descrizione*:

il maggior o minor rilievo attribuito agli spazi e agli oggetti può rivelarsi come funzione primaria della struttura stessa del racconto. In questo senso, l'abitare assume quindi un ruolo narrativo cruciale, la cui portata varierà con la situazione narrata, con la tipologia stilistica dell'opera (il realismo, il naturalismo, l'astrazione) e con la particolare poetica dell'autore, dando vita a un'immagine nitida o sfocata, minuziosa o appena accennata, contemplata con fredda lucidità o intrisa di una intensa affettività.<sup>11</sup>

Ancora Vitta, in un'altra sezione del suo libro (un indispensabile, prezioso contributo sul tema) fornisce gli strumenti per leggere l'abitare «come un

---

dell'intimità»». Cfr. R. DE FUSCO, *Dentro e fuori l'architettura: scritti brevi (1960-1990)*, Milano, Jaca Book, 1992, p. 75.

<sup>5</sup> Cfr. E. DEL TEDESCO – D. GAROFANO, a cura di, *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra otto e Novecento*, in «Studi novecenteschi», rivista di storia della letteratura italiana contemporanea, atti della giornata di studio, Padova, 10-11 maggio 2005, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, XXXII, luglio-dicembre 2005, 70.

<sup>6</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Saggi e Discorsi*, Milano, Mursia, 1954.

<sup>7</sup> Cfr. AA.VV., *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di M. PAGLIARA, Bari, Progedit, 2007.

<sup>8</sup> F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 4.

<sup>9</sup> Cfr. AA.VV., *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2010.

<sup>10</sup> «Non è vero che si ha una storia e poi la si ambienta; al contrario, c'è un ambiente e questo ambiente genera una storia»; e poco più avanti, dov'è una citazione da Sandro Veronesi: «l'accanimento sul dettaglio si riferisce a qualcosa che chiede di essere liberato». Cfr. AA.VV., *Interni familiari nella letteratura italiana* cit., p. 233.

<sup>11</sup> M. VITTA, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi, 2008, p. 348.

linguaggio [...], percettivo, degli spazi, degli oggetti, dei rituali, delle relazioni»,<sup>12</sup> pur consapevole che «l'abitare può essere descritto in molti modi, ma non può mai essere racchiuso in una definizione unitaria, esaustiva»<sup>13</sup> com'è detto, con necessaria cautela, nell'incipit dell'opera; è che

l'unica via che pare garantire una qualche praticabilità resta allora quella della descrizione fenomenica. Descrivere l'abitare significherà in-scriverlo in un ordine di enunciati in grado di tra-scriverne le modalità di percezione e di rappresentazione. Ma nemmeno questa indicazione è priva di difficoltà. Ciò che in prima istanza definisce l'abitare non è l'insieme, più o meno omogeneo, delle sue manifestazioni e nemmeno, al contrario, la natura dei singoli elementi che ne costituiscono l'imprendibile multiformità. Se mai fosse possibile isolarne il carattere primario, costante, invariante, si dovrebbe pensare al fatto che esso è. Abitare è una realtà, ma può essere colto solo nella raffigurazione della realtà, in una sua *figura* o, se si preferisce, una sua modellizzazione. Si tratta di una *forma della vita*.<sup>14</sup>

Di "forme della vita" e di aporie, le carte riminesi narrano, mi verrebbe da dire, in una fisiognomica del *vivente* laddove il reticolo, fitto e sottile, delle pratiche quotidiane, dei ricordi, delle ideologie è reso simile a pellicola sull'agire umano, molteplice e contraddittorio ma sempre indicativo della pienezza esistenziale, addirittura biografica, dello scrittore che dice di sé e dei suoi; liberando non già, attraverso il racconto della personale sua esperienza abitativa, se stesso, un "io ridotto", ma ancora e sempre l'oggetto inconfessabile del proprio desiderio: come se dietro quei corpi, dietro quegli spazi, quegli oggetti, quelle immagini, alligni molto di più di quanto si sia artatamente disposti a cedere o ad ammettere nel più sincero dei racconti autobiografici.

A ciò si aggiunga, in un'ideale archivio del *sapere stanziale*, il lento processo di accumulazione di un così cospicuo numero di autobiografie d'autore obbediente alla legge di una forma testuale blindata, qual è quella della rubrica di rivista, eppure aperta al senso di una storia che travalica il personale, la mera cronaca evenemenziale delle abitazioni vissute o desiderate, per farsi segno di un tracciato collettivo, estetico, di gusto, fino a porre in relazione verità effettuale e virtualità enciclopedica: appassionato amalgama di nozioni e conoscenze extra-letterarie altrove difficilmente riscontrabili; indeperibile archivio che ricostruisce un'epoca attraverso le strutture e le idee che la caratterizzano, al di là della naturale tensione che presiede ai processi creativi di chi scrive, di chi ricorda.

Ricorderò con piacere le letture che hanno corroborato lo stato nascente del mio interesse per le culture dell'abitare. Il primo pensiero, il più recente, va a certe tracce mnestiche influenzate da elementi ambientali in un testo di Dante

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 304.

<sup>13</sup> Ivi, p. 3.

<sup>14</sup> Ivi, p. 4.

Isella,<sup>15</sup> il suono della voce di certe filastrocche snocciolate, gli occhi chiusi, il volto rivolto al muro nel giocare a nascondino («*tu li lemm blemm blemm tu li lemm blemm blu*») in strada, allora prosecuzione pressoché naturale dei poveri ambienti domestici, della camera condivisa con i fratelli maggiori «dove un'assicella dipinta mascherava il canale di scolo della grondaia», dalla quale era possibile indovinare il tempo della giornata appena sorta solo tenendo l'orecchio allo sgocciolio o, malauguratamente, al fiotto della pioggia che vi scendeva a pieno getto. Leggiamo di quegli ambienti - la casa, la cascina, i magazzini di avena e carrube - come «ricetti provvidenziali» di «un castello incantato» animato da presenze, il Carlin, la Bionda, i «gremitissimi *armoirs*» dai quali «pescare liberamente tutto quanto potesse servire per mascherarci» l'ultimo di Carnevale, le scale, i nomi sulle targhe delle porte: «non è più una casa», scrive l'illustre filologo italiano, «è la prima metà della mia vita che si ricrea nitida come in una gora d'acqua che da turbata si rifà calma e specchiante; è il segreto, malinconico piacere di ritrovare il tempo perduto».

A seguire, a ritroso, con diversa tempra, tra immaginazione lirica e festosa sensibilità muliebre, era il racconto dei numerosi soggiorni (Torino, Parigi, il Nord Europa, New York; e poi Roma, via del Babuino, via Cola di Rienzo – alla *rive droite* del Tevere) di Maria Luisa Spaziani:<sup>16</sup> «Io vorrei un giorno, come Hermann Hesse, scrivere la mia vita attraverso le mie case, quelle da me realmente vissute o magari, perché no, sognate». E lì dove la poetessa mette tenda, «le carte e i libri si sono talmente accumulati, incastrati e moltiplicati e riprodotti di notte a mia insaputa», quasi fossero, anch'essi, presenze vive, tremule, del reale quotidiano». Ma è Claudio Magris,<sup>17</sup> celebre avventore del triestino Caffè San Marco, a dichiarare inaspettatamente il proprio

amore della casa, dell'abitare [ ... ]; un profondo amore per l'atmosfera della casa in sé, per il suo *genius loci* arricchito da tanta vita da cui esso ha ricevuto e cui esso ha dato significato, ma anche un'attenzione calda e appassionata per tanti dettagli, la luce di una finestra, l'ondulato disegno marino di un tappeto azzurrino, la forma dei bicchieri di un servizio, il colore della scrivania, le immagini alle pareti, oggetti di per sé insignificanti ma avvolti in un'aura e in una pienezza di senso.

E, ancora: «La casa è un orizzonte che dà senso alle cose, una radura luminosa in cui esse si collocano, un golfo che abbraccia l'esistenza, la quale sfocia in essa come un fiume nel mare e da essa rifluisce nel mondo». Frasi, queste, che se sono precise indicazioni di poetica nondimeno hanno riscontro nelle descrizioni dei suoi personaggi («Quando cerco di raccontare la vita di un personaggio mi viene naturale farlo descrivendo e raccontando i luoghi, la casa o le cose della sua vita, che sono il suo specchio e il suo volto»): a dire, cioè, il grado di informatività di siffatti testi anche nei rispetti dell'intera produzione di un autore.

---

<sup>15</sup> D. ISELLA, *La musica della memoria*, in «AD. Architectural Digest», Milano, Condé Nast Italia, maggio 2006, 300.

<sup>16</sup> M. L. SPAZIANI, *Dall'alto di piazza di Spagna*, in «AD. Architectural Digest» cit., dicembre 2001, 247.

<sup>17</sup> C. MAGRIS, *Postille di un viaggiatore sedentario*, in «AD. Architectural Digest» cit., giugno 1999, 217.

In tal senso, ricordo di aver letto d'un fiato un libriccino di Sebastiano Vassalli, *Abitare il vento*,<sup>18</sup> compulsiva drammatizzazione delle infinite possibilità del risiedere dromomane (un ossimoro è il titolo) da parte di un personaggio alle prese con fatti, al postutto, inesistenti. Con uguale coerenza, nelle righe di *La casa, la vita*, Vassalli<sup>19</sup> fa conto di dialogare con i reperti («i registri delle nascite, delle morti e dei matrimoni») di una casa parrocchiale acquistata completamente in rovina e quindi ricostruita. «Fa un certo effetto», dice l'autore de *La chimera*,<sup>20</sup> «incontrare personaggi dei propri scritti nel luogo dove si è scelto di abitare».

E se l'internazionale ritmo del *ménage* familiare di Fernanda Pivano,<sup>21</sup> in una città, Genova, da sempre cosmopolita è per la grande americanista essenzialmente due cose: la casa della nonna, «in un clima vittoriano rallegrato da un grosso cane collie» e le lezioni al pianoforte, la biblioteca di novemila volumi, il *boudoir*, della casa dei suoi genitori, in *Ricordi chiusi a chiave*, Andrea Camilleri<sup>22</sup> ragiona della casa avita «come se si trattasse di una persona profondamente umana» - «lei, la casa, ne sono sicuro, se la scialava con me», sbotta -, sorta di Eden dove «olivi saraceni, attortati, parevano volere strisciare per terra invece d'alzarsi verso il cielo». «E poi la cucina, gigantesca, che a guardare il soffitto fatto nero dal fumo di legna pareva fosse sempre notte», un'eco della neviriana cucina di Fratta, «un tempo, il regno di Monzù, il cuoco francisi». Ché ovunque «c'erano candele e lumi a pitroglio: contribuivano a formare, con sciauro della frutta, delle olive, della zàgara, delle sarde salate, del cacio col pepe, del girsomino, del pane appena sfornato, l'inconfondibile e non descrivibile odore della casa».

Taglio meno sontuoso, l'asciutta riflessione di Sandro Veronesi<sup>23</sup> che, ponendo in incipit al testo una frase topicalizzata («Case a Roma ne ho abitare tre, nessuna mia»), prosegue spedito: «le prime due le ho abitate leggermente, senza lasciare traccia, senza portarci nulla. Senza traslochi, le ho abitate e basta. Le ho anche raccontate»; in ordine: «la casa-museo, la casa-reliquia, a Monteverde Vecchio, dentro tutta la roba di Pasolini [ ... ], trasferito, per così dire, dopo morto»: i libri, i quadri di Zigaina, la macchina per scrivere, i dischi della Callas, il lettuccio di legno e, al di là delle finestre, «l'amico gasometro piantato davanti, scheletro, reliquia anch'esso dei tempi di Pasolini». Poi è la casa in subaffitto nella via dei rigattieri e infine una casa luminosa, quella attuale, con la grande terrazza «dalla quale si vede un panorama di tetti che non sembra Roma, ma Alessandria d'Egitto o Salonicco», a significare la liceità di rinvenire un gusto esotico anche laddove il sistema quotidiano sembra darsi con prosaica *routine*.

È facile constatare come il rapporto con l'abitazione, con il risiedere, lo stare, sia una relazione più o meno sempre polarizzata: tra scrittori e mura domestiche (vere e proprie *Wunderkammeren* della produzione intellettuale, dove sono i libri, gli oggetti, gli amici) si instaura una sorta di familiarità che è l'esatto

<sup>18</sup> Cfr. S. VASSALLI, *Abitare il vento*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>19</sup> S. VASSALLI, *Come un prete di campagna*, in «AD. Architectural Digest» cit., maggio 1998, 204.

<sup>20</sup> Cfr. S. VASSALLI, *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990.

<sup>21</sup> F. PIVANO, *Un'infanzia in musica*, in «AD. Architectural Digest» cit., maggio 1997, 192.

<sup>22</sup> A. CAMILLERI, *Ricordi chiusi a chiave*, in «AD. Architectural Digest» cit., dicembre 1995, 175.

<sup>23</sup> S. VERONESI, *In un quartiere senza nome*, in «AD. Architectural Digest» cit., giugno 1993, 145.

opposto dell'alienazione industriale, metropolitana, anche quando questa vien traguardata dalle fioriere di una terrazza a giorno o in un quadro di Schifano, come per Dacia Maraini,<sup>24</sup> di fronte al letto e ai tavoli ingombri di carte: «Ci entro dentro con gli occhi sbiaditi dal sonno ogni mattina», confessa la scrittrice: un paesaggio di periferia, asfalto e cemento nudi; e una donna «dai capelli sbattuti al vento» che fa un saluto con la mano contro un hangar «che contiene il missile pronto a partire per la luna».

Sia la casa sei sensi, dei risvegli, una casa, per dirla con Michele Prisco,<sup>25</sup> gremita di cose e piccina nella quale «ci vivevamo addosso» (*Ma quali sono le cose inutili?*, intitola lo scritto); sia la casa «totalità di un destino», «racconto straordinario», «tana», «indispensabile prigionia», nelle parole di Antonio Debenedetti,<sup>26</sup> l'ambiente ove è spesa «la miglior parte», è indubbio che per uno scrittore sia, anzitutto, la sede del proprio lavoro. Scrive a riguardo Debenedetti:

La stanza dove lavoro rispecchia, in sostanza, il disordine vagamente turpe, un po' osceno delle idee prima che incontrino l'armonia e la disciplina di uno stile. Il mio studio [ma altrove: «la stanza che chiamo studio»] esprime insomma, in modo materico, il conflitto fondamentale della mia vita: il combattimento che il magma fangoso d'una ispirazione non ancora sedimentata, d'una intuizione affrontano prima di adattarsi all'ordine tirannico d'un intreccio, d'una narrazione. Sono molto geloso di questa tana e non lascio entrare nessuno.

Verrebbe ancora di parlare della dimora di Enzo Siciliano<sup>27</sup> che in brevi narrazioni per *flashes* illumina contesti, topografie, abitanti; o del teorizzare *ad absurdum* di Giuseppe Pontiggia<sup>28</sup> circa i pregi e difetti della istituzione domestica; od, ancora, della *struba* di Mario Rigoni Stern,<sup>29</sup> della casa in collina di Paolo Volponi<sup>30</sup> e della mnemotecnica di Primo Levi.<sup>31</sup> Terminerei, invece, e di necessità, con Raffaele La Capria<sup>32</sup> la cursoria rassegna sin qui brevemente illustrata. Colpiscono le notazioni dell'equoreo silenzio del napoletano Palazzo Donn'Anna, il luogo dove lo scrittore ha trascorso gran parte della sua infanzia e della sua giovinezza, «uno stato disabitato dall'uomo, uno stato senza uomini, com'è il fondo del mare»; e, al contempo, il fragore, il chiasso delle risa e dei gesti non appena, come per Dante Isella, la «bella giornata» faceva capolino dalle imposte dove «il riverbero del sole [...], disegnava al mattino sul soffitto tremolanti geroglifici d'oro». È il «culto della “bella giornata”» così come

---

<sup>24</sup> D. MARAINI, *Come un nido sopra un ramo*, in «AD. Architectural Digest» cit., settembre 1990, 112.

<sup>25</sup> M. PRISCO, *Ma quali sono le cose inutili?*, in «AD. Architectural Digest» cit., maggio 1990, 108.

<sup>26</sup> A. DEBENEDETTI, *L'indispensabile prigionia delle mura domestiche*, in «AD. Architectural Digest» cit., aprile 1989, 95.

<sup>27</sup> E. SICILIANO, *Un'Arcadia chiamata sicurezza*, in «AD. Architectural Digest» cit., ottobre 1986, 65.

<sup>28</sup> G. PONTIGGIA, *Diecimila invasori nella luce e nel verde*, in «AD. Architectural Digest» cit., aprile 1984, 35.

<sup>29</sup> M. RIGONI STERN, *Tre vere, una sognata*, in «AD. Architectural Digest» cit., febbraio 1984, 33.

<sup>30</sup> P. VOLPONI, *Una collina chiamata Desiderio*, in «AD. Architectural Digest» cit., settembre 1982, 16.

<sup>31</sup> P. LEVI, *Ogni angolo è occupato da un ricordo*, in «AD. Architectural Digest» cit., agosto 1982, 15.

<sup>32</sup> R. LA CAPRIA, *Napoli era in quel palazzo*, in «AD. Architectural Digest» cit., settembre 1981, 4.

narrato in *Ferito a morte*,<sup>33</sup> quando il paesaggio marino, i muri calcinati e le rocce roventi richiamavano in un unico, vibrante, empito l'abitare «al sicuro nella mia casa, come un ostrica nel suo guscio». Quando la vita era, assieme, una casa, una dimora, «abitata dal mare, dall'odore del mare, dalla luce del mare, dalla voce del mare».

\*\*\*

Al ritorno da Rimini, mi capitò di leggere un trafiletto su «il Venerdì di Repubblica» nel quale si dava notizia dell'imminente apertura della casa-museo di Alberto Moravia a Roma. Incuriosito – avevo letto qualche suo romanzo al liceo – andai in Campidoglio alla cerimonia d'inaugurazione e, poco dopo, mi recai alla casa dello scrittore, al Lungotevere della Vittoria, dov'era un gruppetto di visitatori in attesa di entrare. Vidi la casa, il lungo corridoio foderato di libri, gli immancabili suoi bastoni da passeggio in un canto del vestibolo, le tele degli amici pittori, le maschere, il biondo Tevere dalle snelle finestre dell'attico, attorno al quale è un balcone oramai non più praticabile.

Ritornai a casa e alle mie carte riminesi. Fu un trasloco a decidere il corso delle mie ricerche. Il padre della mia compagna aveva – sciaguratamente – opinato di sbarazzarsi della sua collezione de «L'Espresso», centinaia di numeri dal 1983 al 2006, salvo un numero che – amorevolmente – mi preservò. Aveva difatti saputo del mio breve soggiorno romano e volle omaggiarmi di una copia del settimanale, sulla cui copertina campeggia in primo piano un anziano Alberto Moravia e, sullo sfondo, la sua giovane moglie Carmen Llera. *Moravia segreto. L'autobiografia dello scrittore*, questo il titolo. Il numero in uscita data 23 settembre 1990, e voleva essere un tributo allo storico suo collaboratore, recensendo «L'Espresso» in anteprima *Vita di Alberto Moravia*, scritta dallo scrittore a quattro mani con Alain Elkann per conto della granitica Bompiani:

L'editore Bompiani presenterà alla Fiera internazionale del Libro di Francoforte, ai primi di ottobre, “Vita di Alberto Moravia”. Dall'infanzia ad oggi, la vita dell'ottantaduenne scrittore è raccontata in quattrocento pagine, che attraversano letteratura, amori, amicizia, viaggi, incontri. Si tratta di una lunga intervista che Alain Elkann ha fatto a Moravia, rivista poi dallo scrittore, così che il libro è firmato da entrambi. Non si tratta solo di un evento per l'editoria italiana, l'edizione francese e quella americana sono già in preparazione. Ai lettori dell'“Espresso”, di cui è stato fin dall'inizio reporter d'eccezione e poi critico cinematografico, Moravia ha deciso di presentare il libro in modo speciale: attraverso le parole-chiave della sua vita, in un racconto che abbiamo deciso di trascrivere così con la stessa spontaneità con la quale usciva dalle sue labbra.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Cfr. R. LA CAPRIA, *Ferito a morte*, Varese, Bompiani, 1961.

<sup>34</sup> «L'Espresso», settimanale di politica, cultura, economia, n. 38, anno XXXVI, 23 settembre 1990, p. 91.

Segue un testo di 39 parole-chiave, da *Autobiografia* a *Pensare*, da Elisabetta Rasy raccolto, e interpolato da schede e foto d'epoca del Moravia più mondano. Fu la prima di queste parole, *Autobiografia*, ad interessarmi. A riguardo, così Moravia:

Devo proprio sottolineare che non c'è lavoro più sgradevole che scrivere un'autobiografia e dirò perché: un romanziere l'autobiografia l'ha già fatta, l'ha fatta però nella sola maniera possibile, cioè ha fatto un'autobiografia intellettualizzata, traslata, simbolizzata, metaforizzata. Per cui fare un'autobiografia vuol dire in qualche modo tornare in una situazione pre-creativa: solo prima della creazione di un romanzo posso pensare a delle cose di questo genere, strettamente autobiografiche. La seconda ragione per cui è sgradevole farla è che non si parla di personaggi, che sono immaginari. Il personaggio ti lascia piena libertà in quanto è frutto della libertà, di una simbiosi tra l'oggetto e il soggetto, è qualche cosa di libero di cui puoi dire quello che vuoi. È tuo. È una persona, viva o morta fa lo stesso, per la quale bisogna avere molti riguardi (se sono viventi ancora di più). Non si può dire veramente tutto quello che si pensa. Come in società. Io non vado in un salotto o in qualsiasi altro posto a dire tutto quello che penso, tutto quello che si può dire. Tutto quello che si può dire non è affatto quello che si deve dire. È una forma di intemperanza. Ora, essere temperati, essere misurati, e al tempo stesso raggiungere una certa plasticità in una autobiografia è molto difficile. / In terzo luogo è noioso e antipatico parlare di se stessi, è un atto di maleducazione, una indiscrezione verso se stessi e verso gli altri.<sup>35</sup>

Per me che ero alle prese con i modi dell'autobiografia assorbiti dentro la descrizione, la lettura di questo passo fu una traccia non di poco conto. Considerando che Moravia, ne parlavo quindi col mio professore, è stato un insuperato 'de-scrittore' di interni. E che, per il solito destino cinico e baro, *Vita di Alberto Moravia* sarebbe uscita postuma. Nella stessa settimana del suo lancio editoriale infatti, il 26 settembre 1990, moriva nella sua casa romana il più grande romanziere italiano del Novecento.

Più che una traccia, dunque.

Presi ad interessarmi alla sua opera, partendo dai suoi amici, prima che dai suoi libri. In un convegno moraviano a Fondi,<sup>36</sup> appresi da Raffaele Manica della imminente uscita di un suo Meridiano su Enzo Siciliano, amico tra i più intimi di Moravia. C'è in quelle pagine, nella sezione *Saggi, memorie, interventi*, una precisa riflessione sul carattere degli spazi moraviani.

Scrivo Siciliano:

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Cfr. *Alberto Moravia e La ciociara*, atti del convegno internazionale, Fondi, 18 dicembre 2010, in «SINESTESIE», rivista di studi sulle letterature e le arti europee, intr. e cur. di A. FÀVARO, Sarno, Edizioni Sinestesie, 2012.

Stanze fantomatiche sono quelle dentro le quali si erano disegnati i protagonisti dei teatrali romanzi di Dostoevskij, spazi ritagliati dentro gli ambulacri vaghi che erano, nella fantasia dello scrittore, gli edifici popolari nei quartieri poveri di Pietroburgo, o le casupole gettate nei vicoli sordidi, fangosi, attorcigliati, della «città di provincia» dove si inscenano *I demoni*. / La fantasmaticità dostoevskijana in Moravia si muta in una forma di secca artefazione. Il moderno esige che la vita sia viva e insieme denunci la propria fragile duplicità – serpe che si morde la coda – e conosca di sé l’instinguibile finzione che cerca di farla vera. / Gli spazi moraviani possono tradire contemporaneamente origine e metamorfosi – appunto Dostoevskij, e l’irrimediabilità della finzione -, e hanno il peso incerto d’una quinta che soltanto il faro piazzato alto sul traliccio di scena, quando la illumina, renderà reale.<sup>37</sup>

Rilessi *Teorema* di Pasolini, così ‘moraviano’ negli assunti di fondo,<sup>38</sup> e contestualmente acquistai la recente edizione critica delle opere di Moravia, quattro volumi editi da Bompiani per il periodo 1927-1969 (ma il piano dell’opera ne prevede ulteriori dieci, per un totale di quattordici volumi), per la curatela di Simone Casini e Francesca Serra.

Ha preso così avvio il presente lavoro di ricerca, articolato in quattro capitoli, i cui criteri di selezione dei racconti e romanzi (7 romanzi e 54 racconti) sono indicativi dei principali snodi della poetica di Moravia sino a *La noia*, con cui si chiude e si riapre in forma nuova il rapporto con la realtà dell’universo borghese-familiare. Al termine dei capitoli, un’importante sezione è costituita dal *Lemmario moraviano*, dove sono lemmatizzate le voci relative alla cultura dell’abitare attraverso 56 unità lessicali articolate cronologicamente e corredate ciascuna dal proprio numero di occorrenze (480).

In particolare, nel primo capitolo, sono ravvisate le tracce del rapporto testo letterario/immaginario architettonico attraverso un percorso di lettura lungo le *short stories* moraviane degli esordi avanguardistici, con il centrale intervento in rivista di *Villa Mercedes*. A seguire, ampia centralità è conferita all’analisi dei contributi esegetici di Bruno Basile e di Roberto Esposito, con un particolare intervento a commento dei primi due capitoli del complesso lavoro ermeneutico di Esposito relativo ai cardini strutturali del primo romanzo moraviano, laddove il carattere degli interni ne *Gli indifferenti* articola nel simbolo di villa Ardengo orizzonti tematici di unità/differenza, configurandosi come spazio paradigmatico della ‘chiusura’.

---

<sup>37</sup> E. SICILIANO, *Opere scelte*, a cura di R. MANICA e con la collaborazione di S. CASINI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (I Meridiani), 2011, p. 1033.

<sup>38</sup> «Come il lettore si è già certamente accorto, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama “referto”: esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del “messaggio”, è quello del “codice”. Inoltre esso non è realistico, ma è al contrario, emblematico... enigmatico... così che ogni notizia preliminare sull’identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo: serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose. / Il lettore può immaginare Lucia, la madre di Pietro e Odetta, in un angolo sereno e segreto della casa – camera da letto, o boudoir, o salottino, o veranda – coi timidi riflessi del verde del giardino ecc.», in P. P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 2009, p. 18. Di impianto teorematologico della scrittura di Moravia parlò, tra i primi, Giacomo Debenedetti nel suo *Il romanzo del Novecento*.

Un ulteriore percorso di lettura ha attraversato i luoghi del Moravia anni Trenta (parte dei racconti dispersi, *La bella vita*, *L'imbroglione*) in una operazione di confronto con la cultura architettonica di quegli anni, anche in forza della comune temperie storico-culturale rappresentata dal fascismo e dalle sue concrezioni di senso (emerse, rese leggibili attraverso la particolare forma delle culture dell'abitare ad esso relative).

In questo senso, accanto a un'area centrale ancora strutturata da spazi oscuri, si fanno strada le nuove esigenze di rappresentazione dell'immaginario tipico della stagione architettonica del Razionalismo italiano, sino a ritrovare nelle pagine de *La mascherata* il gusto di un diverso incedere per geometria e conformazione narrativa degli interni, e non solo per ragioni di mutamento di genere letterario.

Difatti, una nuova sintesi narrativa emancipata dai blindati *pattern* strutturali delle descrizioni anni Trenta è nei racconti de *L'amante infelice*, e nei romanzi *Agostino* e *La disubbidienza*, in cui la 'tavolozza' dello scrittore romano appare sensibilmente schiarita: passaggi di luce che attraversano *Agostino* e che illuminano gli spazi dell'adolescenza, tra *La disubbidienza* e *Il conformista* (e di Rosetta e Cesira oltre la casa e il negozio); mentre una nuova ricomposizione degli spazi prende forma ne *La noia* (ma con una significativa riduzione del tema nei racconti dispersi degli anni Sessanta).

Infine, durante il lavoro di ricerca, sono emerse aree o ragioni micro-operative del sapere critico contemporaneo, sicché la consistenza teoretica del problema degli interni moraviani è risultata attestata quanto più se ne riscontrava l'emersione anche in prospettive d'indagine trasversali. Una tale impostazione ha pertanto connesso gli studi di settore (culture dell'abitare, storia dell'architettura) a problemi centrali nella narrativa di Alberto Moravia, motivo per cui è debito discutere di trasversalità epistemica, a cavaliere tra letteratura ed arti, coerentemente alle aree di ricerca scientifica del corso di Dottorato di Ricerca definito «tra ambiti storico-geografici ed interferenze disciplinari».

## DINTORNO VILLA MERCEDES

**Corpus** | **1. *Lassitude de courtisane*** («900», n. 3, printemps 1927, pp. 134-135); **2. *Cinque sogni*** («L'interplanetario», a. I, n. 2, 15 febbraio 1928, p. 3); **3. *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca*** («I Lupi», a. I, n. 3, 20 febbraio 1928, p. 3); **4. *Assunzione in cielo di Maria Luisa*** («L'Interplanetario», a. I, n. 4, 15 marzo 1928, p. 2); **5. *Albergo di terz'ordine*** («L'Interplanetario», a. I, n. 5, 1° aprile 1928, p. 3); **6. *Villa Mercedes*** («L'Interplanetario», a. I, n. 7-8, 1° giugno 1928, p. 4); **7. *Caverne. Doppio uso e Caverne*** («900», a. III, n.1, luglio 1928, pp. 44-45); **8. *Delitto al circolo del tennis*** («900», n. 3, settembre 1928, pp. 125-131); **9. *Il ladro curioso*** («900», a. IV, n. 1, 21 gennaio 1929, pp. 18-26); **10. *Apparizione*** («900», a. IV, n. 5, 21 maggio 1929, pp. 215-222); **11. *Una domanda di matrimonio*** («Pegaso», a. I, n. 10, ottobre 1929, pp. 401-413); **12. *Visita crudele*** («La Stampa», 20 agosto 1930); **13. *La noia*** («La Stampa», 9 agosto 1930); **14. *Lo snob*** («La Stampa», 17 settembre 1930); **15. *La bella vita*** («La Stampa», 30 settembre 1930); **16. *Morte improvvisa*** («Pegaso», a. II, n. 12, dicembre 1930, pp. 706-729).

1.1 *Villa Mercedes*

*Lassitude de courtisane* segna il precocissimo esordio narrativo di Alberto Moravia per il terzo numero di «900» nella primavera 1927.<sup>39</sup> Tradotta in lingua francese, com'era nel gusto internazionalista della rivista fondata da Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte, la novella fu quindi ritradotta e rimaneggiata dallo scrittore romano per il volume di racconti del '35, *La bella vita*.<sup>40</sup> Al di là dei motivi che saranno più significativi e tipici della produzione moraviana,<sup>41</sup> in *Cortigiana stanca* - questo il titolo italiano - è presente la prima delle dettagliate

<sup>39</sup> *Note ai testi*, a cura di F. SERRA, in A. MORAVIA, *Opere/I. Romanzi e racconti. 1927-1940*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 1724-1727. Nonostante la lunga reticenza dello stesso Moravia, lo scrittore esordì tuttavia con l'articolo *C'è una crisi nel romanzo?*, pubblicato nel 1927 su «La Fiera Letteraria», e firmato Alberto Pincherle: cfr. «*Malattia psicologica*» e «*cultura decadente*». *L'autore in cerca del personaggio. La formazione degli Indifferenti*, in P. VOZA, *Moravia*, Palermo, Palumbo, 1997.

<sup>40</sup> A. MORAVIA, *Cortigiana stanca*, in *La bella vita (1935)*, in ID., *Opere/I cit.*, pp. 305-317 e cfr. anche *Note ai testi cit.*, pp. 1670-1671.

<sup>41</sup> La contraddizione tra pensiero e azione, ad es., cfr. «È l'ultima volta che sto con lei' non poteva fare a meno di pensare con rammarico; e avidamente abbracciava quelle membra inerti», p. 306; «Me ne vado Marité, addio' disse con voce forte. "A domani" essa gli rispose senza aprire gli occhi» p. 316; alla stessa pagina, il rimando alla commistione centrale di amore e denaro: «ora che [Maria Teresa] non aveva più denaro doveva lasciarla»; i temi del processo («Il processo incominciava. Accusata riconosci quest'uomo?», p. 309) e della morte violenta, della «tragedia moderna, tra quattro mura», p. 311. Forieri di conseguenze, inoltre, incipit ed explicit della prima sua novella, l'ingresso ad inizio di narrazione in un ambiente domestico: «Lentamente chiudendo la porta, con una spinta del dorso e guardando fisso all'amante, il giovane entrò nella stanza», p. 305; e la conclusione, simile ad uscita di scena, «Egli uscì dalla stanza, poi dall'appartamento, discese la scala, aprì il portone della casa», p. 317.

descrizioni di interni, una cucina,<sup>42</sup> «vergine e gelata», un «cubo di luce bianca» entro cui i due amanti, quali «salme ben conservate», partecipano dell'inespressività affatto astratta d'un interno definito attraverso l'algida luminosità delle pareti asettiche, dei piani disadorni, delle superfici lucide, specchianti, da «cucina modello», emblema di «vetrina» mercé l'«occhio fisso e inespressivo» di una cuoca «di ferro smaltato» dai «piccoli passi di automata», primevo seme del tema dell'automa moraviano; in modo analogo, il sistema degli oggetti (le maioliche immacolate, i netti fornelli in ghisa, il marmo del tavolo) tende la descrizione verso un limite 'metafisico' agendo nel medesimo senso, «intensivo e cromatico»,<sup>43</sup> della rappresentazione. Una «cucinetta» funzionale, moderna, pura in fatto di elementi e strumenti del *coquere*, più vicina a secondare criteri utilitaristici che non di misurato semplice decoro, ispirata ad una stereometria in sintonia con i valori e le suggestioni della coeva *Neue Sachlichkeit*.<sup>44</sup>

Moravia è, dunque, tra i collaboratori di «900», con Comisso, Masino, Aniante e i due segretari di redazione, Alvaro e Frank. Bontempelli espone, in una terna di scritti di quegli anni (*Giustificazione* del settembre 1926, *Fondamenti* del dicembre dello stesso anno e poi in *Consigli* del marzo 1927), le linee editoriali della rivista al netto di «una scrittura antisoggettiva e antilirica, prosastica e narrativa, che non scava nei meandri dell'io ma si proietta all'esterno e si

---

<sup>42</sup> A. MORAVIA, *Cortigiana stanca* cit, pp. 313-314: «Le pareti di maiolica bianca non portavano ombre né incrinature, il camino non conservava alcuna traccia di fumo, i tre fornelli di ghisa non parevano conoscere il fuoco, né sale, né pepe, né zucchero, né cannella, né zafferano erano mai stati attinti dai vasi di porcellana allineati sopra le mensole, come cappelli da un portamantelli pendevano fiammanti dagli uncini le pentole di rame e di alluminio. La cucina era vergine e gelata. Si indovinava la casa deserta all'ora del pranzo, la padrona sempre invitata, l'assenza di cuoca o di altri servitori. Era una cucina modello, di quelle che si vedono nelle vetrine dei negozi di suppellettili casalinghe; per completare l'impressione non mancava che la cuoca di ferro smaltato, dall'immobile profilo di infermiera dall'occhio fisso e inespressivo, che va da un fornello all'altro con piccoli passi stecchiti di automata. [...] Seduto al tavolo dal piano di marmo, nel mezzo della cucinetta abbagliante di luce bianca, il giovane la guardava disorientato, mentre con le maniche rimboccate sopra le braccia e il suo viso più duro e più attento, si muoveva intorno i fornelli. [...] La lampada illuminava nel mezzo la stanza, e tutte le mattonelle di maiolica lucente ne riverberavano i riflessi; la stanza era un cubo di luce bianca coi due amanti dentro come, dentro un blocco di ghiaccio mortuario, due salme ben conservate».

<sup>43</sup> G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006, p. 162.

<sup>44</sup> G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 313. Cfr. I. LAUFFER, *Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*. Bielefeld, transcript Verlag, 2011.

solidifica in creazioni autonome»;<sup>45</sup> il suo internazionalismo, accostandosi, in modo molto mediato, antirondesco, al surrealismo europeo, perveniva agli esiti e alle tematiche del “realismo magico”:

Precisione realistica dei contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un’atmosfera di magia che faccia sentire, attraverso un’inquietudine intensa, quasi un’altra dimensione in cui la nostra vita si proietta.<sup>46</sup>

Ugualmente distante dal classicismo della «Ronda», e in funzione anticrociana, nella Roma novecentista, a quella stessa altezza cronologica, Umberto Barbaro, con la rivista «Ruota dentata» (1927), teorizzava la via italiana all’“immaginario” russo di Esenin e Šeršenevic; suggestioni artistico-letterarie che Barbaro discuterà di lì a qualche anno in un articolo sull’«Italia letteraria» del 1930,<sup>47</sup> poco prima di dare alle stampe il suo *Luce fredda*, il romanzo più vicino a *Gli indifferenti*, stando alla ricostruzione di Umberto Carpi per la produzione del primo Moravia.<sup>48</sup> All’esordio letterario su «900»<sup>49</sup> fa seguito la collaborazione, stavolta in qualità di redattore, alla breve ma significativa parabola de «L’Interplanetario», rivista diretta da Luigi Diemoz e Libero De Libero, «giornale di straordinario interesse, non liquidabile come foglio minore del “novecentismo”».<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell’Ottocento e Novecento* cit., p. 313.

<sup>46</sup> M. BONTEMPELLI, *Riassunto*, febbraio 1938, p. 353, in G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell’Ottocento e Novecento* cit., p. 314.

<sup>47</sup> U. BARBARO, *La letteratura russa a volo d’uccello*, in «L’Italia letteraria», VI, 9 novembre 1930, p. 6, in G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell’Ottocento e Novecento* cit., p. 313: «[il “neorealismo russo] che pur rifacendosi alla letteratura dell’Ottocento, non può dirsi un vero e proprio ritorno ma invece ha caratteri di novità, se non di avanguardia, con qualche analogia col neorealismo tedesco di Döblin in letteratura e dei Dix in pittura più che con quello del nostro Moravia e che col “realismo magico” di Bontempelli».

<sup>48</sup> U. CARPI, *L’esordio “avanguardistico” di Moravia*, in «Critica letteraria», 1982, 34, I, pp. 80-84, in P. VOZA, *Moravia* cit., p. 223-226. Carpi accenna altresì al lucchese Dino Terra (pseudonimo di Armando Simonetti, 1903-1995), autore di vaste frequentazioni internazionali, conoscitore della psicanalisi ed autore, fra l’altro, del romanzo *Ioni* pubblicato da Alpes nel 1929. Presso la fondazione titolata all’autore, le lettere autografe inedite di Terra contenenti «pareri editoriali, confidenze personali, conferme ma anche informazioni, prima d’oggi ignorate, sul lavoro di Moravia». Cfr. <http://elaleph.it/2007/10/25/lucca-ritrovato-carteggio-inedito-di-moravia>.

<sup>49</sup> Vi un secondo ed ultimo racconto, *Il ladro curioso*, «il più cospicuo disperso tra le pagine di “900”, su cui apparve il 21 gennaio 1929», in A. MORAVIA, *Opere/1. Note ai testi* cit., p. 1727.

<sup>50</sup> U. CARPI, *L’esordio “avanguardistico” di Moravia* cit., in P. VOZA, *Moravia* cit., p. 223: «Rimarchevole, intanto, l’assoluta eccellenza delle collaborazioni: Moravia a parte, vi troviamo Sinisgalli, Alvaro, Bragaglia, Anton Giulio e Alberto, futuristi come Benedetto e lo stesso Marinetti, gli «immaginatisti», Bontempelli con una schiera di scrittori e intellettuali di spicco quali Mucci, Gallian, Solai, Chiaromonte, Luciani, Piomarta, Artieri, Orlando, Meano, ecc. Poi la ricchezza e articolazione tematica, con il particolare rilievo degli interventi sulla cinematografia, sul teatro, sull’architettura, sul rapporto fascismo/stato ecc., secondo una linea “rivoluzionaria”, antitradizionale e antiprovinciale».

Sui complessivi otto numeri della rivista (febbraio-giugno 1928), Moravia vi pubblica, in ordine di uscita, quattro racconti: *Cinque sogni* (un testo che Carpi vuole stralciato dal manoscritto de *Gli indifferenti*, segnatamente tra i definitivi capitoli IV e V),<sup>51</sup> *Assunzione in cielo di Maria Luisa*, *Albergo di terz'ordine* (al fianco di due racconti di Sinisgalli e dello stesso De Libero) e, da ultimo, su numero doppio, con al centro un ritratto del pittore olandese Christian De Moor, *Villa Mercedes*,<sup>52</sup> racconto decisivo per la formazione spaziale de *Gli indifferenti* e, al contempo, esemplare ai fini della nostra indagine, con quel predicato alla terza persona ad abbrivo di testo in posizione enfatica, descrittiva: «È un quartiere nuovo, sorto in soli venticinque anni, in una specie di valle, sull'orlo estremo della città»,<sup>53</sup> cui segue con tonalità sarcastico-polemica, l'enumerazione non caotica delle quattro costruzioni lungo le strade del quartiere, ultima la Villa Mercedes che «val la pena di essere visitata così nell'esterno che nell'interno».<sup>54</sup>

Il percorso di lettura proposto dal narratore comunica logiche di differenziazione in seno alla cultura dell'abitare così come si era configurata sul finire degli anni Venti: indebolimento della frontiera città-campagna a vantaggio della speculazione edilizia, con crescente domanda di *privacy* da parte dei ceti egemoni (isolamento visivo e acustico, rifiuto della vita collettiva); ridefinizione dei rapporti tra struttura urbana e residenza, quest'ultima precisata dallo spazio del giardino, vissuto come prolungamento della dimora a salvaguardia della salubrità morale-psicologica e, certo, del possesso individuale.<sup>55</sup>

Il giardino è banale ed elegante; la ghiaia cede e scricchiola sotto i passi; sulle aiuole ben pettinate, dei rari tulipani sazi di terra grassa, aprono i loro fiori carnosì, inodori, degli arboscelli adolescenti piantati ad uguale distanza l'uno dall'altro tendono esitanti per l'aria le loro ramificazioni tenere, dei roseti aggrappati al muro esprimono ciascuno una rosa grossa come un cavolo, quasi nera a forza di esser rossa... questa vegetazione dà un senso di estremo e artificioso sforzo quale c'ispira talvolta la vista di una donna nata e cresciuta in città.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 224.

<sup>52</sup> Cfr. «L'Interplanetario», anno I, n. 7-8, 1° giugno 1928, p. 4, in A. MORAVIA, *Opere/I. Note ai testi cit.*, p. 1727.

<sup>53</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi*, in Id., *Opere/I cit.*, p. 1532.

<sup>54</sup> Ivi, p. 1534.

<sup>55</sup> Cfr. A. TOSI, *Ideologie della casa. Contenuti e significati del discorso sull'abitare*, Milano, Franco Angeli, 1979.

<sup>56</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes cit.*, p. 1535.

Il riquadro qui rappresentato di uno spazio naturalistico è elaborato secondo regolarità strutturali tipiche di uno spazio abitativo: il punto di applicazione dello sguardo isola per l'ambiente residenziale, lontano dal rumore e dalla folla, qualità domestiche legate al carattere urbano più che a quello rurale, al *comfort* più che alla dispersione spontanea, aggressiva, degli elementi naturali; la rete di analogie colte nel corso della *promenade* all'interno del quartiere ha tratti distintivi informati a separatezza, distinzione sociale, coesione onomastica per i nomi delle strade, «bei nomi dai colori appena invecchiati, dipinti sul fondo tragico, nobile e sbiadito di tempi e di armonie passate: Monteverdi, Paisiello,<sup>57</sup> Rossini, Cimarosa»; un rifugio individuale, stabile e sicuro, espresso con particolare pregnanza da *élites* capaci nell'elaborare con sagacia e determinazione un senso restrittivo dei valori dell'abitare, dell'abitare affermato come valore in sé, quale momento fondamentale d'un'esperienza privata, estranea ai rapporti col circostante, immagine di un'idea politica a protezione del carattere privatistico dell'esistenza borghese.

Nonostante nel racconto non sia esplicitamente denominata, è Roma la città di riferimento del «quartiere nuovo»<sup>58</sup> ove sono i natali dello scrittore romano:<sup>59</sup> in

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 1532. A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1535. Così Moravia in *Passeggiate romane*: «La Roma degli anni intorno al 1920 era poi, più o meno, ancora quella di D'Annunzio, con pochi cambiamenti. Qualcuno mi ha raccontato che, essendo salito sopra una carrozzella verso il 1920 e avendo dato al vetturino l'indirizzo di Via Paisiello, si sentì rispondere in tono indignato: "Ma che, abiti alla foresta nera?" Ora Via Paisiello è vicina a Via Veneto, uno dei centri odierni della città. Ma nel 1920, nei dintorni di Via Paisiello c'erano ancora campi di grano, gli orti e i cascinali dei contadini», in A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1980, p. 152.

<sup>58</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1532. Si tratta del Quartiere Sebastiani, prima parte edificata a villini del "Quartiere dei musicisti". «Quartiere Sebastiani è il nome, oramai in disuso, con cui inizialmente era chiamata un'area oggi compresa nel quartiere Pinciano e, in particolare, nel cosiddetto quartiere dei Musicisti. [...] Tommaso Sebastiani aveva acquistato il vecchio convento ed i terreni approssimativamente limitati dalle attuali Via Paisiello (allora vicolo delle Tre Madonne), via Rossini (Villa Taverna) e via Mercadante (Villa Borghese) e provvide alla costruzione dei villini. Il primo edificio fu quello all'angolo tra Via Rossini e Via Mercadante, attualmente Ambasciata di Grecia, poi fu costruita Villa Serena ed altri villini ancora presenti in quella zona. Tra gli altri, Villa Valeria (1913-15) dell'architetto Oriolo Frezzotti e il villino in Via Mercadante dell'arch. A. Foschini che, negli anni 1917-20, collaborò al piano generale del quartiere Sebastiani ed alla costruzione di alcuni villini, in parte demoliti, con A. Spaccarelli; tra questi, il villino in Via Porpora, alcuni in Via Carissimi, Via Bellini, in Via Rossini, e la palazzina tra Via Mercadante e Via Porpora. Nel quartiere operarono numerosi architetti tra cui G.B. Milani, G. Sleiter, C. Pincherle», padre di Alberto Moravia. Cfr. [www.associazioneamuse.it](http://www.associazioneamuse.it) id=1287.

<sup>59</sup> «Nella mia infanzia, il paesaggio era uno spazio ben delimitato: a Roma, a via Donizetti, dove abitavo, Villa Borghese, che era vicinissima a Via Donizetti», una delle strade del quartiere descritto in *Villa Mercedes*. Cfr. A. MORAVIA- A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007, p. 36.

questo quartiere di recente fondazione, lontano dalla folla («i tram carichi di miseria filano senza rumore sulla linea lontana dell'orizzonte»),<sup>60</sup> la bizza degli architetti si è esercitata «in costosi esperimenti di stili puramente moderni»<sup>61</sup> in grazia di committenti facoltosi, in forza di un'ingente cubatura a disposizione per quei lotti, «seguendo i piani regolatori già esistenti»;<sup>62</sup> un quartiere che ha i tratti dell'*enclave* e che si connota quasi immediatamente come privato luogo antropizzato refrattario alla dimensione campestre nonostante la posizione eccentrica rispetto al centro urbano:

non case banali e civili o palazzi di pietra e di ferro, non negozi o portoni; questo quartiere di ricchi professionisti, di donne di lusso, di fabbricanti di automobili, di banchieri falliti, di aristocratici e di ebrei convertiti, contiene esclusivamente ville private e fornite di ogni più moderna comodità.<sup>63</sup>

Rivelata, non senza *climax*, l'appartenenza di classe dei suoi abitanti, fa capolino nella descrizione il primo elemento metamorfico del racconto applicato all'oggetto-*status* di quella compagine sociale, l'automobile, «qualche grossa automobile sull'orlo della via come un cetaceo morto»<sup>64</sup> (non sfugga, in tralice, l'assieme cromatico dello oscuro gigante in sosta, come morto, contro il cielo «bianco e gradevole»<sup>65</sup> e il verde dei «marciapiedi erbosi»<sup>66</sup> menzionati di lì a poco).

Quale connessione esiste tra queste vie verdi e vuote e quei nomi? Impossibile capirlo; si va, si cammina, si guarda da quelle altre finestre limpide e velate, quei belvedere acuti e pacifici, quei veroni senza pioggia e senza malinconia, quelle torri di edera, quei tetti di colombe, ed ecco che senza alcuna ragione plausibile, le melodie si impongono alla memoria come unico mezzo per spiegare il sentimento che la visione ispira.<sup>67</sup>

L'arcano della visione è giustificato da un principio latamente sinestetico, sicché i nomi letti sulle targhe sono associati alle «melodie» che la memoria ricostruisce

---

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ivi. Cfr. «[...] arenata sull'orlo della strada, come un cetaceo lasciato lì dall'alluvione, una forma nera e lunga, una grande automobile», in A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, in *Opere/1* cit., p. 297.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 1532-1533.

a partire dai dati della percezione, espressi in uno con il sentimento di *Stimmung* che risale dai nomi «amabili» dei celebri compositori; del resto, anche lo *skyline* che il quartiere offre allo sguardo dell'osservatore è liricamente 'pizzicato' da un canto all'altro dello spazio abitato, dalla finestre alle torri, dai belvedere ai veroni. «Ma se si dimenticano quei nomi amabili, il quartiere assumerà sotto gli occhi attenti il suo più profondo aspetto: quello di una specie di Giardino Zoologico».<sup>68</sup> La polarità degli antichi nomi *versus* le nuove costruzioni designa, come ci ricorda Manfredo Tafuri, lettore del Benjamin studioso di Baudelaire,<sup>69</sup> l'imperativo dell'arte e dell'architettura borghesi (rimuovere le cause dell'angoscia borghese attraverso la sublimazione delle contraddizioni sociali); non è caso, allora, che se «è proprio di un Giardino Zoologico di nuovo genere che si tratta», molto acutamente il giovane Moravia descriva la "novità" del recente insediamento urbanistico all'interno di cornici di senso tipiche delle "società disciplinari" quali saranno poi teorizzate da Michel Foucault.<sup>70</sup>

L'increspatura sarcastica della sequenza narrativa sottrae al peso polemico la agghiacciante condizione di una società falsa e oziosa che, dietro «le alte e solide cancellate»,<sup>71</sup> nasconde gabbie e targhe da *cave canem* applicate ad inesistenti quanto temibili belve esotiche, nell'intrico di un paesaggio ugualmente posticcio assemblato con acrocori in cartapesta e lussureggianti fogliami «per mettere in sospetto di qualche spaventosa presenza, solitarie e incustodite, le ville dalle

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 1533.

<sup>69</sup> Cfr. M. TAFURI, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza, 1973. Con sguardo particolare al Baudelaire osservatore delle trasformazioni subite da Parigi in seguito alla speculazione edilizia.

<sup>70</sup> Il riferimento è ad un articolo di Gilles Deleuze pubblicato da «l'autre journal», n. 1, maggio 1990, ora in G. DELEUZE, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, trad. it., Id., *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2000, pp. 234-235: «Foucault ha situato le *società disciplinari* tra il XVIII e il XIX secolo; esse raggiungono l'apogeo all'inizio del XX secolo, procedendo all'organizzazione dei grandi ambienti di internamento. [...]. Foucault ha analizzato molto bene il progetto ideale dell'ambiente di internamento, particolarmente manifesto nella fabbrica: concentrare, ripartire nello spazio, ordinare nel tempo; comporre nello spazio-tempo una forza produttiva che dia un risultato superiore alla somma delle forze elementari. Ma Foucault era anche consapevole della brevità di questo modello: successivo alle *società di sovranità*, il cui fine e funzioni erano tutt'altre (prevalere piuttosto che organizzare la produzione, decidere della morte piuttosto che gestire la vita), si era instaurato progressivamente e che sembra si debba a Napoleone la grande conversione da una società all'altra. Ma le discipline, a loro volta, conosceranno una crisi a vantaggio di nuove forze che lentamente guadagneranno terreno, fino a precipitare dopo la Seconda Guerra mondiale: le società disciplinari erano già qualcosa del nostro passato, qualcosa che stavamo smettendo di essere».

<sup>71</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1533.

alambiccate architetture». <sup>72</sup> Ecco, allora, che il ‘nuovo Giardino Zoologico’, composto null’altro che da deterrenti (le vuote gabbie intestate a tigri indocinesi o a puma latinoamericani), riesce specchio corrosivo della morale dei reali suoi abitanti, abbarbicati tra i rami di gangli inaccessibili: sono essi stessi le belve di questo nuovo giardino, chiosa agro e reticente il narratore *flâneur*, «non abbiamo bisogno della lettura di un giornale per comprendere di quali belve si parli». <sup>73</sup> È il limpido riferimento ai «ricchi professionisti» di cui sopra, e alla loro gente; pur se *en passant*, l’identità tra abitanti e case è stata sottilmente guadagnata all’anonimato: «lo indoviniamo; ma ammettiamo che questo non sia che un paragone e neppure nuovo; esaminiamo invece l’architettura di queste ville». <sup>74</sup>

Il passaggio è centrale. Non i residenti, della cui ‘ferinità’ la stampa diffusamente ha parlato, interesseranno; non i personaggi, quindi, quanto piuttosto, gli edifici che essi abitano, le architetture - metonimici strumenti del senso - in cui meglio è condensato il carattere dell’agire sociale che si vuole indagare, problematizzare. Con forza teoremativa, prende così inizio la *promenade* architettonica lungo quattro ville scelte a caso «fra le tante strade che solcano il quartiere», <sup>75</sup> secondo un doppio movimento (che sarà) tipicamente moraviano: da

---

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Cfr. «[...] scegliamo a caso una fra le tante strade che solcano il quartiere; questa per esempio, Via Mercadante; e cominciamo da destra», p. 1533. La descrizione di Villa Mercedes giunge al termine di quattro *incipit* anaforicamente connessi (giustapposti?) l’un l’altro: «La prima costruzione [...]. La seconda villa [...]. La terza [...]. La quarta [...]», cfr. pp. 1533-34. A riguardo, ho consultato l’elenco dello sviluppo del costruito dal 1915 al 1928, anno di pubblicazione del racconto, relativamente alla sola Via Mercadante: dall’elenco risultano essere due le ville costruite in quel torno di tempo, l’una del 1919 a firma dell’architetto Arnaldo Foschini, ai numeri civici 12-14 (Proprietà Cirila, già Sebastiani), l’altra del 1920, ai civici 16-18, con decorazione in stucco e iscrizione latina «Inter Libero set Parentes Pietati Domestici Lares Presidio», cfr. <http://www.associazioneamuse.it/mod/resource/view.php?id=1330>. Cfr l’articolo di Giuseppe Strappa, *Il valore di un simbolo* («Corriere della Sera», 04.03.2006, ora *Ridolfi, il villino Astaldi e il povero Foschini*, in <http://w3.uniroma1.it/strappa/?p=2229#comment-100650>). Di fatto, percorrendo Via Mercadante venendo da Via Donizetti, il quarto lotto a destra, all’incrocio con Via Porpora, coincide con il villino Astaldi, già Villino Rosmunda, «costruito nel 1923 dall’ingegnere Arnaldo Foschini e dall’architetto Attilio Spaccarelli, per una delle due figlie dell’ingegner Sebastiani. Il quale, essendo dell’arte, collaborò con i progettisti dei tre Villini, che, tra il 1914 e il 1923, l’uno accanto all’altro, ma ciascuno con il suo bel giardino, sorsero a rappresentare in decorosi (ed oggi preziosi) termini architettonici, l’assetto ‘fisico’ di una eminente famiglia della borghesia professionale romana», cfr. Adele Cambria, *In vendita il villino Astaldi, sede di Italia Nostra* («L’Unità», 27.10.2005). L’indicazione vale, evidentemente, come suggestione di contesto, dal momento che non è dato proporre una qualche identificazione tra il luogo letterario rappresentato da Villa Mercedes ed il villino Astaldi (Villino Rosmunda), ancorché quest’ultimo luogo ‘reale’ sia verosimilmente quello descritto nel racconto moraviano (una volta esclusa, per ovvi motivi di carattere stilistico-architettonico, la seconda delle due ville citate in elenco per la presenza in impaginato di decorazioni e iscrizioni in latino).

un lato il teorema da validare, dall'altro le precise sequenze di testo in cui sono registrati gli elementi architettonici, *señal* dei personaggi. Nella fattispecie, i criteri che presiedono all'articolazione complessiva dello spazio di *Villa Mercedes* riflettono il profondo legame con alcuni temi riconosciuti come fondativi dell'esperienza domestica italiana (il giardino, l'atrio, la luce che, generando forti ombre, conforma ulteriori spazi).<sup>76</sup> La rappresentazione complessiva dell'edificio, «così dal di fuori, ha tutta la apparenza di un bastimento di nuovo genere»,<sup>77</sup> corrobora *in figuris* la metafora 'marina' del «cetaceo» anticipata poco più sopra, ch  ugualmente la villa-bastimento giace, arenata, «dentro la sabbia gialla del giardino»<sup>78</sup> (ove   una piccola *dépendance*, prototipo della casa del giardiniere ne *Gli indifferenti*). Naturalmente, la volont  di costruire un cronotopo presuppone che allo spazio di accesso - mediazione tra l'esterno e l'interno - seguano le presenze indicative di un «vestibolo»,<sup>79</sup> di un «atrio»,<sup>80</sup> di un'«anticamera»,<sup>81</sup> di un «bagno»<sup>82</sup>, e, infine, di una «stanza di donna»,<sup>83</sup> autonomo principio di individuazione dell'intera novella.

La pluralit  degli spazi intercettati comprende altres  ci  che viene percepito, rifiutando situazioni con disegno a tratto in cui la configurazione emerge con ruolo distinto di figura o di oggetto: «Oscurit . Silenzio. Dal vestibolo buio, a tastoni, dopo aver aperto una porta vetrata ed esserci liberati dalle grosse pieghe della tenda si passa nel cuore della villa, nell'atrio».<sup>84</sup> «Oscurit . Silenzio», termini sottratti alla diegesi e nominalizzati, resi quali didascalie di una volumetria di tipo sintetico, da *esprit de finesse*. Altrove, invece, l'allineamento del gesto percettivo   al traguardo di una scrittura piana, monocromatica: «Il pavimento   di legno; una tavola rettangolare   nel mezzo; a destra, sotto un *nero* arco d'ombra, la scala accecante di luce *bianca*, sale al piano superiore»;<sup>85</sup> altre volte, ancora, il trapasso

<sup>76</sup> Cfr. G. POSTIGLIONE, *Ambienti ed ambiti. Interni domestici in Italia, 1930-1990. Significati dell'impianto spaziale nell'abitare domestico e fattori determinanti le conformazioni ambientali*, Napoli, Giannini, 1996.

<sup>77</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1534.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 1535.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 1536.

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 1536-1537.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 1537.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 1535.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 1536. I corsivi nelle citazioni, salvo diverse indicazioni, sono miei.

chiaroscurale è espresso in forme testuali più duttili: «si entra con precauzione, sulle punte dei piedi e si passa di colpo da quell'*ombra* alla *chiarità* di un bagno». <sup>86</sup>

Questa ultima stanza è ritratta con tenore tutto novecentista: «massima modernità» <sup>87</sup> per le mattonelle in maiolica che salgono sino al soffitto, per la «vasca bassa incassata dentro il pavimento» <sup>88</sup>, per quel «senso di umidità, di movimento» <sup>89</sup> che il luore tremulo dei riflessi azzurrini «in quella bianchezza» <sup>90</sup> diffonde all'intorno. Qui, l'elemento principale, l'acqua, ridonda nella lucidità del «gorgoglio discreto di tubi», <sup>91</sup> di «un manubrio per la ginnastica, d'acciaio nichelato», <sup>92</sup> nella «doccia che come un serpente di metallo si snoda dal groviglio brillante dei rubinetti». <sup>93</sup>

Torneremo a breve sul dettaglio del manubrio di acciaio nichelato. Per il momento è interessante constatare come sia lo scorrere dell'acqua tracimante dalla vasca, bagnando «una ad una le losanghe *bianche e nere*», <sup>94</sup> indice della dimensione temporale di un evento in corso e, al contempo, funzione della *mise en scène*: di fatto è in *Villa Mercedes* la prima occorrenza di un impianto teatrale purchessia all'interno dell'opera moraviana (se si eccettua l'*incipit* del gustoso e tempestivo *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca*); <sup>95</sup> notazioni di scena che vale la pena di riportare per intero:

Si arriva nell'anticamera che come un *palco di teatro* domina tra due false colonne l'abisso della scala; [...]. Le tende azzurre fremono appena, silenziosamente, di quel passaggio, *come le cortine ricomposte di un teatro*; quel corridoio è il *retroscena*, là stanno i *soppalchi* marroni, le *quinte* a cui appoggiano i *personaggi* mai veduti di questo *dramma*; aspettiamo un istante che quelle pieghe si

---

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Ivi, p. 1537.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ivi, p. 1536.

<sup>92</sup> Ivi, p. 1537.

<sup>93</sup> Ivi, p. 1536-1537.

<sup>94</sup> Ivi, p. 1537.

<sup>95</sup> Cfr. «Sala del trono nel castello di Elsinore; colonne; archi gotici; pavimento lucido e ad una altezza sorprendente il soffitto pieno d'ombre; è notte e una lampada elettrica brilla presso il seggio regale», in A. MORAVIA, *Opere/1. Racconti dispersi* cit., p. 1518.

disserrino rivelando una *scena* e delle *maschere* stupide, tragiche e colorate<sup>96</sup>.

Se le «cortine», dunque, stanno per il ‘sipario’, la ‘rappresentazione’ a venire fa centro scenico in un interno, «stanza di donna», cui corrisponde una sequenza descrittiva a sé stante, copiosa di relazioni oggettuali in seno al sistema degli elementi d’arredo:

Stanza di donna: è vasta, arredata con un lusso soffice e colorato, ricco di stoffe gaie, in cuscini, in tappeti teneri: ecco un divano di angolo dove ci si può distendere dopo i pasti e nelle ore appassionate, ecco la toletta dallo specchio rotondo davanti alla quale con una smorfia stupida e vana ci si imbelletta accuratamente, ecco lo spesso cassetto pieno dei panni intimi, seta e velo, la pendola di stile impero, le statuine di porcellana, il lume, il paralume, ecco la tavola dove sono ancora assonnati, in vestaglia si prende la prima colazione: intimità, comodità, nulla manca; la tappezzeria della parete raffigura un denso fogliame carico di uccelli e di frutta; filtrata dalle finestre velate una luce moderata dà ai mobili e gli altri oggetti quella apparenza elegante e rispettabile che conviene ad una tale abitazione... Ecco il letto: osserviamolo bene: è basso, troppo largo per una sola persona, troppo stretto per due: letto di cortigiana; quel suo roseo trionfo di cortine trasparenti si innalza fino al soffitto; ricche e gaie le coltri, profondo il materasso; e distesa un po’ di traverso, con la testa affondata nelle cortine, una forma umana: Mercedes.<sup>97</sup>

Con sguardo retrospettivo, in chiave intertestuale, l’espressione «letto di cortigiana», poi, precisa la nozione presente in un passo di *Cortigiana stanca*, laddove Maria Teresa (Marie-Thérèse) dice all’amante dell’arma «di acciaio nichelato» da questi frugata nel cassetto:<sup>98</sup> una rivoltella, con evidente differenza nella continuità in luogo del manubrio «d’acciaio nichelato» rinvenuto in *Villa Mercedes* ed utilizzato quale arma dall’assassino della donna:

---

<sup>96</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1536.

<sup>97</sup> Ivi, p. 1537.

<sup>98</sup> A. MORAVIA, *Cortigiana stanca* cit., p. 311: «Tutte queste cose il giovane le guardò appena. Ma trasse soppesandola sul palmo della mano una minuscola rivoltella di *acciaio nichelato* e madreperla. “E questa” le domandò “a che cosa ti serve?” “Per difendermi” essa rispose con molta naturalezza, stornando senza fretta la testa dall’arma che egli le puntava per giuoco contro la tempia. “Del resto” riprese dopo un momento con una rassegnazione compiaciuta “sono sicura che morirò di morte violenta”. Evidentemente la tragedia moderna, *tra quattro mura*, lusingava la sua immaginazione di avventuriera stanca e sfiduciata; era la sola cosa che le rimanesse da fare: una fine da romanzo poliziesco. Una camera di albergo di terz’ordine all’alba, i mobili rovesciati, il letto disfatto e insanguinato, le impronte digitali, l’aria viziata dai profumi del sonno e dalla morte; e poi le brevi cronache dei giornali; tale sarebbe stata la sua fine». Com’è noto, anche se non è questa la sede di una tale indagine, l’oggetto in questione, una rivoltella, sarà strumento di morte (e di intreccio) ne *Il conformista*.

Via dalla stanza [*della donna*]; sulla soglia della porta il piede urta contro qualche cosa di duro che rotola e brilla con due fosforescenti occhi di gatto; poi va a rintanarsi sotto le cortine; ci si china; è l'altro manubrio *d'acciaio nichelato* compagno di quello che si è veduto nel bagno.<sup>99</sup>

Ora, il parallelo tra Marie-Thérèse che «*sortrait évidemment du bain*»<sup>100</sup> e Mercedes che giace riversa morta sul letto mentre «l'acqua ha colmato la vasca e sta dilagando sul pavimento»,<sup>101</sup> il cui «letto di cortigiana»<sup>102</sup> assorella, orienta *Villa Mercedes* alle trame del poliziesco. Del resto, gli elementi indiziali (come non pensare al paradigma indiziario inaugurato da *Delitto e castigo*?) sono già stati disseminati qua e là lungo tutta la novella, a partire dalla dimensione delle finestre osservate già prima di accedere all'interno della villa: «le finestre del primo piano sono veramente impressionanti: alte come un uomo, *spalancarle e saltar nelle stanze* non sarebbe che un giuoco da fanciulli»;<sup>103</sup> e, poi, una volta allo smonto della rampa, «chi è fuggito or ora su per questa scala, in questa luce? la palma del pianerottolo è rovesciata e il vaso è infranto»;<sup>104</sup> quindi al corridoio che «fa pensare al respiro ansante, all'agguato, alla mortale sorpresa».<sup>105</sup> Mercedes, dunque, riversa sul letto assassinata («il collo è sporco di sangue, le tre pieghe voluttuose della gola ne sono piene»)<sup>106</sup> da qualcuno che è «entrato nel corridoio che or ora abbiamo attraversato [...]. Le tende azzurre fremono appena, silenziosamente, di quel passaggio».<sup>107</sup>

Lo sguardo e i passi del testimone dei fatti (il narratore che progredisce insieme al lettore nella risoluzione del caso) prendono pertanto a seguire «un uomo dalle braccia cariche»,<sup>108</sup> il cui «fardello sembra essere Mercedes stessa».<sup>109</sup> C'è da constatare che l'immagine del teste viene colta, e di sorpresa, dal suo stesso

---

<sup>99</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1538.

<sup>100</sup> A. MORAVIA, *Lassitude de courtisane*, in *Racconti dispersi (1927-1940)* cit., p. 1501.

<sup>101</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1537.

<sup>102</sup> *Ibidem*. Cfr. anche poco più sopra.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 1535.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 1536.

<sup>105</sup> *Ibidem*. Cfr. il saggio di E. AJELLO, *Archeologie in Moravia*, in *Alberto Moravia e La ciociara*, atti del convegno internazionale, Fondi, 18 dicembre 2010, in «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», intr. e cur. di A. Fàvaro, Sarno, Edizioni Sinestesie, 2012, p. 42, n. 27.

<sup>106</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1538.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 1539.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

riflesso in uno specchio: «qualcheduno guardingo e misterioso ci viene incontro; paura, poi ci si accorge che è la nostra stessa immagine riflessa nel grande specchio dell'armadio»;<sup>110</sup> poco più sopra, significativamente, altri specchi, «attaccati alle pareti in modo da riflettersi gli uni dentro gli altri»,<sup>111</sup> hanno liberato penetranti considerazioni sul ripetersi infinito e identico del tempo puro di avvenimenti, del «tempo se lo si potesse separare dagli avvenimenti»,<sup>112</sup> eguagliando la dimensione temporale alla vacuità di due specchi affrontati privi di immagini riflesse.

La riflessione sul tempo non è peregrina. A riguardo, viene in mente quel «chi è fuggito or ora su per questa scala, in questa luce?»<sup>113</sup> letto poc'anzi («la scala *acciecante* di luce bianca», come contestualmente è detto) a petto di una constatazione che si incontra verso la fine del testo: «i fantasmi della notte atterrati dalla luce fuggono: è l'alba».<sup>114</sup> Cos'è avvenuto? È davvero trascorsa una intera notte dal momento in cui il delitto è stato consumato? Ma... com'è possibile sia sopraggiunta l'alba in breve volgere di tempo? A rigore, infatti, abbiamo lasciato l'osservatore-testimone impaurito dinanzi alla sua immagine riflessa nello specchio, cui ha fatto seguito il suo ingresso in una «stanza delle cose imbarazzanti, un surrogato della soffitta»,<sup>115</sup> dove l'uomo - probabilmente l'assassino - che ha appoggiato il corpo inerte di Mercedes «ad una sfondata poltrona di stile Luigi Filippo»<sup>116</sup> è lo stesso di chi sta riversando la donna in un baule contro «i vetri della finestra pieni di *cielo bianco*»;<sup>117</sup> e, di più, le azioni che alla luce diurna si svolgono in una unica unità di tempo sono corroborate linguisticamente da continui riferimenti deittici del tipo 'ora', 'or ora', 'ecco'. Lascia allora quantomeno perplessi quell'«è l'alba»<sup>118</sup> se alludente alla *ratio* di una linearità temporale univocamente dispiegata.

---

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Ivi, p. 1536.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Ivi, p. 1541.

<sup>115</sup> Ivi, p. 1539.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Ivi, p. 1540.

<sup>118</sup> Ivi, p. 1541.

L'uomo posa la mano sul coperchio e sta per chiuderlo; per quei movimenti bruschi la gonna di Mercedes si è rovesciata sul ventre, e due grosse cosce tenebrose e pallide affiorano dall'ombra del baule: o alba, membra bianche e dannate tra la terra brulla, fosse collettive dei giustiziati, piene di nudità notturne e livide, o cimiteri lunari... questa bianchezza sepolcrale attira tutti gli sguardi, tutto il silenzio della stanza; diritto, immobile, a gambe larghe, l'uomo contempla ora la finestra, ora il baule dove Mercedes come un cavaliere smontato dagli arcioni si guarda il petto con occhi profondi; la fossa è scavata; la terra, coi panni multicolori, è da parte; il gallo ha già cantato tre volte; il sole spunta all'orizzonte; i fantasmi della notte atterrati dalla luce fuggono: è l'alba.<sup>119</sup>

Possibile che qui il riferimento all'alba sia, in siffatto breve torno di tempo, uno stilema letterario al pari, ad esempio, dell'espressione «il gallo ha già cantato tre volte»:<sup>120</sup> elementi stilistici tratti dai *corpora* della letteratura e fatti cortocircuitare con «questa bianchezza sepolcrale [che] attira tutti gli sguardi, tutto il silenzio della stanza».<sup>121</sup>

Vedremo meglio il precipitato teorico di tale *apparente* incongruenza in ordine al rapporto luce/ombra e di quanto il regime dell'*et* (sia luce che ombra) si sovrapponga e soverchi quello dell'*aut*, espressione della moraviana forma ideologica dell'*in/differenza*. Certo è che il tempo dell'omicidio ha *nuances* escatologiche, occulte alla comprensione; con il rapido percorso a ritroso verso l'uscita della villa in segno di chiusura al racconto: «L'anticamera. La scala. L'atrio... ed ora eccoci... Eccoci all'aria aperta; [...]. Ma il quartiere, le ville segrete dalle false architetture ci circondano».<sup>122</sup> Immediata giunge la sentenza:

Ci accorgiamo che abbiamo saputo soltanto vedere. / Trovare l'idea che come una molla insospettata fa scattare l'uomo dalla scatola delle sue abitudini, oppure rassegnarsi a queste finte facciate, a queste superfici. / La vecchia molla è rotta e non serve più.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Ivi, pp. 1540-1541.

<sup>120</sup> Ivi, p. 1541.

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Ibidem.

## 1.2 «Ci accorgiamo che abbiamo saputo soltanto vedere»

Ora, la critica è pressoché concorde nel considerare *estreme* le prime prove della scrittura moraviana.<sup>124</sup> Moravia stesso, del resto, ha indicato nell'*estremismo* lo stigma, la funzione irrinunciabile, il preciso dovere dello scrittore: «[...] non si è mai dato un grande scrittore che non fosse estremo, ossia conseguente e inflessibilmente e totalmente sincero»,<sup>125</sup> e aggiungeva:

Nel momento di dire la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità (gli scrittori sono testimoni: ricordiamolo) lo scrittore dedito al compromesso si sente tirar la manica dall'angelo custode del conformismo; e non importa se questa società sia quella vittoriana, oppure quella sovietica, oppure più semplicemente, quella letteraria, come fu il caso del Tasso. Questo angelo custode suggerisce allo scrittore, soprattutto, di non essere logico.<sup>126</sup>

Se, dunque, la *logica* è forma e conseguenza dell'estremismo, della testimonianza richiesta al 'mestiere' dello scrittore, il racconto moraviano – osserva Pampaloni<sup>127</sup> – è un teorema che, come tale, contiene una dimostrazione. La chiusura di *Villa Mercedes* garantisce, in questo senso, e con sorprendente, deciso carattere assiologico, il valore testimoniale della letteratura: «ci accorgiamo che abbiamo saputo soltanto *vedere*», per l'appunto. Più che dimostrazione, si dirà, più che un'incapacità ad agire, la sequenza finale del racconto riveste una precisa funzione ideologica: è possibile cioè *testimoniare*, provare le tracce di una presenza (l'assassinio di Mercedes, Mercedes stessa) ma non è dato di andare al di là delle potenzialità implicite offerte dagli eventi narrati. In altri termini, è *soltanto* alla descrizione (del quartiere prima e di Villa Mercedes poi) che viene conferito valore euristico, di idea direttrice alla ricerca dei 'fatti', anzi, di metodo stesso di ricerca: *vedere*, allora, è «rassegnarsi a queste finte facciate, a queste superfici».<sup>128</sup>

---

<sup>124</sup> Cfr. *Antologia della critica*, in P. VOZA, *Moravia* cit., in cui è delineato un quadro d'insieme rappresentativo delle principali posizioni critiche sull'autore.

<sup>125</sup> La citazione è tratta da P. VOZA, *Moravia* cit., p. 27: essa rimanda al saggio *Estremismo e letteratura* in A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964 [1946], p. 75. Il saggio in questione non è però presente nell'edizione 1980 da me consultata.

<sup>126</sup> A. MORAVIA, *Estremismo e letteratura* cit., p. 75.

<sup>127</sup> Cfr. A. MORAVIA, *Opere 1927-1947*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1986.

<sup>128</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1541.

Altra, evidentemente, è la conoscenza immaginativa, l'idea, «la molla insospettata»<sup>129</sup> capace di far «scattare l'uomo dalla scatola delle sue abitudini»,<sup>130</sup> alimentando in una direzione completamente autonoma lo sviluppo fantastico, immaginativo, dell'uomo moderno, ch  «la vecchia molla   rotta e non serve pi ». <sup>131</sup> Sembra avvertirsi l'eco del balzachiano *Le chef-d'ovre inconnu*, per Calvino, «una parabola [...] sull'inafferrabilit  dell'immaginazione visiva».<sup>132</sup> facendo negare a Frenhofer, il protagonista principale del racconto, l'esistenza in natura della linea, del contorno degli oggetti, definiti in realt  dalla luce che avvolge dinamicamente superfici e volumi, Balzac anticipa la visione impressionistica basata sulla rappresentazione d'una realt  mobile e mutevole con la scomposizione della superficie pittorica in macchie e tocchi di colore, in un gioco di ombre e riflessi colti a colpo d'occhio per restituire la dissoluzione del colore in valori tonali, prospettici e atmosferici.

Ugualmente irraggiungibile   la ricerca che d  forma alla teoria della visione, l'ossessiva ricerca di sintesi tra immagine e immaginazione, qui alla base del dilemma: «trovare l'idea [...] oppure rassegnarsi»<sup>133</sup> a *vedere*. C' , inoltre, ancora un altro dato da prendere in considerazione, ed   il seguente. Nella villa   buio<sup>134</sup> perch  fuori c'  luce: nel confermare un fatto noto (si *vede* meglio se non si   accecati da troppa luce), l'antitesi organizza il campo visivo attraverso il paradosso del chiaroscuro. Mercedes   descritta in maniera tale da acuire la nostra attenzione, s  che il nostro rapporto con la rappresentazione non si risolva in uno sguardo superficiale incurante della soggettivit  del personaggio (che, a sua volta, ha la sua sede in un occhio che *non* vede, morto), ma produca un autentico incontro. Analogamente le cortine, «delle grandi cortine azzurre si aprono dietro i vetri»,<sup>135</sup> si colorano a contatto con la luce esterna, conferendo, come in un quadro di Vermeer, una minore luminosit  agli ambienti domestici.

---

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1991, p. 97.

<sup>133</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1541.

<sup>134</sup> Ivi, p. 1535: «si possono intravedere degli interni oscuri dove le nere presenze dei mobili si rivelano per dei riflessi lucidi».

<sup>135</sup> Ibidem.

Mercedes è nella condizione di chi, con Lacan,<sup>136</sup> si lascia catturare dallo sguardo dell'Altro. Singolare che vi siano precise scelte stilistico-sintattiche, l'uso dei due punti,<sup>137</sup> ad esempio, in luogo dei *verba videndi* per l'ingresso della dimensione narrativa dell'atto del vedere; inoltre, occorre che lo sguardo collochi in una sorta di 'passaggio centrale' la figura-oggetto della visione: il testo, in questo senso, è prodigo di sostegni idonei ad incorniciare le descrizioni successive, persuadendo il lettore 'realista' lungo assi di prospettive *apparentemente* lineari.<sup>138</sup> L'io narrante, celato tra le quattro mura della villa, produce la cornice che racchiude l'immagine e si chiama fuori dal proprio prodotto voyeuristicamente concupito (Mercedes e il suo assassino sono 'oggetti' inconsapevoli del loro status); e se la distanza insita nella visione contribuisce a che l'oggetto(-soggetto) rimanga autonomo, la luce definisce la qualità del soggetto che vede, che vede non solo con la retina ma con tutto il suo corpo, e lo immette, come abbiamo visto, nello *spettacolo* della villa. Messinscena di un amore offeso, tradito, mortificato, il sacrificio di Mercedes è come incorniciato da sistemi di segni, pratiche discorsive, meccanismi semiotici la cui dominante culturale è sempre e solo di ordine visivo, descrittivo. Ma anche, si badi, memoriale, fotografica: la donna è morta, ossia sottratta al tempo e *immortalata* per sempre in una data forma:

la capigliatura è corta, il collo è sporco di sangue, le tre pieghe voluttuose della gola ne sono piene; e sotto la testa, paragonabile a quei mari delle carte geografiche, chiari sugli orli e intorno in punto di massima profondità gradatamente sempre più cupi, una chiazza dai colori secchi macchia le cortine.<sup>139</sup>

Il lettore percepisce che di memoria libidica si tratta, in forza dell'orrida scena a bella posta ricreata: la sua rilevanza non sta, evidentemente, nel desiderio che

---

<sup>136</sup> Cfr. J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1979. Personalmente, mi ha sempre affascinato l'organo diaframmatico dell'occhio, un vero autentico buco nero che affaccia la realtà nel cervello o il cervello nella realtà: la mente si forma là, in mezzo a quel buco, lievitando come la ciambella lacaniana.

<sup>137</sup> Cfr. la sequenza, sopra riportata, della «stanza di donna», in A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1537.

<sup>138</sup> Cfr. espressioni del tipo: «una ad una le losanghe bianche e nere [della stanza da bagno] si bagnano... passiamo nella stanza attigua», in in A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1537; o, «Via dalla stanza», p. 1538; «Dietro l'uomo. Ma il corridoio è già vuoto e le tre porte sono chiuse; tre porte, tre camere», p. 1539; etc.

<sup>139</sup> A. MORAVIA, *Villa Mercedes* cit., p. 1538.

alimenta, quanto nel collocare su una sorta di schermo sia gli elementi marginali che quelli importanti. Grazie a questa connessione, le immagini di ‘sfacelo’ sensoriale, per utilizzare un’espressione di Umberto Carpi,<sup>140</sup> investono quelle marginali in modo da far loro irradiare desiderabilità e, in un certo qual modo, *risplendere*.

Interessante constatare come in una coppia di racconti, *Caverne. Doppio uso e Caverne*, composti per «900» nel luglio di quel 1928, Moravia sviluppi una rete di temi concettuali analoghi a quelli presenti in *Villa Mercedes*, e che gettano più d’una luce sul sistema dei valori luministici cari alla sensibilità dello scrittore romano.

Anzitutto, unico altro caso di occorrenza testuale nel corpus dei racconti in quel torno di tempo, è rinnovato il motivo della ‘molla’:<sup>141</sup>

[...] Ma ormai la vena si sarà esaurita per quanto grande sia per essere la sfrenatezza a cui ci si butterà anima e corpo, la reazione non risponderà, *la molla sarà rotta*, si cercherà invano l’adorata vergogna in tutti i ripostigli della propria anima, non si troveranno che delle cicatrici di umiliazioni e di vergogne ormai inefficaci.<sup>142</sup>

Il passo è stralciato dal monologo finale di un giovane marito tradito dalla sua donna: quale futuro per lui, una volta perduta anima e corpo in dissipatezze d’ogni sorta, demotivato e solitario, senza che un’efficace illusione gli allevi il cuore oramai inaridito? L’immagine della ‘molla’, che qui non rimanda tanto all’inesco del processo ideativo quanto all’assenza di reazione morale, in entrambi i passi, denuncia la mancanza di una risposta vitale alla rassegnazione e al nichilismo. Difatti, lo ‘sfacelo’ è ovunque in agguato, sia nella villa dove Mercedes è stata assassinata, che nelle ambientazioni oscure e livide d’un ristorante dove

ogni tavola ha una lampada soffocata da un paralume rosso, le tovaglie e i petti inamidati dalle camicie dei camerieri [che] fanno delle macchie biancastre in quell’atmosfera rosea e cupa; [...].<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> «[Villa Mercedes] col suo giardino tra malato e pestifero, con le sue stanze turbate da un’angoscia mortuaria, con la sua architettura e la sua dislocazione urbana allusive di ambienti sociali ed economici in sfacelo», in U. CARPI, *L’esordio “avanguardistico” di Moravia* cit., p. 84, in in P. VOZA, *Moravia* cit., p. 226.

<sup>141</sup> Sappiamo della contemporaneità di scrittura dei racconti con il suo primo romanzo: a rigore, un’ulteriore occorrenza è riferita al personaggio di Michele Ardengo: «Quel diavolo senza *molla* scaturito dall’ombra del corridoio e poi subito dopo rientratovi aveva calmato Leo», in A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 101.

<sup>142</sup> A. MORAVIA, *Caverne*, in *Racconti dispersi 1927-1940.*, p. 1548.

<sup>143</sup> Ivi, p. 1546.

In modo analogo, il tema dell'immaginazione, e quello ad esso correlato degli specchi, in *Caverne. Doppio uso*, è funzionale alla descrizione 'atmosferica' di un interno (con un breve passaggio di immaginazione 'industriale' nel dispositivo di pubblicità murale):

Avete mai veduto quella pubblicità che consiste in una fila di attacchini ciascuno dei quali scrive sulla schiena di quello che lo precede una frase press'a poco simile a questa "comprate il tale prodotto"?; oppure, ancor meglio, quegli specchi dei parrucchieri che si riflettono gli uni dentro gli altri si rimandano così, in triste e morta prospettiva l'interno della sala?<sup>144</sup>

A quest'immaginazione di interni, poi, bisogna aggiungere

una fitta oscurità come se non si trattasse di un luccicante salone di barbiere, ma di qualche antro fatto a imbuto, una buia confusione di oggetti irti e deformi, stalagmiti, pipistrelli, licheni, [...].<sup>145</sup>

perché si abbia «soltanto una tenue idea di quel che è il pensiero in certe straordinarie circostanze».<sup>146</sup> Segue quindi un'acuminata riflessione sul sogno 'aziendalista' di un giovane contabile, tra ambizioni e disillusioni, con una doppia uscita a fine di testo (da qui il sottotitolo del racconto) nel segno di un cinismo, o di una perfidia, senza altra consolazione che la rivalsa dei danni con i responsabili di una vita fallimentare.

In *Assunzione in cielo di Maria Luisa*, uno dei primi interventi su «L'Interplanetario»,<sup>147</sup> il sogno, l'utopia di una vita redenta dalla miseria, si fa fantasticheria attraverso la visione di una pellicola cinematografica, «la film»,<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> A. MORAVIA, *Caverne. Doppio uso*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1542.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> Il terzo in ordine di tempo. Il primo è *Cinque sogni*, che divideva la stessa pagina con due articoli di massimo Bontempelli e Corrado Alvaro. Per Carpi, si tratterebbe in origine di un capitolo, poi espunto, de *Gli indifferenti*, con tutta probabilità fra i definitivi IV e V, nello stacco cioè tra il *flash* di Carla che si addormenta e quello del risveglio di Lisa. Le descrizioni di interni si riassumono in qualche stringa di frase e, dato significativo, in precisa corrispondenza con i personaggi. Così Mariagrazia verso Leo: «alla madre pareva di inseguire l'amante attraverso le camere e le scale di una grande casa vuota; [...] visita allora, una per una tutte le camere e lo trova infine nell'ultima; le presenze nere dei mobili», in *Cinque sogni*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1512. Michele «entra in una grande stanza piena di sole», ivi p. 1513; Carla «entra in un enorme androne di palazzo [...] i pianerottoli sono immensi, neri, delle larghe sputacchiere piene di segatura biancheggiano negli angoli», ivi p. 1514. Per Leo «fuor della villa, fuor della città, una camera al secondo piano d'una casa nuova; qui dorme Leo; e cosa sogna?», ivi p. 1515; «Ultima Lisa; le pare di stare seduta nella sua camera da pranzo, presso la finestra aperta», ivi p. 1516.

<sup>148</sup> A. MORAVIA, *Assunzione in cielo di Maria Luisa*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1523.

nella quale, significativamente, come in *Villa Mercedes*, è lumeggiato un mondo di plutocrati speculatori, omicidi (con un anticipo interessante dell'omicidio di gruppo quale sarà, nel settembre dello stesso 1928, in *Delitto al circolo del tennis*), fastosi palazzi e misteriosi quartieri:

La film descriveva le speculazioni e i delitti di un gruppo di plutocrati che, pur di impossessarsi di una forte eredità, non esitavano di fronte all'assassinio della bella e coraggiosa ereditiera; naturalmente c'era un giovane di buona volontà che lottava per salvarla e finalmente ci riusciva; tutta questa roba era rappresentata in una fastosa cornice di palazzi di miliardarii, di strade notturne folgoranti di luci, di negri, di prostitute seminude e ubriache sedute sulle ginocchia di corpulenti banchieri, di corpi di ballo dalle gambe alzate, di misteriosi quartieri cinesi... tutto questo affascinava, i quadri si inseguivano; [...].<sup>149</sup>

La *visione* della pellicola provoca in Maria Luisa, al cinematografo in compagnia del marito, la misteriosa 'scomparsa' dalla poltrona di sala:<sup>150</sup> la donna è come evaporata in una dimensione altra che si scoprirà essere, dopo un'affannosa ricerca nella notte, un sontuoso palazzo dove Luisella stessa è intronizzata *nel cielo* di un ricevimento mondano dato in suo onore:

[il marito] andò ad una delle finestre del pianterreno, s'affacciò: come aveva immaginato il ricevimento aveva luogo nel primo piano, in un vastissimo salone dalle pareti tappezzate di arazzi, dal pavimento di mosaico, una folla elegantissima, gli uomini in frak, le donne in vestito da sera, con le braccia e le spalle nude stavano riunite torno torno alla sala, si capiva che non parlavano, che guardavano verso la porta e aspettavano la venuta di qualche personaggio di grande importanza; il centro del salone era vuoto, un tappeto lo attraversava che correva fino al fondo dove un barbaglio di luce, sotto un gran baldacchino rosso e oro, si distingueva una specie di trono eccelso.<sup>151</sup>

La sala cinematografica ha liberato la possibilità di un altrove esistenziale nel quale è avverato il passaggio di classe sociale e, con esso, la trasformazione degli elementi di contesto («il vastissimo salone» del ricevimento). Poco prima, difatti, il cinematografo era stato descritto con accenti ruvidi («[...] nell'ingresso c'era un

---

<sup>149</sup> Ivi, p. 1523.

<sup>150</sup> Cfr. «il marito di Luisella fremeva, stringeva i pugni assistendo alle inaudite ingiustizie dei plutocrati; 'ma ora c'è lui' si ripeteva riferendosi al giovane di buona volontà, 'viene lui a mettere le cose a posto' quando, voltandosi ad un certo momento per comunicare queste sue impressioni alla moglie, si accorse con stupore che quel posto era vuoto», in *Assunzione in cielo di Maria Luisa* cit., pp. 1523-1524.

<sup>151</sup> Ivi, p. 1525.

bar un po' sudicio, con un banco di zingo, la vaporiera del caffè, e tutte le bottiglie multicolori dei liquori a buon mercato»<sup>152</sup>) ed anche l'esterno della struttura è tonalmente antinomico alla «folla elegantissima» del salone delle feste:

il cinematografo ostentava sulla sua porta uno stellone formato di lampadine bianche rosse e verdi; sulla soglia, davanti ai cartelloni a forti tinte<sup>153</sup> sui quali si vedeva un uomo vestito di nero puntare la rivoltella contro una signora bionda, dei gruppi ammirativi s'erano formati, dei coscritti, degli operai specializzati, con gabardine, scarpe di pelle lucida e calze di seta, delle serve, dei ragazzi e persino un giornalista col suo fascio di giornali freschi, non si sapeva quest'ultimo se per vendere la sua mercanzia o per entrare; la pioggia li infradiciava ma essi non si muovevano.<sup>154</sup>

Il personaggio di Maria Luisa, allora, è al termine di due identità, partecipando del popolo dei lavoratori (garzoni e operai) e, assieme, in maniera fantasmatica, dell'aristocrazia del tempo, seppure – c'è da dire – di entrambe le classi, a questa altezza cronologica, Moravia riferisca con un certo gusto bozzettistico delle ambientazioni. Bisognerà attendere infatti la scrittura de *Gli indifferenti*, come vedremo, perché la polarità tra le due classi sia prepotentemente proposta nelle rare descrizioni urbane.

Ugualmente, in *Albergo di terz'ordine*, un'agiata quanto incantevole donna<sup>155</sup> chiede di un «uomo in grigio [che] passa la giornata girovagando per le vie della città, sedendosi nei piccoli caffè speciali dei sobborghi che per i pettegolezzi che vi si rimestano continuamente, sono le naturali anticamere delle case di tutto il quartiere»<sup>156</sup>. L'uomo, *flâneur* che «per la qualità e intensità della vita finora vissuta, gioisce di una superiore indifferenza che l'ha reso ad un tratto completamente straniero a tutto un mondo che era suo»,<sup>157</sup> alloggia in un modesto albergo, in un albergo di terz'ordine per l'appunto, la cui descrizione è impiantata,

---

<sup>152</sup> Ivi, p. 1523.

<sup>153</sup> Ma, nel testo è «unte» (sic).

<sup>154</sup> Ivi, p. 1525.

<sup>155</sup> «[...] una sera verso l'ora di cena, una imponente e poderosa automobile, otto cilindri, cofano nichelato, due chauffeurs in uniforme nei posti davanti, si ferma, anzi scivola senza rumore presso la porta dell'albergo; ne scende subito, prima ancora che lo staffiere si sia precipitato ad aprire lo sportello, un'incantevole signora», in *Albergo di terz'ordine*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1529.

<sup>156</sup> Ivi, p. 1528.

<sup>157</sup> Ivi, p. 1529.

anch'essa, lungo un'atmosfera di sostanziale 'sfacelo' umano. La camera, poi, poco o niente arredata, è agli esatti antipodi di quella di Mercedes.

Niente poi è più impersonale e anonimo della sua stanza: una grande valigia di fibra vulcanizzata è posata sulla sua sedia<sup>158</sup>, degli oggetti di toletta sono disposti sul cassettone, quel suo soprabito usato pende dall'attaccapanni, ecco tutto, durante tutto il tempo che ci ha abitato, non ha fatto il minimo sforzo per abbellirla, per renderla meno fredda, meno miserabile, più intima; nessuna fotografia né libri né fiori né gingilli; si ha l'impressione che egli debba partire da un momento all'altro, per Dio solo sa che destinazione, e per questo si tenga pronto per ogni eventualità; la camera è nuda, attraverso i vetri della finestra, privi di tendine, si vede il muro giallo del cortile.<sup>159</sup>

La 'straordinaria' presenza della donna che, scesa dalla «poderosa automobile», chiede di lui, ne ribalta la figura creando attorno all'uomo un «cerchio ammirativo»,<sup>160</sup> un'aura mai prima sospettata. In linea con il disegno di personaggio, il misterioso ospite rifiuta ogni *avance* e, anzi, a chi lo informa della altrettanto misteriosa visita, si fa tranquillamente negare, scomparendo nell'ombra fitta della stanza e poi, una volta pagato il conto, nel nulla della notte.

Come in *Assunzione in cielo di Maria Luisa*, due mondi vengono a confronto e la barra del senso distribuisce gli enunciati spaziali secondo criteri dominati da forti contrasti chiaroscurali: dove c'è benessere v'è lucentezza e scintillio di superfici mentre, al contrario, un'aria sordida e cupa ha in possesso le gesta azzime dei meno abbienti.

Uno sguardo alle interferenze con l'ambiente culturale romano, segnatamente di redazione, porta a considerare il contributo, da Umberto Carpi sagacemente individuato, di articoli sul sogno e sul cinematografo di Paladini sulle pagine de «L'Interplanetario»: «attraverso il comunista immaginista Paladini, l'esordiente Alberto Moravia, in procinto di pubblicare *Gli indifferenti*, si farà portavoce delle tendenze architettoniche della estrema sinistra razionalista e delle sue istanze antiborghesi»;<sup>161</sup> ma anche del Paladini di *Intellettuali e operai*, della scena indipendente dei circoli blasettiani influenzati dall'aura novecentista in un

---

<sup>158</sup> Probabile *omissis* nel testo d'un segno d'interpunzione (virgola).

<sup>159</sup> Ivi, p. 1529.

<sup>160</sup> Ivi, p. 1531.

<sup>161</sup> U. CARPI, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni Venti*, Napoli, Liguori, 1981, p. 142.

originale sperimentalismo, a contatto di gomito, tra l'intellettualità fascista più inquieta e le suggestioni europee e di giovani artisti di varia inclinazione antifascista.<sup>162</sup>

Analisi antiborghese era pure nell'immaginario Umberto Barbaro, la cui sopraccennata *Luce fredda*, e le sue novelle dell'*Essenza del can carbone*, sono strettamente imparentate con la polemica sociale, ad esempio, del 'quartiere nuovo' di *Villa Mercedes*; ma è Vinicio Paladini, «il meno scrittore fra tutti gli immaginisti, [...] a realizzare l'opera che di quella poetica risulta maggiormente espressiva».<sup>163</sup> Si tratta di una commedia, *Labirinto*, programmaticamente 'sperimentale', un montaggio di ingranaggi e fotomontaggi realizzato nei laboratori di Bragaglia, allestita, emblematicamente, l'ultimo scorcio del decennio, dal 21 al 31 dicembre 1929, presso il Teatro Sperimentale degli Indipendenti: un *giallo* all'interno di un museo delle cere (ma un *giallo* è *Villa Mercedes*, con Mercedes quale cera!), la cui scena madre è un'invenzione onirica in un Luna Park, in cui uno psicanalista (il dottor Wien) è il personaggio guida.

Scriva Carpi:

Non c'è dubbio, insomma, che *Labirinto* sia prima di tutto una sorta di estremo manifesto immagini sta lanciato nelle forme inconsuete della commedia. E tuttavia quell'infoltirsi di citazioni e di presenze simboliche finisce per dar luogo ad un vero e opprimente labirinto d'angosce: nessun personaggio è positivo, nessuno è libero, tutti sono legati ad una catena di degradazioni e di delitti, imprigionati nella rovinosa logica necessitante dell'utile borghese e delle sue passioni perverse: neppure il dottor Wien (che con la sua scienza può solo esplicitare e descrivere certi meccanismi, ma non rimuoverne le cause), neppure il giudice (implacabile indagatore di verità per formale gusto enigmistico, non per sostanziale esigenza di giustizia) sono in grado di rovesciare questa logica. Personaggi essi stessi, non già eversori, d'una realtà le cui vicende e i cui esiti sono scontati: colpa e delitto avviluppano tutti, e nessuno sconterà socialmente (se mai solo nei privati incubi) i peccati del mondo. Nel labirinto borghese di Paladini gli uomini si raggelano in automi, in marionette meccaniche d'un fantastico musée Grevin: «Avere questi uomini ai propri ordini, farne quello che uno vuole e poi... trac ... quando non vanno, quando non seguono il tuo capriccio, distruggerli, spezzare gli

---

<sup>162</sup> Cfr. ivi p. 140. Di fatto, l'anarco-comunista Paladini, relatore da Bragaglia di conferenze wildiane sulle tempere di Fornari, getterà le basi del gruppo R presso la Scuola Superiore di Architettura con Picconato e Minacci, Libera e Ridolfi.

<sup>163</sup> Ivi, p. 145.

ingranaggi, farli saltare, torcere i bilancieri, sgranare le ruote dentate, spanare le viti ... ». <sup>164</sup>

Che è, sul piano ideologico-immaginario, pressoché la conclusione di *Villa Mercedes*. Difatti, la commedia era stata già allestita fin dal 1927-'28 per il pubblico degli Indipendenti <sup>165</sup> ed è probabile che il giovane Moravia, sodale a «L'Interplanetario» di Bragaglia e di Paladini, abbia assistito a studi o lavori etichettati come immaginisti <sup>166</sup> già prima della messinscena degli ultimi giorni del '29.

### 1.3 Spazio chiuso ed esperienza limitata: *Inverno di malato*

S'è poc'anzi visto come per la formazione culturale di Moravia si riveli fondamentale l'attiva frequentazione di sedi di prestigiose riviste primonovecentesche come «900» (*Lassitude de courtisane, Caverne. Doppio uso e Caverne*), oltre che per i cinque testi de «L'Interplanetario», cui presto si aggiunge la collaborazione con «Pegaso» di Ugo Ojetti e «La Stampa».

Oggi l'assieme dei racconti sin'ora incontrati è raccolto nei “dispersi”, in tutte le loro forme, nel rispetto della tendenza generale realmente in atto all'interno del sistema dei racconti di Moravia. Il destino “fisiologico” della maggior parte dei testi prevede infatti una progressiva migrazione dalla propria sede originaria ad uno o più volumi successivi: tale percorso rispecchia appieno la mentalità di Moravia, scrittore assai preoccupato della messa in opera di un “volume”, inteso sostanzialmente come un distillato artistico, come una vetrina in cui esporre i propri pezzi migliori.

Simili ad un torrente carsico, i “dispersi” scorrono in parallelo ai racconti, arricchendosi di «acque provenienti anche da altre zone». <sup>167</sup> Si tratta di un sistema policentrico, autonomo e del tutto privo di una sua sistematicità, tale da poter individuare la successione di più “antologie involontarie” (per riadattare

---

<sup>164</sup> Ivi, pp. 147-148.

<sup>165</sup> G. LUPO, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 56 e sgg., dove è un'eccellente bibliografia su Paladini e il suo allestimento negli spazi bragagliani.

<sup>166</sup> «[...] *Bolide, Scalari e Vettori*, soprattutto *Inferno*, che qui in particolare ricordo anche perché il solo poi dato alle stampe», in U. CARPI, *Bolscevico immaginista* cit., p. 145.

<sup>167</sup> S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/3. Romanzi e racconti 1950-1959*, Milano, Bompiani, 2004, p. 2191.

una felice espressione di Casini-Serra), di cui lo stesso scrittore doveva essere consapevole, secondo quanto dichiara in una lettera a Bompiani:

Io ho poi moltissime altre novelle, tutte però queste ultime pubblicate nei giornali, ossia di una lunghezza inferiore e anche di un genere alquanto diverso. Penso che un giorno farò un volume di queste novelline più brevi, oppure semplicemente aggiungerò le migliori a qualche volume delle opere complete.<sup>168</sup>

Oltre che policentrico, poi, il sistema dei racconti moraviani è, allo stesso tempo, un sistema *chiuso e aperto*. ‘Chiuso’ in quanto dominato da leggi proprie e difficilmente valide per i romanzi (si pensi, ad esempio, alle diverse proporzioni in cui, nei racconti e nei romanzi, sono combinati “pensiero” e “azione”: ed il giovane Moravia, in questo senso, indicava il suo ideale narrativo nell’equilibrio di questi due principi).<sup>169</sup> Ma anche ‘aperto’, perché la sua autonomia non impedisce uno scambio osmotico di “fantasmi” (personaggi e situazioni) *da e verso* i romanzi, intrattenendo un rapporto dialettico con l’universo della scrittura romanzesca.

«Ho sentito affermare spesso che Moravia sia più artista come scrittore di racconti che come scrittore di romanzi»: <sup>170</sup> così Enzo Siciliano. Bisognerà chiedersi allora come mai uno scrittore che deve la propria fama presso il grande pubblico ad alcuni romanzi decisamente impegnativi, opti così spesso e così fedelmente per la narrazione breve. Per ragioni commerciali, sarebbe la risposta più immediata (e certamente non priva di giustificazioni). O ancora, si potrebbe ritenere il racconto come assolutamente conforme ai ritmi di scrittura, quasi impiegatizi, alla maniera americana, che lo scrittore mantenne per tutta la vita (sappiamo infatti che egli attendeva alla scrittura quotidianamente, dalle otto alle dodici antimeridiane). Oppure, ed è quello che noi crediamo, in una così assidua attività di scrittore di racconti si dovrebbe forse intravedere una più profonda necessità di esercizio, di prassi artistica. Questa ipotesi fu adombrata ancora da Enzo Siciliano in un importante saggio, ormai non più recente; lì egli disse che per

---

<sup>168</sup> S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti. 1941-1949*, Milano, Bompiani, 2007, p. 1916.

<sup>169</sup> A. PINCHERLE, *C'è una crisi del romanzo?*, in «La Fiera letteraria», anno I, n. 41, 9 ottobre 1927.

<sup>170</sup> E. SICILIANO, *I paradossi di Moravia*, in A. MORAVIA, *Romildo ovvero racconti inediti, perduti e d'autobiografia*, Milano, Bompiani, 1993, p. v.

Moravia darsi al racconto equivaleva sostanzialmente a «scaldarsi i muscoli, in vista di quello scatto duro e faticoso che mette a segno un romanzo».<sup>171</sup> Possiamo dire che nei racconti, al pari di Teofrasto o di La Bruyere (e, forse, con sguardo al Leopardi delle *Operette morali*), Moravia si dimostra “artista di caratteri”: egli «andò testardamente verificando la coatta ripetitività del caso»,<sup>172</sup> osserva ancora Siciliano, e sperimentò l’idea flaubertiana della «cristallizzazione dell’individuo determinata dalla psicologia di massa».<sup>173</sup>

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

Tuttavia già dalla prima raccolta in volume, *La bella vita* (Lanciano, Carabba, 1935), queste due tipologie coesistono e vi è anzi una visibile difformità tra i racconti usciti in rivista e quelli usciti sulla terza pagina dei quotidiani; due tendenze che si andranno poi in certo qual modo definendo sempre più nel tempo, anche indipendentemente dall’originaria matrice, fino a trovare, assai precocemente, compiuta definizione nel “racconto lungo” de *L’imbroglio* (Milano, Bompiani, 1937).

Particolarmente significativa è la prima raccolta in volume, *La bella vita*, che esce presso l’editore Carabba di Lanciano nel ’35, all’interno della collana “Novellieri italiani moderni”. Vi compaiono i tre testi affidati a «Pegaso» di Ugo Ojetti, il più celebre dei quali è senza dubbio *Inverno di malato* (1930) – i restanti due sono *Una domanda di matrimonio* e *Morte improvvisa*; i quattro testi comparsi su «La Stampa» tra l’agosto e il settembre del ’30 (*Visita crudele*, *La noia*, *Lo snob*, e l’eponimo *La bella vita*), nonché *Fine di una relazione* (per

---

<sup>171</sup> Ibidem. E simile è l’osservazione condotta da Casini-Serra nell’*Introduzione* ad A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1928-1951*, Milano, Bompiani, 2000, p. VII: «i racconti degli anni Venti e Trenta risentono in vario modo di questa tensione al romanzo».

<sup>172</sup> E. SICILIANO, *I paradossi di Moravia* cit., p. V.

<sup>173</sup> Ibidem.

«Oggi», nel '33); ma soprattutto hanno accesso alla prima raccolta di racconti testi di particolare interesse per la loro funzione fondativa e, diremmo, quasi iniziatica. Si tratta dei testi bontempelliani, il già analizzato *Lassitude de courtisane* (1927), *Delitto al circolo del tennis* (1928) e *Apparizione* (1929), meno che *Il ladro curioso*, che è il più cospicuo disperso rimasto tra le pagine di «900».

In ogni caso, proprio a partire da *La bella vita* prende avvio quella frenetica catena di assorbimenti successivi delle raccolte nelle raccolte, che ci permette di percepire questo particolare settore della produzione moraviana come un *continuum* fluido ma compatto.<sup>174</sup>

Prima di procedere nella lettura della *La bella vita*, i cui protagonisti sono quasi tutti giovani o giovanissimi ed i problemi indagati sono quelli caratteristici della giovinezza (in particolare i problemi, diciamo così, della socializzazione giovanile), prima dunque che diventino familiari le sordide pensioni di terz'ordine, i salotti pieni di oggetti raccogliatici, i lunghi corridoi degli appartamenti popolari, le aristocratiche sale da ballo e quelle dall'aspetto sgangherato e fuor di sesto, occorre necessariamente soffermarsi su un racconto che, probabilmente, segna in assoluto l'esordio letterario dello scrittore romano, il quale retrodatava la sua stesura all'autunno del 1925, durante il periodo di convalescenza a Merano, rispetto alla più comune e diffusa datazione, riportata anche nel libro-intervista di Elkann, del 1929:

In quegli anni ho scritto una delle cose migliori della mia vita, il racconto "Inverno di malato". Lo scrissi a Divonneles-Bains, durante l'estate che conobbi France. Lo mandai a Pancrazi per la rivista *Pegaso* che veniva stampata a Firenze da Le Monnier. Era una rivista letteraria di tipo conservatore, diretta da Ugo Ojetti. Pietro Pancrazi era il segretario. In "Inverno di malato" riassumevo in una novella tutta la mia vita di due anni di sanatorio.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> In meno di un decennio infatti la silloge sarà sottoposta ad un processo di smembramento, in seguito al quale i racconti di maggior lunghezza confluiranno ne *L'amante infelice* (Milano, Bompiani, 1943), che a sua volta verrà inserita in blocco nei *Racconti* del 1952, assieme a *Delitto al circolo del tennis*, precedentemente pubblicato, invece, ne *L'amore coniugale* e altri racconti. Tutti gli altri verranno abbandonati al loro destino di caducità, ad eccezione dell'eponimo *La bella vita*, il quale confluirà in seguito niente meno che ne *L'automa* del '62.

<sup>175</sup> A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., p. 59. «Secondo tale dichiarazione d'autore *Inverno di malato* sarebbe stato composto nell'estate del 1929, ma è da tener presente in *Cari corvi deliziosi* (Romildo 1993, pp. 403-407) lo stesso Moravia retrodatava la stesura all'autunno del 1925, durante la convalescenza a Merano. In Paris (1991, pp. 37-39) si trova notizia di un dattiloscritto originale del racconto, che sarebbe l'unico conservato a quest'altezza cronologica insieme a quello di *Morte improvvisa*; di tale documento (non

In *Inverno di malato* vi sono molti dei tratti che saranno tipici della scrittura del primo Moravia. Anzitutto piace riferirci, per il momento, ad un'immagine di Girolamo, il giovane personaggio protagonista del racconto, tra autobiografia e scrittura, «col torso fuori delle coltri, appoggiato sopra un gomito»,<sup>176</sup> rinvianti almeno a due luoghi, uno letterario l'altro fotografico, discussi con approccio semiotico da Epifanio Ajello in un suo saggio intitolato *Alberto Moravia. Una boccetta di inchiostro*:<sup>177</sup> come Girolamo, infatti, il giovane Moravia è 'ritratto' a letto, il capo 'poggiato sul gomito', ospite di Umberto Morra di Lavriano a Cortona, nel 1926: e sebbene non vi sia - avverte Ajello - alcuna isotropia tra autore e opera o, peggio, tra personaggio e autore, l'istantanea fotografica nondimeno permette al dato autobiografico di confondersi «dentro la ronzante macchina finzionale di un'opera letteraria (*Inverno di malato*), e così lasciando in superficie, indelebile, uno spitzeriano, se non decisivo "clic"». <sup>178</sup>

Com'è noto, infatti, *Inverno di malato* è il più autobiografico dei racconti di Moravia,<sup>179</sup> oltre che un 'racconto di iniziazione' per cui Girolamo, per mezzo

---

presente in FM) viene mostrata una fotografia della prima e ultima pagina, precisando che "era custodito dentro una cartellina infiocchettata, i fogli sottili e ingialliti" "corretto per lo più a penna, ma anche a matita", e infine che "si tratta di quarantuno cartelle dove le correzioni riguardano soprattutto la punteggiatura". Uscito su "Pegaso" (a. II, n. 6, giugno 1930, pp. 708-736)», in A. MORAVIA, *Opere/ I. Romanzi e racconti 1927-1940, Note ai testi cit.*, pp. 1673-1674.

<sup>176</sup> A. MORAVIA, *Inverno di malato*, in *Opere/I cit.*, p. 364.

<sup>177</sup> Cfr. E. AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 101-109.

<sup>178</sup> Ivi, p. 105.

<sup>179</sup> «[...] ero semplicemente una persona che viveva a letto. Stavo sempre a letto. Non facevo che leggere [...] la malattia non finiva mai. [...] Soffrivo moltissimo, quello sì, soffrivo di dolori, soffrivo di desiderio di vita, soffrivo di mancanza di compagnia. Era veramente un'esistenza difficile da sopportare, la ricordo come un lungo tunnel in fondo al quale doveva pur esserci esserci la guarigione», in A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia cit.*, p. 20. Cfr. con quanto riportato in S. CASINI, *Cronologia*, in A. MORAVIA, *Opere /I cit.*, p. XXVI: «Nel marzo del 1924, a sedici anni, Alberto Pincherle entra in sanatorio all'Istituto Codivilla di Cortina d'Ampezzo, succursale alpina di Rizzoli di Bologna, e vi resterà circa un anno e mezzo, fine al settembre 1925», ed oltre, p. XXVII: «I ritmi di vita al Codivilla si svolgono regolari. Inchiodato al letto, con tutto l'apparato della trazione, la mattina nella bella stagione viene portato sulla terrazza per la cura del sole, o elioterapia, da cui rientra verso le undici, per dedicare il resto della giornata alla lettura». O, ancora: «È chiaro che il romanziere non può parlare se non delle cose che conosce. Ma non sarebbe romanziere se non inventasse. Dunque diciamo che il romanziere parte da una conoscenza diretta e sofferta ma generica del tema e poi invece inventa personaggi e situazioni», in A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, in *Opere 1927-1947*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1990, p. VII. Moravia si riferisce poi proprio al racconto in questione (ivi, p. XIV): «In *Inverno di malato*, c'era e come! l'esperienza generica del sanatorio in cui ero vissuto per due anni; ma i personaggi e le situazioni erano frutto di fantasia». Si veda anche D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 98: «Eppure nei tuoi libri si trova il passato, quasi ossessivamente ripetuto. Non alla maniera di Proust, non come un

del volgare magistero del suo compagno di camera, il commesso viaggiatore Brambilla, passa «dall'innocenza alla perversità».<sup>180</sup> Affetto da tanto gravi quanto imprecisati dolori ossei al ginocchio malato, il giovane Girolamo è ricoverato nel sanatorio di un'anonima località di montagna, ed entro questo spazio angusto la sua vicenda di crescita si svolge per intero, così che le uniche relazioni significative che gli è concesso sperimentare sono quelle con gli altri malati, il già ricordato Brambilla, Joseph, un grossolano infermiere austriaco, e Polly, una scialba malatina inglese, che diverrà in seguito oggetto dei suoi goffi tentativi di seduzione. L'indefinitezza del luogo e la greve immobilità del tempo, oltre all'esiguità del numero dei personaggi, in cui sembrano replicarsi alcune delle scelte formali che lo scrittore va parallelamente compiendo ne *Gli indifferenti*, permettono al discorso narrativo di far meglio emergere nel suo procedere le dinamiche di una psicologia traviata dall'abbandono e dalla malattia.

Non è, come vedremo, la malattia intellettuale che sarà propria di Michele Ardengo e la malattia fisica che colpirà in seguito Luca Mansi de *La disubbidienza* e il Tancredi del racconto *La caduta*. Eppure la malattia del corpo

---

rapporto di tenerezza e di recupero, ma come uno scontro con qualcosa di sé e delle proprie prime esperienze da cui non ci si riesce a liberare». Cfr. inoltre due altre scene in cui lo scrittore trasferisce un episodio reale. La paura di Girolamo come diretta trasposizione letteraria di quella, reale, che tormentava il giovane Moravia: «Ad un tratto, benché sapesse benissimo che, attaccato com'era per un piede alla carrucola del suo apparecchio di trazione, da solo non avrebbe mai potuto liberarsi, incominciò a dibattersi dentro il letto» (*Inverno di malato* cit., p. 396) con «A letto, con la trazione alla gamba. Al piede avevo otto chili, e due al ginocchio. Da questa trazione non potevo liberarmi, neanche per un attimo, perciò una delle mie paure era di morire in un incendio, bruciato vivo» (*Il bambino Alberto* cit., p. 89). Infine, la furia di Girolamo suscitata dal panico per il sospetto di incendio nel sanatorio: «Gli occhi si posarono sul vassoio della cena, carico di piatti e di pietanze fredde; si protese e lo spinse fuori della tavola: ci fu un gran fracasso di porcellane rotte; poi fu la volta del calamaio e degli altri oggetti; non si fermò se non quando si sentì estenuato, e non ci fu più nulla da distruggere» (*Inverno di malato* cit., pp. 396-397) con «Un giorno per la rabbia di stare sempre solo ho buttato giù il vassoio con il tè, le tazze e tutto per terra. Il professore mi disse che ero schizoide. Da quel momento ho capito che il mio destino era di stare solo. Un giorno ho scritto su un vetro appannato: solo col sole. Era una specie di motto» (*Il bambino Alberto*, cit., p. 93).

<sup>180</sup> Il carattere temporaneo del processo che coinvolge Girolamo e l'assenza di reali conseguenze psicologiche rendono opportuno parlare di "traviamento" piuttosto che di "corruzione". Questa è la definizione di una particolare tipologia di corruzione fornita da Moravia nel celebre saggio *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico* (1960), in ID., *L'uomo come fine* cit., p. 323. Più di quello espresso da Siciliano è forse condivisibile infatti il giudizio di Sanguineti, il quale ritiene che nell'ottica di Moravia «il distacco dall'ambiente familiare e borghese, il contatto con un ambiente diverso» inevitabilmente assuma «il valore preciso di un traviamento» in E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 62; *et ibidem*, dove analizzando comparativamente *Inverno di malato* e *Agostino*, Sanguineti prosegue: «Girolamo e Agostino, grosso modo, percorrono il medesimo itinerario pratico e spirituale».

è vista da Moravia come il diretto e quasi inevitabile riflesso di una complessa personalità<sup>181</sup> e come un fattore che semplicemente complica il travaglio proprio dell'adolescenza e si frappone al già difficile rapporto tra io e mondo su cui si impernia il racconto di iniziazione moraviano.

*Inverno di malato* è anzitutto un racconto nel quale lo spazio, sotto la facies della dialettica dei lotmaniani<sup>182</sup> «campo» e «anticampo», occupa un posto fondamentale. Avremo modo di verificare come sovente Moravia metta in relazione le due istanze secondo proporzioni di volta in volta diverse: talvolta prevalendo nettamente l'«anticampo», talvolta il «campo», nella coesistenza pressoché costante dei due spazi simbolici. *Inverno di malato* è invece, eccezionalmente, una storia di adolescenza ambientata per intero in un «campo», per quanto si tratti di un «campo» simbolicamente articolato.

Simbolicamente articolato perché il sanatorio, in quanto circoscritto “altrove” in cui Girolamo viene a convivere con *outsiders*, con esseri reietti come o più di lui, al momento in cui la narrazione ha inizio, da «anticampo» è già divenuto «campo» per il ragazzo, ormai avvezzo alla sua «deprimente atmosfera».<sup>183</sup> È dunque il sanatorio un cronotopo bifronte: prigione e “nido”, dopo la casa genitoriale da cui il protagonista si è allontanato in un tempo precedente a quello della storia;<sup>184</sup> l'interno è impermeabilmente separato dal mondo esterno dal sudario freddo della neve: ecco che l'espedito della nevicata con cui Moravia chiude *Morte improvvisa*, il terzo ed ultimo dei racconti per «Pegaso», trova qui un degno antecedente; anche qui, come nel racconto de *La bella vita*, il bianco

---

<sup>181</sup> «Cominciai a sentire che la malattia era dovuta a quello che oggi distintamente vedo essere stata l'eccessiva sensibilità di allora», in E. SICILIANO, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1992, p. 30.

<sup>182</sup> LOTMAN, JURIJ M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990, p. 284.

<sup>183</sup> A. MORAVIA, *Inverno di malato*, in *Opere/1* cit., p. 366.

<sup>184</sup> Ivi, p. 364: «Il ragazzo [Girolamo] era di famiglia una volta ricca e ora impoverita e il Brambilla, viaggiatore di commercio e figlio di un capomastro, l'aveva a poco a poco convinto in otto mesi di convivenza forzata che un'origine borghese o comunque non popolare fosse poco meno che un disonore», e p. 369: «Abituatosi, per trapassi quasi insensibili ad un'aria irrespirabile, ad una umiliazione ininterrotta, ad una assoluta mancanza di quelle attenzioni che prima, in famiglia, gli venivano prodigate, credeva di vivere normalmente, di essere lo stesso Girolamo di otto mesi prima».

possiede infatti l'originaria valenza simbolica di colore di morte e l'immagine della neve viene caricata di un senso quasi di oppressione.<sup>185</sup>

«Nella stanza tutta ingombra dei due letti, dove la luce era accesa fin dal mattino e l'aria viziata della notte non se ne andava mai completamente, le ore passavano interminabili»:<sup>186</sup> all'anticampo intuito, immaginato, ascoltato, intravisto, si contrappone crudelmente il campo esperito, subito, assorbito con tutti i suoi «tormenti deliziosamente angosciosi e abitudinari».<sup>187</sup> La quasi vegetativa abitudine alla «poca luce»,<sup>188</sup> tranquilla e funerea allo stesso tempo come ne *Gli indifferenti*, non impedisce però a Girolamo di avvertire talvolta l'ostilità del suo *milieu* e di optare per un ulteriore restringimento del proprio

---

<sup>185</sup> Tutto ciò che sta al di fuori non è percepito ma solo intuito da chi sta all'interno: «Chiusi nella loro stanza i due malati potevano vedere, di fuori, la neve cadere, formicolante e appena diagonale e così lenta che a guardarla con attenzione la vista finiva per ingannarsi e pareva che quel monotono turbinio piuttosto che cadere, salisse dalla terra verso il cielo. Dietro questa cortina opaca, quei fantasmi grigi e costernati erano gli abeti della foresta vicinissima, il gran silenzio che giungeva dall'esterno dava un'idea della fittezza e dell'estensione della nevicata», in A. MORAVIA, *Inverno di malato*, in *Opere/1* cit., pp. 369-370. Percepito, intuito, oppure appena ascoltato e intravisto dalla finestra: «ascoltava con piacere i rumori dell'esterno, come per esempio i sonagli di certe slitte non si capiva bene se in arrivo o in partenza», p. 382; In particolare, per la prima volta nell'opera di Moravia, il racconto presenta uno dei temi che ridondano altrove: si tratta del tema (mono)cromatico del 'bianco' e del 'nero' su cui Roberto Esposito, come vedremo, ha esercitato la sua acribia nelle pagine di suo studio su *Gli Indifferenti*. Ciò, dunque, è quanto è dato di dalla finestra del sanatorio: «Aveva nevicato tutta la mattina, il cielo era di un *biancore* trasognato e sporco; nella stanza c'era poca luce, attraverso la doppia finestra senza tendine si vedevano passare e ripassare, là di fuori, sulla terrazza, contro quel cielo bianchiccio, le figure *nere* di due infermieri che, armati di grandi pale, buttavano via la neve accumulata dalla tempesta», p. 387; «Pensava al freddo, alla mortale tranquillità, al silenzio che certo erano di fuori; [...] gli pareva di vedere questo paesaggio, tutto *bianco*, con certi alberi e certe casupole d'una *nerezza* fradicia e come carbonizzata, e il fumo dei comignoli sospeso tra il cielo e i pendii, meno candido della neve, meno bigio delle nuvole», ibidem. «Ad un tratto uno stuolo di corvi si leva dal fondo della valle, compatto, ordinato, che fa sul cielo bianchiccio un disegno nero ed elegante. Questo stuolo si avvicina volando basso, ora addensandosi, ora disperdendosi, ma sempre conservano quel suo ordine preciso; più si avvicina, più pare numeroso, ad un certo momento il cielo ne è pieno, e lo stuolo è così basso che si possono distinguere le ali, le code aguzze dei corvi. Ed ecco, da dietro una collina rotonda parte un colpo di fucile che esplode come una bomba nel mezzo dello stuolo; ora i corvi sono tutti stramazati sopra la neve, morti e stecchiti, ogni cadavere fa sul quel candore una macchia nera diversa da tutte le altre, sia che tenga aperte tutte e due le ali, o una sola, ed abbia la coda spalancata a ventaglio o ben chiusa come un tulipano, sia che giaccia sul fianco o sul dorso colle zampe in aria; *macchie nere* più piccole e persino appena visibili, fanno sulla *nere* penne e pelurie lanciate in tutti i sensi dall'esplosione...», pp. 387-388. «La notte era intanto caduta del tutto, un'ombra nera interrotta soltanto dal *biancore* confuso delle lenzuola rovesciate del letto del Brambilla riempiva la stanza», p. 391; nel convulso sogno di Girolamo, «il vestito da sposa, con tutti i suoi veli fa una grande e abbagliante *macchia bianca* in quell'*oscurità nera*»; p. 395; o, in maniera analoga, per le radiografie: «[...] la prima di queste fotografie mostrava, sopra un fondo *nero*, il nucleo *biancastro*, formato dalla rotula e dalla congiunzione del femore con la tibia [...]», p. 401.

<sup>186</sup> A. MORAVIA, *Inverno di malato*, in *Opere/1* cit., p. 370.

<sup>187</sup> Ivi, p. 374.

<sup>188</sup> Ivi, p. 387.

spazio vitale al solo letto-guscio («macchinalmente egli si rannicchiò come poteva e tirò fin sopra le orecchie le coltri in disordine»<sup>189</sup>).

Viceversa, il dominante spazio interno risulta relativamente articolato e vario, e concede al protagonista anche la possibilità di un qualche spostamento, come il percorso fatto da Girolamo per raggiungere la camera di Polly:

uscire non senza difficoltà dalla sua stanza, percorrere sia pure dentro il suo letto, i corridoi oscuri del sanatorio, scendere fino al primo piano in quell'ascensore piacevolmente lento ed angoscioso, fare un ingresso quasi trionfale in quell'altra stanza tanto più spaziosa della sua e dove tutte le cose, i fiori nei vasi, le fotografie, i libri, la carta delle pareti, persino la luce, per essergli nuove e inconsuete gli parevano festive e immeritate; [...].<sup>190</sup>

La camera della ragazza, «ricoverata in prima classe dove ogni degente era solo nella sua stanza»,<sup>191</sup> ispira a Girolamo reale serenità e presenta *in nuce* connotati affini a quella di Carla de *Gli indifferenti*: «La camera assai vasta era immersa in una penombra calda e gradevole, la lampada, fissata sopra i capezzali paralleli, illuminava le loro due teste».<sup>192</sup> Uno sguardo benevolo emancipa lo stereotipo del luogo di cura verso atmosfere più rilassanti: «La camera era oscura e silenziosa, i due letti gemelli vi facevano una gran macchia bianca; nell'ombra delle pareti si distinguevano confusamente varii oggetti, fiori, fotografie, vestiti, che davano a Girolamo un'impressione di grande comodità».<sup>193</sup>

Di contro, Girolamo pare muoversi in uno spazio depotenziato, soprattutto allorquando il Brambilla viene risucchiato dall'anticampo uscendo di scena; è uno spazio depotenziato di qualsiasi, anche solo fittizia, funzione esperienziale e la partenza del commesso viaggiatore anticipa, in un certo senso, l'analogo allontanamento della madre del secondo capitolo di *Agostino*. In entrambi i casi però l'abbandono risulta necessario affinché i due giovani, Girolamo e Agostino, scelgano di “partire” a loro volta. Nel caso di *Inverno di malato* questo elemento appare molto significativo perché introduce ad un'altra fondamentale questione,

---

<sup>189</sup> Ivi, p. 391; «si rannicchiò daccapo sotto le coltri», anche p. 393: «[...] poi, stanco, penetrava lentamente in quella specie di nera galleria sotterranea, che era il suo sonno di malato».

<sup>190</sup> Ivi, p. 372.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Ivi, pp. 378-379.

<sup>193</sup> Ivi, pp. 383-384.

enunciata dallo stesso protagonista: «se prima sarebbe forse bastata la seduzione della piccola inglese a dargli quella stima tanto agognata, ora questo scopo non sarebbe stato raggiunto che ridiventando sano».<sup>194</sup>

In altri termini, se è vero che la seduzione e la presunta corruzione che ne deriva, così come in precedenza le accuse sociali del Brambilla, non solo sono immotivate ma addirittura narrativamente sterili, si dovrà concludere che è solamente sul piano della salute e della malattia che può verificarsi un autentico confronto con l'alterità («non c'era dubbio, il Brambilla era sano e lui era malato»)<sup>195</sup>. Girolamo deve dunque sentirsi «guasto senza rimedio»<sup>196</sup> non perché borghese, non perché perverso, ma semplicemente perché malato.

«Ma mi faccia il piacere... [...] ... Uno che è malato e che vuol consigliare chi ha saputo guarire sul da farsi e non farsi».<sup>197</sup> È questa l'unica accusa di cui si può dare atto al commesso viaggiatore. Costui guarisce e si prepara a partire per Milano, per tornare ai suoi amori ancillari e al suo illusorio bel mondo. Solo intravedendone la qualità non già di prigionia ma addirittura di tomba, Girolamo si rende conto dell'insalubrità del sanatorio e solo ora appare pronto a varcare quella soglia alla quale non ha mai nemmeno dubitato di approssimarsi e dalla quale tuttavia ha visto scomparire il suo carnefice.

Alla fine, sarà la ricerca di un giudice nel temibile primario della clinica a divenire strumento di conversione, ciò non implicando il fatto che Girolamo intenda colmare il vuoto lasciato dal Brambilla con un nuovo modello; e «l'idea che il professore il giorno dopo l'avrebbe scacciato dal sanatorio, non lo spaventava più, gli recava anzi una specie di sollievo»,<sup>198</sup> è direttamente traducibile in un "istinto di partenza". Di qui a poco infatti, dopo i tanti reiterati movimenti interni al campo, assisteremo all'unico spostamento veramente significativo: quello con cui Girolamo, per la prima volta nel racconto e precisamente nel finale, varca la frontiera, la soglia tra mondo interno ed esterno,

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 384.

<sup>195</sup> Ibidem.

<sup>196</sup> Ibidem.

<sup>197</sup> Ibidem.

<sup>198</sup> Ivi, p. 397.

tra la sua stanza e la terrazza. Spostamento davvero da poco, si dirà. Eppure, spinto dall'infermiere, egli «si trovò ad un tratto all'aria aperta».<sup>199</sup>

Non è vero che «nulla era successo»<sup>200</sup> a Girolamo in quel suo lungo inverno, sebbene sia questo uno degli ultimi pensieri del ragazzo. Il racconto, in modo assai simile a *La disubbidienza*, si chiude infatti sulle note della riconciliazione col mondo esterno, di cui è emblema il sole che squarcia la pesante nuvolaglia cui anche gli occhi del lettore si erano ormai abituati:

La giornata non avrebbe potuto essere più splendida: fin dove l'occhio poteva arrivare, si vedevano con nettezza, contro quel cielo duro e limpido, i picchi accidentati e nevosi delle montagne che facevano corona intorno la valle, le foreste di abeti erano tutte impolverate dalle recenti tormenti.<sup>201</sup>

Come nell'analogia inquadratura che chiuderà *La disubbidienza*, anche in questo caso, la montagna e la neve, circonfuse di rinnovata serenità, possono essere interpretate quali simboli della purificazione dalla malattia e, assieme, dall'adolescenza. Si direbbe che attraverso la suggestiva rispondenza di natura e stato d'animo, Moravia eserciti qui una sua anacronistica vena di pittore romantico. Poiché se alla clinica compete la cura del corpo, la guarigione morale di Girolamo, come quella di Agostino, potrà scaturire solo da una vera esperienza nel mondo esterno. Lontana, come la maturità di Agostino, la guarigione di Girolamo non è impossibile. In quel suo *inverno*, che fa da contraltare alla successiva "estate" di Agostino, Girolamo non guarisce nel corpo, ma diviene un po' più adulto per l'esperienza vissuta.<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Ivi, p. 402.

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> Ibidem.

<sup>202</sup> Cfr. a riguardo l'interessante posizione di Enzo Siciliano: «Nessuno potrà dimenticare che questo racconto è stato scritto in tempo fascista, - in un tempo in cui, cioè, la borghesia italiana aveva istituzionalizzato il rifiuto dell'individuo, abbandonandosi passivamente ai propri impulsi di fondo, all'ideale del branco, all'arcaico. Per questa borghesia esiste la regressione come conquista: essa (1006) sente oscuramente di essere minacciata dallo sviluppo storico, senza aver l'obiettiva coscienza di essere già giudicata dalla storia. Spaccia la catastrofe finale come il paradiso da cui far germinare la vita: non vuole, in altre parole, emanciparsi dai propri torbidi istinti. / Moravia, a contatto con questo mondo, inconsciamente o no, ha voluto difendere la libertà dello scrittore, della persona della scrittore, nel rappresentare il male e la possibilità di esorcizzarlo. Calato all'interno di quella irrealtà, ha ricreato il mito della crescita, dell'acquisizione della maturità, ha restituito vitalità all'io. In questo senso va anche inteso il suo realismo. La *tranche de vie*, la mera rappresentazione della vita quotidiana (che di per sé già sarebbe stata un successo in quegli anni) non avrebbe risolto conclusivamente il problema. Non si trattava di mostrare che gli oggetti e

Ciò che allora più colpisce nel finale del racconto è che alla luce artificiale, liquido amniotico nel quale Girolamo si trovava immerso insieme al Brambilla e in dipendenza dal Brambilla, si è finalmente sostituita quella del sole, luce di libertà ed autonomia: la scena conclusiva di *Inverno di malato* ritrae il ragazzo sul balcone per la cura del sole, tra altri malati che giacciono «immobili come morti»,<sup>203</sup> come un sopravvissuto su un campo di battaglia dopo la vittoria del nemico. Si percepisce, cioè, nel racconto, il riflesso di una forte esperienza personale dell'autore, cruciale, e ai limiti della psicosomatizzazione – come più volte Moravia ha voluto ripetere – in linea, certo, con le tendenze novecentesche, dove a predominare sono il ristretto «campo» (quale è, ad esempio, il collegio dei *Turbamenti del giovane Törless* di Musil, affine per molti aspetti al sanatorio di *Inverno di malato*), o al massimo una dimensione provinciale chiusa e asfittica.

Ultime notazioni. A Girolamo, la cui guarigione appare «oltremodo lontana»<sup>204</sup> viene da pensare leggendo la storia della malattia che investì assai precocemente la vita di Kafka: al pari del personaggio moraviano, lo scrittore praghese considera la malattia come manifestazione del suo personale fallimento:

Io infatti in segreto non considero questa malattia una tubercolosi, o almeno non la considero tale in primo luogo, vi scorgo bensì il mio fallimento generale. Credevo di andare avanti, e non è andata. – il sangue non viene dai polmoni, ma dalla o da una ferita decisiva di un combattente.<sup>205</sup>

---

gli uomini hanno rapporti tonali fra di loro, che il loro esserci può essere ilare e consolante. Bisognava, invece, illuminare, anche sordamente, dall'interno la vita umana, scoprirne e ricostruirne i nessi, perché essa fosse ancora capace di far sentire la propria materialità e solidità. Migliore strada non gli si presentava davanti che quella di cogliere l'individuo nel punto focale dell'adolescenza, esattamente per mostrare che questa non è uno stadio di irrelata vitalità, truce e belluina, o di regressione (come per i fascisti); ma di scatto, di acquisizione». E. SICILIANO, *Da «Inverno di malato» a «L'Automa»*, in ID., *Opere scelte*, a cura di R. MANICA, Milano, Meridiani Mondadori, 2011, pp. 1005-1006. E, ancora, più acutamente: «I fascisti smaniavano, davano le purghe d'olio a chi rammentava loro che rappresentavano l'incoscienza letale di una società all'orlo del tramonto: l'attualismo dava una giustificazione metafisica a tanta smania. Essi tentavano di negare il proprio essere borghese regredendo. Era il caso di mostrargli invece che se si vuole uscire dal bozzolo del proprio tramonto, della oscura coscienza della fine, lo si può fare solo accertando la metaforica impossibilità di uscirne», ivi, p. 1007.

<sup>203</sup> A. MORAVIA, *Inverno di malato*, in *Opere/1* cit., p. 402.

<sup>204</sup> Ibidem. Così il finale del racconto: «Ma Girolamo guardava questo fastoso paesaggio con occhi pieni di lagrime: nulla era successo, non avrebbe più rivisto né il Brambilla, né la piccola inglese; era solo, e la guarigione sembrava oramai oltremodo lontana».

<sup>205</sup> F. KAFKA, *Lettere a Felice (1912-1917)*, a cura di E. POCAR, Milano, Meridiani Mondadori, pp. 806-807.

Si tratta di un passo che può essere analizzato alla luce di quanto scrive Karl Jaspers nel 1913 a proposito dell'influenza esercitata sulla vita psichica delle malattie somatiche:

In tutti i malati ricoverati per molti anni in sanatori e in tutti i malati cronici si possono osservare, spesso, questi effetti, per es. la grettezza, la limitazione degli orizzonti, il sentimentalismo, il cosiddetto indebolimento da sanatorio, la natura egocentrica ed egoistica.<sup>206</sup>

Nel caso di Kafka, risulta evidente la saldatura tra malattia ed elaborazione artistica, per cui la tubercolosi diventa arma conoscitiva (per stare alle metafore belliche di queste poche righe di commento), di fronte ad un «destino umano di dolore e di sofferenza, uno dei modi più immediati per contrastare, elaborare, cambiare, trattare, attenuare la perdita»<sup>207</sup> attraverso la creazione artistica. E non è caso, al pari del giovane Girolamo e della piccola Polly, che Kafka negli ultimi suoi dieci giorni di permanenza al Sanatorium von Hartungen viva una singolare relazione, giocata su teneri registri, innocenti e quasi infantili, abbandonandosi ad un corteggiamento tanto intenso quanto inconcludente.<sup>208</sup>

Ma è, a nostro avviso, negli scritti di Giovanni Boine, in cura a Davos – segnatamente in alcune lettere inviate all'amico e mecenate Casati, e in un testo, *L'agonia*, del 1913 – che lo scenario topico della clinica tocca il vertice di un modello narrativo che avrà decisiva fortuna nelle pagine (posteriori a quelle di Boine) della *Montagna incantata* di Thomas Mann. Anche qui, infatti, Boine vive la sua malattia polmonare come metafora della sua inferiorità.<sup>209</sup> Con sguardo diacronico, i punti di contatto con *Inverno di malato* sono molteplici, a cominciare dal sentimento di precarietà e dall'incombere quotidiano della morte; così come fortissimo è nei due scrittori il sentimento della natura come appare nella descrizione del paesaggio nevoso:

Montagne come tante altre: soffocano di bianco il paese tutto intorno che è in una valletta larga un paio di chilometri e lunga sette od otto. Il fondo della valle è piano e nevoso, e nevose son le vette,

---

<sup>206</sup> K. JASPERS, *Psicopatologia generale*, Roma, «Il Pensiero scientifico» editore, 1964, p. 505.

<sup>207</sup> R. ROSSI, *Depressione: una malattia, molte immagini*, in «*Preferirei di no*». *Cinque stanze tra arte e depressione*, a cura di A. BONITO OLIVA, Milano, Electa, 1994, p. 26.

<sup>208</sup> Cfr. F. KAFKA, *Confessioni e diari*, a cura di E. POCAR, Milano, Mondadori, 1972.

<sup>209</sup> Cfr. G. BOINE, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, Milano, Garzanti, 1983.

morbide, da collina: tra il fondo e la vetta, in giro al paese, una larga benda bronzea di bosco d'abete.<sup>210</sup>

Paesaggi che, com'è noto, troviamo anche in Mann, nonostante il giudizio di Vasco Pratolini, riconducibile per buona parte alle convenzioni del neorealismo, sull'intricata allegoria filosofica e l'ambientazione fittizia de *La montagna incantata*:

Che grande scrittore Thomas Mann, ma che ammalato dilettante il suo Castorp. Del resto, tutti gli ammalati della *Montagna incantata* sono in un certo senso di maniera, appresi dai manuali. Sono veri, rispetto al male, alle sue reazioni, ai suoi moti e agli stati d'animo che ne derivano, quanto è vera la consunzione della *Signora delle Camelie* (o di Mimì nella *Bohème*). La *Montagna incantata* rispecchia l'immagine intellettualistica. Con la differenza che in Verdi c'è una musica senza finzioni, piena di salute. In Mann c'è soltanto filosofia.<sup>211</sup>

A dire però che sia in Mann, come anche in Boine, e *a fortiori* in Moravia, la malattia e gli spazi in cui essa è esperita, divengono metafora della crisi culturale che stava investendo l'Europa.

#### 1.4 *La bella vita* e la «crudeltà teatrale»

Poco dopo la pubblicazione su «Pegaso» di *Inverno di malato*, ma prima di concludere *Le ambizioni sbagliate*, Moravia redige e pubblica, come abbiamo sopra accennato, alcuni racconti su «La Stampa» che verranno poi ripresi nella raccolta *La bella vita*.

Probabilmente scritti in Inghilterra, i racconti sono ambientati in Italia ed esprimono «il senso del ridicolo che Moravia provava nel frequentare una società mondana e vecchiotta, sia in Italia che in Inghilterra».<sup>212</sup> Sul ritorno in Italia riferirà ad Alain Elkann:

Mi fece l'effetto come di andare da un luogo in cui c'era una società a un luogo in cui mi aspettava soltanto una famiglia. In fondo mi sentivo straniero, sia per motivi sociali che per motivi di cuore,

---

<sup>210</sup> G. BOINE, *Carteggio*, a cura di M. MARCHIONE e S.E. SCALIA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, tomo III, p. 745.

<sup>211</sup> «Forse è per questo – conclude – che preferisco i *Buddenbrook*»: V. PRATOLINI, *Diario sentimentale*, in *Romanzi*, a cura di F.P. MEMMO, I, Milano, Mondadori, 1993, pp. 173-174.

<sup>212</sup> R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 2010, p. 164.

dappertutto. Scrivevo un romanzo di cui non ero convinto e tuttavia sentivo che dovevo scriverlo. Vivevo in una famiglia dopo aver scritto *Gli indifferenti* che simboleggiava un addio alla vita di famiglia. E frequentavo delle donne che non mi piacevano e dei salotti che non mi interessavano.<sup>213</sup>

In effetti, a voler irrelare i temi di fondo della raccolta, i racconti de *La bella vita* paiono comporsi in una unità di tempo e di spazio tale da suscitare l'impressione di un'unica sceneggiatura o di un'unica pièce teatrale: cominciando da *Delitto al circolo del tennis* per «900» sino a *Morte improvvisa* per «Pegaso»,<sup>214</sup> balli e convegni più o meno mondani, cerimoniali e provincialismi, sono presenti in tutte le storie; ed ogni plot, anche se in forme talvolta schematiche, correla al sistema dei personaggi una descrizione di ambienti intonati a quel clima desueto e decrepito, che è uno spaccato sociale dell'Italia del tempo.

L'organizzazione di «un gran ballo di gala»,<sup>215</sup> in uno dei più rinomati circoli di tennis di una città non meglio specificata, apre *Delitto al circolo del tennis* i cui membri

appartenevano per la maggior parte a quella classe molto diffusa chiamata grossa borghesia; erano dunque tutti figli di famiglie ricche e stimate, e poiché bisognava pure lavorare, esercitavano tutti più o meno qualche parvenza di professione; [...].<sup>216</sup>

All'interno di questa *enclave*, ci si fregia per decoro di titoli nobiliari e non senza ironia, come avviene nei convenevoli tra sfaccendati rampolli della 'grossa borghesia', allorquando, ad esempio, la domanda circa la presenza di un'ospite al ballo è così formulata: «“E la principessa non la invitiamo?”»,<sup>217</sup> con il termine trascritto a bella posta in corsivo dall'autore per marcare un prestito dall'oralità, con tipica allusione ironica; mentre, la casina del circolo, situata nel fondo di un «viale suburbano»,<sup>218</sup> condivide con il quartiere di *Villa Mercedes* i medesimi semi di carattere sociale ed urbanistico.

---

<sup>213</sup> A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., pp. 62-63.

<sup>214</sup> Salvo *Cortigiana Stanca* e *Fine di una relazione*, del 1933, eccedente la periodizzazione in esame.

<sup>215</sup> A. MORAVIA, *Delitto al circolo del tennis*, in *La bella vita* cit., p. 318.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ibidem*. «La 'principessa' che non era principessa, ma a quel che si diceva soltanto contessa».

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 320.

Tecnicamente, lo spazio della casina è un *duplex*, cioè i due piani collegati mediante una scala interna sono sovrapposti in maniera tale da individuare un unico spazio su due livelli, e di recente fabbricazione, ch  i signori Lucini, Mastrogiovanni, Costa, Ripandelli «erano due ore che sedevano nella stanzetta della direzione, il fumo delle sigarette annebbiava l'aria, faceva un caldo umido *a causa della calce ancora fresca sui muri*, tutti portavano sotto le giacche delle grosse maglie policrome». <sup>219</sup>

Un'intera sequenza del racconto   incentrata sulla descrizione della sala da ballo, cos  come era stato in *Assunzione in cielo di Maria Luisa*, nel marzo dello stesso 1928, ma stavolta con maggiore smalto retorico:

Questo salone era assai vasto, era alto quanto la casina; una specie di ballatoio dalla balaustra di legno tinto di turchino faceva il giro della parete all'altezza del secondo piano; su questo ballatoio si aprivano alcune camerette usate come spogliatoi e depositi di strumenti sportivi; un enorme lampadario dello stesso stile, dello stesso legno, dello stesso colore della balaustra pendeva dal soffitto e per l'occasione ci erano stati attaccati dei festoni di lampioncini veneziani che andavano a raggiungere i quattro angoli della sala; parimenti verniciato di turchino era lo zoccolo; e in fondo, sotto l'angolo della scaletta che saliva al piano superiore era stato incastrato il banco del bar con le sue colorate file di bottiglie e la sua brillante vaporiera. <sup>220</sup>

Un ambiente cui il turchino della balaustra, del lampadario e dello zoccolo di muro conferisce alla struttura da diporto caratteri vagamente rivieraschi, unitamente ad una certa frivolezza aleggiante tra i festoni di lampioncini veneziani e le colorate bottiglie sul banco del bar. Diversamente, il luogo dove si consuma l'omicidio della 'principessa', fatta dissennatamente ubriacare per gioco, per noia,   uno spazio investito di bianco, nudo e spoglio, una tavola al centro, degli armadietti e nient'altro:

Il salottino particolare era una stanzetta piena di armadietti bianchi, nei quali venivano di solito riposte le racchette e le palle. Nel mezzo sopra una tavola c'era una bottiglia di champagne tuffata nel suo secchio: non c'era altro. Quei due chiusero la porta, e il giovane vers  subito da bere. <sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 319.

<sup>220</sup> Ivi, p. 320.

<sup>221</sup> Ivi, p. 322.

Come Mercedes, la ‘principessa’ è oggetto di uno scempio anche *visivo*, in immagini di sfacelo e rovina: «il torso ebbe uno strano sussulto, e bruscamente si rovesciò sulla schiena mostrando il petto, un seno di qua, l’altro di là e, orribile a vedersi, il volto».<sup>222</sup> Come Mercedes, ma con minore suggestione chiaroscurale, la «massa di quel corpo disteso»<sup>223</sup> riversa accasciata ai piedi di una porta bianca, oltre la tavola, distante dalla finestra, in fondo al ‘salottino particolare’, dove sono i quattro sciagurati, seduti come attoniti, dagli sguardi incomprensivi, e un quinto uomo, tale Jancovich, «il più vecchio di tutti, dal volto malinconico, dalla voce melensa».<sup>224</sup> Con scaltrito senso scenico,

in quel momento il ballo raggiungeva il massimo grado del suo splendore. La sala era più che affollata, folti gruppi di persone sedevano intorno alle pareti, ce n’erano persino appollaiati sopra i davanzali delle finestre [...]. Risa, voci, suoni, colori, forme, e azzurre nuvolette di fumo di tabacco, tutto questo agli occhi estatici *dei cinque curvi lassù dal ballatoio sopra la caverna luminosa* si confondeva in una sola nebbia dorata di irraggiungibile Mille e una Notte, face l’effetto di un paradiso di incoscienza e di leggerezza, perduto, per sempre perduto. Per quanti sforzi facessero, il pensiero li tirava indietro, li ricacciava nella *stanzetta* piena di armadietti, con la tavola sparsa di bicchieri, le sedie in disordine, la finestra chiusa, e là in un angolo, quel corpo. Ma infine si scossero, discesero la scala.<sup>225</sup>

Di paradisi perduti si sostanzia, con titolo significativo, *Apparizione*, un racconto pubblicato su «900» al pari di *Delitto al circolo del tennis* e poi in volume, non senza alcune censure. Vi si narra la storia di un intreccio amoroso ambientato in una «miserabile pensioncina»,<sup>226</sup> fatta di camere anguste, con paraventi atti a nascondere il lavabo,<sup>227</sup> di corridoi bui e intollerabili lezzi di cucina,<sup>228</sup> e con una interessante notazione che riceverà miglior lustro in una sequenza del romanzo *La noia*, laddove Dino offre a Cecilia mezzo milione di lire in banconote, con cui ricopre il corpo nudo dell’amante distesa sul letto, a patto che non parta; qui, un

---

<sup>222</sup> Ivi, p. 328.

<sup>223</sup> Ivi, p. 329.

<sup>224</sup> Ibidem.

<sup>225</sup> Ivi, p. 331.

<sup>226</sup> A. MORAVIA, *Apparizione*, in *La bella vita* cit., p. 332.

<sup>227</sup> «[...] la camera era angusta, si poteva appena passare tra il letto ed il sofà, un buon terzo di essa era occupato dal paravento che nascondeva il lavabo», ivi, p. 334.

<sup>228</sup> Gaspare «arrivò alla pensione, entrò nel corridoio buio, pieno di un intollerabile puzzo di cucina. La sua camera era vuota, un vecchio odore di fumo riempiva l’aria», p. 345.

tale Martinetti, marito dell'amante del giovane Gaspare, Andreina, gli propone una somma di denaro in cambio della rinuncia alla donna, attraverso una messinscena ugualmente convulsa e farneticante:

Gaspare lo guardò: "Mi dia quella busta" ordinò. Prese la busta, la lacerò, ne trasse il pacchetto dei biglietti di banca. "Ecco" gridò buttando per aria quei fogli azzurri e marroni "ecco cosa ne faccio del suo denaro". I biglietti svolazzarono, alcuni andarono a posarsi sul letto, altri scivolarono sotto il sofà; stupefatto, addolorato, Martinetti li guardava.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> Ivi, p. 338. Cfr. la seconda parte della novella, quando Gaspare, il personaggio protagonista, scende in strada e si trova dinanzi ad una vetrina illuminata di uno studio fotografico (cui segue un inedito, surreale, incontro), con le nuove declinazioni fotografiche indotte dal fascismo «regime della percezione», come titola un suo interessante paragrafo Gabriele D'Autila che, acutamente, intercettando il senso dell'«incontro» di Gaspare, scrive: «La fotografia di regime mette in mostra sia la realtà che la sua falsificazione contando sulla ripetitività e sulla verosimiglianza connaturate all'immagine ottica», in G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi*, Torino, Einaudi, 2012, p. 197. Nel successivo paragrafo, *Estetiche fotografiche*, D'Autila dice del primo Annuario di «Luci ed Ombre», il 1923, curato dal «Gruppo piemontese per la fotografia artistica», in quanto prima raccolta di fotografie artistiche italiane vicine al «gusto europeo», segnalando un intervento di Antonio Boggeri del '29: «Ci si perdonerà se abbandoneremo di proposito quei temi estetici o tecnici o polemici, già trattati e svolti in ogni senso, per discorrere solamente della fotografia quale ci appare nella sua viva attualità. Un rapido sguardo alla produzione internazionale, nei suoi caratteri più salienti, una evidente affinità di tendenze e di metodi. Ciò significa che essi rappresentano realmente lo spirito moderno della fotografia nella sua espressione universale. Tali caratteri fondamentali e distintivi riguardano la scelta del soggetto, la sua illuminazione e il punto di vista dal quale colpirlo. Nei pratici risultati dei più, appare bandita ogni concessione al gusto popolare, e lo sfoggio di virtuosismi tecnici lascia il posto, poco a poco, ad una aristocratica semplicità dello stile», in A. BOGGERI, *Commento*, in «Luci ed Ombre». *Annuario della fotografia artistica italiana*, in «Il Corriere Fotografico», 1929, p. 9, in G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi* cit., pp. 212-213. L'apparizione, che dà il titolo alla novella, ha per soggetto una mamma con un bambino e, a parte l'estrema semplicità ad incantare Gaspare, Moravia – al pari di Boggeri, col quale ne condivide l'entusiasmo – gioca sulle straordinarie capacità creative della fotografia, considerate come l'occasione per un distacco dal verismo rappresentativo: difatti, a Gaspare «per un istante» *parrà di vedere* la donna e il suo bambino in un'automobile che gli passa accanto. Ad ogni modo, senza che ciò rappresenti una novità rivoluzionaria, sia «Luci ed Ombre» che «Il Corriere Fotografico» rappresentano «le pubblicazioni più significative dell'amatorialismo fra le due guerre», G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi* cit., p. 213. Scrive ancora D'Autila: «Il momento di passaggio, dal punto di vista delle estetiche fotografiche, ma non solo, sono gli anni trenta, quando l'influenza delle idee di Moholy-Nagy e del Bauhaus si fa sentire soprattutto nel mondo degli architetti-fotografi, dei designers e dei grafici pubblicitari. Le teorie di Moholy-Nagy, elaborate negli anni venti incoraggiano la ricerca di un "grado zero della fotografia", una fotografia astratta che sarà seguita da autori come Luigi Veronesi e Franco Grignani. Bisogna dire che la fotografia sperimentale degli anni trenta in Italia nasce come esigenza di comprensione delle possibilità del mezzo fotografico (gli stessi Veronesi e Grignani, o Munari e Marcello Nizzoli), quindi con un atteggiamento in qualche modo «modernista». Veronesi si avvicina alla fotografia (inizialmente come ausilio alla pittura) nel 1928, poi si dedica alla sperimentazione con fotogrammi, foto impressioni, fotomontaggi. Autori di fotomontaggi saranno anche Vinicio Paladini, Ivo Pannaggi, gli stessi Nizzoli e Munari, Wanda Wulz, Fillia, Farfa, Fortunato Depero, Pier Maria Bardi. / E sono tecniche che usa anche Grignani, che però compone anche, con una Rolleiflex, un racconto fotografico sull'Italia e i suoi abitanti dai toni metafisico-surreali, giungendo ad una sorta di «realismo magico» simile a quello letterario di Bontempelli. Si tratta quindi di una fotografia epifanica, che nella quotidianità e nelle cose semplici cerca la stupefazione, «svelando» ciò che è sotto i nostri occhi», ivi, p. 214. Di Vinicio Paladini abbiamo detto al termine del paragrafo 1.2.

Simili ambientazioni sono in *Una domanda di matrimonio*, il racconto che inaugura la collaborazione con la rivista di Ugo Ojetti. Caffè semivuoti sul corso principale, i pochi avventori intorno ad una tavola gremita di bicchieri, anonime stazioni con tettoie, lumi in fila e marciapiedi deserti, circoli blasonati con titolazioni di vetuste accademie situati in palazzi scrostati su strade di provincia, dalle scale rapide e buie, attraverso file di camerette male illuminate, con stanze da ballo dall'impiantito malmesso e in cui «si sentiva per l'aria un odore di tempo piovoso, di segatura, di chiuso».<sup>230</sup>

Si prenda il palazzotto delle due Busoni, madre e figlia, e il suo deprimente interno:

L'interno di questa dimora era quanto di più inabitabile e trasandato ci potesse essere: le camere vastissime nude e sonore parevano spelonche, i mobili erano tutti di nessun valore e sgangherati, la disposizione dei vani era stata fatta con tale discernimento che, nonostante la grandezza della casa, poche erano le stanze; c'erano insomma per l'aria, più che sudiceria, un disamore remoto, un lasciarsi andare senza speranza, una pigrizia tutta morale che colpirono l'assicuratore fin dalla sua prima visita. Ma d'altra parte la grazia martirizzata e un po' misteriosa della fanciulla non pareva al Cattaneo contrastare, ma anzi acquistare maggiore seduzione e inscrutabilità da una cornice tanto disastrosa. Il luogo dei convegni era un immenso stanzone disadorno che fungeva da salotto, le pareti erano affumicate in alto dal caminetto che tirava male, attraverso la grande finestra senza tendine, i vetri della quale erano sempre pieni di mosche mezze morte e angosciosamente rissose, si vedeva un tetto di tegole rosse tagliare in diagonale il cielo piovoso.<sup>231</sup>

E lo si confronti con la casa della madre di Stefano, il giovane protagonista di *Visita crudele*, primo tra i quattro racconti per «La Stampa» (con esordio, nell'intera opera di Moravia, della voce narrante in prima persona):

La madre di Stefano abitava al secondo piano di una casa secentesca, scomoda e antica, situata nel quartiere vecchio della città. Arrivammo che era già notte, la scala ripida e stretta come di convento, era buia, nei pianerottoli sonori, dalla volta imbiancata a calce, una lampada tranquilla e moribonda illuminava certe porte nerastre che parevano spalmate di bitume. “Mia madre non c'è, la troveremo sola” [Emila, la povera ragazza lontana parente di Stefano accolta in casa dalla madre di lui], mi disse l'amico quasi con gioia, tirando il campanello.

---

<sup>230</sup> A. MORAVIA, *Una domanda da matrimonio*, in *La bella vita* cit., p. 347.

<sup>231</sup> Ivi, p. 352-353

Entrammo; mi colpì subito il forte odore di rinchiuso che appestava l'aria dell'anticamera. “È una casa vecchia e puzzolente”, mi disse tutto compiaciuto Stefano, “ma questo è nulla... vedrai il salotto.” Nel corridoio oscuro, lo zoccolo di legno arrivava ad altezza d'uomo, c'erano stampe con larghe macchie gialle di umidità; un cuculo, uscendo ad un tratto col suo strillo da un pendolo di Norimberga mi fece fare un salto.<sup>232</sup>

Ancora una promessa di matrimonio, pur se crudelmente architettata perché frutto di una scommessa tra amici. Prima che Emilia faccia il suo ingresso nel salotto, con autocitazione dall'incipit de *Gli indifferenti*, la breve descrizione del salotto ridonda la medesima atmosfera del complesso abitativo:

Passammo nel salotto. Senza parlare, Stefano mi mostrò i dizionari nelle credenze a vetro, un falco impagliato, le conchiglie, le fotografie disposte a ventaglio: la stanza, per essere anche troppo piena e tappezzata, pareva dovesse essere molto calda, ed era invece così fredda che incominciai a rabbrivire. Ci sedemmo su certe poltrone col merletto sulle spalliere e le nappine ai braccioli. Dopo un istante la porta di aprì ed Emilia entrò. / Indossava un vestito verde bigliardo, bizzarramente tagliato, e cioè attillato come un corpetto fino alla cintola [...].<sup>233</sup>

Diversa intonazione hanno gli spazi de *Lo snob*, short story vicina, per una velata pronunzia di polemica sociale, alla descrizione del quartiere di *Villa Mercedes*, dov'è una pensione «in un quartiere nuovo e lontano, [...] una di quelle pensioni per funzionari importanti, ufficiali, impiegati parastatali, che in una città come la nostra, per una buona metà composta di burocrati di ogni specie».<sup>234</sup>

La città che il giovane provinciale Valvassori, «venuto alla capitale per nessun'altra ragione che quella del divertimento»,<sup>235</sup> è evidentemente Roma: tali pensioni «tenute di solito da qualche vedova matura e senza pretese, sono buie, casuali, apparentemente vuote».<sup>236</sup> Vi circola un'umanità che ama farsi visite

---

<sup>232</sup> A. MORAVIA, *Visita crudele*, in *La bella vita* cit., p. 404.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> A. MORAVIA, *Lo snob*, in *La bella vita* cit., pp. 410-411.

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 410.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 411.

vicendevoli nelle camere, piuttosto che riunirsi «nel salotto dalle finestre chiuse, nel mezzo del quale, a mezz'aria, vola una mosca solitaria e imperitura».<sup>237</sup>

Si tratta, in definitiva, di testi in cui, più che il plot, è l'elemento abitativo a costituire un ineludibile quadro di senso, all'interno del quale sono articolate scene e atmosfere. Nell'eponimo racconto della raccolta, *La bella vita* appunto, il sintagma 'alla casa', è in posizione di focus, ad abbrivo del racconto.

Alla casa si arrivava per una strada disselciata e fangosa in fondo alla quale si vedeva la campagna verde-azzurra ed ondulata impallidire fino a confondersi col cielo bianco. Case in costruzione fiancheggiavano la strada, ovunque erano fosse di calce, impalcature, botti sfondate, travi; ma, data l'ora meridiana, i lavori erano sospesi, e gli operai, seduti sui muriccioli, mangiavano senza parlare le loro pagnotte infarcite.[...] L'appartamento era al primo piano di una palazzina dai muri rosei, dalle persiane verde pistacchio. Ci venne ad aprire una servetta, ci lasciò per un istante in un salottino minuscolo e povero nonostante alcune civetterie a buon mercato, e tornò quasi subito dicendo che potevamo passare nella stanza da pranzo.<sup>238</sup>

Nel racconto *La noia*, è reiterato il tema della seduzione umiliante, in modo sottile, con una sorta di rovesciamento. L'ambiente in cui vive la ragazza, al momento del *blind date*, rivela una miseria che è un tutt'uno con la derealizzazione dei sentimenti (da cui il titolo del racconto):

[Mario] Salì senza fretta una scala sonora e odorosa di calce, la palazzina doveva essere stata costruita da poco, suonò, alla servetta dalla faccia gonfia che gli venne ad aprire disse con sicurezza di voler vedere la signorina Jolanda per quell'annuncio del giornale. Non c'era povertà né trascuraggine nel corridoio e poi nella stanza in cui venne fatto passare, ma piuttosto una nitidità echeggiante di appartamento da affittare vuoto, a nascondere la quale non bastavano le poche suppellettili tra casuali e provvisorie, in tutto simili agli oggetti che si vincono di solito alle lotterie. Nel corridoio le mattonelle nuove suonavano e si muovevano sotto i suoi tacchi, in un angolo un brutto bambino piangente, di forse un anno, sostenuto da un'armatura di vimini, tentava di camminare, in un altro angolo c'era in terra una bambola dalle vesti rivoltate. Il salotto poi era una stanza cubica, alta e quasi vuota: cortine di falso damasco rosso tutte spiegazzate nascondevano la finestra e rabbuivano l'aria; l'arredamento, oltre una macchina da cucire coperta da una tela incerata, consisteva in tre

---

<sup>237</sup> Ibidem.

<sup>238</sup> A. MORAVIA, *La bella vita*, in *La bella vita* cit., p. 316.

poltrone e in un divano di giunco quali si vedono spesso nelle pensioni di terz'ordine delle stazioni balneari.<sup>239</sup>

Né, in tal senso, il terzo e ultimo racconto per «Pegaso», *Morte improvvisa*, presenta novità di temi: città di parassiti e di *parvenu*,<sup>240</sup> appartamenti di celibi, ville da ricevimento, anticamere e saloni. Come in *Assunzione in cielo di Maria Luisa*, c'è il motivo del 're della festa', carezzato in una fantasticheria dal provinciale proprietario terriero Giuseppe Pignotti-Marchese:

Aveva immaginato di diventar subito il re della festa, d'essere accolto con mille inchini dalla padrona di casa confusa e contenta, di poter strappare con facilità al suo cavaliere la più bella fanciulla della sala, ma dovette subito accorgersi che queste fantasie non trovavano alcuna rispondenza con la realtà. L'atrio, i gradini della scala, il salone di cui attraverso la porta spalancata si intravedevano le pareti piene di dorature, erano gremiti di una grandissima folla di invitati, ragazze e ragazzi assai giovani per la maggior parte, i quali in piedi, oppure seduti, oppure anche appollaiati per la scala, parlavano e ridevano tra di loro come gente che si conosce da tempo e non degnarono neppure di uno sguardo il piccolo proprietario.<sup>241</sup>

Balli e convegni mondani che, con le pensioni sordide e agli anditi squallidi, esprimono in ultima istanza una misantropia o, per meglio dire, una 'crudeltà teatrale', segnale di una stanchezza, prima ancora che di una denuncia, di tutto un mondo di relazioni e di sentimenti tristemente convenzionali.

Moravia, chiaramente esperto conoscitore di quella realtà, conduce a visitare queste residenze, anche quelle in forma di appartamento, al piano nobile, o in altri piani,<sup>242</sup> come vedremo, all'interno di palazzi con androne e ascensore. Abitazioni con tappeti, tappezzerie, divani, biblioteca, quadri, argenti, vasi, con anticamere e vestiboli, ovvero piccole stanze cubiche con alte mura bianche e pavimenti a losanghe, e anche *boudoir* a imitare le migliori case della borghesia europea. Case

---

<sup>239</sup> A. MORAVIA, *La noia*, in *La bella vita* cit., p. 423.

<sup>240</sup> «[al proprietario di terre Giuseppe Pignotti-Marchese] Gli pareva in quel momento di odiare la città dove si trovava più d'ogni altra cosa al mondo, e nella città particolarmente un certo gruppo di persone. 'Città di parassiti', pensò ancora, 'aristocrazia degenerata... si invitano degli illustri ignoti, si accolgono a braccia aperte individui tarati, nuovi ricchi, arrivisti della peggiore specie...», in A. MORAVIA, *Morte improvvisa*, in *La bella vita* cit., p. 428.

<sup>241</sup> Ivi, p. 432.

<sup>242</sup> È il caso de *Il ladro curioso*, novella espunta da *La bella vita*, ma assai significativa, pur nell'estremo dettaglio, per l'articolazione della struttura architettonica *per piani* di un palazzo di casato.

già collegate fra di loro da telefoni, perché era indispensabile comunicare brevemente, ma direttamente, per invitarsi, per commentare, per rappresentare.

Case in cui, come sappiamo, ci sono anche i bagni per lavarsi, con la vasca in metallo smaltato, il lavabo, lo specchio grande; anche se l'abitudine di lavarsi non era poi così costante e radicata, dimostrando così, ancora una volta, una persistente antropologia di campagna, una condizione borghese acquisita ma non consolidata: prendere un bagno completo era, infatti, l'esito di una attenta riflessione e ispezione del proprio corpo, specie delle parti più visibili, per concludere se fosse proprio necessario, o non si potesse più semplicemente risciacquare gli arti superiori e il viso, lasciando il resto alla sua naturale evoluzione.<sup>243</sup>

Inoltre, la toeletta della camera da letto, specie per le donne ma anche per gli uomini, era piuttosto il luogo dove imbellettarsi, indossare gioielli, fiocchi e nastri, profumarsi, mettersi pomate, creme e ceroni per nascondere ogni piccola imperfezione e, soprattutto, ogni odore del corpo inanimato. Così mascherati si entrava nelle stanze di scena, in casa propria, nell'abitazione di amici o conoscenti, in altri luoghi segnati come circoli di ceto.

Che ogni palazzo sia un mondo, una città in scala ridotta, era già chiaro ad alcuni autori dell'Ottocento, che avevano distorto lo sguardo dalle ambientazioni rustiche e dai panorami da *grand tour* per puntarlo sugli interni delle pensioni e dei primi alveari umani. In *Père Goriot*, ad esempio, i maneggi di Rastignac e altri esemplari di umanità balzacchiana sono impensabili fuori dalla cornice della pensione di madame Vauquer.<sup>244</sup> Ed è probabile che se non avesse abitato nel claustrofobico sottotetto di un palazzo, le cui scale lo costringevano a incrociare la

---

<sup>243</sup> Cfr. A. GIDDENS, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Bologna, il Mulino, 1995.

<sup>244</sup> Interessante la risposta di Alberto Moravia ad una domanda di Alain Elkann sul cinema in quanto fonte di ispirazione letteraria. «D: Perché dici che il cinema ti ispirò molto per il tuo lavoro? / R: Il cinema ha risolto molti problemi del realismo. Ti spiego subito. Prendi, per esempio, *Père Goriot* di Balzac: comincia con la descrizione di una pensione di famiglia, in cui abita Goriot. Balzac ci mette settanta pagine per descrivere la pensione. Il cinema fa vedere in un'inquadratura: la pensione, la gente che va e viene, la mensa con i pensionati ecc. È una lezione di realismo, risolve fulmineamente la realtà in fondale. Così siamo tornati un poco alla letteratura classica, che non descriveva interni o paesaggi. Se tu prendi un romanzo come *Manon Lescaut*, non ci sono paesaggi, l'America è nominata e basta. Il realismo è stato distrutto dal cinema, completamente distrutto. Il realismo alla Tolstoj, che scrive pagine e pagine sui meravigliosi boschi russi, con i ruscelli, il fogliame, le mucche ecc. non è più possibile. È stato un ritorno al classicismo. Cioè un ritorno alla rappresentazione astratta e sintetica delle cose», in A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., p. 124.

padrona di casa residente al piano superiore, il Raskol'nikov di *Delitto e castigo* non avrebbe mai ucciso la vecchia usuraia a colpi d'accetta. Allo stesso modo le peripezie lavorative e sentimentali di Octave Mouret avrebbero poca ragione d'essere senza il calderone residenziale di rue de Choiseul, di cui in *Pot-Bouille* Zola, tra i primi a sfruttare a pieno il potenziale narrativo del palazzo, passa in rassegna appartamenti e inquilini con la puntigliosità di un amministratore condominiale. Man mano che il mondo si affolla e si urbanizza e l'avanzata delle città verticali fa indietreggiare i mari in tempesta di Conrad e la campagne in cui il conte Tolstoj ambientava le sue scene di caccia, anche lo spazio letterario si contrae.

Ma se con Balzac, Dostoevskij e Zola il palazzo è ancora poco più che il nuovo habitat, il microcosmo sociale in cui i personaggi si aggirano in opere dall'impianto ottocentesco, nei decenni successivi la letteratura sulle culture dell'abitare ha uno scatto di reni evolutivo. Appartamenti e mezzanini rompono gli steccati della *location* realistica e iniziano a interagire più in profondità con trame e figure e col modo di raccontarli. La struttura dell'abitare si infiltra nelle gabbie narrative. Suggerisce e condiziona la forma romanzo, quando non diventa l'agente catalitico di poetiche moderniste, come accade nei racconti del primo Moravia.

VILLA ARDENGO

**2.1 Città e sentimento sociale negli angusti circuiti esistenziali degli Ardengo**

Tra le righe di un succinto notiziario del numero de «L'Interplanetario» su cui fu pubblicato il racconto *Villa Mercedes*, la redazione così si esprimeva:

Alberto Moravia, giovanissimo scrittore, collaboratore di «900» e nostro redattore, pubblicherà nei primi mesi del prossimo anno un fortissimo romanzo per i tipi di una casa editrice milanese. Ancora però non ne ha fissato il titolo, che sarà: *Cinque persone e due giorni*, oppure: *Gli Ardengo, Lisa e Merumeci*. Noi gli consigliamo il primo.<sup>245</sup>

Fu però su «900» dell'aprile del '29 che il titolo definitivo del romanzo si affacciò da un riquadro pubblicitario delle edizioni Alpes di Milano e, con più dettagliata notizia, nel mese successivo:

Alberto Moravia ha sedotto in pieno un editore milanese. Il suo primo romanzo, atteso da molti anni, vedrà in questi giorni la luce per merito della casa Alpes. Titolo: *Gli indifferenti*.<sup>246</sup>

Non c'è da meravigliarsi se fu la rivista di Bontempelli ad annunciarne la pubblicazione: sulle origini de *Gli indifferenti* è lo stesso autore a datare una nota testimonianza, contestualmente alla sua collaborazione a «900»:

Partecipai un giorno a una riunione redazionale del «900». C'erano, oltre a Bontempelli, la Masino, Marcello Gallian, Aldo Bizzarri, Pietro Solari, non ricordo altro: venne deciso che ciascuno di noi doveva produrre, entro un certo termine, un romanzo per motivi di linea culturale e di gruppo. L'unico che lo scrisse fui io: d'altra parte ci stavo lavorando da un pezzo.<sup>247</sup>

In effetti, Moravia attese al suo primo romanzo prima della pubblicazione di *Lassitude de courtisane* nel '27 e, precisamente, durante il periodo di convalescenza

---

<sup>245</sup> *Note ai testi*, a cura di F. SERRA, in A. MORAVIA, *Opere/I* cit., p. 1661, dove è accertata l'idea di un ulteriore titolo, *La palude*.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 1659.

a Bressanone, dopo che il giovane Alberto ebbe lasciato il sanatorio Codivilla di Cortina d'Ampezzo:

A Bressanone, nell'autunno del 1925, cominciai a scrivere *Gli indifferenti* e cessai del tutto a comporre versi. Ero ormai troppo indietro per continuare gli studi; così per tre anni dal 1925 al 1928 mi dedicai completamente a *Gli indifferenti*. Intanto, poiché la mia salute non era ancora del tutto ristabilita, vivevo in montagna, passando da un luogo all'altro, sempre in albergo.<sup>248</sup>

Dunque, dall'ottobre del 1925 sino al marzo del 1928,<sup>249</sup> in una continuità di esperienze e di consonanze letterarie a ridosso della prima sua prova da romanziere, la scrittura de *Gli indifferenti* intercetta significativamente la sua attività di collaboratore e redattore ai fogli del novecentismo romano. Né viene meno, nelle pagine del romanzo, l'attenzione all'affresco culturale e politico della borghesia italiana di quegli anni, di un'élite che viveva di rendite e di speculazioni, capace di capitalizzare in breve tempo significative fortune finanziarie e immobiliari.

In questi anni, infatti, molte famiglie avevano costruito ville e grandi parchi, nelle aree a ridosso dei centri antichi, acquistando larghe porzioni di terreno dalle famiglie aristocratiche e patrizie sempre bisognose di liquidità.<sup>250</sup> A riguardo, gli storici dell'urbanistica convergono nell'inquadrare l'inurbamento di decine di migliaia di persone nei primi decenni del Novecento con la spinta alla valorizzazione delle proprietà fondiarie urbane da parte dei ceti egemonici i quali, ritagliando e lottizzando porzioni di parchi e di giardini "storici", o dei loro terreni attigui, prendevano a costruire un tessuto urbano nuovo, senza precedenti nella memoria abitativa in cui ci si andava ad inserire, avviando sopraelevazioni o demolizioni di ville, al fine di trasformarle in più villini o in un edificio con più appartamenti signorili, moltiplicandone così il valore e, quindi, il profitto per i proprietari.<sup>251</sup>

Gli anni del fascismo esaltarono questa visione proprietaria e speculativa, basata sulla rendita fondiaria. La borghesia urbana si andava trasformando in un ceto

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 1659.

<sup>249</sup> A. MORAVIA, *Ricordo de Gli Indifferenti*, in *L'uomo come fine* cit., p. 10.

<sup>250</sup> Cfr. P. SYLOS LABINI, *Saggio sulle classi sociali*, Laterza, Roma-Bari, 1976.

<sup>251</sup> Cfr. L. BENEVOLO, *Storia della città*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

sempre meno disponibile ad essere parte attiva delle responsabilità collettive, sempre meno innovativo e sempre più conservativo e autoriproduttivo; chiuso in se stesso, sordo alle dinamiche vive di una città moderna.<sup>252</sup>

Sebbene Moravia non abbia mai dichiarato di aver fatto opera di critica della cultura sociale ed economica del suo tempo, la lettura de *Gli indifferenti*, tuttavia, prepotentemente propone i caratteri di una dialettica tra nuovi ceti urbani emergenti (non facendo riferimento alcuno ad una città in particolare) e vecchia classe dirigente, rappresentati rispettivamente dal Merumeci e dagli Ardengo. Anzi, la 'realità' della scrittura di Alberto Moravia ha forza, inizio e sviluppo, in un paradosso ideologico, null'altro relativo all'aver rappresentato, sul piano della coscienza artistica, la voce del suo stato intellettuale e, assieme, la critica antiborghese, quantunque lontani siano stati, dal tempo de *Gli indifferenti*, chiari i concetti o i presupposti classisti:

Se per critica antiborghese si intende un chiaro concetto classista, niente era più lontano dal mio animo in quel tempo. Essendo nato e facendo parte di una società borghese io stesso (almeno per quanto riguardava il mio modo di vivere). *Gli Indifferenti* furono tutt'al più un mezzo per rendermi consapevole di questa mia condizione. D'altra parte se avessi avuto quel chiaro concetto classista che ho detto non avrei scritto *Gli Indifferenti*. Non mi pare possibile scrivere un romanzo contro qualche cosa. L'arte è interiorità non esteriorità. Ho scritto *Gli Indifferenti* perché stavo *dentro* la borghesia e non *fuori*. Se ne fossi stato fuori, come alcuni sembrano pensare attribuendomi intenti di critica sociale, avrei scritto un altro libro dal di dentro di qualsiasi altra società o classe a cui avessi appartenuto.<sup>253</sup>

Sempre pertinente, a riguardo, la posizione di Edoardo Sanguineti:

La letteratura, oggi (come ieri) appartiene alla sfera della produzione metalinguistica di ideologie: le due cose fanno corpo tra di loro (per me vale sempre la dialettica di base: ideologia e linguaggio) [...]. L'identità (dialettica) di ideologia e linguaggio, ripeto, è l'orizzonte entro cui si pone, oggi (come ieri) ogni questione culturale (nell'accezione antropologica del termine, ovviamente: e dunque con rinvio all'unità dialettica di politica e cultura); e ogni ideologia è, naturalmente, un sistema di valori, e dunque comporta modelli positivi (linguistico-ideologici, politico-culturali): questo è un dato di fatto,

---

<sup>252</sup> Cfr. P.G. ZUNINO, *L'ideologia del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1985.

<sup>253</sup> A. MORAVIA, *Ricordo de «Gli indifferenti»*, in *L'uomo come fine* cit., p. 14.

non ci vedo niente di male (e, posto che male ci vedessi, non ci vedrei rimedio...).<sup>254</sup>

Nondimeno il romanzo, pur snodandosi principalmente all'interno di una abitazione borghese, sposta anche, di tanto in tanto, l'attenzione ai luoghi fisici della città, agli scenari urbani nei quali i personaggi si muovono. Perfetto controcampo della villa, la città (e, talvolta, il quartiere) stabilisce con gli interni abitativi uno stretto legame descrittivo e di spessore più chiaramente politico, se non addirittura sociologico.

Cos'è, infatti, la descrizione della grande villa di famiglia, Villa Ardengo, se non l'apertura dell'autore al sentimento profondo tipico della borghesia redditiera urbana, ai suoi reiterati e rassicuranti riti di ex-classe dirigente (avendo abdicato da tempo ad esserlo)? Cos'è quel muoversi per circuiti angusti se non terrore della rottura delle proprie stereotipate relazioni sociali che, come gli specchi riflettenti del salotto, valgono ad esprimere la necessaria convinzione della continua conferma del proprio stato?

Il rango sociale della famiglia Ardengo è messo seriamente in discussione da una ipoteca che grava sulla villa e da un debito con Leo Merumeci che, famelico, attende il momento giusto, ovvero la scadenza dell'ipoteca per entrare in possesso della casa. Il rischio di perdere la posizione acquisita, terrorizza gli Ardengo di fronte alle avversità economiche che incombono. Che sono anche, in generale, difficoltà di tipo sociale.

Nient'altro che poche righe, che mai storicizzano la narrazione in modo evidente, segnalano, con indelebile marchio, lo sfondo collettivo di un'epoca. Ma tant'è: le strade e le piazze, sono gremite di folla, di gente che passeggia, di macchine e tram che fendono i passanti, di lavoratori in sciopero per mancanza di lavoro (di lavoratori, c'è da intendere, in parte iscritti ai partiti e ai sindacati di massa).<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> G. SICA, *Edoardo Sanguineti*, Bologna, La Nuova Italia, 1974, p. 2; *et naturaliter* cfr. E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1972.

<sup>255</sup> «Silenzio; la paura della madre ingigantiva; non aveva mai voluto sapere di poveri e neppure conoscerli di nome, non aveva mai voluto ammettere l'esistenza di gente dal lavoro faticoso e dalla vita squallida. "Vivono meglio di noi" aveva sempre detto; "noi abbiamo maggiore sensibilità e più grande intelligenza e perciò soffriamo più di loro..."; ed ora, ecco, improvvisamente ella era costretta a mescolarsi, a ingrossare la turba dei miserabili; quello stesso senso di ripugnanza, di umiliazione, di paura che aveva provato passando

Moravia entra all'interno di questo arcipelago di borghesi di città, che vivono una loro vita separata e indifferente, prigionieri delle loro pulsioni individuali, quasi naturalistiche e animalesche, e delle loro irresponsabilità, fortemente urbane per il loro radicamento proprietario nel suolo delle città, ma, sostanzialmente, di nuovo inurbane, cioè portatori di abitudini aristocratiche.

L'oscurità domina, sia nel breve cammino attraverso il corridoio della villa sia all'esterno. E, come sempre, fuori piove. Carla, oggetto e preda dei pensieri degli altri personaggi, si muove con qualche sprazzo di disorientata vitalità. Mariagrazia sogna di sposarla bene, onde risolvere la grave crisi di liquidità che attraversa la famiglia. Leo progetta con cinismo di concupirla definitivamente, assicurandosi così, con poca spesa, una seconda giovinezza esistenziale. Michele sente le pulsioni confuse di dover difendere il nome e la rispettabilità delle donne della sua famiglia, ma la sua voce è afona e la sua convinzione incerta e involuta. All'interno della loro scatola ovattata si accingono così a percorrere la città per raggiungere i loro fini.

Per tutta la durata del tragitto nessuno dei quattro parlò; Leo guidava con abilità la grossa macchina tra la confusione delle strade congestionate; Carla immobile guardava trasognata il movimento della via, laggiù, oltre il cofano lucido, dove, tra due nere processioni di ombrelli, sotto la pioggia, i veicoli coi loro rossi lumi guizzavano da ogni parte come impazzati. Anche la madre guardava attraverso il finestrino, ma piuttosto che per vedere, per farsi vedere: quella grande e lussuosa macchina le dava un senso di felicità e di ricchezza, e ogni volta che qualche testa povera o banale emergeva dal tenebroso tramestio della strada e trasportata dalla corrente della folla passava sotto i suoi occhi, ella avrebbe voluto gettare in faccia allo sconosciuto una smorfia di disprezzo come per dirgli: 'Tu brutto cretino vai a piedi, ti sta bene, non meriti altro... io, invece, è giusto che fenda la moltitudine adagiata su questi cuscini'.<sup>256</sup>

La sequenza di immagini è impietosa: quelle interiori configgono duramente con quelle degli esterni. Carla imbambolata guarda senza vedere, attirata da infantili

---

un giorno in un'automobile assai bassa attraverso una folla minacciosa e lurida di scioperanti, l'opprimeva; non l'atterrivano i disagi e le privazioni a cui andava incontro, ma invece il bruciore, il pensiero di come l'avrebbero trattata, di quel che avrebbero detto le persone di sua conoscenza, tutta gente ricca, stimata ed elegante; ella si vedeva, ecco... povera, sola, con quei due figli, senza amicizie ché tutti l'avrebbero abbandonata, senza divertimenti, balli, lumi, feste, conversazioni: oscurità, completa, ignuda oscurità.» in A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, in *Opere/I* cit., p. 24.

<sup>256</sup> Ivi, pp. 110-111.

piaceri. Mariagrazia, consapevole del suo stato, ancorché in difficoltà, marca con lo sguardo il suo territorio sociale e misura costantemente la distanza della sua classe con il popolo. Questo divario rigido e costantemente riaffermato è la sua unica, vera, certezza che il tempo corrente non avrebbe scalfito. Un rimedio alle difficoltà economiche del momento si sarebbe pur trovato. In fondo lei pensava di avere ancora un amante benestante. Ma, soprattutto, ha, come cosa sua, la figlia Carla, vero oggetto di scambio e di investimento per il futuro. Leo Merumeci, come un lupo tra le pecore, si muove con sapiente esperienza, aspettando il momento opportuno per fare più bocconi di quanto abbia intorno.

Vi fosse qui disegnato all'interno dell'autovettura anche Michele, saremmo di fronte a posizioni simili di *Cinque sogni* per «L'Interplanetario»!<sup>257</sup> Ma il racconto del viaggio 'in strada' prosegue con pennellate illuminanti.

Soltanto Michele non guardava la strada, quello che l'automobile portava nella sua scatola sontuosa l'interessava di più, gli pareva che non ci fosse altro; l'ombra nascondeva le faccie dei suoi tre compagni, ma ogni che la macchina passava sotto un fanale, una luce vivida illuminava per un istante quelle persone sedute e immobili: apparivano allora il volto della madre dai tratti fiacchi e profondi, dagli occhi vanitosi; quello di Carla, il viso incantato e puerile della fanciulla che va alla festa; e quello di Leo, di profilo, rosso, regolare, un po' duro, come quegli oggetti inspiegabili e paurosi che i lampi delle tempeste rivelano per un istante. Ogni volta che Michele li vedeva, stupiva di stare insieme con loro: 'Perché sono questi' pensava, 'e non altri?'. Quelle figure gli erano più che mai straniere, quasi non le riconosceva, gli sembrava che una bionda dagli occhi azzurri al posto di Carla, una signora magra e alta al posto della madre, un piccolo uomo nervoso al posto di Leo non avrebbero trasformato la sua vita; essi erano là, nell'ombra, immobili, ogni scossa dell'automobile li faceva urtare tra di loro come fantocci inerti: nulla gli pareva più angoscioso che vederli così, lontani, staccati, soli senza rimedio.<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> Laddove i sei personaggi, Lisa compresa, 'abitano' spazi onirici. Mariagrazia: «alla madre pareva di inseguire l'amante attraverso le camere e le scale di una grande casa vuota [...] visita allora, una per una tutte le camere e lo trova infine nell'ultima»; Michele «entra in una grande stanza piena di sole»; Carla «entra in un enorme androne di palazzo [...] i pianerottoli sono immensi, neri, delle larghe sputacchiere piene di segatura biancheggiano negli angoli»; Leo «Fuor della villa, fuor della città, una camera al secondo piano d'una casa nuova; qui dorme Leo; e cosa sogna?»; «Ultima Lisa; le pare di stare seduta nella sua camera da pranzo, presso la finestra aperta», in *Cinque sogni*, in *Racconti dispersi*, in A. MORAVIA, *Opere /Icit.*, rispettivamente alle p. 1512, p. 1513, p. 1514, p. 1515, p. 1516.

<sup>258</sup> Ivi, p. 111.

Una luce caravaggesca pare tagli il buio, mentre la sequenza ritmica dei lampioni stradali accentra lo sguardo su queste figure senz'anima, accese con luminosità per un istante, ma solo per sottolineare vite appiattite e ignave. Al riguardo si confronti la sequenza dei quattro, in una scena che sembra uscita dai film in bianco e nero dell'epoca, che fanno il loro ingresso nel buio del prestigioso Ritz ed, a un certo punto, d'improvviso, si accendono i riflettori violenti: una maniera di occhieggiare senza farsi vedere e, soprattutto, dove farsi guardare.

L'ambiente ha un che di esotico, secondo la moda e la cultura dei possedimenti coloniali da poco entrati nell'immaginario italiano. Leo, fingendosi padre di famiglia, paga per tutti. La piccola folla borghese balla, girando nella sala. È anche questo un modo per allungare lo sguardo nei diversi angoli, per fendere i diversi gruppi, per scrutare, per misurarsi, per confrontarsi, per confermarsi a vicenda come parte di un circuito ristretto e rigidamente chiuso. Non è una vera festa, ma una recita collettiva, un rito cortigiano dalle movenze scontate e ossessionate, in una società urbana che avrebbe potuto cambiare e crescere, ma che si era soltanto coperta di cerone e come plastificata.

O si segua il personaggio di Michele lungo i marciapiedi affollati, tra la strada rigurgitante di veicoli, al momento del massimo traffico:

I marciapiedi erano affollati, la strada rigurgitava di veicoli, era il momento del massimo traffico; senza ombrello sotto la pioggia, Michele camminava con lentezza come se fosse stata una giornata di sole, guardando oziosamente le vetrine dei negozi, le donne, le réclames luminose sospese nell'oscurità; ma per quanti sforzi facesse non gli riusciva di interessarsi a questo vecchio spettacolo della strada; l'angoscia che l'aveva invaso senza ragione, mentre se ne andava attraverso i saloni vuoti dell'albergo, non lo lasciava; la propria immagine, quel che veramente era e non poteva dimenticare di essere, lo perseguitava; ecco, gli pareva vedersi: solo, miserabile, indifferente.<sup>259</sup>

Prigioniero di un soggettivismo totale, all'uscita dall'albergo, tra la folla indistinta di autoveicoli e persone, Michele guarda, in realtà, solo se stesso. In un susseguirsi di luci fredde e inumane, anche le pubblicità stradali riverberano solo prodotti per migliorare l'apparenza esteriore: sbiancare i denti e lucidare le scarpe. È solo una facciata continua, dietro la quale non c'è vita pulsante ma solo conati

---

<sup>259</sup> Ivi, p. 116.

confusi, sillabe disarticolate di autoscienza. I personaggi non hanno rapporti con la realtà, ma si relazionano solo egocentricamente e, solo in apparenza, tra di loro.

Dopo l'ennesimo alterco tra Michele e i suoi familiari, che si conclude con il molle lancio del portacenere contro Leo – e che invece di raggiungere questo colpisce la madre – il ragazzo torna a rivolgere lo sguardo verso l'esterno, alla ricerca come di una salvezza da se stesso e dalla prigione psicologica nella quale è chiuso.

Il ragazzo si rifugiò presso la finestra: la pioggia cadeva ancora, se ne udiva il fruscio sulle imposte e sugli alberi del giardino; pioveva tranquillamente, sulle ville, per le strade vuote. Molta gente doveva ascoltare come lui, dietro i vetri chiusi, col cuore pieno dell'istessa angoscia, volgendo le spalle alla calda intimità delle stanze: 'È inutile' si ripeteva toccando con le dita incerte i bordi della finestra, 'è inutile... questa non è la mia vita'.<sup>260</sup>

Rapidamente il racconto si snoda verso il fatale appuntamento di Carla con Leo, per andare a casa di lui e concedersi definitivamente, senza sotterfugi ed equivoci. È notte, è l'ora dell'appuntamento fissato, quando il vecchio Merumeci si presenta a prelevare la ragazza per condurla nel suo appartamento. La fuga di Carla all'esterno della villa s'intreccia con il desiderio confuso di rompere una monotonia senza senso e priva di prospettive concrete, malgrado i progetti della madre.

Addio strade, quartiere deserto percorso dalla pioggia come da un esercito, ville addormentate nei loro giardini umidi, lunghi viali alberati, e parchi in tumulto; addio quartiere alto e ricco: immobile al suo posto al fianco di Leo, Carla guardava con stupore la pioggia violenta lacrimare sul parabrise e in questi fiotti intermittenti colar disciolte sul vetro tutte le luci della città, girandole e fanali. Le strade si seguivano alle strade; ella le vedeva piegare, confluire una nell'altra, girare laggiù oltre il cofano mobile dell'automobile; a intervalli, tra i sobbalzi della corsa, delle nere facciate si staccavano nella notte, passavano, e si dileguavano come fianchi di transatlantici in rotta, non senza difficoltà, attraverso i marosi; gruppi neri di persone, porte illuminate, lampioni, alberi, ogni cosa si affacciava per un istante nella corsa e poi scompariva inghiottita definitivamente dall'oscurità.<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Ivi, p. 151.

<sup>261</sup> Ivi, p. 160.

La descrizione enfatica non sfugge a un tenero richiamo manzoniano dell'addio di Lucia ai suoi luoghi nati. Ma la città che Carla attraversa non ha niente di solenne, è sempre battuta dalla pioggia, non c'è scampo. Strisce di luce e di asfalto si succedono, disegnando labirinti successivi. L'oscurità regna sovrana, tenebre cupe senza vita, più grandi e più piccole, si succedono. C'è uno sguardo accennato sul quartiere di ville, abitato da ombre e folle immaginarie. Tutto si dilegua e scorre veloce. È un addio che sembra vero, se non fosse anch'esso frutto di una relazione equivoca e immatura, di una fuga per la sopravvivenza sociale.

Nell'ultima parte della narrazione, dopo che la relazione clandestina si è consumata, l'ambiente esterno perde tutta la sua tetra oscurità, e diviene teatro della rappresentazione finale che porterà al gesto inane di Michele contro Leo e al ballo in maschera dei principali protagonisti.

[...] grigie le figure lontane e vicine dei passanti, i profondi giardini, al di là delle inferriate, il viale deserto, i platani; d'oro quel sole nuovo e freddo, ancora rappreso nel gelo dell'inverno, grondante luce ed acqua dai suoi ghiaccioli fusi, ridente e frigido come un convalescente, avvolto nella bambagia, quel sole d'oro, nella bambagia azzurra del cielo di febbraio.<sup>262</sup>

Cosa avviene in quelle ville, «al di là delle inferriate», Moravia non precisa mai. Si tratta piuttosto di volumi astratti, quasi metafisici, di linee geometriche che non definiscono niente di preciso se non l'atmosfera di fondo del tessuto urbano nel quale i personaggi si muovono. Tutto si confonde in una sorta di nebbia indistinta e inafferrabile. Spunta un bisogno "sterniano": «'Scoperchiarli' pensava [Michele]; 'vedere quello che avviene dentro le case'...». <sup>263</sup> A dire, il bisogno di conoscere la vita concreta degli altri, di avvicinarla, di studiarla; l'ansia di non avere relazioni vere con la realtà, con le persone; di non conoscere e non capire esattamente come si svolge una vita vera. Un clima sempre più surreale e dissociato, lentamente, porta alla conclusione del romanzo.

Le case erano morte, muti i platani, immobile il giorno; un cielo di pietra pesava sui tetti curvi; né ombra né luce per quanto lunga era la strada, ma soltanto una fame arida di tempesta.<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Ivi, p. 195.

<sup>263</sup> Ivi, p. 253.

<sup>264</sup> Ivi, p. 259. Giova rammentare, in conclusione, la descrizione di una piazza piovosa, vuota, senza monumenti né giardini, di una piazza italiana, si direbbe, allorché Leo, furente e ancora represso nella sua

## 2.2 Vento gelido *versus* tepore borghese: soglie, porte, anditi

Se ne *Gli indifferenti* i rari brani ‘in esterna’, diremmo oggi con espressione cinematografica, illuminano funzionalmente le condizioni della vita borghese fra le quattro mura, è all’interno di esse ad essere espresso in pienezza il vivere autoreferente dei personaggi, nei fatti, prigionieri di se stessi. Ma più che di prigionia, ecco, verrebbe da pensare ad una sterilizzazione: si vuol restare separati dalla pioggia e dal suo inutile rumore, unico segno vitale di una realtà sconosciuta e lontana, senza vedere nulla che non siano le proprie turbe psicologiche, le schermaglie amorose più o meno celate, un orizzonte che sia diverso dal tepore di casa.

Di «evasione sterile dei vinti da una società fallita» dice Bruno Basile, cui si deve uno degli studi tematici più scaltriti su *Gli indifferenti*, sottolineando del romanzo più che la dimensione ideologica le «segrete componenti interiori [...] dove gli spazi contano altrettanto e forse più dei manichini, delle maschere che li animano»:

Una classe avvilita dalla recessione economica, dal fascismo, dai valori effimeri dell’essere assunti per mascherare un desolante vuoto interiore. Romanzo-saggio,<sup>265</sup> come si disse, *Gli indifferenti* hanno

---

brama perché respinto dalla sua vecchia amante Lisa – che si era invaghita del giovane Michele – ne abbandona la casa. La quinta è semplice, precisa, ma anche sostanzialmente metafisica. In questa vacuità si muovono figure remissive, animate solo da istinti intenzionali, senza alcuna razionalità che non sia il proprio tornaconto personale. Solo un gruppetto di persone senza volto aspettava il tram, con l’unico scopo di recarsi a casa.

<sup>265</sup> Per la dicitura ‘romanzo-saggio’, anche a giudizio delle più recenti posizioni critiche, da sostituire con quella di ‘romanzo-tragedia’ cfr. P. VOZA, *Moravia*, cit., dov’è una attenta ricognizione sulla questione. Del resto, lo stesso Moravia aveva espressamente parlato di ‘tragedia’ nella scrittura del suo primo romanzo: «Ero partito senza idee contenutistiche ma non senza alcuni schemi letterari. Durante molti anni avevo letto moltissimi romanzi e opere teatrali. Mi ero convinto che l’apice dell’arte fosse la tragedia. D’altra parte mi sentivo più attirato dalla composizione romanzesca che da quella teatrale. Così mi ero messo in mente di scrivere un romanzo che avesse al tempo stesso le qualità di un’opera narrativa e quelle di un dramma. Un romanzo con pochi personaggi, con pochissimi luoghi, con un’azione svolta in poco tempo. Un romanzo in cui non ci fossero che il dialogo e gli sfondi e nel quale tutti i commenti, le analisi e gli interventi dell’autore fossero accuratamente aboliti in una perfetta oggettività. / A dire il vero la mia preferenza per la tragedia non era il frutto di una riflessione fredda e critica, bensì quello di un’inclinazione sentimentale molto profonda. Oggi mi riesce difficile rievocare il mio stato d’animo d’allora. Basti dire che io, prima ancora di scriverne, desideravo vivere la tragedia. Tutto ciò che era delitto, contrasto sanguinoso e insanabile, passione spinta al grado estremo, violenza, mi attraeva infinitamente. Ciò che si chiama vita normale non mi piaceva, mi annoiava e mi pareva privo di sapore. Con ogni probabilità in quel tempo scrivere per me fu un surrogato delle esperienze che non avevo fatto e non riuscivo a fare», in A. MORAVIA, *Ricordo de Gli indifferenti*, in

visto crescere nel tempo la loro notevole dimensione ideologica, a scapito di più sofferte e segrete componenti interiori, trascritte anche in un rigore d'impianto che potrebbe far pensare alle atmosfere geometrizzanti di un *Quartetto* strindberghiano o all'interno di una pittura metafisica dove gli spazi contano altrettanto e forse più dei manichini, delle maschere che li animano. Si ha persino l'impressione che la rivolta che anima i protagonisti di questa tragedia domestica, di questa "favola degli amori intercomunicanti" (com'è stato detto con finezza) sia non solo l'evasione sterile dei vinti da una società fallita, ma un dramma dove sono a confronto le persone e le cose, il carcere e la fuga, la penombra e la luce.<sup>266</sup>

L'immagine matrice è allora quella di una «realità a cubi compenetrantisi, a scatole cinesi senza uscita, a monadi senza porte né finestre»:<sup>267</sup>

Il mondo moderno rassomiglia assai ad una di quelle scatole cinesi dentro la quale si trova una scatola più piccola, a sua volta involucro ad un'altra ancor più piccola e così via. Ossia l'incubo generale del mondo moderno ne contiene altri minori, sempre più ristretti, finché si giunge al risultato ultimo che ogni singolo uomo risente se stesso come incubo.<sup>268</sup>

Da un tale labirinto di 'scatole' individuali la fuga, oltre il muro invalicabile della grande quinta della villa, è impossibile. Spazio statico, amorfo, ermeticamente sigillato, allucinato da una luce artificiale in cui infide illividiscono le penombre, interni espressionisticamente raggelati, come voleva il Pancrazi,<sup>269</sup> e che Szondi, nel suo classico lavoro sulla *Teoria del dramma moderno*,<sup>270</sup> analizzando i mutamenti della forma teatrale tra Otto e Novecento, identifica negli spazi ristretti onusti di angoscia, sorta di *Guckkastenbüne*, o palcoscenico stereoscopico a sfera chiusa.

Così acutamente Basile:

---

*L'uomo come fine* cit., pp. 10-11. Di «dramma in sedici quadri e due atti», parla R. TESSARI, *Alberto Moravia*, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 49.

<sup>266</sup> B. BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Salerno Editrice, 2003, p. 128.

<sup>267</sup> Ivi, p. 129.

<sup>268</sup> A. MORAVIA, *L'uomo come fine* cit., p. 132. «[...] il mondo moderno rassomiglia assai a quegli alberi che i giapponesi chiudono in scatole al fine di farli restare nani e contraffatti. Nelle contorsioni dei rami che non poterono crescere liberamente si legge un dolore muto ed eloquente. Il mondo moderno è come quegli alberi: tutti i rami delle sue attività sono storti ed evocano un senso di dolore», ivi, p. 135.

<sup>269</sup> Si allude al celebre saggio *Il realismo di Moravia*, ora in P. PANCAZZI, *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, II, pp. 315-18.

<sup>270</sup> Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 2000.

Qualcosa di simile potrebbe affermarsi per la “casa” de *Gli indifferenti*, dove egualmente si cercava di ritornare al classicismo spezzando il rapporto di dominio tra l’ambiente e l’uomo, e radicalizzando l’estraniamento. L’ambiente si trasforma nella situazione, l’uomo, non più legato all’ambiente, è libero in una situazione che gli è estranea e che pure e specificatamente sua.<sup>271</sup>

In un ambiente privo di luce, vicino a certe figure di Kokoschka o di un Dix (così come, a nostro avviso, in massima parte gli esterni rinviano alle cerocromie su olio di Arturo Finazzo o agli oli di Gino Albieri), la scomposizione espressionistica degli spazi, nonostante poco o niente di quel movimento culturale si conosceva a quell’altezza in Italia, è dettata a Moravia, verrebbe da dire, da un’intuizione sociale attiva in quegli anni: lo scrittore avrebbe vissuto cioè un «clima di rovello ideologico, dove la protesta (contro la borghesia fascista) assumeva aspetti di violenza espressiva»:<sup>272</sup> di fatto, più che nei racconti sui fogli novecentisti, è ne *Gli indifferenti* che «il determinismo sociale di Moravia ha qui una delle sue prove più convincenti».<sup>273</sup>

Se il vento e la pioggia sono quindi il tempo permanente della descrizione urbana, uguale clima ostile è dunque all’interno di questa casa borghese, minacciata da una scarica aggressiva che ne pervade le quinte disfatte, allineate in una sequenza di fondali sempre cupi, bui, sostanzialmente indefiniti e dal ritmo cadenzato, anonimi, forse anch’essi devastati da quella furia impetuosa che picchia alle porte, e comunque sostanzialmente indifferenti.

In questo scontro tra aria tiepida<sup>274</sup> e marcia degli interni, e vento gelido esterno, si compie, epifanica e improvvisa, una crepa. Ed è quando Leo, costretto dalle circostanze a riaccomagnare a casa Lisa, la sua vecchia amante, facendo per uscire, la porta

---

<sup>271</sup> B. BASILE, *La finestra socchiusa* cit., n. 12, p. 133.

<sup>272</sup> Ivi, n. 18, p. 137. E poi, di seguito: «Può interessare notare come nella letteratura tedesca contemporanea l’odio verso la borghesia si traducesse sovente in storie familiari cupe, dove viene esercitata dall’ambiente una violenza verso una giovane. Pochi ricordano che in *Drei Weiber* di M. Kretzer «una madre predispone il matrimonio della propria figlia col suo proprio amante e in *Sodoms Ende*» Sudermann presenta una zia che propone un accomodamento del genere per una nipote» (R. PASCAL, *Dal naturalismo all’espressionismo. Letteratura e società in Austria e Germania 1880-1918*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 231)».

<sup>273</sup> Ivi, p. 137.

<sup>274</sup> Più ancora che nel romanzo è nel film diretto da Francesco Maselli (*Gli indifferenti*, 1964) che viene reiterata la constatazione di trovarsi all’interno di un ambiente provvisto di riscaldamento, dai termosifoni già tiepidi.

si spalancò violentemente battendo contro il muro come se qualcheduno ansioso d'entrare avesse spinto con tutte le sue forze dall'esterno. "Uh, che freddo, che umidità...!" gridò la madre. Come per risponderle una ventata impetuosa si rovesciò nella stanza; piovve rabbiosamente sulle mattonelle lucide; il lume oscillò; un leggiero soprabito di Michele appeso all'attaccapanni percosse più volte con le sue lunghe maniche la faccia di Leo; e le vesti delle due donne si sollevarono gonfiandosi, si alzarono, infine s'incollarono alle loro gambe. "Chiudi... chiudi" gridava la madre attaccandosi con ambo le mani alla porta e ridicolmente chinandosi in avanti sui due piedi giunti per non bagnarsi; come un uccello acquatico Carla saltava con precauzione sul pavimento allagato: "chiudi" ripeteva la madre... ma nessuno si muoveva; tutti guardavano stupiti quella violenza fatta di nulla che ruggiva, gemeva, scricchiolava, e lacrimava sulla soglia vuota; e finalmente anche l'altro uscio del vestibolo si spalancò. Si formò allora una specie di vortice che dopo aver percorso il corridoio s'ingolfò nella casa; si udirono tutte le porte sbattere ora vicine ora lontane, con uno strano fracasso che non era quello degli usci sbatacchiati da una mano irata o distratta; un fracasso nel quale si mescolavano le voci del vento e quegli urti e quelle esitazioni che sembravano preparare l'ultimo e più forte colpo; le stanze vuote e alte echeggiarono; la villa tutta ne tremò come se avesse dovuto ad un certo momento staccarsi dal suolo e girando su se stessa come una pazza trottoia, trasvolare con rapidità sulla cresta fosforescente delle nubi.<sup>275</sup>

Unico fra i critici, il Basile nota che «solo il vento esterno riesce a dare a Leo quello schiaffo impossibile a Michele con l'abito del ragazzo divenuto suo referente»,<sup>276</sup> a margine di una considerazione assai interessante riguardo al vento che opererebbe, compiendo ciò che non riesce ai personaggi, una *metanoia* della villa, ridestandola a libertà, liberando «il desiderio della *rêverie* d'ascesa».<sup>277</sup>

In questo senso, notevole centralità assume nel romanzo il fatto che non siano i personaggi ad uscire o ad entrare quanto piuttosto, proprio come sulla scena, sia la porta ad aprirsi perché i personaggi entrino od escano, come sospinti da un'irresistibile forza.

Il pensiero va di necessità alle prime righe del romanzo, all'irruzione sulla scena della giovane donna dinanzi a Leo, in penombra, seduto sul divano:

---

<sup>275</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., pp. 152-153.

<sup>276</sup> B. BASILE, *La finestra socchiusa* cit., p. 163.

<sup>277</sup> Cfr. *ibidem*.

Entrò Carla; aveva indossato un vestitino di lanetta marrone con la gonna così corta, che bastò quel movimento di chiudere l'uscio per fargliela salire di un buon palmo sopra le pieghe lente che le facevano le calze intorno le gambe; ma ella non se ne accorse e si avanzò con precauzione guardando misteriosamente davanti a sé, dinoccolata e malsicura; una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo seduto sul divano; un'oscurità grigia avvolgeva il resto del salotto.<sup>278</sup>

Naturalmente, molto si è scritto e molto bene sul celebre incipit moraviano. Al solito, le parole più illuminanti sono quelle di Enzo Siciliano; riguardo all'ambiente e ai personaggi nel quale essi si muovono, in riferimento al romanzo naturalista, così egli si esprime:

Il romanzo naturalista, quel che per convenzione definiamo tale, è un romanzo con una ricca orchestrazione, un romanzo frondoso, affollato. Il vortice della società che ambisce rappresentare è una ronda variata di voci. Un ricco pannello lo incornicia. [...] I romanzi di Svevo, i romanzi di Tozzi – a parte alcune tentazioni per la grande orchestra di cui risentono, ai poli opposti sia D'Annunzio sia Pirandello – sono romanzi cameristici: pochi solisti, ridotto lo strumentale. Moravia pare che asciughi ancora di più quelle strutture: lascia che gli ambienti dove i personaggi si muovono sia appena una sembianza; quel che gli preme è disegnare corpi e scandire il suono di una minima polifonia di voci. Ma nei corpi trova l'eloquenza dei segni espressivi.<sup>279</sup>

Sicché Carla, spostandosi, «dinoccolata e malsicura», dall'uscio verso il divano dov'è Leo, definisce l'abitare nella sua fase informe, che è l'attraversamento, illustrando il senso di un'esistenza incarnata nelle cose («un vestitino di lanetta marrone»), situando nello spazio corrispondenze sintattiche minime (uscio↔divano), lasciando emergere uno stile individuale («ma ella non se ne accorse e si avanzò con precauzione guardando misteriosamente davanti a sé») che integra l'idea della 'distinzione',<sup>280</sup> costringendo la soggettività a trasformarsi in drammaturgia.

Ora la funzionalità dell'uscio intrattiene con un altro elemento della villa, significativo ai fini della trama del romanzo, una sorta di 'co-dominio'

---

<sup>278</sup> Ivi, p. 5.

<sup>279</sup> E. SICILIANO, "Nudità squallida e furiosa", in *Indifferenza e speranza*, in A. MORAVIA, *Opere /1 cit.*, p. X.

<sup>280</sup> Il riferimento è, naturalmente, a P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 2001.

nell'ispirazione spaziale: si tratta della tenda/cortina, la cui ridotta proporzione e distanza esula dai ruoli assegnati ad ogni ambiente dal meccanismo abitativo. Difatti, lo 'schermo' dietro il quale si nascondono Leo e Carla può dissimulare un uscio:

Furioso, Leo guardava la porta, si guardava intorno senza tuttavia decidersi a lasciare quella cintola flessibile; ed ecco gli occhi gli caddero sopra una *tenda* che a destra del vestibolo dissimulava un *uscio*; stese un braccio, spense la luce: "Vieni" mormorò nell'oscurità tentando di trascinar Carla *in quel nascondiglio*; "vieni là dietro... facciamo uno scherzo a tua madre". Ella non capiva, resistette, i suoi occhi brillavano nell'ombra: "Perché... ma perché?" ripeteva; però alla fine cedette; entrarono dietro la *cortina*, s'appiattarono nel vano della porta; Leo rigirò il braccio intorno alla cintola della fanciulla. "Ora vedrai" le mormorò; ma Carla non vedeva nulla; dritta, rigida, chiudevava gli occhi *in quella notte della tenda* piena di ondeggiamenti odoranti di polvere, e lasciava che la mano di Leo errasse sulle sue guance, sul suo collo: "Ora vedrai" egli bisbigliò; la *tenda* fremette da cima a fondo, ella sentì le labbra dell'uomo posarsi sul suo petto, strisciare goffamente fino al mento, fermarsi alfine sulla bocca; bacio profondo ma di poca durata.<sup>281</sup>

Analogo terrore prova Carla nel sentire l'uscio aprirsi nella camera di Leo, dopo che «un turbamento straordinario»<sup>282</sup> ha colto la ragazza che fa per convincersi di essere *lontana da casa*, nel letto del suo amante; «spingendo dall'esterno», lo spettro non può che essere quello della madre:

Le parve ad un tratto che l'*uscio* del bagno, laggiù in fondo al letto, si stesse aprendo; in quel punto, sia che i vetri emanassero qualche luminosità, sia che le persiane della finestra del bagno fossero aperte e un po' di luce venisse dal cortile, certo è che le tenebre erano meno fitte che nel resto della stanza, ed ecco...laggiù, in quell'incertissima penombra, ecco l'uscio aprirsi, non c'era dubbio, l'*uscio* si apriva piano piano, si muoveva, come se qualcheuno desideroso d'entrare l'andasse cautamente spingendo dall'esterno.<sup>283</sup>

Più attenuato, l'effetto è simile al colpo di vento di cui sopra, e condivide la stessa *Spannung* di un altro momento centrale nel romanzo, quando con scatto immaginifico, dopo i brindisi per il ventiquattresimo compleanno di Carla, si

---

<sup>281</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., pp. 35-36. Cfr. ibidem: «L'uscio a vetri si aprì; Carla allargò un po' la tenda e guardò; nel quadro luminoso della porta aperta, la figura della madre, piena di ombre e di rilievi, esprimeva o stupore e l'incomprensione».

<sup>282</sup> Ivi, p. 178.

<sup>283</sup> Ivi, p. 179.

prepara l'imminente catastrofe: «Si udiva allora venire dai tubi del termosifone un rumore sonoro: hroon...hroon..., qualcheduno giù nel sottosuolo attizzava nella macchina centrale».<sup>284</sup>

Quale che sia questa «macchina centrale», è dal «sottosuolo», cioè ancora in una zona oscura e di confine, che promana *sub specie theatri* il sistema simbolico di funi e argani per la recita soprastante l'assito della sala da pranzo; inoltre, posta al termine del VI capitolo, la frase (con riferimento onomatopeico ad una qualche figura ctonia intenta a promuovere *scenicamente* l'azione) innesta nel romanzo un elemento dal fantastico, provocando un leggero slittamento di genere letterario in direzione della *suspence* tipica delle percezioni del pubblico in un'opera drammatica.

Solidale all'uscio è dunque il vestibolo della villa, «mura alte, bianche, stanzetta cubica dal pavimento a losanghe»,<sup>285</sup> atto a decifrare il rapporto con l'esterno. Ne frequentano gli spazi, in proprio, anche Lisa, «come una bimba al primo amore»,<sup>286</sup> e Leo.<sup>287</sup>

Lisa, in particolare, al pari di Carla, vive la speculare fisicità di un attraversamento dubbioso:

[...] quando laggiù, in quella poca luce che vi arrivava dal loro angolo, la porta si aprì a metà, e una testa bionda di donna si affacciò; 'Si può' domandò la testa; tutti si voltarono. 'Oh, Lisa!' esclamò la madre 'entra, entra pure'. La porta si aprì del tutto e Lisa entrò,<sup>288</sup>

Ma, soprattutto, al limite tra due ambienti, l'atto di attraversare di Lisa è difeso (e respinto) dall'interstizio della soglia, allorquando, spaventata, scorge Leo e Carla abbracciati nello spazio dell'anticamera del piano superiore attiguo alla camera della madre. Il passo vale la pena di essere riletto per intero:

---

<sup>284</sup> Ivi, p. 85.

<sup>285</sup> Ivi, p. 35.

<sup>286</sup> «[...] sulla soglia si voltò per salutare: vide allora che, come una bimba al primo amore, Lisa vergognosa si nascondeva pudicamente dietro un mantello appeso all'attaccapanni, là, nell'ombra del *vestibolo*, e con due dita posate sulle labbra gli mandava un ultimo bacio», ivi, p. 56.

<sup>287</sup> «Al secondo pianerottolo entrarono. Nel *vestibolo*, Leo si tolse il cappello e il pastrano e aiutò Carla a liberarsi dell'impermeabile. Il *vestibolo* era vasto e bianco, tre *usci* vi si aprivano, in faccia alla porta vi era una gran finestra buia e rettangolare che senza alcun dubbio doveva guardare verso una corte interna», ivi, pp. 161-162.

<sup>288</sup> Ivi, p. 28.

Fu in quel momento che Lisa entrò. / Vide nel mezzo dell'anticamera quei due abbracciati e intorno cinque porte con tende di velluto; fece un passo indietro e si nascose; quando riguardò, disserrando appena le cortine, da quell'ombra in cui l'immergeva la candela posata sulla tavola, vide le due teste ancora unite piegate or qua or là durante il bacio, e le loro ombre nel gran silenzio balzare fino al soffitto. Non pensava a nulla, il cuore le batteva; lasciò per un istante di spiare e stette indecisa e spaventata nell'oscurità, tra l'uscio e la portiera; poi cautamente riguardò: quei due si erano separati e ora parlavano: [...].<sup>289</sup>

Il *black out* provocato dal temporale deforma luministicamente i caratteri stereometrici dell'ambiente rischiarato dalla fiamma di una candela; così, poco dopo:

[Carla] si dibatté in un oscillare di ombre gigantesche; poi si fermò; la candela gettava bagliori ora lunghi ora brevi; quei due assorti, con le teste chine, non si muovevano né parlavano; si udiva appena il divano scricchiolare.<sup>290</sup>

Quando poi, dopo aver accompagnato una Lisa dagli «sguardi indagatori»,<sup>291</sup> Carla risale con lentezza la «scala stretta»,<sup>292</sup> «la candela che teneva in mano la seguiva con la sua luce tremante e rifletteva sulla parete una sua ombra grottesca dalla testa enorme»,<sup>293</sup> mentre «nell'anticamera buia il chiarore della candela le rivelò Leo in fondo alla sua poltrona»:<sup>294</sup> è allora che «le cortine di una delle cinque porte si aprirono e Mariagrazia entrò».<sup>295</sup>

L'anticamera, dunque, come struttura romanzesca, rappresentazione che rende palese a Lisa la comprensione delle esperienze alle quali fa da tramite, mentre ancora nel suo segreto di 'scatola' dalle cinque porte il proprio segreto non appena Mariagrazia vi accede; in modo analogo, le porte sembrano possedere una propria meccanica, favorendo l'esordio o il ricambio della rappresentazione: «le cortine di una delle cinque porte si aprirono e Mariagrazia entrò».

---

<sup>289</sup> Ivi, p. 128.

<sup>290</sup> Ivi, p. 129.

<sup>291</sup> Ivi, p. 132.

<sup>292</sup> Ivi, p. 133.

<sup>293</sup> Ivi, p. 132.

<sup>294</sup> Ivi, pp. 132-133

<sup>295</sup> Ivi, p. 133.

Passando per il corridoio, spazio tipico di disimpegno per l'abitare benestante, i personaggi si muovono da un teatro all'altro, avendo solo questa breve interruzione nell'andito del trasferimento, per pochi istanti, nei quali però spesso mutano espressione e atteggiamenti. Un passaggio quotidiano, come in un ripetitivo retropalco obbligato, dove la noia e la sua coscienza sono sempre appostati. C'è una sequenza, all'altezza di uno dei snodi centrali del romanzo, in cui l'intera macchina dei connettivi è riassunta nella rapida e furtiva discesa di Carla, a mezzanotte, verso l'uscita, per il suo appuntamento con Leo:

L'*anticamera* era vuota ed illuminata, tutto era a posto, poltrone e divano; senza far rumore Carla tolse dal cassetto della tavola le chiavi di casa e con mille precauzioni, ora appoggiandosi alla parete, ora alla balaustrata discese la *scala* stretta; gli scalini di legno scricchiolavano sotto i suoi passi, l'altra rampa che le apparve dal pianerottolo era quasi del tutto oscura; se ne intravedeva appena il tappeto marrone che serpeggiava su per i gradini; l'*atrio* era buio. Ella accese la luce, passò per il *corridoio* tra le due file di specchi, nel *vestibolo* tolse l'ombrello dal portaombrelli, uscì. Pioveva con abbondanza, la notte era nera ed umida, da ogni parte arrivava il rumore monotono del diluvio; Carla discese la *scala* di marmo dell'*ingresso* e aprì l'ombrello con un gesto familiare che la stupì, come, pensò, se in certe straordinarie circostanze ogni cosa andasse fatta in modo diverso dal consueto.<sup>296</sup>

È dunque la fuga di Carla ad illuminare in un'unica sequenza la rete dei percorsi verso l'uscita. Al principio del III capitolo è il percorso lungo il corridoio a sviluppare la trama degli ambienti in pianta, fungendo da connettore simbolico dell'intero primo piano:

Piccolo ma angoscioso tragitto attraverso il corridoio; Carla guardava in terra pensando vagamente che quel passaggio quotidiano dovesse aver consumato la trama del vecchio tappeto che nascondeva il pavimento; e anche gli specchi ovali appesi alle pareti dovevano serbare la traccia delle loro faccie e delle loro persone che più volte al giorno da molti anni vi si riflettevano, [...] in quel corridoio l'abitudine e la noia stavano in agguato e trafiggevano l'anima di chi vi passava come se i muri stessi ne avessero esalato i velenosi spiriti; tutto era immutabile il tappeto, la luce, gli specchi, a porta a vetri del vestibolo a sinistra, l'atrio oscuro della scala a destra, tutto era ripetizione.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Ivi, p. 159.

<sup>297</sup> Ivi, p. 22. Per la villa degli Ardengo, le altre occorrenze in cui compare il termine 'corridoio' sono le seguenti: «Nel *corridoio*, senza parer di nulla, egli passò un braccio intorno alla vita della fanciulla; ella se ne accorse ma resistette alla tentazione di svincolarsi: 'è la fine', pensò 'la fine della mia vecchia vita'. Gli

Ci si consenta, in chiusura di paragrafo, di sviluppare nel merito una breve digressione. Piace ricondurre l'espressione «in quel corridoio l'abitudine e la noia stavano in *agguato*» ad un particolare biografico dell'autore esplicitato nel corso di un'intervista con Dacia Maraini, sua compagna di vita sin dagli inizi degli anni sessanta:

«*Dacia*: Mi racconti ancora della casa? Ti sei fermato allo studio di tuo padre. E il resto? // *Alberto*: La porta di ingresso dava su un vestibolo con dei vetri colorati, blu gialli verdi e rossi, secondo la moda dell'epoca. Subito a sinistra c'era il salone, poi la stanza da pranzo e un corridoio che portava in cucina. Quel corridoio mi attirava particolarmente. // *Dacia*: E come mai? // *Alberto*: Mi spaventava perché era buio e insidioso. Ma nello stesso tempo mi piaceva. Questo sentimento di paura mi riusciva quasi gradevole. Pensavo che era un posto ideale per fare agguati. Mi nascondevo dietro una palma in vaso e aspettavo. // *Dacia*: A chi tendevi gli agguati? // *Alberto*: A mio padre. // *Dacia*: Aspettavi che passasse per assalirlo? E lui come reagiva? // *Alberto*: Non lo assalivo. Stavo lì. Mio padre passava e non mi vedeva. // *Dacia*: Quindi era l'idea di un agguato che avresti potuto tendere più che l'agguato stesso. Era questo che ti piaceva? // *Alberto*: Sì, ecco, mi piaceva l'idea dell'agguato».<sup>298</sup>

Fermo restando quando detto sopra per *Inverno di malato*, sulla scorta dei suggerimenti di Epifanio Ajello riguardo l'isotropia letteraria per cui vano è inseguire parallelismi tra autore e opera, l'attenzione moraviana al tema dell'«agguato», già intercettato in *Villa Mercedes* e, per certi versi, in *Delitto al circolo del tennis* e in *Visita crudele*, avrà uno sviluppo significativo nelle opere

---

specchi che brillavano nell'ombra riflessero al passaggio delle loro due figure abbracciate», ivi, p. 35; «[...] il telefono era là, inchiodato alla parete, in fondo al *corridoio* oscuro, ma Lisa non c'era; [...]», ivi, p. 54; «Un odore di cucina empiva quell'ombra angusta», ivi, p. 55; «La candela diede un ultimo bagliore sotto l'architrave della porta e s'ingolfò nella notte del *corridoio* [...]», ivi, p. 127; «Uscirono dal salotto; anche il *corridoio* era illuminato; Mariagrazia andò ad uno degli specchi rotondi e si rassettò alla meglio; [...]», ivi, p. 140; «Uscirono infine dalla sala da pranzo, a passi misurati, accendendo delle sigarette e guardandosi di sfuggita negli specchi del *corridoio* e andarono nel salotto», ivi p. 142. Queste, invece, le occorrenze del termine in riferimento alla casa di Lisa: «Nel *corridoio* l'oscurità era completa; Lisa girò l'interruttore e una luce giallastra, da dormiveglia, colò dal soffitto basso sulle pareti oscure; il telefono era inchiodato presso la porta del salotto ad altezza d'uomo; sotto il telefono era il libro dei numeri; Lisa lo sfogliò rapidamente, girò più volte la manovella [...]», ivi, p. 259; «Egli contemplava il *corridoio*: due armadi, una specie di scaffale vuoto, delle sedie...Lisa gli volgeva le spalle, la camicetta tutta imbevuta di luce giallognola lasciava intravedere ancor più che nel boudoir l'abbondanza rosea e bionda del dorso stretto dalle due bretelline opache della sottoveste; i fianchi divorati dall'ombra parevano meno larghi, meno storte le gambe...: tutto questo egli l'osservò con occhi trasognati...» Eccomi in casa di Lisa...nel *corridoio* ...' si ripeteva [...]», ivi, p. 254. Significativo, infine, che per l'abitazione di Leo, di recente fabbricazione, non vi sia alcun accenno del termine 'corridoio'.

<sup>298</sup> D. MARAINI, *Il bambino Alberto*, Milano, BUR, 2000, pp. 7-8.

successive a *Gli indifferenti*, che sono davvero, in questo senso, la matrice dei molti temi a venire.<sup>299</sup>

### 2.3 Lo spazio (chiuso) della *chiusura*

Con finezza di argomentazioni, le riflessioni di Roberto Esposito hanno dischiuso interessanti prospettive sul tema degli interni moraviani. Ancorché poco o niente commentato, il suo *Il sistema dell'in/differenza. Moravia e il fascismo*,<sup>300</sup> costituisce ancora oggi un valido e, per molti versi, insuperato contributo all'esegesi de *Gli indifferenti*, «il primo testo della letteratura italiana – per dirla con Basile - che parli con tale schiettezza della servitù gregaria verso gli spazi del proprio *habitat* biologico».<sup>301</sup>

È per Esposito, anzitutto, il proscenio degli interni di villa Ardengo, la sala da pranzo, il «vero centro nouminoso» del romanzo:

dalla camera da letto al vestibolo, da questo all'atrio, da esso al salone, fino alla stanza da pranzo, vero centro nouminoso dell'intera centralità, la villa ripete indifferentemente la *pièce* scontata della propria presenza.<sup>302</sup>

Nelle pagine seguenti si provvederà ad esplicitare i concetti di 'centralità' e 'presenza' alla luce del pensiero di Esposito attraverso un puntuale commento ai primi due capitoli della sua opera, *Origine / Limite*, il primo, *Ombra / Luce*, il secondo. Per il momento valga, invece, come paradigmatico il passo nel quale, con chiarezza teoretica e rigore di accenti, è riconosciuto al tema della casa, «origine e centro dell'indifferenza», il principio (e la fine, o il fine, come vedremo) della vicenda narrata ne *Gli indifferenti*.

In principio la casa, come origine e centro dell'indifferenza; in essa si staglia il limite tra una zona di indifferenza ed una zona di differenza: ma tale differenza (tra le due zone) diventa a sua volta indifferente se rapportata alla ulteriore e più marcata differenza tra

---

<sup>299</sup> Per quanto riguarda il nostro corpus di riferimento, il pensiero va (in ordine cronologico) a *Il ritorno dalla villeggiatura*, *La casa nuova*, *L'avventura*, *La caduta*, *La mascherata*, *L'equivoco*, *Agostino*, *La disubbidienza*, *Il conformista*, *La ciociara*, *La noia*.

<sup>300</sup> Cfr. R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza. Moravia e il fascismo*, Bari, Dedalo libri, 1978.

<sup>301</sup> B. BASILE, *La finestra socchiusa* cit., p. 173.

<sup>302</sup> Ivi, p. 16.

l'interno come universo dell'indifferenza e l'esterno come universo della differenza.<sup>303</sup>

Il primo capitolo de *Il sistema dell'in/differenza* discute la polarità *Origine / Limite*, i due cardini intorno a cui Roberto Esposito dispiega l'universo narrativo de *Gli indifferenti*: il loro reciproco intrecciarsi (ma, come si vedrà, con la subordinazione del concetto di 'limite' a quello di 'origine') avvera il meccanismo di produzione testuale in relazione al problema della *forma storica*, con riferimento al tempo storico del fascismo e della specifica sua forma di organizzazione sociale degli intellettuali, la cui 'separatezza' (storicamente) produce / (ideologicamente) riproduce «il modo nuovo di apparire (ma si tenga presente il carattere di dura realtà di tale apparenza) della forma storica dell'indifferenza».<sup>304</sup>

A tal fine è indagato lo spazio scenico di villa Ardengo, in cui è concentrato il tema dell'*origine* in quanto centro topografico e narrativo del romanzo: da esso germinerebbe l'intera economia narrativa del testo, intorno ad esso si raccoglierebbe: «*Gli indifferenti* non è che la storia della casa»,<sup>305</sup> delle relazioni conflittuali provocate dal suo possesso (ora attivo ora passivo: l'essere da essa posseduti) nei personaggi. Allo spazio-emblema della villa, allora, si aggiunge una importante, terza, determinazione: «se essa è origine, se essa è centro, essa, con mobilitazione retorica e precipitazione ideologica non minore, è anche e, immancabilmente, *fine* della storia narrata».<sup>306</sup>

Campo simbolico e campo tematico coincidono: difatti, 'origine' è l'oggettivo inizio della narrazione, 'centro' il reale punto di focalizzazione, 'fine' la giusta conclusione del romanzo; tra simbolo e tema, inoltre, è instaurata una compattezza in seno ai tre supporti connotativi, lungi dall'articolarsi in semplice referenza di superficie:

---

<sup>303</sup> Ivi, p. 30. Con più ampio spettro, P ARIÈS–G. DUBY, *La vita privata. Il Novecento*. Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 52: «Simbolo per eccellenza della vita privata familiare nel Novecento, la casa – il suo possesso, la sua organizzazione interna, i ruoli e i diritti che disegna – è un denso terreno non solo di trasformazioni, ma anche di conflitti tra i diversi attori coinvolti: tra le classi sociali, in occasione delle ristrutturazioni dei centri urbani negli anni Trenta, poi nel secondo dopoguerra, poi di nuovo negli anni Settanta».

<sup>304</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza*, cit., p. 9.

<sup>305</sup> Ibidem.

<sup>306</sup> Ivi, p. 10.

Origine, centro e fine: non si tratta di frammenti galattici discreti, fortuitamente raccolti o unificati *a posteriori* da improvvisa congiuntura astrale, ma dei vertici assolutamente complementari, nonché indissolubilmente saldati, del triangolo che circonda e delimita il campo metaforico e reale della casa. Non credo sia notazione marginale o periferica: l'intreccio costitutivo che rende origine centro e fine inseparabili sigilli ad appropriate emanazioni del tema cardine della casa può già fin d'ora render conto del manifesto carattere di polarità, o meglio di *fondamento*, che connota, per tutto l'arco del romanzo, la villa degli Ardengo; dell'insolita coerenza morfologica e strutturale dell'universo narrativo de *Gli indifferenti*; ma, soprattutto, dell'omogeneità ideografica e ideologica che, a partire dall'incrocio accuratamente predisposto di tali nozioni, viene a raggruppare e rappareggiare ogni potenziale deviazione del senso.<sup>307</sup>

Contornate dai margini (infrangibili) di una così rigida trama triangolare, 'origine', 'centro' e 'fine' organizzano «la casa stessa come lo spazio (chiuso) della *chiusura*».<sup>308</sup> D'altronde, se il centro è il punto di identificazione tra origine e fine, esso ha anche la funzione istituzionale di «congelare o *interdire*, all'interno della struttura che esso coordina, la permutazione trasformazionale degli elementi che vi dimorano».<sup>309</sup> Esposito precisa subito che non si tratta di una inamovibilità perentoria o, tantomeno, di un'identità categorica del 'centro'; il 'centro', anzi, godrebbe di una vantaggiosa contropartita, dal momento in cui esso è «certezza di un'origine capace di anticipare il (la) proprio fine e di un(a) fine di cui è sempre possibile ravvisare l'origine».<sup>310</sup>

Attraverso la *chiusura* della casa, rassicurante ed ossessiva insieme, l'universo del romanzo è retto dalla legge dell'*indifferenza*, dietro il paravento monetario dell'interesse economico per la proprietà: il frequente accenno al «vero *valore*»<sup>311</sup> della villa, nient'altro dunque che al suo plusvalore (al valore simbolico aggiunto all'apparente valore reale), è dunque giustamente riferito alla sua posizione di *centralità*:

[...] allora sarebbe venuto fuori il *vero* valore di questa ampia dimora, situata nel *centro* del miglior quartiere della città, *circondata*

---

<sup>307</sup> Ibidem.

<sup>308</sup> Ivi, p. 11.

<sup>309</sup> Ibidem.

<sup>310</sup> Ibidem.

<sup>311</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, Milano, Garzanti, 1974, p. 67.

da quel vasto parco la cui area poteva essere vantaggiosamente venduta a lotti, per nuove costruzioni [...].<sup>312</sup>

La postazione logisticamente forte della villa e la sua soverchiante energia simbolica ne ritagliano l'architettura, forte del suo requisito di centralità, dell'istanza di sicurezza, di immobilità che questo immediatamente richiama. A rassicurare è, evidentemente, «l'immutabilità spaziale e temporale del centro come punto di sutura tra origine e fine».<sup>313</sup> Di fatto, l'assoluta identità è prodotta dalle determinazioni del centro (immobilità, immutabilità e stasi): sarebbe questo il motivo per il quale il cambiamento per Carla è sempre indissolubilmente connesso alla possibile fuga dalla villa, mentre per Mariagrazia, non solo perdita della casa e dell'identità coincidono ma, in maniera più determinata, alla minaccia di estromissione dalla società «la madre capì, una paura vasta le si aprì davanti agli occhi come una voragine [...]».<sup>314</sup>

Un'immagine di vuoto, di assenza («una voragine») è evocata dalla paura dello sfratto: il nesso, che Esposito vuole «frontale»<sup>315</sup> di identità-centro-presenza è perciò introdotto da un'altra caratterizzazione della villa, dell'oggetto conteso, ed è la dimensione della *presenza* in quanto «struttura ripetitiva dell'identico»;<sup>316</sup> icasticamente, «la presenza della centralità s'incrocia, nella piazzaforte degli Ardengo, con la centralità della presenza».<sup>317</sup>

I concetti di 'origine', 'centro' e 'fine' troverebbero in tal modo, nel segno della 'presenza', il loro riscontro più classico e sintomatico. Apparirebbe così, in piena luce, la necessaria relazione tra la casa, sede e campo dell'indifferenza, e la 'presenza' come 'origine' e 'fine' dell'identità. Com'è noto, tutto ciò è motivo di sicurezza per Mariagrazia (e Leo), ma di angosciosa solitudine ed incomunicabilità per Michele e Carla, ribaltati nell'opposta sfera complementare rispetto al mondo degli adulti.

---

<sup>312</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 294.

<sup>313</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 12.

<sup>314</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 23.

<sup>315</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 13.

<sup>316</sup> Ivi, p. 13.

<sup>317</sup> Ibidem.

Per i due fratelli, l'oggetto-emblema della casa si traduce in minaccia incombente, in latente oppressione: come all'estremo limite d'un semicerchio, al cui grado sono Leo e Mariagrazia, «la protezione si fa dominio, il rifugio prigioniero, la sicurezza angoscia».<sup>318</sup> L'invadenza, la presenza d'una inanimata materialità atterrisce:

[...] in verità questa stanza nella quale [Carla] avrebbe dovuto nutrirsi, si era nutrita di lei: tutti quegli *oggetti inanimati* avevano succhiato giorno per giorno la sua *vitalità*, con una tenacia più forte dei suoi vani tentativi di liberazione: nel legno cupo delle credenze *panciute* fluiva il suo miglior sangue, in quell'eterno biancore dell'aria si era dissolto il latte della sua carne, nel vecchio specchio là, di fronte al suo posto, era rimasta *prigioniera l'immagine* della sua adolescenza.<sup>319</sup>

L'immagine è devitalizzata (ormai «prigioniera»), l'oggettività inanimata del *reale* è vincolata a quelle credenziali – centralità, presenza – attraverso le quali è l'origine a promuovere e a celebrare il proprio fine di dominio. I personaggi possiedono, o, meglio, subiscono, la rappresentazione investita della centralità frontale dello sguardo. È la topografia della casa, in ultima istanza, a sfuggire loro:

*Dietro* la villa il giardino era meno vasto che dall'altro lato ma più folto; dei grandi alberi vi sorgevano, degli arbusti copiosi arrivavano fino al petto d'uomo, un solo angusto viale girava intorno a questa massa di vegetazione incolta, lungo il muro di cinta, ma era anch'esso così abbandonato e invaso dall'erba e dai rami *che in certi punti era difficile ritrovare l'antico tracciato; doveva esserci anche, laggiù in fondo al giardino, una piccola costruzione rettangolare, una specie di rimessa, ma dal luogo dov'era Carla non la si vedeva, gli alberi la nascondevano.*<sup>320</sup>

La difficoltà della circum-visione («doveva esserci [...] ma [...] non la si vedeva») se rimanda all'opacità difensiva della costruzione geografica e geometrica della villa, im-prendibile all'obliquità dello sguardo dei due giovani, dall'altro denuncia l'impossibilità di rottura dell'indifferenza, «*dietro* la villa, dove la prevalenza dell'elemento *naturale* incoltamente cresciuto insinua un motivo di contraddizione all'interno dell'artificialità urbana della casa».<sup>321</sup>

<sup>318</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 14.

<sup>319</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 220.

<sup>320</sup> Ivi, p. 87.

<sup>321</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 16.

L'occorrenza citata rappresenta l'unica volta in cui il fuoco narrativo è spostato dietro la villa, restaurando – in negativo – l'integrità della rappresentazione prevalente: ciò che continuamente sfilava dinanzi ai nostri occhi (e a quelli, più direttamente coinvolti, dei personaggi) è il solo proscenio degli interni della casa. Si vedrà meglio dopo, in relazione al nesso luce-ombra, come per Roberto Esposito i diversi ambienti della casa siano attraversati da cariche simboliche di identica intensità.

Alla casa è, dunque, consustanziale il regno stesso dell'indifferenza. Tale regno è un «intervallo bianco».<sup>322</sup> Con notazione interessante, quasi deleziana:

Il viso stesso è ridondanza. [...]. Il viso costituisce il muro di cui il significante ha bisogno per rimbalzare, il muro del significante, il quadro e lo schermo. Il viso scava il buco di cui la soggettivazione necessita per apparire, costituisce il buco nero della soggettività come coscienza o passione, la cinepresa, il terzo occhio. [...] Il viso, o almeno il viso concreto, inizierebbe a disegnarsi veramente *sul* muro bianco. Inizierebbe ad apparire vagamente *nel* buco nero.<sup>323</sup>

La villa come *macchina astratta di visività*,<sup>324</sup> *viso* (\*VID-SUS|-M, *vista*, *sguardo*, e metonimicamente *figura*, *immagine*) dotata, al pari di un personaggio, di una barra di senso rafforzata e custodita dai canali di passaggio, dai varchi (muro bianco / buco nero). Carla e Michele, in qualche modo, tentano di congiungersi alla propria vocazione coscienziale attraverso la fuoriuscita dalla villa ma anche, si badi, attraverso l'ingresso – simbolicamente solidale - dell'esterno. Di contro, per la coppia Mariagrazia-Leo, ogni spazio disgiuntivo, ogni impegno, ogni varco, va riempito, colmato, non senza sindromi ossessive e angosce ricorrenti. Come abbiamo visto, è con angoscia, infatti, che Mariagrazia prende in considerazione l'eventualità della perdita della casa che la costringerebbe, drammaticamente, a «*mescolarsi*, a ingrossare la turba dei miserabili»;<sup>325</sup> è con risentimento venato d'angoscia, ancora, che ella osserva i tentacoli della massa informe sfiorare i finestrini dell'automobile (il cui carattere è metonimicamente trasmigrato dall'interno della casa) che la protegge; ed è, infine, con circospezione e premura

---

<sup>322</sup> Ibidem.

<sup>323</sup> G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. GUARESCHI, Roma, Castelvechi, 2006, p. 261.

<sup>324</sup> Ivi, p. 262.

<sup>325</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 25.

che serra di continuo ogni porta e sbarra ogni finestra, soprattutto quando «una folata d'aria fredda»<sup>326</sup> minaccia di invadere il (suo) rifugio:<sup>327</sup> ciò che *dall'esterno* rumoreggia sordamente contro le solide pareti di villa Ardengo nient'altro è che il turbine della *differenza*.

Il sesso costituisce il fondamentale registro della sottrazione all'immobilità originaria, ma la sua inefficacia operativa è d'altro canto direttamente commisurata alla stretta emergenza indotta dall'appiattimento familiare. L'argine di alterità è forzosamente infranto ch  la differenza nell'atto sessuale sancisce di fatto una innaturale unificazione, scatenando l'irruzione del medesimo (Carla / Mariagrazia) dentro gli interstizi del 'diverso': una volta infranto il muro panico del sesso, Carla incontra un'identit  ancora pi  assorbente, perch  ormai definitiva. La realt  di tale incontro   la realt  stessa de *Gli indifferenti* e, poich  la sua fine   gi  dentro l'origine,   nient'altro apparenza il fatto che tale incontro abbia il carattere lineare di una storia, ad ulteriore conferma della «sua falsa autocoscienza di sviluppo».<sup>328</sup>

Di fatto, sin dall'inizio, l'identit  costituisce la sola possibile soluzione del romanzo, sin da quando, nonostante una fitta rete di dilazioni e rinvii, la rappresentazione faceva «aderire [Carla] col *fianco al fianco* duro dell'uomo; entrarono cos  *uniti* nel vestibolo; mura alte, bianche, stanzetta cubica dal pavimento a losanghe».<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> Ivi, p. 40.

<sup>327</sup> Interessanti a riguardo, per l'ideologia di Mariagrazia, le notazioni di T. VEBLEN, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 41-42: «La conoscenza e l'abitudine delle buone usanze vengono soltanto da un lungo uso. Gusti raffinati, buone maniere e abitudini di vita sono un utile segno di distinzione, poich  la buona educazione richiede tempo, applicazione e spesa, e perci  non pu  essere raggiunta da coloro il cui tempo e la cui energia sono assorbiti dal lavoro. La pratica delle buone maniere   prova evidentissima che quella parte di vita della persona compita che non   stata trascorsa sotto gli occhi dell'osservatore,   stata degnamente spesa nel perseguire perfezionamenti per niente lucrosi. In ultima analisi, il valore delle buone maniere consiste nel fatto che esse sono la garanzia di una vita agiata». Cfr anche, p. 49: «Gran parte per  dei servizi considerati come cura della casa nella vita quotidiana moderna e molti dei "comodi" richiesti dall'uomo civile per un'esistenza confortevole, hanno carattere cerimoniale. Essi perci  sono da classificare come una manifestazione di agiatezza nel senso in cui il termine   qui usato» e p. 59: «Il consumo di generi di lusso, nel senso vero,   un consumo diretto al benessere del consumatore stesso, ed   perci  un segno di signoria». Infine: «La relazione della classe agiata (cio  proprietaria non industriale) col processo economico   una relazione finanziaria – una relazione di acquisizione, non di produzione; di sfruttamento, non di utilit », p. 162.

<sup>328</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 33.

<sup>329</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 35.

Tutto è confuso, disperso, annessato: «[...] Carla seduta, un po' curva, tentava di seguire la corsa; e non ci riusciva; i vetri erano bagnati, un freddo vapore li appannava; impossibile veder nulla».<sup>330</sup> L'indifferenza rappresenta nient'altro che se stessa, raccogliendosi intorno alla propria origine e celebrando finalmente il proprio dispiegamento; i varchi e i contorni si chiudono, si avvolgono, le forme si fondono in una cataclismatica composizione: «[...] pioggia; fruscio; campanelli; trombe; voci; luci; facce [...]».<sup>331</sup>

#### 2.4 Nero nel bianco, nero del bianco

Il nesso indifferenza/differenza è dunque per Esposito uno *stesso* sistema referenziale, ideografico; non due opposti positivi ma uno *stesso* sistema rilevato ora in positivo ora in negativo. Tale relazione si istituisce come precipitato determinato, all'altezza degli anni Trenta in Italia, dalla modalità specifica dell'«intelligenza dissidente [...] tra unità e separatezza della funzione intellettuale nei confronti del regime reazionario di massa».<sup>332</sup> In altri termini, è l'«apparente separatezza a garantire la reale unità, se la separatezza è il campo teorico che unifica gli intellettuali ad un determinato livello di egemonia».<sup>333</sup>

Per tale motivo, gli interni ne *Gli indifferenti* si strutturano e configurano bipolarmente tra due zone, «una illuminata, l'altra ombrosa, separate (e vincolate) dallo spartiacque mobile del senso».<sup>334</sup> Funzione della luce non è tanto quella di rappresentare pienamente e integralmente la visibilità quanto di segnare e chiudere «nei suoi perentori confini»<sup>335</sup> l'identità e le forme del suo dominio (originario). La luce organizza con prospettiva sovrana (a seconda dalla vicinanza o lontananza alla fonte luminosa) i gesti e i corpi, gli sguardi e le immagini, percorrendo in un solo movimento «l'intero ciclo della rappresentazione e di ciò che è rappresentato».<sup>336</sup> Inoltre, la luce gode della continuità della sua presenza sui volti che essa illumina:

---

<sup>330</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., pp. 303-304.

<sup>331</sup> Ivi, p. 305.

<sup>332</sup> Ibidem.

<sup>333</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>334</sup> Ibidem.

<sup>335</sup> Ibidem.

<sup>336</sup> Ivi, p. 45.

[...] ecco, ella [Carla] sedeva alla tavola familiare, come tante altre sere; c'erano i soliti discorsi, le solite cose, più forti del tempo, e soprattutto, la solita *luce* senza illusioni e senza speranze, particolarmente abitudinaria, consumata dall'uso come la stoffa di un vestito e tanto inseparabile dalle loro facce, che qualche volta accendendola bruscamente sulla tavola vuota ella aveva avuto la netta impressione di vedere i loro quattro volti, della madre, del fratello, di Leo e di se stessa, là, sospesi in quel meschino alone; c'erano dunque tutti gli oggetti della sua noia.<sup>337</sup>

Intolleranti alle illusioni, i personaggi non liberano speranze che non siano legate all'«assoluta aderenza a ciò che li rende visibili».<sup>338</sup> Significativamente, lo spazio uniforme e senza fughe, garantendo la mancanza di scarti, dislivelli, sancisce il fatto che «ciò che manca, ciò che è assente è l'assenza stessa».<sup>339</sup> Tutto è colmato sino all'orlo. È tale «il potere enunciativo della luce, capace di insinuarsi fin dentro il cuore stesso degli oggetti»,<sup>340</sup> che il volume delle cose coincide con la loro superficie estesa, espansa, dal/nel «cerchio immobile».<sup>341</sup> Ciò è quanto esattamente rassicura e, assieme, atterrisce i personaggi differenti:

In quella di Carla [stanza], la lampada era accesa, ella aveva dimenticato di spegnerla, e in quella bianca luminosità pareva che i mobili e tutte le altre cose stessero in attesa della sua venuta [...] ella stava seduta sul suo letto, nella sua camera, la luce era accesa, ogni cosa era al suo posto come le altre sere, ecco tutto...Incominciò a spogliarsi, si tolse le scarpe, il vestito, le calze...tra questi atti abituarli osservava furtivamente intorno, vedeva ora una testa irsuta di bambola, ora l'attaccapanni carico di vestiti, ora la toletta, ora la lampada...e quella luce; *quella luce speciale, tranquilla, familiare che a forza di illuminarli pareva essere negli oggetti stessi della stanza*, e che insieme con la finestra ben serrata e velata da certe mezze tendine molto candide dava *un senso piacevole e lievemente angoscioso di sicurezza*...sì non c'era dubbio...ella era nella sua stanza, nella sua casa; era probabile che fuori di quelle mura fosse la notte, ma ella ne era separata da quella luce, da quelle cose in modo che poteva ignorarla...e pensare di essere sola, sì, completamente sola e fuori dal mondo.<sup>342</sup>

---

<sup>337</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 16.

<sup>338</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 45.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 157.

<sup>342</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., pp. 41-42.

L'angosciata sicurezza, ermeticamente protetta dal limite e dal suo confine invalicabile («la finestra ben serrata»), respinge la realtà nel campo virtuale, dell'astrattamente possibile («era *probabile* che fuori quelle mura fosse notte»), laddove i segni notturni (e differenti) del *fuori* sono intrisi di quel desiderio assopito nella «luce indifferente»<sup>343</sup> della stanza illuminata e «tranquilla». Nel suo spazio di insediamento, la funzionalità simbolica della luce sta «in un vortice silenzioso e discreto che appiattisce e confonde, satura e avvolge».<sup>344</sup>

In questa stanza – leggiamo più avanti – una luce bianca, abbagliante, entrava dalle due finestre velate; in quell'istante la nuvolaglia del cielo doveva essersi un po' schiarita; un riflesso intollerabile e candido era, laggiù, dietro i vetri delle finestre.<sup>345</sup>

Qui, il seme della luminosità è associato, con medesimo registro semantico e tonale, a quello del biancore. Dilagando nello spazio infinito del *chiaro*, l'identità di 'luce' e 'biancore' informa di sé il centro dell'abitazione attraverso «la cappa uniforme della luce artificiale».<sup>346</sup> In un parossismo di indifferenza, il biancore della luce e la lucentezza del bianco si incrociano con la geografia allucinata degli sguardi: «I suoi occhi [di Carla], tra Leo e la madre, si fissavano, si distraevano in un barbaglio di luce bianca... era un sogno, un incubo di indifferenza».<sup>347</sup> Ciò costituisce per Carla un vero e proprio incubo, intimamente connesso alla «sconfitta storica di ogni possibile alternativa, di ogni reale rottura del cerchio, al fantasma nevoso del bianco, alla chiarezza lugubre del candido».<sup>348</sup>

[...] un candido malessere la (Carla) vinceva: nebbia o mussolina? Quel bianco fantasma, quel bianco languore che dalle finestre velate fluiva nella stanza, stringeva in una mano enorme e gonfia di bambagia il suo cuore tremante; ad ogni stretta l'ovatta cedevole strideva, gli occhi le si empivano di nebbia, e tutto intorno, diventava bianco, di un denso e balenante biancore nel quale le voci solitarie di sua madre e di Michele si disarticolavano distendendosi in lunghe vocali, come un grammofono se si rallenta il disco.<sup>349</sup>

---

<sup>343</sup> Ivi, p. 169.

<sup>344</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 47.

<sup>345</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 251.

<sup>346</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 47.

<sup>347</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 82.

<sup>348</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 48.

<sup>349</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 219.

Invano Carla oppone, organizza una difesa, seppure esitante, contro tale espansione del *bianco*: «[...] ora il candido fantasma riafferrava il suo cuore tremante; tutto ridiventava bianco, nella nebbia la madre parlava».<sup>350</sup> «Nei fiumi perlacei e brumosi dello sfondo nebbioso»,<sup>351</sup> la figura della madre emerge a tinte via via più nitide con una specificazione a forte rilievo ideologico: se per Carla, come già per Michele, il biancore indifferente della luce costituisce motivo di condanna, per Mariagrazia e per Leo esso diventa salvezza e, anzi, permette loro di emergere più compiutamente come personaggi proiettati sulla scena, «*nominati* dalla propria luminosità».<sup>352</sup>

Come già visto altrove, il movimento di chiusura precostituita del senso privilegia il tipo di costruzione circolare. Identica luce inonda il viso di Leo sin dalle prime pagine: «Chinò [Leo] la sua larga faccia trionfale nel lume della lampada [...]»,<sup>353</sup> dove la ‘larghezza’ apre alla superficie estesa di uno spazio illuminato, ad una luminosità intensa e diffusa che rinvia, con immediatezza di segno, al carattere dell’uomo:

Non c’era un minuto da perdere, Leo era là, a un passo di distanza, appoggiato nel vano della finestra, contro la tenda di velluto, quella guancia che egli doveva colpire era in piena luce, larga, sanguigna, ben nutrita, ben rasata, tutta la mano ci sarebbe entrata, non c’era da temere di non cogliere nel segno [...].<sup>354</sup>

E che Michele non colga, non arrivi a raggiungere il suo bersaglio (Leo, antagonista-modello) è indice, soprattutto, della duplicità *nel* volto dell’uomo, capace di rintuzzare il giovane perché fermo nella sua comprovata capacità di dominio: «Ella [Carla] guardò quel volto tentatore, laggiù, illuminato dalla luce calda della lampada e, d’improvviso, una inspiegabile sofferenza le gonfiò il petto [...]».<sup>355</sup>

Non a caso il palazzo di Leo è letteralmente gremito di luce bianca:

---

<sup>350</sup> Ivi, p. 224.

<sup>351</sup> Ibidem.

<sup>352</sup> Ibidem.

<sup>353</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 11.

<sup>354</sup> Ivi, p. 68.

<sup>355</sup> Ivi, p. 188.

Salirono ancora: si udiva per la scala *bianca*, vuota e illuminata, la musica del grammofono risuonare lontana e fragorosa; nelle pause silenzio completo. S'indovinava allora il salotto piccolo, i ballerini fermi in piedi sotto il *lampadario acceso*, le risa, il movimento e negli angoli, presso le finestre, dietro le tende, i complimenti ingenui...Al secondo pianerottolo entrarono. Nel vestibolo, Leo si tolse il cappello e il pastrano e aiutò Carla a liberarsi dell'impermeabile. Il vestibolo vasto e *bianco* [...].<sup>356</sup>

Dal momento che vige il registro ottico dell'indifferenza, è ardua l'individuazione decisa del rapporto di causa effetto tra luce e biancore. Molto opportunamente, Esposito si domanda se sia la luce ad imbiancare gli interni o sia piuttosto «il biancore delle pareti ad accendere gli sguardi».<sup>357</sup>

egli esplose infine e come preso da una specie di frenesia si gettò su Carla, l'abbracciò con tutte le sue forze, cadde insieme con lei sopra il divano: la lampada illuminò con la sua luce indifferente la schiena dell'uomo dalla giacca sottesca dallo sforzo del torso e le gambe di Carla, calzate di rosa.<sup>358</sup>

C'è da sottolineare l'identità tra lo sguardo del narratore e il fascio di luce, un'identità a se stessa indifferente che lentamente si sposta, intaccando la figura di Carla: ecco l'uomo «veder Carla abbandonarsi con gli occhi chiusi, bianca come la cera sul fondo cupo del divano [...]».<sup>359</sup> O, ancora:

[...] *la luce della lampada lasciava nell'ombra Leo, appoggiato sul fondo del divano, e illuminava Carla: ella era già tutt'un'altra dalla signorina di pochi minuti prima, aveva i capelli arruffati, una ciocca le pendeva davanti agli occhi, il volto era rosso, grave e turbato, una delle due bretelline del vestito durante l'abbraccio si era spezzata e pendeva in due lembi, uno sul petto e uno sull'omero, scoprendo la spalla bianca e nuda.*<sup>360</sup>

«La spalla bianca e nuda» sotto i vestiti, centrata dall'occhio della luce, esattamente come Leo anche Carla è *bianca*, entrambi «storditi in quella luce accecante»:

quasi simultaneamente le riapparivano l'immagine di Leo in atto di d'entrar nel letto dov'ella l'aspettava e l'altra più strana e più turbante,

<sup>356</sup> Ivi, p. 167.

<sup>357</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 50.

<sup>358</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., pp. 168-169.

<sup>359</sup> Ivi, p. 169.

<sup>360</sup> Ibidem.

di loro due nudi, l'uno a fianco all'altro, insonnoliti e storditi in quella luce accecante della stanza da bagno tutta murata di maiolica bianca, dritti, in piedi in attesa di quell'acqua calda con la quale si sarebbero lavati.<sup>361</sup>

Se strana e perturbante è la visione del proliferare della luce, anche per Mariagrazia la stessa luce che accende i colori di Leo «brilla» inesprensivamente sul suo volto: un volto che propriamente è una maschera di luce:

Guardandosi attentamente i piedi la madre incominciò a ballare; la luce della candela illuminava malamente la sua faccia dipinta e congestionata, solcata da rughe molli [...].<sup>362</sup>

È un'immagine che a più riprese, e via via con maggiore intensità, è fissata dal testo: «faccia illuminata della madre»,<sup>363</sup> «sua (della madre) faccia illuminata»,<sup>364</sup> «suo [della madre] volto illuminato».<sup>365</sup> La forma della ripetizione sociale non poteva che esprimersi nella maniera più lampante, *chiara*, nel personaggio della madre «con tutti i suoi colori in piena luce».<sup>366</sup> Il cerchio della luce è, significativamente, «il filo spianato della propria coscienza di classe».<sup>367</sup>

Contro lo scintillio degli spazi morbidi e illuminati, la traccia ambigua dell'ombra scava dentro l'ordito visibile delle luci: «Lisa sedette al pianoforte e si accinse a suonare, mentre Leo in piedi al suo fianco le faceva luce; avvolti nell'ombra della parete opposta, Michele e Carla immobili e silenziosi guardavano».<sup>368</sup> Ne *Gli indifferenti* diverse sono le occorrenze in cui il silenzio e l'immobilità declinano «la passività muta e raccolta dell'assenza»<sup>369</sup> in opposizione, come il negativo al positivo, alla «teatralità attiva della presenza».<sup>370</sup> In quest'ultimo quadro, Lisa in fondo, al centro, che si accinge a suonare è, per così dire, ferma, immobile nel suo gesto sospeso, «integralmente offerta alla

---

<sup>361</sup> Ivi, p. 283.

<sup>362</sup> Ivi, p. 130.

<sup>363</sup> Ibidem.

<sup>364</sup> Ivi, p. 134.

<sup>365</sup> Ivi, p. 137.

<sup>366</sup> Ivi, p. 134.

<sup>367</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 52.

<sup>368</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 130.

<sup>369</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 53.

<sup>370</sup> Ibidem.

sovranità della rappresentazione»<sup>371</sup> franta in piani differenti: con Leo che, in piedi, è leggermente spostato rispetto alla scena (scena che egli rende visibile attraverso la propria luce); e con Michele e Carla, più lontano, fuori del cerchio luminoso, avvolti nell'ombra, «in uno spazio cavo che tende all'infinito a coincidere con il nostro punto di vista».<sup>372</sup> Come già accaduto al 'testimone' di *Villa Mercedes*, qui i due fratelli sono rappresentati nell'atto di guardare, e tuttavia essi stessi dipendenti dalla loro attività («ci accorgiamo che abbiamo saputo soltanto vedere», per l'appunto). Eppure, quest'ultimi due personaggi, fin dalle prime pagine, disperatamente tentano di contraddire l'oscurità del conflitto attraverso la concavità dell'ombra:

Da quell'ombra, laggiù, che riempiva l'altra metà del salotto, l'onda morta del rancore si mosse, scivolò contro il petto di Carla, disparve, nera e senza schiuma; ella restò cogli occhi spalancati, senza respiro, resa muta da questo passaggio di odio.<sup>373</sup>

Di fatto, l'ombra sembra ammantare Carla, trasportata dalla stessa velocità del desiderio, protetta dal flusso di «ombre gigantesche»,<sup>374</sup> continuamente rappresentata nonostante la sua irrappresentabilità (al riparo dal fuoco della rappresentazione), avvolta nell'ombra, ai bordi del quadro scenico: «la stessa notte nella quale si era addormentata l'avvolgeva ora [...]».<sup>375</sup> Ciò costituisce per il personaggio motivo di tormento e di esaltazione assieme: ella, invisibile ai suoi stessi occhi, *dimora* «al di fuori della propria visibilità»,<sup>376</sup> gli occhi gonfi di notte:

Ma fosse l'oscurità che l'avvolgeva, fosse veramente un senso di paura e d'incertezza, a poco a poco queste rievocazioni la stancarono, non bastarono più a distrarla dalla coscienza delle sue presenti condizioni. 'E ora' pensò ad un tratto 'cosa mi succederà?'. Non voleva confessarselo ma si sentiva terribilmente sola...ecco...stava distesa supina, in quel letto, abbandonata ai suoi pensieri solitari, alle sue paure, alla sua debolezza; *la notte riempiva i suoi occhi sbarrati* [...].<sup>377</sup>

---

<sup>371</sup> Ivi, pp. 53-54.

<sup>372</sup> Ivi, p. 54.

<sup>373</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 5.

<sup>374</sup> Ivi, p. 133.

<sup>375</sup> Ivi, p. 183.

<sup>376</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 56.

<sup>377</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 184.

Il medesimo, duplice carattere polare (positivo-negativo) è con maggior forza iscritto nel registro simbolico di Michele, ancor più di Carla, tipico personaggio dell'ombra, un «diavolo senza molla scaturito dall'ombra del corridoio poi subito rientratovi».<sup>378</sup> L'ombra è anzi «il prevalente recinto ideologico e simbolico che lo distingue dagli altri personaggi indifferenti».<sup>379</sup> Ombra cui è affidata la coscienza della separatezza che «unifica il destino dell'intellettuale Michele a quello dei suoi, più solidi, antagonisti apparenti»:<sup>380</sup>

Dopo di che [Leo], non senza aver rivolto una strizzatina d'occhio al ragazzo silenzioso e indifferente, raggiunse gli altri; la candela diede un ultimo bagliore sotto l'architrave della porta e s'ingolfò nella notte del corridoio; si udirono ancora le loro voci, tra le altre quella della madre che ordinava: 'Carla, aprì la porta'. *Michele che non si era mosso dalla sua poltrona restò nell'oscurità.*<sup>381</sup>

Dalla soggettività intenzionalmente differente di Michele dipende, in prima istanza, l'oscurità, tanto più che il testo scorre investendolo con caratteri di immediata presenza. Più che esistere, Michele abita la propria inesistenza, «un abisso vuoto e oscuro»,<sup>382</sup> cui non può sfuggire perché ad esso è costitutivamente, indissolubilmente legato:

[...] sentendosi nel contempo tanto lontano dalla verità e a tal punto avvolto nelle menzogne a cui l'obbligava l'inerzia del suo spirito, una angoscia nera, una umiliata sofferenza lo invasero: 'Non c'è che oscurità...', pensò, 'nient'altro che oscurità...'.<sup>383</sup>

L'oscurità invadente esprime per Michele, «avvolto nelle menzogne», la peculiare sua forma di coscienza, la sua differenza.

Anche Lisa, nella sua continua e fallimentare rincorsa di sé stessa, nel suo tentativo di distinguersi simbolicamente da Mariagrazia, è percorsa dal brivido dell'alterità, «sospesa com'è tra i personaggi aproblematici e quelli problematici,

---

<sup>378</sup> Ivi, p. 140.

<sup>379</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 57.

<sup>380</sup> Ibidem.

<sup>381</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 131.

<sup>382</sup> Ivi, p. 156.

<sup>383</sup> Ivi, p. 292.

ma decisamente più vicina a quest'ultimi, e come tale generalmente solidale al sistema della luce (dell'identità)».<sup>384</sup>

Personaggio al limite, «[...] Lisa, là, nella fessura della porta [...]»<sup>385</sup> e «personaggio del limite, Lisa è immobilizzata e ammutolita – in una parola, oscurata – dalla novità»:<sup>386</sup> «[...] era la *prima volta* che le succedeva [...]»; «[...] altro sentimento *nuovo* per lei [...]»; «La *novità* di questi suoi sentimenti quasi la spaventava [...]».<sup>387</sup> Ella sembra sperimentare nuovi codici psicologici e acquisire nuovi stimoli epidermici ma solo per smarrirli subito dopo e tornare a confrontarsi con i personaggi e le loro «pluralità delle inversioni».<sup>388</sup>

L'ultima parte del romanzo restaurerà l'intero edificante simbolico del gioco di nero e bianco, accelerando sulla fluida indistinzione dell'amalgama delle luci e delle ombre, in direzione del mescolamento dei codici così come era stato, senza storia, il momento iniziale, originario (e finale).

Significativo luogo di riscontro, in tal senso, è l'esterno dell'abitazione di Lisa:

[...] il sole era scomparso, e una bassa, fitta cortina di nubi grigie stava sospesa sulla città. Lisa abitava al primo piano, ma la casa sorgeva sopra una specie di collina, e da quella parte un vasto panorama di tetti si stendeva davanti alla finestra; comignoli, tegole, terrazze, abbaini, poggiuoli, tutta la visione aveva sotto il cielo grigio un umido e uggioso calore tra giallo e marrone a cui il vetro difettoso della finestra prestava delle sbavature e delle deformazioni di scenario scolorito e mal dipinto: più lontano il fumo che ogni casa esalava si

---

<sup>384</sup> Ivi, p. 61.

<sup>385</sup> Ivi, p. 269.

<sup>386</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 62.

<sup>387</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 134.

<sup>388</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 62. Cfr. a riguardo quanto scrive il Basile: «il perfetto dittico (capp. IV e V) della camera di Carla con la minuziosa topografia della camera di Lisa, in modo da fornire uno spaccato della vita delle protagoniste attraverso il loro più intimo spazio biologico: la stanza da letto. La simmetria è accentuata da Moravia seguendo due componenti diverse dal punto di vista della narrazione. Nel caso di Carla, la regia visiva segue il rito di una vestizione, in quello di Lisa compare invece una vestizione dopo il sonno della notte. In termini teatrali moderni si potrebbe parlare di una duplice *performance* la cui semiologia coincide con una ricerca della sfera esistenziale più umbratile, quella stessa che i primi critici del romanzo avvilirono a un saggio di greve "naturalismo" alla Zola, a quei nudi "pesanti" disdicevoli anche per l'acutissimo Pancrazi. In un romanzo di "maschere" che verificano l'inconsistenza del "volto" (in senso pirandelliano) il rito della vestizione-vestizione diviene fondamentale, verificando un rapporto tra il protagonista e il suo ruolo, la natura di oggetto e l'ambiente che lo reifica. Nel caso di Lisa, il tema della "cortigiana stanca" si ravviva di sapide cadenze alla Toulouse-Lautrec, non senza che l'acido del disegno echeggi talora la cadenza patetica di una *Nana* che vuole redimersi con l'ultimo amore. Ma già sappiamo da questa scena impietosa come sia l'incontro di Carla con Leo che quello di Lisa con Michele sono già segnati all'inizio dal crisma di una noia invincibile, di un salto di qualità segnato dal rapporto uomo-ambiente», in B. BASILE, *La finestra socchiusa* cit., pp. 136-137.

confondeva con le nubi e formava una specie di nebbia nella quale i profili irregolari dei tetti e la selva dei camini perdevano ogni prospettiva, s'infittivano, si confondevano.<sup>389</sup>

Se il regime unico dell'esterno domina la descrizione, le cose non vanno diversamente all'interno della dimora: «nel corridoio l'oscurità era completa; Lisa girò l'interruttore e una luce giallastra, da dormiveglia, volò dal soffitto basso sulle pareti oscure [...]».<sup>390</sup> Ad invadere gli interni è la stessa onda opaca degli esterni. Una medesima sostanza tra il dentro e il fuori che offusca e rischiarà gli stessi personaggi:

Lisa gli volgeva le spalle, la camicetta tutta imbevuta di luce giallognola lasciava intravedere ancor più che nel boudoir l'abbondanza rosea e bionda del dorso stretto dalle due bretelline opache della sottoveste [...].<sup>391</sup>

Con potente colpo d'occhio, l'immagine finale del romanzo ribadisce la conciliazione dei contrari; dapprima tra Mariagrazia e Lisa:

Salirono la scala; nell'anticamera vennero loro incontro la madre e Lisa; la madre si era già travestita da spagnuola: aveva la faccia molle e patetica tutta impiasticciata di un lussureggiante belletto, guance accese e punteggiate di neri, labbra vermiglie, occhi affogati in una languida tintura *nera*; il costume da spagnuola, lungo e tutto *nero*, le ondeggiava intorno ad ogni dondolio dei fianchi con una molle abbondanza di pieghe [...] *al suo fianco, come il giorno accanto alla notte, stava Lisa, biondiccia, di una bianchezza farinosa, tutta vestita di chiaro.*<sup>392</sup>

Quindi, nel corpo di Carla, autentico «trampolino all'inversione/identificazione finale»:<sup>393</sup>

Tornarono la madre e Carla, travestita quest'ultima da Pierrot; aveva il volto nascosto da una mascherina di raso *nero*, portava una enorme collare oscillante intorno al collo, giubbotto, pantaloni, scarpine di seta *bianca* con grandi bottoni *neri* [...].<sup>394</sup>

Nero *nel* bianco, nero *del* bianco. Infine:

---

<sup>389</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 253.

<sup>390</sup> Ivi, p. 264.

<sup>391</sup> Ivi, p. 265.

<sup>392</sup> Ivi, p. 311.

<sup>393</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 76.

<sup>394</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 313.

Discesero la scala, l'uno accanto all'altra, il Pierrot bianco e la spagnuola nera [...].<sup>395</sup>

Nel rovesciamento il paradigma ha svelata la natura complementare del paradigma. «Ciò che è esaurita (perché mai è incominciata) è la storia del supplemento; in un chiarore che investe anche l'ombra: la luce».<sup>396</sup>

«In effetti – chiosa il Basile - tutta la storia del romanzo ha per suo simbolo l'*ouroboros* classico, l'equivalente della ruota di Issione e del *mythe de l'éternel retour* che provoca il persistere di un'entità (la borghesia) condannata a non evolversi mai».<sup>397</sup> Più recentemente, infine, di «fisionomia del male moraviano», di «villa-teatro» e di «teatro dell'indifferenza», ha scritto Pasquale Voza in un interessante volume collettaneo dedicato al tema degli interni familiari:

[...] è nel rapporto tra i personaggi e gli ambienti, gli oggetti della villa-teatro che si configura soprattutto la fisionomia del *male* moraviano degli *Indifferenti*: la degradazione mascherale o l'impotenza morbosa dei personaggi, la loro *immobilità*, che precede o segue i sussulti e gli scoppi iterati di una quotidiana, intricata conflittualità, si rapprendono e si materializzano nella fisicità chiaroscurale di quegli ambienti e di quegli oggetti, che divengono essi emblemi di un universo borghese, svuotato di valori e abitato da una logica elementare e paralizzante di inautenticità.<sup>398</sup>

---

<sup>395</sup> Ivi, p. 314.

<sup>396</sup> R. ESPOSITO, *Il sistema dell'in/differenza* cit., p. 77.

<sup>397</sup> B. BASILE, *La finestra socchiusa* cit., n. 44, p. 151.

<sup>398</sup> P. VOZA, *Scrivere dentro: Moravia e la villa-teatro dell'indifferenza*, in AA.VV., *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di M. PAGLIARA. Bari, Progedit, 2007, p. 152.

## INTERNI ANNI TRENTA

**Corpus** | **1. Andreina** («L'Italiano. Foglio della rivoluzione fascista», a. IV, n. 1, marzo 1931, pp. 26-28), in *Racconti dispersi 1927-1940*; **2. Fine di una relazione** («Oggi», 19 novembre 1933, pp. 3-4), in *La bella vita* (1935); **3. Le donne fanno dormire** («Gazzetta del Popolo», 30 dicembre 1934), in *Racconti dispersi 1927-1940*; **4. Uomo di carattere** («Gazzetta del Popolo», 29 gennaio 1935), in *Racconti dispersi 1927-1940*; **5. Il sole d'anteguerra** («Caratteri», n. 3, maggio 1935, pp. 234-237), in *Racconti dispersi 1927-1940*; **6. La tempesta** (1935), in *L'imbroglione* (1937); **7. L'imbroglione** (1935), in *L'imbroglione* (1937); **8. La provinciale** (1936), in *L'imbroglione* (1937); **9. L'architetto** (1936), in *L'imbroglione* (1937); **10. L'avarico** (1936), in *L'imbroglione* (1937); **11. La casa a tre piani** («Omnibus», a. II, n. 12, 19 marzo 1938, p. 3), in *Racconti dispersi 1927-1940*; **12. Il ritorno dalla villeggiatura** (1938), in *L'amante infelice* (1943); **13. Il cancello chiuso** («Tutto», n. 11, 11 marzo 1939, pp. 5-6), in *Racconti dispersi 1927-1940*; **14. La casa nuova** («Prospettive», a. III, n. 8, 15 ottobre 1939, pp. 9-12 e n. 9, 15 novembre 1939, pp. 14-19), in *Racconti dispersi 1927-1940*; **15. La villa del falsario** («Tempo», a. IV, n. 69, 12 settembre 1940, pp. 28-40), in *Racconti dispersi 1927-1940*; **16. Sogno funebre** («Il Tesoretto», almanacco delle lettere e delle arti, 1940, pp. 22-24), in *Racconti dispersi 1927-1940*.

### 3.1 Tra censura e cosmopolitismo: i difficili anni Trenta

Quando la rivista omonima del gruppo Giustizia e Libertà pubblicò nell'inverno del 1935, a Parigi, un lungo articolo dal titolo *La proibizione del nuovo romanzo di Alberto Moravia*, il riferimento era a *Le ambizioni sbagliate*, il secondo romanzo dello scrittore romano dopo il successo de *Gli indifferenti*.<sup>399</sup> L'anonimo estensore dell'articolo, come riporta Guido Bonsaver nel suo recente *Mussolini censore*,<sup>400</sup> denunciava così il «primo importante 'provvedimento' del regime nei confronti della giovane cultura italiana»<sup>401</sup> nelle forme della censura di un giovane scrittore: ciò non era vero; ma, paradossalmente, l'effetto dell'articolo di denuncia fu quello di assicurare che il romanzo fosse posto al bando per mano dello stesso Mussolini. La notizia era dunque infondata. Artatamente confezionata per colpire,

<sup>399</sup> Strepitoso, inatteso successo, tanto che alla prima edizione ne vengono fatte seguire diverse altre, con una grande risonanza sulla stampa, moltissime recensioni a partire da quella assai positiva, quasi un battesimo, di Giuseppe Antonio Borgese su «Corriere della sera», il 21 luglio 1929, ora in F. CONTORBIA (a cura di), *Giornalismo italiano. 1901-1939*, II, Milano, Meridiani Mondadori, 2007, pp. 1288-1289.

<sup>400</sup> Cfr. G. BONSAVER, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

<sup>401</sup> Ivi, p. 162.

da Parigi e quindi agli occhi dell'Europa liberale, il regime fascista nella più delicata delle sue funzioni, la politica culturale.

Di fatto, sino alla intempestiva segnalazione di Giustizia e Libertà, Moravia non ha mai avuto problemi di sorta con la censura fascista. Al contrario, il giovane scrittore fu invece, come abbiamo visto nel primo capitolo, sempre proclive a collaborazioni con riviste giovanili fasciste quali «Lupi» e «L'Interplanetario», nonostante la politica, per sua stessa ammissione, non fosse mai stata al centro dei suoi interessi, anche se è possibile immaginare, piuttosto, un certo e malcelato distacco dagli aspetti più ingenui e volgari del fascismo militante, così come riferito in un aneddoto ad Alain Elkann che gli chiedeva un ricordo personale della marcia su Roma:

Quella l'ho vista proprio con i miei occhi. Me la ricordo benissimo, perché andai a piazza del Popolo, mi sedetti sul bordo di una fontana. Non si poteva passare dall'altra parte. Stavano sfilando i fascisti che sembravano tanti cacciatori, con la camicia nera, i pantaloni grigioverdi e le mollettieri. Molti con i fucili da caccia. Sembravano dei contadini che andassero per pernici. Ogni tanto c'era un fascista più decorativo. Ulisse Iglori, per esempio, su un cavallo bianco, un fascistone di Roma. Come ho detto, stavo seduto sul bordo di una fontana e guardavo. Ad un certo punto è avvenuta una cosa strana: un'ape mi ha punto, ho visto tutto nero come le camicie dei fascisti! E ricordo pure che, volendo attraversare la piazza, passai attraverso la colonna dei fascisti. Uno mi disse: "Ragazzo, via!" e mi diede una leggera scudisciata sulle gambe. Sentii anche due persone anziane che commentavano favorevolmente: "È l'Italia di domani". / *Che impressione ti fecero quel giorno i fascisti?* / Mi fecero l'impressione di essere della gente di provincia. / *Non ti fecero paura?* No, per niente. Non ero politicizzato allora. Pensavo alla letteratura e basta.<sup>402</sup>

Eppure, quando si trattò di pubblicare il suo primo romanzo, *Gli indifferenti*, Moravia optò per una casa editrice di chiarissimo stampo fascista, l'Alpes, fondata a Milano nel 1921 e diretta dal fratello di Benito Mussolini, Arnaldo, il quale nel 1923, l'anno successivo alla marcia su Roma, ne aveva traslocato la sede nei vecchi uffici del «Popolo d'Italia». Alpes si distingueva, infatti, per intere collane

---

<sup>402</sup> A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., p. 34.

dedicate alla pubblicistica di propaganda, tra le quali una collezione dei discorsi del Duce.<sup>403</sup>

Non deve sorprendere, anzi, sapere che *Gli indifferenti* fu ricevuto positivamente in diversi circoli letterari fascisti. Ad esempio, il 14 agosto 1929 ne uscì una recensione positiva sul «Popolo fascista», rivista del Sindacato professionisti e artisti, diretta dallo zio di Moravia, Augusto De Marsanich, e redatta da Gherardo Casini, il quale in anni successivi sarebbe divenuto un dirigente importante del ministero della Cultura popolare. Ancora più rilevante fu la recensione del 25 settembre 1929, uscita sul «Popolo d'Italia» per mano della prima consigliera del Duce, Margherita Sarfatti. Se è vero che nell'articolo si sottolineava la amoralità dei protagonisti, questa diveniva accettabile in consonanza con la critica fascista al decadimento della classe borghese. Chiaro segnale di approvazione fu il parallelo proposto da Sarfatti tra la maestria narrativa di Moravia e quella di importanti autori della tradizione letteraria italiana ed europea: Shakespeare, Manzoni, Balzac e Verga.<sup>404</sup>

Si accennava poco più sopra alla figura dello zio di Moravia, Augusto De Marsanich, fratello della madre dello scrittore, a quell'altezza cronologica direttore di una rivista sindacale del tempo, quindi influente dirigente del regime (sottosegretario per le Comunicazioni prima, alle Poste e telegrafi poi) e al regime fedele sino alla caduta del fascismo.<sup>405</sup> Fu probabilmente il De Marsanich a proporre la casa editrice di Arnaldo Mussolini al giovane nipote che, com'è noto, in arte aveva assunto il cognome della nonna paterna, Moravia, discendendo da una famiglia della ricca borghesia ebraica; ma, ben più importante, sul versante politico, era il legame di parentela da parte di padre con la famiglia Rosselli e, in particolare, con i cugini Carlo e Nello Rosselli i quali, da Firenze prima e da Parigi

---

<sup>403</sup> Cfr. G. BONSAVER, *Mussolini censore* cit. Spiace non rinvenire la notizia della casa editrice Alpes alla voce 'Mussolini, Arnaldo' in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, a cura di V. DE GRAZIA e S. LUZZATO, vol. II, L-Z, Torino, Einaudi, 2003. Ciò non scalfisce l'eccellenza del dizionario, come si vedrà, ampiamente consultato.

<sup>404</sup> Cfr. G. BONSAVER, *Mussolini censore* cit. Inoltre, conversando con Yvon De Begnac, Mussolini stesso aveva confessato il suo apprezzamento per il romanzo moraviano, giudicandolo «oscenamente e antiborghese al medesimo tempo», il cui valore è quello di aver rivelato di un intero mondo di passivo antifascismo. Le tre ristampe del romanzo vendettero bene, dopodiché i diritti di pubblicazione passarono nel 1933 all'editore Andrea Dall'Oglio, il quale ne stampò un'edizione per la casa Corbaccio.

<sup>405</sup> Al quale sopravvisse diventando figura centrale del Movimento sociale italiano nel secondo dopoguerra; cfr. G. BONSAVER, *Mussolini censore* cit.

poi, dirigendo il gruppo liberale antifascista Giustizia e Libertà, avevano provocato le “attenzioni” della polizia politica sui Pincherle sebbene, c’è da dire, le richieste di Moravia di rinnovo del passaporto per poter viaggiare all’estero come giornalista non fossero mai state rifiutate, e sino ai primi anni Trenta tutto ciò non comportò ostacoli alla sua attività letteraria e pubblicistica.

Difficoltà con il regime nasceranno, dunque, dopo la recensione parigina de *Le ambizioni sbagliate* e, più in là, nel ’38, con l’emanazione della legge antisemita nonostante, ancora, l’origine ebraica del padre (identità, com’è noto, genealogicamente matrilineare) non era di per sé ragione sufficiente a fare di lui un cittadino soggetto a misure antisemite, tenuto conto anche della sua educazione cattolica. Non è caso, dunque, che quando il 13 settembre 1938 si aprirono il lavori della Commissione per la bonifica libraria, il caso di Moravia fu all’ordine del giorno, anche se non vennero prese decisioni formali a riguardo; e quando - annota ancora Bonsaver, - tra febbraio e marzo 1939, furono prodotte le prime liste di libri e di autori non graditi, furono due le opere di Moravia ad essere identificate e punite con la proscrizione, *Le ambizioni sbagliate* per Mondadori e *L’imbroglio*, la raccolta di racconti del ’37, dallo stesso editore rifiutate (determinando in tal modo l’avvicinamento di Valentino Bompiani), così come ricordato dallo scrittore ad Alain Elkann:

Dopo lunga attesa mi arrivò una lettera dalla Mondadori, su per giù di questo tenore: ‘Caro Moravia, spiacenti, ma non possiamo pubblicare il suo libro, perché dobbiamo pubblicare i diari del maresciallo Badoglio’. Questa lettera sottintendeva due fatti, l’uno pubblico e l’altro privato: il primo la conquista ormai compiuta dell’Etiopia da parte dell’esercito italiano guidato dal maresciallo Badoglio; il secondo il fatto che *Le ambizioni sbagliate* erano state boicottate dal governo e che io ormai ero noto come antifascista. Portai il libro da Bompiani. Bompiani esitava, chiese il parere di Paola Masino, che era la compagna di Bontempelli, la quale disse: ‘Ma Moravia si pubblica’. E Bompiani pubblicò.<sup>406</sup>

C’è da dire che il *dietrofront* di Mondadori alla pubblicazione de *L’imbroglio* nasceva dal fatto che l’editore, ben introdotto nei palazzi del regime, aveva integrato la politica come momento essenziale della sua produzione (i gerarchi più in vista figuravano nel suo catalogo) e che, nel conteggio dei suoi costi e ricavi, il

---

<sup>406</sup> A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., p. 401.

fascismo stesso era «al tempo stesso un committente, un mercato, un sistema di regole». <sup>407</sup>

Lecito dunque chiedersi quale fosse il rapporto di Alberto Moravia con il fascismo e, più in particolare, con la censura. <sup>408</sup> Un rapporto che occorre sviluppare, con miglior dettaglio cronologico, <sup>409</sup> a far data dal luglio del 1929, nei mesi seguenti l'uscita de *Gli Indifferenti*, allorquando i cugini Rosselli, insieme a Emilio Lussu e Fausto Nitti, evadono dal confino di Lipari e si rifugiano a Parigi: è, pertanto, sulla scorta di tali relazioni parentali 'pericolose', che dal dicembre di quell'anno la questura di Roma, in contatto col Ministero degli Interni, apre una cartella su Moravia. Che, sulle prime, trascorre un periodo tra Perugia e Firenze, dove visita Bernard Berenson, cui legge *Gli indifferenti*. Fatto degno di nota. Perché l'amicizia con Berenson gli varrà decine di lettere di presentazione per l'Inghilterra presso il prestigioso ambiente intellettuale di Bloomsbury: inviato da «La Stampa», sarà a Londra nel novembre del '30 sino al febbraio dell'anno successivo. Quando rientra a Roma, lo scrittore riprende a frequentare i salotti della capitale, in particolare quello di Letizia Pecci Blunt dov'è la cosmopolita

---

<sup>407</sup> AA.VV, *Dizionario del fascismo* cit., p. 153 alla voce 'Mondadori, casa editrice'.

<sup>408</sup> Ivi, cfr. voce 'Censura': «La censura fascista si estese sopra un territorio vasto e accidentato. Assoggettò al suo controllo i circuiti della diffusione delle idee e la conversazione privata, lo stile degli scrittori e le condotte individuali; e come tale funzionò da potente meccanismo regolativo nei rapporti tra la sfera pubblica e la sfera privata nell'Italia del Ventennio. Vi capo un apparato istituzionale, che si venne via via perfezionando nel corso degli anni, e una pluralità di pratiche e di attori. / I censori innanzitutto: in origine funzionari di polizia, in seguito addetti della Stampa e Propaganda – poi ministero della Cultura popolare (Minculpop). Spesso erano giornalisti, a volte scrittori, tra loro ci fu anche qualche poeta. Con la guerra, impiegati civili di specchiata moralità e di non dubbia fede politica sarebbero stati chiamati, insieme ai militari, a un meticoloso lavoro di censimento dello spirito pubblico attraverso la corrispondenza privata degli italiani. Ma questa è un'altra storia. In tempo di pace gli avvertimenti, o, meno minacciosamente, i segnali su come muoversi e in che direzione, nel cinema, a teatro e nella letteratura, arrivavano da altre fonti: dai critici, dai direttori delle riviste, dai gerarchi più prestigiosi, quelli – per dirla con Longanesi – che tenevano i cordoni della borsa e decidevano sulle carriere individuali. Qualche volta fu Mussolini in persona a dettare la linea. Per questo, negli anni della dittatura, le polemiche letterarie, le dispute estetiche, i giudizi su autori e opere non contennero mai, solo, un'indicazione di rapporti intellettuali. Ridefinirono di volta in volta la mappa mutevole e instabile delle affiliazioni politiche, della distanza e della prossimità ai centri del potere. Con effetti decisivi sulle scelte dei singoli, sui progetti individuali, sulla vita e sull'opera degli autori. / Si può dire, in termini schematici, che l'edificazione della censura fascista si realizzò nella direzione di un progressivo trasferimento di poteri dall'apparato periferico di polizia all'ufficio del capo di governo: per mezzo di una cauta ma decisa espropriazione di compiti e prerogative tradizionalmente esercitate dal ministero dell'Interno attraverso la rete delle prefetture, a vantaggio di un organismo istituzionale *in fieri* qual era l'Ufficio stampa. Il discorso vale ovviamente per la censura libraria, ma si può estendere anche al cinema, alla radio, alla musica: metteva in gioco un processo di centralizzazione delle funzioni del controllo degli strumenti e dei circuiti della comunicazione culturale e la loro subordinazione a un principio esplicito di direzione politica unitaria».

<sup>409</sup> Il riferimento è a S. CASINI, *Cronologia*, in A. MORAVIA, *Opere* cit.

élite politica e culturale del suo tempo, e della sua Galleria della Cometa, per molti aspetti alternativa alla linea ufficiale delle Biennali veneziane e delle Quadriennali romane. Conosce Longanesi, Pannunzio e Guttuso, coi quali stringe durature amicizie: è su «L'Italiano» di Longanesi che nel marzo del '31 pubblica *Andreina*, finale, poi ampliato, dell'ancora inedito romanzo *Le ambizioni sbagliate*.

Intanto nei riguardi di Moravia la questura romana esercita il controllo della corrispondenza. Per necessità e per diporto, riprendono abbrivo i suoi viaggi all'estero: in estate è in Cecoslovacchia, ricavando articoli che escono sulla «Gazzetta del Popolo», iniziando così una collaborazione, che pur con lunghe interruzioni, è la principale tra quelle prima della guerra.<sup>410</sup> Quindi è di nuovo a Londra, poi a Parigi.<sup>411</sup> Al ritorno dalla Francia inizia un più stretto legame con Roma di cui - notazione interessante - non conosceva che il solo quartiere di residenza, quello dov'è ambientato il già ricordato racconto *Villa Mercedes*:<sup>412</sup> è il periodo di sodalizio con Pannunzio, Chiaromonte e Morra. Agli inizi del '33 compie un ulteriore viaggio, stavolta in Austria e Germania, ritornando nuovamente in Cecoslovacchia. Al rientro, la sua abitazione romana è perquisita in seguito alle indagini di Carlo Rosselli.<sup>413</sup> Così una nota della questura datata 1934: «da indagini esperite non si sono raccolti elementi per far ritenere che il Pincherle abbia nella Capitale svolto attività antifascista. Il Medesimo però non risulta iscritto alla Federazione Fascista dell'Urbe e nel riguardo del Regime tiene contegno riservato. Vive in floride condizioni economiche, unitamente alle sorelle Adriana, Elena, il fratello Gastone e i suoi genitori».<sup>414</sup>

Durante il periodo estivo compie una nuova serie di viaggi. Visita Malaparte a Viareggio, dove lo scrittore toscano è da un anno relegato al confino in seguito a dissensi con le gerarchie fasciste; e insieme a Malaparte intraprende un viaggio a

---

<sup>410</sup> Contestualmente, ha una turbinosa (e romanzesca) relazione con Léo Fiaux, giovane pittrice svizzera, il cui fidanzato in autunno muore suicida: un evento che contribuirà a rendere ancor più difficili quei primi anni trenta; i due, Léo e Moravia, trascorrono, probabilmente fra il 1932 e il 1933, l'inverno insieme; rimasta incinta, Léo abortisce a Ginevra e in seguito parte per Tahiti, da cui farà ritorno soltanto nel 1935: si tratta, ad ogni modo, di una storia che ossessionò a lungo lo scrittore. Cfr. anche DE CECCATY, *Alberto Moravia* cit.

<sup>411</sup> «A questo viaggio potrebbe risalire una frequentazione a Versailles dove incontra Valéry e tutto il gruppo destinato a chiamarsi 'Art 1926'», in S. CASINI, *Cronologia*, p. XXXII.

<sup>412</sup> Ibidem. «Fino al '32 si può dire che non la conoscevo. Conoscevo il quartiere dove abitavo».

<sup>413</sup> Ivi, p. XXXIII.

<sup>414</sup> Ivi, p. XXXIV.

Parigi, pernottando prima a Torino presso Giacomo e Renata Debenedetti. In agosto col fratello Gastone e con un amico di lui compie un viaggio in Olanda, mentre in settembre è a Capri, il primo di una serie di lunghi soggiorni nell'isola. Singolare la sua amicizia con Malaparte, la cui attività letteraria era curiosamente disseminata sia in riviste del fascismo estremista, sia in riviste notoriamente antifasciste, come «La Rivoluzione liberale» di Gobetti,<sup>415</sup> diversamente da Moravia che ha sempre pubblicato su riviste (filo)fasciste.<sup>416</sup> Valga, da questo punto di vista, la posizione di Paolo Pillitteri, invero assai severa, sulla lettera di Moravia inviata a Galeazzo Ciano perché questi consentisse la pubblicazione de *Le ambizioni sbagliate*. Secondo Pillitteri, Moravia, nella lettera:

esplicita la sua poetica, il suo pensiero 'politico', le sue tendenze di fondo, la sua non indifferenza alla missione rinnovatrice del fascismo, la sua 'sottomissione' letteraria alle linee culturali fissate dal Littorio. Il fatto è, però, che Moravia sapeva di essere un borghese e dunque appartenente a quel ceto che aveva subito e accettato il fascismo, vuoi per servirsene contro la paura del bolscevismo e del massimalismo, vuoi per condividere quell'aura di restaurazione della legge e dell'ordine dopo anni di disordini e di violenze, da una parte come dall'altra. Di certo chi si servì del fascismo fu proprio lui, Alberto Moravia, magari senza condividere a fondo gli ideali e forse, disprezzandoli in forza dei cedimenti piccolo borghesi del fascismo stesso. Il suo è un vero e proprio atteggiamento di cinismo e di sfrenato egoismo, un misto di tollerato frondismo e di *captatio benevolentiae* dei gerarchi fra i quali, non dimentichiamolo, spiccava per potere e autorevolezza lo zio, Augusto De Marsanich.<sup>417</sup>

Di contro, René De Ceccatty giudica la posizione di Pillitteri «una sovrainterpretazione malevola e gratuita»,<sup>418</sup> argomentando che questa sarà, in particolare durante le prime forme di contestazione del '68, l'accusa preferita dei

---

<sup>415</sup> Cfr. *Dizionario del fascismo* cit., p. 79 alla voce 'Malaparte, Curzio'.

<sup>416</sup> Il pensiero va anche alla sospensione del «900» bontempelliano in lingua francese, «il cui originario programma cosmopolitico si colorava di sfumature imperialistiche», in *Dizionario del fascismo* cit., p. 185 alla voce 'Bontempelli, Massimo'.

<sup>417</sup> P. PILLITTERI, *Il conformista indifferente e il delitto Rosselli*, pp. 61-62, in R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia* cit., p. 211.

<sup>418</sup> R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia* cit., p. 211. Per una verifica puntuale del rapporto di Moravia con il fascismo attraverso la corrispondenza, cfr. S. CASINI, *Moravia e il fascismo. A proposito di alcune lettere a Mussolini e a Ciano*, in R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia* cit. In effetti, Moravia si compromette più volte, stando al ritrovamento di Renzo Paris di tre lettere nel 2004, di cui in una - riportata nella biografia di de Ceccatty - testualmente è detto: «Ammiro l'opera del Regime in tutti i vari campi in cui si è esplicitata e in particolare in quello che come artista a me più interessa, cioè quello delle lettere e della cultura». Ma per il biografo francese, nonostante l'evidente, riconosciuta, compromissione politica e culturale, ciò sarebbe «un modo di rivendicare una maggiore libertà di espressione e niente più», *ivi*, p. 243.

nemici dello scrittore una volta venuto fuori che la sua opera prima fu pubblicata presso un editore fascista.

Ad ogni modo, nel 1935, con *Le ambizioni sbagliate*, esce per l'editore Carabba la raccolta di racconti *La bella vita*: ma è un periodo di scoramento, dovuto come abbiamo visto alle difficoltà incontrate con la censura e, certo, all'insuccesso del romanzo. Accetta così l'invito di Giuseppe Prezzolini alla Casa Italiana della Columbia University di New York per tenervi alcune conferenze. In tralice, va osservato almeno un giudizio, oramai lontano dai fatti, di Prezzolini secondo cui ne *Gli indifferenti* l'assenza di ogni nota politica non poteva che tradursi *tout-court* come antifascismo: «L'assenza nel romanzo di ogni nota politica al tempo del Fascismo mi aveva colpito; chi nulla diceva del Fascismo a quel tempo non poteva essere che un avversario del Fascismo».<sup>419</sup> Terminati gli impegni alla Columbia University (ed esasperato dall'inverno newyorkese), Moravia si reca infine un mese in Messico, da cui rimane profondamente colpito: se ne ricorderà, insieme all'incendio del Reichstag del febbraio '33, quando di lì a qualche anno comporrà il suo terzo romanzo, *La mascherata*.

In aprile fa rientro verso l'Italia. «L'inverno 1935-36 costituisce “una specie di cesura nella mia vita”, dopo la depressione dei mesi precedenti: “non importa se in America non ho fatto molto lavoro” scrive durante il viaggio di ritorno, “certe riflessioni e la serenità e la fiducia recuperate valgono bene qualche novella e una decina di articoli d'attualità”».<sup>420</sup> Per cui, dopo una breve permanenza a Roma, raggiunge a Positano una donna inglese, Helen, conosciuta sulla nave durante il viaggio di ritorno. A Positano, Moravia ritrova la facilità di scrittura perduta nella faticosa elaborazione de *Le ambizioni sbagliate*, scrivendo alcuni racconti lunghi che insieme a *L'imbroglio* e a *La tempesta*, già pubblicati, andranno a comporre un nuovo volume. La questura, intanto, lo tiene sotto controllo.

In agosto va a Capri, Helen lo raggiunge, ma la storia si chiude drammaticamente nel giro di un giorno: e, tuttavia, nei paesaggi capresi è la genesi del bel racconto *L'amante infelice* del 1942, come meglio vedremo nel quarto capitolo.

---

<sup>419</sup> A. MORAVIA – G. PREZZOLINI, *Lettere*, Milano, Rusconi, 1982, p. 5.

<sup>420</sup> S. CASINI, *Cronologia*, p. XXXVI.

Galoppando, assai maldestramente, la cronologia approntata con acribia da Simone Casini, si giunge lì dove ci si era fermati: ossia alla consegna a Valentino Bompiani delle quattro novelle che devono comporre il nuovo volume *L'imbroglione*, alle quali in dicembre aggiunge una quinta, *L'avarone*. Siamo nel '36 e, probabilmente nello stesso anno, conosce Elsa Morante. Quindi, riprende l'usata dromomania: nell'anno seguente è a Shangai, dopo aver fatto scalo a Singapore, Hong Kong e Manila; poi a Pechino per alcune settimane, spingendosi sino al confine con la Mongolia. È caso perciò che al ritorno dal viaggio asiatico Moravia proponga a Bompiani di riunire i suoi migliori articoli di viaggio sotto il titolo *La gran noia dei cosmopoliti*: un'idea che, seppur ripresa e precisata, resterà per anni nel cassetto. Nel frattempo, a fine febbraio, è uscito *L'imbroglione*.

Il 9 giugno 1937 a Bagnoles-de-l'Orne venivano assassinati dai *cagoullards* francesi Nello e Carlo Rosselli. Anche i Pincherle subiscono una nuova perquisizione, e si ritirano a Capri, mentre la famiglia Rosselli espatria. Si intensifica la relazione con Elsa Morante, reduce anch'ella da un viaggio, in Ungheria. Frequenta sempre l'ambiente romano e artisti come Capogrossi, Scialoja e Guttuso oppure letterati come Pannunzio, Brancati. In estate è a Capri e poi a Fiuggi, dove incontra Prezzolini e Malaparte. Scrive su «Omnibus», primo rotocalco italiano, diretto da Leo Longanesi. In novembre è alla volta della Grecia, nella speranza di stabilire con la Morante «un rapporto che non fosse divorante».<sup>421</sup>

Al ritorno, presenza ad una delle ultime iniziative della Galleria della Cometa prima che le leggi razziali promulgate dal governo fascista colpiscano duramente l'ambiente culturale che si raccoglie intorno ai Pecci Blunt, da sempre osteggiato dalla critica ufficiale. La famiglia Pincherle Moravia non viene colpita dai provvedimenti, ma la madre, con l'aiuto del fratello deputato De Marsanich, avvia le pratiche per cambiare a sé, al marito e ai figli il cognome ebraico Pincherle in quello della nonna materna Piccinini.

Nel '38 è a Capri con Elsa Morante, con la quale però il rapporto si complica: eppure nell'aprile dell'anno seguente a Capri, anzi ad Anacapri, si ristabilisce nuovamente con lei. Nello stesso periodo viene chiusa la rivista «Omnibus». Da

---

<sup>421</sup> Ivi, p. XXXIII.

ottobre Moravia collabora intensamente, come segretario di redazione, alla nuova serie di «Prospettive» diretta da Malaparte, attenta alle avanguardie europee come surrealismo ed esistenzialismo. Vi pubblica un racconto e, negli anni seguenti, insieme ad alcuni dei suoi saggi più significativi di teoria letteraria e di poetica. Ma è il settembre del 1939. Con l'invasione tedesca della Polonia è iniziata la seconda guerra mondiale.

### 3.2 Culture dell'abitare nei racconti in rivista

Sul Moravia autore di racconti si ricorderanno l'ormai classico giudizio di Luigi Russo, secondo cui Moravia sarebbe «scrittore senza storia», «scrittore circolare», «da carosello» e da «otto volante», e quello che abbiamo già discusso di Umberto Carpi, secondo cui il Moravia «che conta» sarebbe quello del primo romanzo e dei racconti della prima giovinezza, «mentre l'opera successiva (salvo forse una timida eccezione per *Agostino*)» non riesce mai a superare «la barriera di una ripetitività pur commercialmente abilissima». <sup>422</sup>

Ebbene, nonostante i numerosi viaggi dello scrittore da un capo all'altro del mondo, di quei racconti in rivista giova, anzitutto, constare la dimensione provinciale (che solo in qualche caso tenta la carta della città) delle vicende narrate, le frequenti ambientazioni in una sorta di spazio di elezione (la camera, il palazzo, ancora la villa) ad orientamento del sistema dei personaggi.

È il caso di Andreina, ad esempio, dell'eponimo racconto per «L'Italiano. Foglio della rivoluzione fascista» di Longanesi, personaggio che ne *Le ambizioni sbagliate* evita il suicidio – forse una preventiva concessione alla censura fascista, particolarmente avversa al tema in questione – ma che nel racconto longanesiano, stralciato il forma autonoma dal romanzo, è riproposto nella sua forma cruenta, laddove in una stanzetta da bagno bianca, piena di luce, disserrando un poco l'uscio appaiono

---

<sup>422</sup> Una panoramica delle posizioni critiche è in P. VOZA, *Moravia* cit. In verità le fasi della narrativa breve di Alberto Moravia possono essere tracciate soltanto a grandi linee. Esistono delle periodizzazioni ormai unanimemente accettate, prima fra tutte quella di Geno Pampaloni, il quale individua tre fasi (dagli inizi alla guerra, il primo quindicennio del dopoguerra, da *La noia* in poi). Giorgio Pullini sembra porsi su questa stessa linea; egli ribadisce infatti la data chiave del 1960, a cui corrisponderebbe una svolta fondamentale per lo scrittore per «il prevalere sempre più insistente e programmaticamente organizzato dell'elemento intellettuale su quello realistico», per il suo trascorrere dal gusto del «fabulare» allo sforzo del «decifrare».

tra quelle pareti abbaglianti, il lavabo colmo di quell'acqua densa e rossa, le macchie di sangue annacquato sparse sul pavimento candido e brillante, e in un angolo, presso la vasca, distesa sopra una poltrona di vimini, ancora vestita del suo abito di seta nera, colle braccia penzolanti e gli occhi chiusi, Andreina.<sup>423</sup>

O, ancora più eloquente, il caso di *Fine di una relazione*, unico racconto de *La bella vita* del '33, uscito nel novembre di quell'anno sul settimanale «Oggi», in cui l'intera vicenda di due amanti è risolta fra le mura domestiche in ordine al prototipo rappresentato da *Lassitude de courtisane*. Qui è Lorenzo che, rientrando a casa sua, trova l'amante intenta a preparare se stessa e la stanza per la notte fredda e piovosa. L'accesso a quella camera da letto avviene per gradi, secondo traiettorie che dall'esterno si diramano lentamente verso l'interno. In uno con l'inettitudine del personaggio protagonista,<sup>424</sup> giovane ricco e ozioso, è la sua camera da letto:

Gli bastava lanciare uno sguardo a quella sua camera da letto nella quale tutti gli oggetti parevano ricoperti per sempre dalla patina opaca della sua pena, per essere sicuro che anche quel giorno la realtà non gli sarebbe apparsa più nitida, incoraggiante e comprensibile di quella di una settimana o di un mese prima.<sup>425</sup>

Ma il *cliché* è presto infranto. In *Fine di una relazione*, infatti, sembra - per la prima volta nella narrativa moraviana - che gli spazi siano 'attivamente' vissuti dai personaggi e che questi agiscano (piuttosto che esserne agiti, come pure accadeva ne *Gli indifferenti*) in forza di una nuova commistione tra elementi descrittivi ed elementi narrativi.

Prendiamo la sequenza in cui Lorenzo si alza e comincia la sua giornata.

Si alzava tuttavia, indossava una vestaglia, apriva la finestra, buttava un'occhiata disgustata alla strada già piena della luce matura del mattino inoltrato quindi quasi sperando che le acque calde e fredde, i saponi e le pomate potessero togliergli di dosso quella specie di funesto incanto, come facevano dei sudori e delle impurità della notte, rinchiusosi nel bagno si dedicava a una toletta che pareva diventare

---

<sup>423</sup> A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1927-40*, in *Opere/1* cit., p. 1563.

<sup>424</sup> «Ogni sera coricandosi dopo una giornata vuota e tetra giurava a se stesso 'domani dev'essere il giorno della liberazione'; ma il mattino dopo destandosi da un sonno faticoso gli bastava capire subito che quel giorno non sarebbe stato molto diverso da tutti gli altri che l'avevano preceduto», in *Fine di una relazione*, in *La bella vita*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 462.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

sempre più raffinata e minuziosa a misura che questa sua strana miseria si approfondiva. Due ore trascorrevano così in cure inutili; due ore durante le quali più e più volte Lorenzo prendeva uno specchio e indugiava a scrutare il proprio viso come se avesse sperato di sorprendervi uno sguardo, di rintracciarvi una ruga che avrebbe potuto fargli intuire i motivi del suo mutamento. [...] Ma bisognava poi uscire una buona volta dal bagno. Allora veramente cominciava la giornata e con essa il suo arido tormento.<sup>426</sup>

L'appartamento in cui vive Lorenzo è al pianerottolo di una nuova costruzione, la sola palazzina ad essere terminata in un cantiere edilizio situato ai confini con la campagna. Il viale suburbano è descritto come privo di selciato, attraversato da carri e pozzanghere

così che quel giorno appena oltrepassata la vasta e antica pozzanghera che ne sbarrava il principio, da un lume che brillava in fondo alla scura strada umida e luccicante pressappoco nel punto dove era la sua camera da letto Lorenzo capì che, come aveva immaginato, l'amante era già arrivata e stava aspettando.<sup>427</sup>

La scena, come si diceva, è colta dall'esterno verso l'interno, caratterizzata e regolata da una logica di collegamento sequenziale e di avanzamento progressivo: il vestibolo, con il suo «marmo giallo del tavolino in falso stile Luigi quindici»,<sup>428</sup> introduce nell'intimità della casa e, quindi, della camera da letto.<sup>429</sup> È la *Stimmung* degli elementi di arredo a 'costruire' l'immagine della «vasta stanza piena di ombra».<sup>430</sup>

Non c'era che la lampada del capezzale che fosse accesa ed essa l'aveva avvolta nella sua camicia di seta rosa affinché la luce fosse calda e discreta, sopra un tavolino stavano preparate la teiera e le tazze, la sua vestaglia di seta, piegata sopra una poltrona e le pantofole felpate posate in terra sotto la vestaglia parevano pronte a balzargli addosso e a rivestirlo tanta era la cura colla quale erano state aggiustate e disposte.<sup>431</sup>

---

<sup>426</sup> Ivi, p. 462.

<sup>427</sup> Ivi, p. 463.

<sup>428</sup> Ivi, pp. 493-494.

<sup>429</sup> «Subito dal primo sguardo capì che la donna per ingannare l'attesa aveva preparato se stessa e la stanza in modo che egli arrivando dalla notte fredda e piovosa avesse subito l'impressione di una intimità affettuosa e consolante», ivi, p. 464.

<sup>430</sup> Ivi, p. 467.

<sup>431</sup> Ivi, p. 464.

È la notte in cui si consuma lo strappo tra i due amanti. Al di fuori della stanza calda è una fresca notte invernale. Ha smesso di piovere; alla finestra gli occhi di Lorenzo, rimasto solo, vedono il nero e confuso terreno da costruzioni sotto la casa, i mucchi di immondizie, le erbacce e, tra queste, l'andare ramingo dei gatti affamati; non lontano si odono i rumori del viale, le trombe delle automobili, gli stridori dei tramvai: «ma il suo pensiero restava inerte e non gli pareva di esistere che attraverso quelle lacerazioni solitarie dei sensi».<sup>432</sup>

Tutt'altro tenore hanno i racconti *Le donne fanno dormire*, pubblicato l'anno seguente, nel dicembre 1934, sulla «Gazzetta del Popolo» (vi è ritratta una nota piazza di Roma, Piazza del Popolo, con le quattro fontane ai lati dell'obelisco, e la saletta di un Caffè<sup>433</sup>), *Uomo di carattere*, ancora l'anno seguente, dov'è la descrizione di una capanna<sup>434</sup> (la prima delle molte che troveremo sulle macere di Sant'Eufemia ne *La ciociara*), *La casa a tre piani* scritto per «Omnibus» di Leo Longanesi e *Il cancello chiuso* - per quella rivista pensato e poi invece pubblicato su «Tutto»<sup>435</sup> - in cui sono, rispettivamente, le dettagliate descrizioni di due visite compiute presso un anonimo manicomio ed un carcere, il penitenziario leopoldino di Portolongone all'Isola d'Elba, lumeggiato con tratti piranesiani e con un inedito riferimento ai *suoni* dell'abitare.<sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> Ivi, p. 470.

<sup>433</sup> «Ma la saletta era vuota e troppo in penombra, essa avrebbe potuto pensare che egli avrebbe potuto attaccare discorso e tale non era la sua intenzione: D'altra parte, dal bar, di cui si vedeva di sbieco per l'arco pieno d'ombra il banco sfarzosamente illuminato, la vaporiera scintillante e le file delle bottiglie policrome, arrivava il rumore monotono del vapore che sbuffando spingeva gocciola per gocciola il caffè dentro le tazze. Questo rumore gli ispirava una gran sonnolenza, avrebbe voluto dormire, ivi, p. 1571.

<sup>434</sup> «“Quella casa” essa disse indicando una bassa costruzione di legno mezza sepolta sotto la neve e circondata dagli abeti, la quale sorgeva in una piccola radura a sinistra del sentiero. “Guardi quella casa... che sarà?”. “Non è una casa”, egli rispose un po' rasserenato “è una capanna per le bestie” [...] Intorno allo zoccolo di pietra delle pareti la neve si era disciolta, scoprendo la terra nera e fradicia, sparsa di detriti marci di legno e di strame<sup>434</sup> ingiallito. Non c'era porta, entrarono e scoprirono un vano quadrato e buio, l'aria nonostante il gelo odorava dello strame che pareva ricoprire l'impiantito umido, non c'erano finestre, fili di luce filtravano per le connessioni dei travi», ivi pp. 1577-1578.

<sup>435</sup> La rivista fu sospesa nel '39 per ordine del Ministero della Cultura Popolare.

<sup>436</sup> «Non potei fare a meno di immaginare come dovesse suonare quel campanello [il grosso campanello di ferro per richiamare la guardia allo sportello della cella dopo la distribuzione del vitto, *n.d.r.*] all'orecchio ancora ignaro di un prigioniero appena arrivato: anche perché sapevo per esperienza che sono i *suoni* che fanno maggior impressione e sembrano arrivare più diritti e più spediti di ogni altra sensazione alla zona oscura in cui palpita e si rifugia l'anima», ivi p. 1598. Degna di nota è anche la descrizione della Chiesa del carcere per l'uso del bianco e nero («Il direttore mi indicò, sospeso a mezz'aria, e impigliato come una mosca nella ragnatela di tutte quelle travature nere, un che di bianco e mi disse che era l'altare sul quale la domenica il prete celebrava la messa», *ibidem*). Uguale sequenza descrittiva, frutto di una altrettanto singolare *promenade* (visita ad un camposanto), è in *Sogno funebre*, del 1940, per «Il Tesoretto» (almanacco

Ma è il lungo racconto *La casa nuova*, uscito nel 1939 in due parti su «Prospettive», la rivista mensile di Curzio Malaparte, a presentare un'interessante carattere di originalità: difatti, pur impiegando un personaggio giovane – un giovane provinciale venuto a Roma per studiare Lettere – l'intenzione sotterranea dell'autore pare sia quella di imprimere alla narrazione una direzione diversa.

Su questo elemento si innestano addirittura la valenza picaresca della strada e del vagabondaggio («dimentico degli studi e di qualsiasi altro dovere, non si stancava mai, con qualsiasi tempo e a qualsiasi ora, di vagabondare, invaghito e pieno di speranza»),<sup>437</sup> e il potenziale avventuroso che la metropoli, «simile ad una cortigiana che sappia coi suoi accorgimenti attirare di strada in strada fino a casa sua un amatore»,<sup>438</sup> possedeva nel romanzo di formazione ottocentesco. Finanche l'atteggiamento del giovane protagonista Filippo Milone, la sua disponibilità e la sua speranza («Non c'era infatti, così gli parve, null'altro da fare che aspettare. Qualcosa sarebbe certamente avvenuto, qualcosa, ne era sicuro, di fortunato, di avventuroso, di singolare»)<sup>439</sup> lo mettono sulle tracce di una donna che gli promette un facile amore.

La donna, Vittoria, che Filippo si illude sia quella della sua vita, lo invita a seguirlo con la promessa di concedersi a lui. Prima di introdurlo in un lussuoso

---

di lettere ed arti a cura di Alfonso Gatto, Alberto Mondadori, Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli e Arturo Tofanelli): «Grande è veramente la varietà dei monumenti funebri che vi si affollano, paiono tutti nuovi, tanto i marmi sono intatti e specchianti, qui si alza una colonna con un angelo dalle ali ripiegate, là un tempietto gotico, più in là un falso tumulo di rustici massi, non mancano piccoli mausolei orientali, obelischi, gruppi statuari, in fondo ad un vialetto si rizza addirittura una piramide. Sono disposti alla rinfusa questi monumenti, il colore dominante è quello scuro e triste del granito, non c'è un filo d'erba né un albero, eppure la fittezza delle croci e dei cippi dà l'impressione di trovarsi in una foresta», ivi p. 1633. Del 1940 si veda anche il racconto *La villa del falsario*, per il settimanale «Tempo», dov'è la descrizione del giardino di una villa settecentesca molto simile alla coeva Villa Gorina de *La mascherata*. Da notare, per inciso, l'uso dell'io narrativo. «Compresi che quella per lui [per il Perrotti] non era una visita, bensì addirittura un pellegrinaggio. E lo seguì oltre il cancello. [...] Appena entrato, un viale diritto, tirato a squadra in veloce prospettiva mi trascinò lo sguardo sorpreso fino alla facciata lontana della villa. Ai due lati del viale si drizzava un arruffio di alberi e arbusti che o si inchinavano in avanti come a impedire il passo o si ritraevano indietro come per fuggirne. Laggiù in cima al viale in leggera pendenza, la villa levava la facciata come un pendolo il suo quadrante in fondo ad un corridoio. Tre piani di larghezza decrescente fino ad un pinnacolo sormontato da una statua; e per ogni piano tutto un minuto e scampanellante lusso di amminicoli decorativi, nicchie, balconi, cornici, statue, palle, stelle, riccioli; e tutto questo affumato, annerito, tetro, scrostato come i margini dei muri intorno le bocche dei forni.», ivi, p. 1640.

<sup>437</sup> Ivi, p. 1603.

<sup>438</sup> Ivi, p. 1604.

<sup>439</sup> Ibidem.

appartamento, ella gli comunica però di essere alla vigilia del matrimonio con un vecchio ripugnante ma facoltoso (la situazione si profila dunque comica nel modo più convenzionale e la possibilità di un'esperienza decisiva si allontana per Filippo). L'attenzione narrativa si sposta dunque dal protagonista alla ragazza che chiede lei stessa di essere iniziata ad un nuovo modo di vita. Ella vorrebbe infatti che Filippo si prestasse a mettere in scena una «ripetizione della prima notte di nozze»,<sup>440</sup> al fine di essere sottoposta ad una “prova” decisiva.

Al contempo, però, la situazione comica del tradimento deflagra in tragedia: il marito geloso, dopo aver assistito non visto agli approcci sessuali della futura moglie con Filippo, si suicida. Al povero giovane non resta che rinunciare alle proprie aspettative, lasciare la “casa nuova” dove la vicenda si è consumata ed incamminarsi sotto la pioggia.

Come per Silvio Merighi, il protagonista de *L'architetto*, un sogno premonitore è interrotto da una consequenzialità quasi immediata con lo stato di veglia.

[Filippo] si addormentò e fece il sogno seguente. Gli parve di essere sul terrazzino della sua camera d'affitto, un breve spazio ammattonato con una vista sui cortili, i tetti, le altane e i comignoli delle case attigue.<sup>441</sup>

Sull'irrealtà della realtà, così si esprime Bachelard: «L'immaginazione, la memoria, la percezione si scambiano di funzione: l'immagine si stabilisce in una cooperazione del reale e dell'irreale»;<sup>442</sup> sicché Filippo incontra Vittoria in una chiesa, accuratamente descritta (l'immagine – qui necessariamente riferita in nota - sarà richiamata poi ne *Il conformista*) riconoscendola come «la donna del sogno».<sup>443</sup>

---

<sup>440</sup> Ivi, p. 1617.

<sup>441</sup> Ivi, p. 1604.

<sup>442</sup> G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, p. 83.

<sup>443</sup> «La strada era tutta di antichi palazzi allineati; soltanto una chiesa barocca, incavata come una conchiglia, con due alte colonne in cima ad una scalinata rotonda, interrompeva quasi a metà questa fronte di scure facciate. [...] Era lei, la donna del sogno, e senza esitare Filippo si slanciò anche lui su per gli scalini verso il portale. La donna era già scomparsa, una fessura del materasso dell'ingresso lasciava trapelare una cupa luce rossa, come se l'interno della chiesa fosse stato sontuosamente illuminato. Ma appena entrato, scoprì che la chiesa era immersa in una grigia e irreale luce crepuscolare, quel bagliore rosso essendo prodotto da una lampadina rinchiusa in un vetro color rubino che illuminava un'immagine al disopra della vaschetta dell'acquasantiera. Ingannato da questa penombra Filippo cercò dapprima invano la donna. La chiesa di una forma rotonda di salone, sormontata da un'alta e vuota cupola appariva tutta dipinta sulle pareti in modo da

In modo analogo, è ripetuta la situazione dell'adulterio alla vigilia del matrimonio, come sarà per Amelia De Cherini, e del 'matrimonio per interesse'.

Non molto lontano l'eco di Mariagrazia Ardengo, Vittoria confessa a Filippo:

“[...] Quanto a me, il vecchio mi ripugna, come ho già detto, ma ancor più” la sua voce parve ad un tratto farsi più sincera “mi ripugnano la povertà, le strettezze della povertà, il contatto con la gente povera... non uno” soggiunse con una specie di rabbia “ma dieci vecchi sposerei pur di non essere più povera...”<sup>444</sup>

La fuga dalla povertà equivale, allora, al possesso di una casa lussuosa, unitamente alla rendita derivante da una solida posizione economica; così il palazzo della futura sposa (con un dettaglio, l'ascensore, ripreso da *La tempesta*), fra i «nuovissimi palazzi» disseminati «lungo strade appena tracciate»:

Di corsa attraversarono parecchie strade e poi, arrampicandosi per un viale a spirale, giunsero ad una specie di altura sulla quale, come sparsi a caso lungo strade appena tracciate, tra vasti spazi campestri, si drizzavano nuovissimi palazzi. Qua e là, bianchi e lisci, di una leggera e lunare consistenza, tra verdi alberi e giardini folti, come di cartone e caduti dal cielo. Davanti a uno di tali palazzi andò a fermarsi la macchina della ragazza. Scesero ed entrarono in un lussuoso e funebre ingresso circolare dallo zoccolo di marmo nero variegato di vene opaline. Disinvolta, scuotendo il mazzo di chiavi nel silenzio di questa tetra rotonda, Vittoria andò all'ascensore e vi entrò seguita da Filippo. Subito cominciarono ad ascendere nella scatola di mogano e di cristallo, senz'altro rumore che un lieve ronzio per entro lo spessore del muro.<sup>445</sup>

---

fingere un porticato di ricche colonne di marmo verde dai capitelli d'oro con prospettive di nicchie, di statue e di finestroni tra l'una colonna e l'altra. Ma su questa pittura il tempo era passato; colori, forme, contorni, ogni cosa appariva velata, polverosa, sbiadita, striata. Così da far pensare, piuttosto che alla primitiva sontuosità, a uno di quei sipari di provincia, cenciosi e scoloriti, che paiono anticipare lo squallore dei vecchi fondali. Accrescevano d'altra parte l'aria di decadenza della chiesa certe stampe colorate di poco prezzo, incorniciate di chiassoso oro, raffiguranti le tappe dell'ascesa al Calvario e appese torno torno le pareti senza alcun riguardo per i vecchi affreschi; così che alcune sembravano inchiodate sulle colonne e altre sulle teste delle statue dipinte nelle false nicchie. I colori di queste stampe, nuovissimi e crudi, davano a tutta la chiesa, per il loro stridente contrasto con le tinte nobili e sbiadite degli affreschi, un'aria di estrema decrepitezza; veniva fatto di domandarsi se in quel tempio non soltanto due gusti ma anche due religioni diverse si fossero succedute; e tale impressione era confermata da una statuetta zuccherosa, rosea, bionda e celeste che al di sopra dei fiori e dei ceri dell'altare si drizzava in una gran nicchia quadrata in cui un tempo doveva essere stata appiccata qualche cupa pittura sacra di mano di antico maestro. Questo squallore per un momento fermò l'attenzione di Filippo. Poi gli occhi gli caddero sulle due file di banchi deserti che come le due ali oblique di un esercito parevano assediare l'altare. Allora, in una figura nera che a prima vista aveva scambiato per quella di qualche bigotta attardata, riconobbe ad un tratto la persona che cercava.», in A. MORAVIA, *La casa nuova in Racconti dispersi 1927-40*, in *Opere/1* cit., pp. 1606-1607.

<sup>444</sup> Ivi, p. 1611.

<sup>445</sup> Ivi, p. 1615.

Fa seguito la lunga *promenade* lungo il nuovissimo appartamento, un attico, dietro la guida dell'entusiasta giovane sposa, attraverso il vestibolo neoclassico con colonne di vero marmo, l'ampio salone da arredare con mobili di «ottimo gusto», la stanza da gioco e, infine, la camera da letto con il solenne letto, «un pezzo da museo»:

“[...] quest'appartamento, una volta finito, sarà quanto di più lussuoso si possa immaginare. Occupa tutto l'attico, una vasta terrazza lo circonda, sulla terrazza sarà costruito un giardino pensile. Intanto ti prego di osservare questo vestibolo in forma di tempietto greco” ella continuò con quella sua ironica pedanteria “tocca le colonne... toccale pure... sono di vero marmo... come saranno di vero marmo le statue che andranno nelle nicchie... hai toccato? no?... fai male... ti resterà il dubbio che possa essere stucco... invece è vero marmo, tra i più fini...”. / Ruppe in una gran risata e, ripetendo: “è vero marmo”, aprì un bianco pannello, entrò in un corridoio, spinse una porta a sinistra. Apparve una lunga bassa sala, con le avvolgibili delle due finestre calate, tutta vuota. Il pavimento di legno era polveroso e schizzato di calce, torno torno le pareti si vedevano stesi tanti giornali come ne pongono gli imbianchini per evitare che le vernici scolino in terra; e un intero armamentario di imbianchino si scorgeva infatti in un angolo, barattoli, pennelli, scale, bottiglie, squallidamente illuminati da una provvisoria lampadina penzolante in cima al suo filo dal centro del soffitto. “Questo è il salone” disse Vittoria con un gesto dimostrativo. “Ti prego di notare la lunghezza di questa sala. Qui darò i miei ricevimenti, balli, serate, etc. etc. È inutile che io entri nei particolari dell'arredamento che ancora non c'è... ma posso assicurarti che non si baderà a spese pur di fare una cosa magnifica e al tempo stesso di ottimo gusto... proprio così, sono parole dell'architetto, magnifica e di ottimo gusto”. [...] Entrarono nella stanza cubica, sbarrata a metà da un banco di legno chiaro. Ma le mensole, dietro il banco erano vuote e mancavano ancora gli smilzi sgabelli a tre gambe. “Qui berranno come porci e poi andranno a vomitare sopra i marmi del bagno” ella dichiarò. E poi passando in fretta in una seconda saletta già tappezzata di verde ma vuota: “e qui speriamo che perdano al giuoco anche l'anima, posto che ne abbiano una...” E in una terza vuota anch'essa in fondo alla quale si apriva una nicchia con una vaschetta e una maschera di marmo, “e qui, sui divani che circonderanno le pareti, verranno, poveretti!, tra un ballo e l'altro, a sbaciucchiarsi un poco... una bella sfilata, no? Concluse, riuscendo di nuovo nel corridoio. / “Sì” rispose Filippo “ma tutto questo non vale il vecchio.” / “Il vecchiaccio” ella ripeté ridendo e buttando indietro i capelli. Entrarono finalmente nella camera da letto. Tutta bianca, con un soffitto di travi neri, con pochi mobili parimenti neri. Un solenne letto di antico legno traforato e scolpito, con il capezzale protetto da una specie di baldacchino occupava tutta una parete. “E questa è la

camera nunziale” ella disse andando a sedersi sul letto, “mobili in stile spagnolo... ti prego di osservare il letto... un pezzo da museo... è pronto: due materassi, lenzuola, coperte di seta, vasto per tre, qui dormirò benissimo...”<sup>446</sup>

L’idea di Vittoria è quella di organizzare una pantomima della prima notte di nozze con Filippo in veste di sposo; dice testualmente «“vediamo come si svolgerà la scena”».<sup>447</sup> E la scena, in questo teatro allestito ai piani alti di una recente costruzione, così come era stato nel sogno premonitore di Filippo, prende forma fuori le pareti dell’attico, nello spazio della terrazza «larga e distesa, sparsa di vasi con piante e alberi, il basso e lungo attico dalle colonne doriche e dalle pareti marrone, pareva, su quella specie di vasta tolda, un cassero dipinto di nave».<sup>448</sup>

Ma la messinscena scivolerà di mano. Dalla terrazza Filippo guarda attraverso i vetri di una biblioteca in allestimento:

Una lampadina dalla luce forte, penzolante in cima al suo filo illuminava squallidamente gli scaffali vuoti e cupi che occupavano le tre pareti della stanza. Mucchi di libri in disordine si vedevano nei ranghi più bassi; altri se ne scorgevano in certe casse aperte, sul pavimento. Era una biblioteca, chiaramente una di quelle stanze che secondo le parole di Vittoria, ci volevano, come il bar e la sala da giuoco.<sup>449</sup>

Il «vecchiaccio»,<sup>450</sup> ascoltando ciò che dicevano i due, ha pensato bene di servire loro un vero colpo di teatro. Si suicida. Lasciando la giovane sposa, con il suo recente compagno di scena, al destino di ristrettezze economiche da cui ella intendeva affrancarsi con il ricco matrimonio. Udito il colpo di pistola, Filippo fa subito irruzione nella stanza:

Lo sguardo gli cadde sopra la scrivania. La lettera del vecchio stava lì, distesa, ed egli l’aveva fermata con un libro. Filippo prese il libro, tutto rilegato di pelle marrone sdrucita e ne guardò la costa: era l’ottavo tomo di un’edizione delle commedie del Goldoni.<sup>451</sup>

---

<sup>446</sup> Ivi, pp. 1615-1617.

<sup>447</sup> Ivi, p. 1618.

<sup>448</sup> Ivi, pp. 1619-1621.

<sup>449</sup> Ivi, p. 1621.

<sup>450</sup> Ivi, p. 1622.

<sup>451</sup> Ivi, p. 1623.

Il finale, come anche in un certo qual modo il racconto, è un esempio di intertestualità. Sulla scena del primo atto de *La casa nova* di Goldoni, difatti, compaiono pittori, fabbri, falegnami; anche se, a differenza del racconto moraviano, ambientato alla vigilia delle nozze di Vittoria, nella commedia goldoniana, com'è noto, Anzioletto deve soddisfare i capricci di Cecilia, sposata soltanto da quindici giorni, aggiungendo spese a spese per l'appartamento, sebbene le sue sostanze siano ormai ridotte al lumicino. Singolare, inoltre, che per Sgualdo, il tappezziere, «Doman sarà tutto fenì» (scena seconda, atto primo) proprio come è lasciato intendere nel testo moraviano; di più: la Cecilia goldoniana va nell'appartamento con «un conte straniero che adempie presso di lei l'onorifico ufficio di cicisbeo»,<sup>452</sup> che è, in un certo qual modo, la funzione stessa di Filippo all'interno della pantomima ideata da Vittoria. Simile è, infine, la conclusione: Cecilia e Anzioletto, così come Vittoria, dovranno lasciare la casa nuova.<sup>453</sup>

Un'ultima considerazione, infine, circa il sistema dei personaggi. Esso è costituito da una gamma senza dubbio limitata di tipi umani, associati però ad una discreta varietà di situazioni: da ultimo, il tipo dello studente provinciale inurbato (che troveremo ancora, destinato ad una dolorosa esperienza di maturazione, ne *L'imbroglione*; disponibile nei confronti della vita, e vincente, invece ne *L'architetto*). E consideriamo, dall'altro lato, l'apparato tematico, inesorabilmente regolato da leggi statiche.

Al fine di evitare eccessive semplificazioni, è bene però precisare che in ciascun racconto (soprattutto perché si tratta per lo più di racconti più o meno lunghi, quindi ad alto potenziale narrativo) dal tema principale si diramano poi temi, per così dire, di “secondo grado” (il tema della noia esistenziale e del suicidio, ad esempio, in *Fine di una relazione*).

Vedremo fra poco come nei racconti de *L'imbroglione* Moravia intenda mostrare personaggi verosimili caratterizzati però dalla misura lunga del racconto e dai

---

<sup>452</sup> C. GOLDONI, *Memorie*, introduzione di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 1997, p. 414. Cfr. anche C. GOLDONI, *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2012. Per la commedia cfr. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol. VII, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1946.

<sup>453</sup> «Ma in realtà aveva sognato una casa sua, come quella, per anni e anni. E ora doveva abbandonarla», in A. MORAVIA, *La casa nuova* cit., p. 1627.

valori di trama; e benché, scrivendo a Prezzolini Moravia parli di libro di novelle, è evidente che questi testi gravitano nell'area del romanzo, e che potrebbero essere agevolmente definiti anche 'romanzi brevi'.

### 3.3 Pareti fastosamente decadenti

Abbiamo già accennato al rifiuto di Mondadori di pubblicare *L'imbroglione* e come ciò abbia determinato l'avvicinamento di Valentino Bompiani, il quale sarebbe stato persuaso da Paola Masino a non lasciarsi sfuggire l'occasione. Il libro, finito di stampare nel febbraio del 1937, reca sul risvolto di copertina la seguente presentazione a cura dello stesso Moravia:

Nell'*Imbroglione* sono riuniti cinque racconti lunghi, o se si preferisce, cinque romanzi brevi nei quali, come già lo denota il titolo, l'autore ha cercato di dare un valore preponderante all'intreccio, perché la novella, egli dice, per risollevarsi dal presente stato di inferiorità di fronte al romanzo, deve riacquistare il suo antico carattere, tornare all'intreccio e all'aneddoto, giovarsi delle sue possibilità di scorci violenti e di sintesi affrettate, condensare i fatti in vere e proprie narrazioni: come quelle che farebbe a voce un uomo raccontando avvenimenti succeduti realmente. E, come in sue opere precedenti, egli ci mostra personaggi verosimili in situazioni eccezionali: gli uomini sono sempre gli stessi, ma quello che per colpa loro, o altrui, o del caso, può loro avvenire, è infinitamente vario e non conosce limiti di sorta. L'attenzione del lettore rimane così avvinta dalle conseguenze di certe passioni, come nell'*Avaro* o nella *Provinciale*, o dai contrasti tra forze e interessi opposti come nella *Tempesta* e nell'*Architetto*, o addirittura dalle ambiguità del caso come nell'*Imbroglione*. Il libro si distingue per vigore di rappresentazione, senso drammatico, penetrazione psicologica, verità di interessi dovuta all'approfondimento dell'esperienza letteraria ed umana.<sup>454</sup>

Nel racconto *L'imbroglione* che dà il nome alla raccolta, in modo più evidente che in altri testi, è tematizzata la pensione come luogo privilegiato dell'esperienza di Giammaria Bargigli, studente di legge, timido e impulsivo, dai tratti tardivamente adolescenziali: assecondando un suo desiderio di socialità, si imbatte nella scaltra Santina, e credendo di poterla sedurre finisce invece egli stesso sedotto e imbrogliato. Attraverso Santina Giammaria lega la propria vita a quella della «pensione Humboldt», nel cui «smorto e soffocato labirinto»<sup>455</sup> si aggirano

---

<sup>454</sup> *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., pp. 1669-1700.

<sup>455</sup> A. MORAVIA, *L'imbroglione*, in *Opere/1* cit., p. 1209.

personaggi singolari e sinistri, come il losco Negrini, la perfida Rinaldi (in verità Cocanari), la servetta Edvige. È dunque l'inesperienza di Giammaria a far da filtro allo squallore del luogo: egli vi compie tutte le scoperte essenziali, da quella della propria fisicità, al sentimento d'amore, alla disillusione.

Difatti, le vicende narrate avvengono per la massima parte tra le pareti della pensione (le stanze di Giammaria e di Santina, i labirintici corridoi e la sala da pranzo, lo stanzino della direttrice); al di fuori, invece, sono gli spazi di una pasticceria<sup>456</sup> e, soprattutto, quelli del palazzo, aristocratico e decadente, dello zio di Giammaria.

Poche, indovinate pennellate nel descrivere la camera dello studente e l'insana, improduttiva atmosfera che vi attecchisce:

Era stato tutto il pomeriggio disteso sul duro e sgangherato sofà di reps a studiare le dispense di diritto internazionale; la camera vasta e male illuminata, dal soffitto gremito di scure pitture, dai mobili scuri e sordidi, nella quale nessuna cosa appariva bianca e pulita all'infuori degli asciugamani appesi sotto il lavabo, a forza di sigarette rabbiosamente fumate si era riempita di una lenta caligine turchina; in modo che pareva riscaldata mentre in realtà era gelida.<sup>457</sup>

Del resto, tutto in quella pensione, «un tempo proprietà di una vecchia inglese invaghita di Roma, e ora amministrata e diretta per conto degli eredi da una giovane vedova a nome Nina Lepri»,<sup>458</sup> rinvia ad ambienti cupi, oscuri, poco ariosi, non senza accenti gravi e foncé, meno che per l'ufficio della direttrice, unica isola di comfort, come presto vedremo. È una pensione che, rispetto alle altre della categoria, eccelle per l'intrico dei bui corridoi tanto che nell'affastellarsi degli anditi Giammaria sperimenta, ancora al settimo giorno di permanenza,

---

<sup>456</sup> Non si tratta, a rigore, di una descrizione dettagliata sotto il profilo degli elementi d'arredo. Si dice di una «saletta rossa», luogo convenuto per l'abboccamento con Santina, spazio non meglio definito se non dal suono degli strumenti d'orchestra nella sala attigua. Nessun'altra cosa importa che la presenza di Santina e questa, a sua volta, sembra confermare l'indefinibilità della saletta fissando «lo spazio davanti a sé», ivi, p. 1244.

<sup>457</sup> Ivi, pp. 1205-1206. Cfr. anche poco dopo, p. 1207: «[...] Si spogliò in fretta, si osservò un momento allo specchio grosso e pieno d'ombra: non era ancora riuscito ad abituarsi alla propria nudità; e provava, guardandola la stessa meraviglia invaghita e scandalizzata che gli ispirava di solito il corpo nudo di una donna. Poi, rabbrivendo e saltellando sopra le mattonelle gelate del pavimento andò presso la porta a staccare dal massiccio attaccapanni in forma di candelabro il solo indumento che ne pendeva, una camicia bianca già indossata una volta e ancora pulita».

<sup>458</sup> Ivi, p. 1208.

l'imprevedibilità di una struttura a rizoma, «tirando ad indovinare»<sup>459</sup> la disposizione dei locali. Non è caso, allora, che la camera di Santina gli 'appaia' (simile alla sua, nella stessa aria scura e polverosa come nei cupi mobili); o che la prossemica tra i personaggi si rischiarì solo verso la fine, quando l'*imbroglio* è smascherato e il vero volto dei suoi attori finalmente rivelato. Luogo di inganno, raggiri e truffa per l'ingenuo Giammaria, la pensione Humboldt è allegorico, simmetrico riflesso architettonico delle vicende che in essa nascono e si consumano. Situata «al quarto piano di un massiccio palazzo di una tetra fastosità ricca in stucchi, cariatidi, balconi e colonne, il tutto intonacato di giallo e velato di scura polvere»,<sup>460</sup> essa si presenta simile nell'aspetto a «quello di tante altre pensioni di media importanza, stessi mobili vecchi e pieni di tanfo, stessa pulizia dubbia, stesso frequente odore di cucina, stesso profondo silenzio, stessi misteriosi andirivieni da una camera all'altra».<sup>461</sup> Meno, come abbiamo detto, per un particolare, «per il numero e la lunghezza dei corridoi. Per quest'aspetto, veramente, la pensione Humboldt poteva dirsi più che rara, unica. Corridoi bassi, lunghi e stretti, di un informe e triste colore marrone, male illuminati, or qua or là interrotti da doppi usci grigiastri, si diramavano per ogni senso, rendendo la pensione molto simile ad uno smorto e soffocato labirinto».<sup>462</sup>

Anche la sala da pranzo partecipa della medesima desolazione, non differendo «molto dagli altri stanzoni della pensione se non nella forma. Era infatti più lunga che larga, e forse a causa di questa sua forma il soffitto decorato dei soliti scoloriti e incomprensibili arabeschi pareva altissimo».<sup>463</sup> La luce smorta di due soli lumi entro «campane di vetro biancastro»<sup>464</sup> sopra i tavolini addossati alle pareti, le pile di piatti e i cesti delle frutta disposti sulla tavola grande della direttrice in fondo alla sala, cui facevano capo le cameriere nel loro servizio, mentre da uno sportello comunicante con le cucine «ogni tanto si scorgevano le braccia nerborute della cuoca».<sup>465</sup>

---

<sup>459</sup> Ivi, p. 1209.

<sup>460</sup> Ivi, p. 1208.

<sup>461</sup> Ibidem.

<sup>462</sup> Ivi, p. 1209.

<sup>463</sup> Ivi, p. 1211.

<sup>464</sup> Ibidem.

<sup>465</sup> Ibidem.

Da quel luogo di comando, dietro la sua tavolona piena di posate e di stoviglie, la direttrice poteva vedere la sala quanto era lunga, con la porta dai vetri verdi da un lato, le due finestre dall'altro, le file dei tavoli coi pensionati seduti, e laggiù all'estremità opposta Gianmaria solo e impettito, davanti il suo piatto e la sua bottiglia, situato così precisamente di fronte a lei che i loro sguardi spesso si incontravano.<sup>466</sup>

Dato mai prima messo in risalto, la «tavolona» della direttrice è prodromica della posizione di controllo e di dominio del Saro, in *Agostino*, seduto nella baracca «in cima alle dune».<sup>467</sup> Del resto, quella della direttrice è la sola stanza a distinguersi nel desolante assieme di camere e corridoi.<sup>468</sup> Quando Gianmaria entra nel suo ufficio, il *Bureau*, riceve di primo acchito una doppia impressione ché a parità di ristrettezza degli spazi («un vero bugigattolo e col soffitto in pendenza»),<sup>469</sup> la stanza si rivela

ammobiliata in una maniera comoda e intima. Candide tendine velavano la finestra, un angolo era occupato da un sofà ricoperto di stoffa rosa e sparso di cuscini colorati, contro la parete si drizzava una

---

<sup>466</sup> Ivi, p. 1212. Cfr. anche il «tintinnio della porta a vetri» (p. 1213) attraverso la quale le due donne fanno il loro ingresso nella sala da pranzo Santina e la millantata madre, il cui «gonfiore ipocrita delle palpebre» (p. 1214) è significativamente messo in rilievo dalla «luce indiretta» della sala (p. 1214). Ancora. «Nel momento in cui entrava nel vestibolo della pensione scoppiava contemporaneamente in fondo ai corridoi il cupo e metallico clamore del gong della cena» (p. 1258). Santina ammette di essere lei l'autrice dello scherzo del sapone a Gianmaria durante il pasto in comune; e dice: «“ma sono sicura che il signor Bargigli non si è offeso... diamine, *abitiamo* tutti nella stessa pensione, si sta come in famiglia”» (p. 1217). Notazioni che suggeriscono per il personaggio di Santina i tratti relativi alla sua cultura dell'abitare: «La camera era rimasta come Gianmaria l'aveva veduta un'ora prima; imbarazzato egli osservò per un momento le calze e le camiciole affastellate sopra il tramezzo» (p. 1223).

<sup>467</sup> *Agostino*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1345.

<sup>468</sup> Ancora sul corridoio, in uno dei frequenti punti di giuntura tra sogno del personaggio e realtà: «Poi, come tuttora spinto dall'impeto fantastico del sogno, scese dal letto e a piedi nudi e in pigiama uscì nel corridoio. Poca luce di rade lampade smorte illuminava le pareti brune, il rosso tappeto del pavimento, le porte grigie e serrate. Rabbrivendo egli percorse tutto quel braccio di corridoio in fondo al quale era la sua stanza, svoltò, andò diritto alla porta dai vetri verdi dietro la quale Santina dormiva», in *L'imbroglio*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1240. Cfr. anche *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *L'amante infelice*, *Opere/2* cit., p. 293-294.

<sup>469</sup> Ivi, p. 1225. In modo analogo, cfr. la baracca del Saro: «Dalla strada, le dune più alte in quel punto che altrove nascondevano tutto un lato della baracca. Poi, come salirono in cima alla duna, si scoprì una tenda rappezzata e sbiadita di un rosso rugginoso che doveva essere stata ritagliata in una vecchia di paranza. Questa tenda era legata per due capi a due pertiche conficcate nella sabbia e per gli altri due alla baracca “Quella è la tana” disse Berto. [...] La baracca, come appariva, non aveva che una sola stanza; e gli piacque per la sua piccolezza come una casa di fiaba. Il soffitto era basso, le travi imbiancate, le pareti di assi grezze. Due finestre minuscole ma complete, con davanzale, piccoli vetri quadrati, sportelli, tendine e persino qualche vaso di fiori, diffondevano una luce bassa e smorzata. Un angolo era occupato dal letto, ben rinalzato, con un guanciale bianco di bucato e una coperta rossa, in un altro c'era un tavolo rotondo e tre seggiole. Sopra il piano di marmo di un cassettoni si vedevano due di quelle bottiglie che contengono piccoli velieri o navi a vapore. Le pareti erano tutte coperte di veli aganciati a chiodi, di remi appaiati e di altri attrezzi marittimi», in *Agostino*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1345.

creanza a vetri, un gruppo di poltrone circondava il camino in cui si disfacevano gli ultimi tizzi rossastri e inceneriti di un fuoco di legna, e c'era finalmente una scrivania a cui in quel momento la direttrice sedeva volgendo le spalle alla porta.<sup>470</sup>

Giammaria ne è imbarazzato: la sua confusione nasce da una percezione *heimlich*, di domestico fidato e intimo e, assieme, da una strana familiarità tenuta celata e nascosta, inimmaginata: «pieno di una confusa impressione di benessere e di indiscrezione, come ad essere entrato in qualche luogo segreto e tiepido, Gianmaria, con il suo conto in mano, fece appena due passi sopra il tappeto, e tanto piccola era la stanza, che si trovò ad un tratto presso la direttrice».<sup>471</sup> Sono i primi vagiti di un'immaginazione sensuale applicata ad una donna più grande di lui, come sarà per il Luca de *La disubbidienza*; seduto sul basso sofà, rifletté essere

sentendolo cadere sotto di sé, uno di quei sofà che la sera, buttati via cuscini e stoffa, si trasformano in letti. E pur guardando la direttrice, che ora, messo da parte il libro e inclinando la bella testa dai capelli neri, con la mano armata di matita confrontava con diligenza le cifre del conto, il ragazzo non poté fare a meno di immaginare quel salottino trasformato in stanzino da dormire, il sofà senza stoffa né cuscini, con le bianche lenzuola di lino aperte e spiegate e la direttrice che lasciati gli abiti del giorno, nudo il corpo grande, tenero e bianco, oppure già rivestita della sua lunga camicia si preparava a coricarsi nella cameretta ben calda e ben chiusa, sotto il tetto in pendenza.<sup>472</sup>

Nella parte finale del racconto è la lunga descrizione del palazzo dello zio Mattia, un fratello del padre di Giammaria, ricco e scapolo.<sup>473</sup> La sequenza è contrassegnata, a ben vedere, dalla reiterazione (barocca) del doppio: due sono le «antiche cariatidi», doppia è la fontana (nascosta, eppure resa presente nella sua «eco gelata della porta di pietra»), due sono le «nicchie gemelle» allo smonto della prima rampa, all'interno delle quali sono «due bianche statue di gesso», due sono le «sfingi alate di bronzo» a sostegno della tavola rettangolare e due, infine sono i

---

<sup>470</sup> *L'imbroglione*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1240.

<sup>471</sup> *Ibidem*.

<sup>472</sup> *Ivi*, p. 1226. Per la dimensione del nascondimento, cfr. «“Ficcati qua dentro” le [a Santina] ingiunse Gianmaria. E spalancò i battenti del grande armadio vuoto», *ivi*, p. 1232.

<sup>473</sup> Talvolta, qui e là, nella descrizione del palazzo, è dato di avvertire echi manzoniani. Per Moravia lettore del Manzoni cfr. *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, in A. MORAVIA, *L'uomo come fine* cit., pp. 167-205.

commensali di quella stessa tavola, così come doppia è la finalità della visita di Giammaria allo zio (per sé e per Santina: altri due personaggi, al postutto).<sup>474</sup>

Più articolato è l'universo spaziale di un altro racconto de *L'imbroglione*, *La provinciale*, in cui oltre al palazzo delle due Foresi fa capo, più che mai desiderata dalla giovane Gemma, la villa al Querceto, una villa in cui ella trascorre i mesi estivi e che funge da polo opposto alla grettezza della vita di provincia ed anche da luogo di villeggiatura campestre; il palazzo, «un palazzetto decaduto e sgretolato»,<sup>475</sup> è propriamente la «casa del vicolo» che, dopo gli agi in villa, «con la sua scala ripida e angusta e le sue rustiche camerette dava a Gemma un senso così acuto di scadimento e di miseria»,<sup>476</sup> tanto da costringere la giovane ragazza a lacrimare in solitudine nella stanza da bagno «in quel vano maleodorante, guardando trasognata per la finestrella gli orti pieni di sole». <sup>477</sup> Di contro, la villa «era antica e molto grande con logge, terrazze, vetrate e altre parti aggiunte in varie epoche, stava col suo giardino in mezzo ai campi». <sup>478</sup>

Ora, la casa delle Foresi e la villa condividono il medesimo paesaggio agreste rappresentato da una pianura coltivata.<sup>479</sup> La città, Roma, è vagheggiata; e sede

---

<sup>474</sup> «Due antiche cariatidi dalle braccia muscolose ripiegate sopra le teste incurvate a sostenere un balcone di marmo, dai torsi erculei anneriti dalla polvere di molte età, rigati dagli scuri scolastici di molte piogge evaporate per sempre, guardavano il portone nel quale, dieci minuti dopo di avere lasciato Santina, Gianmaria fece il suo ingresso. Al di là del portone si distingueva un cortile angusto ma popolato di nere vegetazioni; una fontana nascosta tra le ombre di quelle piante faceva udire il suo scroscio acquatico che risuonava limpidamente amplificato dall'eco gelata della volta di pietra dell'androne. Da quest'androne, la scala saliva sui piani superiori sotto certe volte basse e bianche, con gradini larghi ricoperti di un tappeto rosso. Gianmaria salì una prima rampa, attraversò senza porte in cui vegliavano, dentro due nicchie gemelle, due bianche statue di gesso, salì ancora una rampa un po' più stretta e più ripida, percorse una galleria vetrata che guardava sul cortile e suonò finalmente ad una piccola porta, senza targa né alcuna altra specie di indicazione. [...] Attraversarono così l'uno dietro l'altro una mezza dozzina di salottini tappezzati di stoffa rossa, uniformemente arredati con mortuari mobili neri incrostati di ornamenti di osso, pieni di quadri sottovetro, incorniciati anch'essi di nero; giunsero infine in una chiara sala rotonda simile ad un tempio, con una volta a cassettoni bianchi e in giro molte colonne doriche, e tra l'una e l'altra colonna busti scolpiti di personaggi antichi in cima a piedistalli. Una tavola rettangolare di marmo poggiata su due sfingi alate di bronzo, stava nel bel mezzo di questa sala, nel punto preciso in cui nel tempio si sarebbe trovato l'altare. E, l'uno davanti all'altro, sedevano alla tavola due persone: lo zio di Gianmaria e una vecchia signora vestita di gran lutto, con lunghi veli neri ricadenti sul cappellino alla Maria Stuarda, guanti neri, nastro nero intorno al collo grinzoso», in *L'imbroglione*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., pp. 1251-1252.

<sup>475</sup> *La provinciale*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1013.

<sup>476</sup> Ivi, p. 1031.

<sup>477</sup> Ibidem.

<sup>478</sup> Ivi, p. 1021.

<sup>479</sup> «Ogni estate Gemma andava a passare un paio di mesi in una terra non lontana dove quella famiglia aveva una villa», ivi p. 1016.

della villeggiatura è la villa in campagna.<sup>480</sup> Ma la grama vita di provincia di Gemma Foresi non esalterà, come vedremo, la *salute* fascista, che vede la provincia in antitesi alla città (e ai suoi corrotti costumi), così come espressamente voluto da Mussolini nel suo noto *Discorso dell'ascensione*:<sup>481</sup> quel *Discorso*, infatti, deciderà il carattere ruralista italiano del Ventennio, a svantaggio dell'urbanesimo e, certo, di quegli aristocratici e di quei borghesi che nelle città abitavano, luoghi di perdizione, da evitarsi in ogni modo, sia per gli effetti morali che per quelli sociali (ma soprattutto perché le *élite* urbane, politicamente ingestibili dal regime, contenevano in sé molte capacità di integrazione e di mobilità sociale).

D'altro canto, l'esaltazione della vita provinciale era già stata cantata da quei movimenti e gruppi letterari e artistici che si muovevano dentro al fascismo. Tra questi aveva un ruolo significativo l'esperienza del periodico toscano «Il Selvaggio» dal deciso sottotitolo *Battagliero fascista*, intorno al quale si raccolse un ampio numero di scrittori, giornalisti e pittori di quegli anni, interpreti del più genuino spirito 'inurbano' del regime. In uno dei suoi primi numeri, e significativamente prima del citato *Discorso dell'ascensione*, si legge: «Il Duce ha parlato di Fascismo rurale esaltandone la semplicità; e – in massima – tale semplicità è innegabile. Però raramente è in pratica valorizzata; e c'è sempre un

---

<sup>480</sup> Vedremo come le marine *naïves* di Agostino partecipino anch'esse di un gusto esotico, complementare ad una linea "selvaggia", ma non affatto vicina alle cosiddette 'colonie di vacanza' fascista. Non vi sono, in altri termini, lungo la costa frequentata da Agostino e i suoi, tracce di insediamenti residenziali per la cura e la villeggiatura dei Figli della Lupa e dei Balilla; né è fatto cenno di politiche di organizzazione di massa della gioventù e dell'igiene sociale, laddove le figure popolari e laide del Tortima, del Sarò e degli altri, rappresentano un mondo ingenuamente realistico o fantastico e, comunque, antiretorico. Cfr. la voce 'Colonie di vacanze' in *Dizionario del fascismo*, a cura di V. DE GRAZIA e S. LUZZATO, vol. I, A-K. cit. Non così era il sanatorio di Girolamo che, benché articolato per 'classi' e costituito per fini speciali (elioterapia e ortopedia), rispondeva a finalità ricreativo-sanatoriali approntate dal regime per l'infanzia bisognosa, ivi, p. 313.

<sup>481</sup> «Mussolini tracciò le direttive della politica demografica del regime il 26 maggio 1927, con il celebre discorso dell'ascensione. Ricorrendo in notevole misura a formule retoriche, spiegò la potenza e il declino delle civiltà con le variazioni del tasso di natalità e sostenne che per restituire all'Italia la grandezza, bisognava fermare il mortale processo che, da mezzo secolo, aveva fatto crollare le nascite dal 38 per mille al 27 per mille. L'urbanizzazione veniva indicata come principale responsabile dell'indebolimento demografico del paese. [...] A tale scopo il governo lanciò una campagna di propaganda a favore del matrimonio, della maternità, della famiglia accompagnata da alcune misure economiche: tassa sul celibato, prestiti ai giovani sposi, esenzioni fiscali alle famiglie numerose, facilità di accesso ai concorsi per l'impiego pubblico e avanzamento accelerato nel settore privato per i padri di famiglia. Non mancarono neppure iniziative volte a frenare l'esodo rurale e l'immigrazione», in *Dizionario dei fascismi. Personaggi, partiti, culture e istituzioni in Europa dalla Grande guerra a oggi*, a cura di P. MILZA, S. BERSTEIN, N. TRANFAGLIA, B. MANTELLI, Milano, Bompiani, 2005, p. 37.

capoluogo di Provincia che si incarica di tenere a distanza il Fascismo dai centri minori, o di farlo cadere nella rete delle beghe cittadine».<sup>482</sup>

Quando poi, dopo il matrimonio, Gemma Foresi andrà ad abitare «in una casetta nuova situata fuori delle mura della città»,<sup>483</sup> in una piccola casa «dai muri di pietre aspre e grigie, dal tetto di tegole rosse, dalle persiane verdi»,<sup>484</sup> delusa per l'impossibilità di condurre vita agiata e cittadina, la sua condizione di *provinciale* infelice sarà definitiva, irreversibile: la casa «sorgeva sopra una specie di sperone dal quale si scorgevano forre e colline a perdita d'occhio fino al lontano orizzonte montuoso»,<sup>485</sup> ed il marito, sbagliando, «aveva pensato di fare un piacere alla moglie prendendo una casa come quella dalla quale lo sguardo poteva librarsi su mezza provincia».<sup>486</sup>

Avrebbe l'intera redazione de «Il Selvaggio», per lei che veniva da una vecchia catapecchia, esultato al pensiero di «bianche comode casette» in provincia:

Quando in luogo delle vecchie catapecchie umide e tetre, prive di aria e di luce, nelle quali si muore di tifo, si vanno sostituendo bianche comode casette ove il sole entra festoso dalle numerose finestre fiorite, quando si ode levarsi dai campi fertili, tra le abbondanti messi biondegianti, i frutti fioriti, i fieni odorosi, il canto lieto dei contadini che tornano soddisfatti dal lavoro; allora è il caso di esclamare: ecco la

---

<sup>482</sup> *Fascismo rurale*, in «Il Selvaggio», Anno I, n. 6, Colle Val d'Elsa (Siena), 16 agosto 1924, p. 21. E ancora. «Le città non ci vogliono? I paesi si imbastardiscono? E noi facciamo un paese, secondo il nostro gusto, e per dispetto alla metropoli lo chiamiamo Strapaese», in M. MACCARI, *Idee selvagge e parole a muso duro*, in «Il Selvaggio», Anno III, n. 8, Firenze, 15-30 luglio 1926, p. 21. Com'è noto, la polemica di Maccari trovò poi una spalla robusta nella persona di Curzio Malaparte, il quale esaltava lo scontro letterario e politico degli Strapaesani contro gli «oppidiani», ovvero gli abitanti di Stracittà. «È noto che da troppo tempo, ahimè, la capitale di moltissimi italiani, di quelli che disgraziatamente fan numero e capitolo, non è Roma, né Firenze, né Napoli, né Bologna, né Milano, ma Parigi», in C. MALAPARTE, *Strapaese e Stracittà*, in «Il Selvaggio», Anno IV, n. 20, Firenze, 10 novembre 1927, p. 115. Malaparte non faceva certo giri di parole e attaccava frontalmente, nel novembre 1927, lo spirito borghese e liberale che aveva orientato e ispirato l'enorme crescita tra la fine del secolo e la Grande Guerra. La borghesia era il gruppo sociale da minare, da mortificare, da dileggiare, criticandone l'incapacità di offrire risposte adeguate alla situazione italiana postbellica, ma anche temendone, in qualche modo, un possibile risveglio. La borghesia come cetto sociale che aveva rianimato le città italiane dopo l'unificazione, che le aveva messe in comunicazione e ne aveva fatto i centri guida dei processi della crescita e dello sviluppo. Cfr. *ibidem*: «Tutti sanno quali siano i nomi dei più ostinati e convinti stracittadini: gente solo preoccupata di andar dietro agli strascichi delle varie letterature oltremontane, e di accendere moccoli a quell'ideale borghese che è il loro ultimo ideale letterario. A parte le loro giustificazioni, e i loro appelli alla necessità di uno spirito moderno italiano arieggiante gli spiriti della modernità anglo-francese, è chiaro che gli abitanti di Stracittà sono tutti, chi più chi meno, borghesi in vena di snobismo. La società borghese è da noi tutta quanta europeista». Il che equivale, nel '27, ad un riferimento *ante litteram*, come s'è visto, per la vita di Moravia.

<sup>483</sup> *La provinciale*, in A. MORAVIA, *Opere/I cit.*, p. 1058.

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> *Ibidem*.

<sup>486</sup> *Ivi*, p. 1059.

nuova civiltà trionfatrice creata dal senso e dal cuore delle classi dirigenti.<sup>487</sup>

Ma Gemma non è dello stesso avviso, preferendo alla provincia la più vitale e mondana città; per questo motivo, prende a frequentare una rumena, la Coceanu, che nel racconto è dapprima presentata come ilare e frivola compagna di svaghi, con chiara funzione emancipatrice dagli assetti concentrazionari della vita di provincia, per diventare poi, viepiù verso la fine, e con esiti drammatici, odiosa presenza, nemica della salubre vita familiare.<sup>488</sup>

È il tema dello straniero che, altrove precedentemente appena baluginato, qui acquista una precisa dimensione narrativa, dirimente ai fini della vicenda e dell'ideologia ad essa sottesa: la Coceanu è l'«altro» che interroga, illude e attrae l'ordinario di una vita piatta, senza sfondo, configurandosi nella sua duplicità di presenza e di scontro. Di accoglienza e di rifiuto. Quando, in seguito ad un violento litigio, la rumena sarà messa alla porta da una Gemma esasperata e furibonda (terminando bruscamente anzitempo la sua gravidanza),<sup>489</sup> ad emergere è l'impossibilità di una convivenza *à trois* nella «casetta nuova», e questo perché la Coceanu è espressione di una dissomiglianza radicale con il «piano di famiglia» approntato dal solerte marito, e condiviso (sposato) dalla *provinciale*.<sup>490</sup>

La rumena, infatti, ha una propria cultura dell'abitare, che per certi versi ricorda quella della Lisa de *Gli indifferenti*, tra il licenzioso e l'inzaccherato, reclamando

---

<sup>487</sup> R. PORTIGIANI, *Ritorniamo alla terra*, in «Il Selvaggio», Anno I, n. 6 cit.

<sup>488</sup> A riguardo, divengono distrazioni alla vita di provincia il cinema e l'albergo. «Il *cinema* si trovava nell'antico teatro della città: una sala immensa e tetra, con quattro file di palchi rossi e dorati e una cupola affrescata. [...] Le dorature erano scrostate e mostravano il gesso bianco, le ninfe rosee dipinte nella cupola erano oscurate da larghe macchie di umidità, le vecchie poltrone col velluto rosso erano state sostituite da certe scanne di ferro che si alzavano e si abbattevano con un cupo fracasso. Ci era sempre un odore vecchio di folle scomparse, di fumo freddo, di segatura umida, di tempo piovoso», in *La provinciale*, in A. MORAVIA, *Opere/I* cit., p. 1060; «Quindi tutti e tre si recarono all'*albergo* di Spagna dove abitava il Vittoni. Cenarono in fondo alla sala da pranzo del vecchio albergo. La maiolica ingiallita e consumata del pavimento, la luce filtrata delle lampade dai globi opachi, la cupola di vetri verdi davano un aspetto di piscina vuotata a questa sala, una piscina in fondo alla quale fossero stati collocati dei tavolini e delle credenze», ivi p. 1067. Singolare, inoltre, la prima notazione nel corpus di una chiesa: «Di fronte al plenilunio disteso sulle nere colline, ella [Gemma] gli mormorò [al Vittoni], provava lo stesso sentimento che in chiesa, certe sere d'inverno, quando tutte le navate e le colonne e gli archi sono al buio e dall'inginocchiatoio nascosto dietro un pilastro si vede soltanto l'altare con tante fiammelle di ceri che ardono tra i fiori tutt'intorno l'immagine scura e dorata della Madonna», ivi, p. 1072.

<sup>489</sup> In antitesi, quindi, al programma che l'eugenetica sociale fascista assegnava alla sanità e alla tranquillità delle campagne, con la precisa funzione di ambiente ideale per la procreazione e la moltiplicazione della nuova umanità fascista.

<sup>490</sup> Cfr. U. CURI, *Straniero*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.

da ospite il diritto ad uno spazio per sé nella casa degli sposi novelli, ad un cono d'ombra nel quale rifugiarsi e immettere tutte le follie di stagione (il piccolo *bricolage* da vendere alle clienti, i rituali e i tempi di una femminilità cortigiana e futile): ella, in buona sostanza, reclama per sé la camera che i coniugi avevano pensato per i figli e che, anche se «fredda e bianca di calce»,<sup>491</sup> avrebbe saputo arredare di suo gusto;<sup>492</sup> non così Gemma, che «vedeva la Coceanu nella stanza destinata ai suoi figli come un grosso insetto molle e bianchiccio che vi si sarebbe ingrassato e l'avrebbe riempita del suo tanfo e di cento minute porcherie».<sup>493</sup>

L'impossibilità di imprigionare i termini dell'abitare in un'univoca rete di significati (si traduce nel suo opposto ciò che Gemma aveva un tempo lietamente condiviso con la Coceanu), riconduce al 'perturbante' (*unheimlich*), tanto più angoscioso quanto più i vincoli del nucleo familiare segnalano l'emergere di un'urgenza di ordine e di decoro. A perturbare è la duplicità intrinseca alla scoperta di un nuovo stato borghese, a Gemma inedito, ma da sempre ambito, sospirato; medesima duplicità matura il personaggio della Coceanu, da ospite (*hospes*) a nemica (*hostis*), secondo dinamiche che si intrecciano lungo il vacillare dei confini, dell'appartenenza.

In altri termini, perturba ciò che ha capacità di integrazione maggiore con contesti nuovi, laddove invece è la fissità dell'orizzonte provinciale a determinare chiusure e immobilismi. Che, al dire il vero, Moravia elude, seppure in coda al racconto. Marito e moglie, infatti, dopo la burrascosa esperienza con la 'straniera', lasceranno la «casetta nuova» diretti, finalmente, verso Roma. «Gemma poté vedere per un'ultima volta la città tutta nera ed ammicchiata sull'altura, ancora ammiccante con pochi lumi rossi sotto il cielo nubiloso e incerto».<sup>494</sup> La capitale,

---

<sup>491</sup> *La provinciale*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1082.

<sup>492</sup> Ugualmente per il resto della casa. «La Coceanu proclamò subito dopo il pranzo, in una visita di perlustrazione per le stanze, che la casa non era così comoda come avrebbe potuto essere: qui andava un divano, là una poltrona, uno dei suoi paralumi avrebbe fatto una bellissima figura in quell'angolo», *ivi*, p. 1084.

<sup>493</sup> *Ivi*, p. 1082. Altrove la Coceanu è detta «questa specie di vampiro», *ivi*, p. 1083.

<sup>494</sup> *Ivi*, p. 1090. La descrizione potrebbe essere agevolmente appaiata ad un legno inciso di Mino Maccari (pubblicato su «Il Selvaggio» del 30 maggio 1928, p. 38, b/nero) in cui la raffigurazione urbana è quella di una città medievale che sale verso l'alto.

di lontano, lentamente si profila nelle sue «basse costruzioni gialle, le palizzate, e il bianco pennacchio di fumo di un treno in movimento».<sup>495</sup>

L'equazione fascista che vedeva la città, l'ambiente urbano uguale alla più completa immoralità e al vizio, viene ribaltata. Qui, l'agognata dimensione urbana preannuncia palingenesi oramai insperate: al contrario della propaganda fascista, la città de *La provinciale* non è solo desiderata quanto, addirittura, positivamente connotata (a spregio dei discorsi mussoliniani e dei suoi sostenitori "selvaggi"). Nonostante il finto benessere del cinema di paese e la villeggiatura in campagna, il fascismo delle province cede alle contaminazioni e alle influenze democratiche della *polis*, e ad un possibile obiettivo di evoluzione per i nascenti ceti urbani.

Il finale 'aperto' de *La provinciale* è interdetto al personaggio protagonista de *L'avarò* che, in forza della sua scarsa prodigalità, rimarrà confinato all'interno della sicurezza domestica, degno erede dell'Oblómov di Gončarov: Tullio, questo il suo nome, chiuso nel suo palazzo, con la madre nella piccola stanza, i rimanenti, enormi, spazi vuoti della casa disabitati, le visite presso l'altrettanta desolata casa di una coppia di suoi amici, i De Gasperis, i piccoli inconsistenti riti della vita quotidiana.

Limitatamente alla sola prima parte del racconto, alla zona incipitaria segue il modello compositivo della rappresentazione narrativa d'un interno, secondo sequenze che possono essere così ordinate: 1) incipit<sup>496</sup> - rappresentazione d'interni<sup>497</sup> - personaggi; <sup>498</sup> 2) svolta narrativa<sup>499</sup> - rappresentazione d'interni<sup>500</sup> - personaggi; <sup>501</sup> 3) svolta narrativa con descrizione di oggetti<sup>502</sup> - rappresentazione di esterni<sup>503</sup> - explicit.<sup>504</sup> A dire cioè di moduli pressoché blindati di composizione.

La prima sezione, poi, è anche quella più interessante del racconto, perché in essa si inserisce un ampio inserto digressivo che riguarda le vicende della vita di

---

<sup>495</sup> Ivi, p. 1091.

<sup>496</sup> *L'avarò*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1095.

<sup>497</sup> Ivi, pp. 1096-1098.

<sup>498</sup> Ivi, pp. 1098-1102.

<sup>499</sup> Ivi, pp. 1103-1104.

<sup>500</sup> Ivi, pp. 1104-1105.

<sup>501</sup> Ivi, pp. 1105-1111.

<sup>502</sup> Ivi, pp. 1111-1124.

<sup>503</sup> Ivi, pp. 1124-1126.

<sup>504</sup> Ivi, pp. 1126-1129.

Tullio nel tempo che precede i suoi trent'anni; attraverso questa lunga analepsi, la metamorfosi del vizio viene analizzata e scomposta in tutti i suoi elementi, con particolare attenzione ai dettagli cronologici, dagli anni dell'infanzia alle fallimentari esperienze amorose dell'età adulta. Proprio in riferimento alle vicende dell'età infantile, di Tullio si dice infatti che «abitava solo con la madre, il padre essendogli morto quando era ancora bambino»;<sup>505</sup> orfano come lo è il Gianmaria Bargigli de *L'Imbroglione*, Tullio è affettivamente legato alla sola madre, la quale nutre per lui un affetto esclusivo e funge da filtro e censura rispetto ad ogni esperienza della sua vita. E tuttavia di Tullio, pur condensando in sé puerizia e maturità, non è fatto cenno d'una specifica descrizione d'ambiente, quella della camera da letto nella quale, come per la Carla de *Gli indifferenti* e il Girolamo di *Inverno di malato*,<sup>506</sup> Moravia fa coesistere antifrasticamente le due età, infanzia e maturità (o uscita dall'infanzia).

Il *milieu* in cui si muovono i pur numerosi personaggi (e le complesse le relazioni che tra di essi si stabiliscono: oltre al protagonista Tullio, la madre, i coniugi De Gasperis, ed i tre parassitari frequentatori della casa di quest'ultimi, Parodi, Locascio, Varini), è informato ad immagini di assoluta desolazione: e ciò perché, teoremativamente, la storia di Tullio, dopo una serie di gesti tanto simbolici quanto stereotipati, appare senza redenzione, assorbita tutta in una cieca «volontà di dimenticare e di ritrovare la normalità».<sup>507</sup> Che è la drammatica dell'avarizia: conservare e durare nel tempo così come si è sempre stati, senza scossoni o stravolgimenti di sorta, tenendo lontani, anzitutto, i sentimenti (figli di un'eloquenza sotterranea con la De Gasperis), in un vuoto di scena, e senza che la mano lesta e perspicace di alcuno faccia giustizia distribuendo per tutti, come pure in Molière accade, una lieta conclusione.

Pareti fastosamente decadenti inventano per questo trittico di racconti (con *L'Imbroglione* e *La provinciale*) le medesime atmosfere: si leggano le sequenze

---

<sup>505</sup> *L'avarico*, in A. MORAVIA, *Opere/I* cit., p. 1098.

<sup>506</sup> E tratteremo nel prossimo capitolo, a riguardo, del Tancredi de *La caduta*, di Agostino dell'omonimo romanzo, del Luca Mansi de *La disubbidienza* e del Marcello Clerici de *Il conformista*.

<sup>507</sup> *L'avarico*, in A. MORAVIA, *Opere/I* cit., p. 1145.

descrittive del palazzo<sup>508</sup> e dell'appartamento di Tullio,<sup>509</sup> le anguste chiese,<sup>510</sup> la casa dei De Gasperis, il suo «aspetto disadorno e rimediato»<sup>511</sup> con il relativo chiosco in giardino<sup>512</sup> e, infine, l'abissale solitudine degli ambienti più intimi.<sup>513</sup>

---

<sup>508</sup> «Egli abitava in un palazzo della parte antica della città, al quale certamente i proprietari non avevano messo mano da almeno un secolo. Si entrava per un gran portone guardato da due colonne annerite, e poiché non c'era ascensore si saliva ai piani superiori sotto certe alte volte fredde e piene d'ombra, per scalini così bassi che pareva di ascendere sopra un piano inclinato. Nei pianerottoli vasti come anticamere si aprivano porte di una nerezza di bitume, la vernice rossastra di un tempo essendosi con gli anni velata di una lustra patina grassa e scura. Ma se il visitatore varcava quelle soglie ed entrava negli appartamenti, invece delle belle sale dipinte e dei pavimenti marmorei che l'aspetto nobile del palazzo lasciava supporre, trovava anticamere, corridoi, e stanze grandi e late sì, ma piene di povere suppellettili, di stracci, di mobili vecchi e sgangherati. Il tutto immerso in un'aria buia e polverosa che non bastavano a rischiarare le finestre profondamente incassate nei muri grossi e aperte su certi vicoli dove i raggi del sole non scendevano che poche ore del giorno», ivi, pp. 1096-1097.

<sup>509</sup> «L'appartamento di Tullio non faceva eccezione a questa regola. Lì, come dappertutto nel palazzo, ingombravano le stanze le solite cassapanche, i soliti armadi, le solite suppellettili di legno scuro, sgangherate e scomode, roba famigliare di quello che si trascina per le aste e per le eredità, senza stile né tempo. Soltanto in una stanza si era cercato di reagire a questo squallore di magazzino di robivecchi, ed era un salone che la madre di Tullio, quando aveva ancora in mano l'amministrazione, aveva fatto arredare secondo il suo gusto. Ne era venuto fuori una specie di anticamera di banca o di ministero, con i mobili tetri e massicci di falso rinascimento, il finto damasco alle pareti e due immensi quadri raffiguranti l'uno un mare in tempesta e l'altro la cima di un monte sassoso con le pecore e un pastorello. Quadri che, a sentir lei, aveva avuto per nulla, date le loro proporzioni, la quantità di colore prodigata sopra la superficie grumosa della tela, e non ultimo pregio, la verità della rappresentazione. In questo salone, del resto, la povera donna che conosceva pochissima gente non aveva mai dato quei ricevimenti ai quali pareva destinato», ivi, p. 1097.

<sup>510</sup> «Alla salute spirituale di Tullio [sua madre] provvedeva in maniera generica includendolo nelle sue orazioni ogni volta che si recava a pregare in certe sue brutte chiesine piene di statue di legno dipinto, di drappi polverosi e di altre simili chincaglierie devote; ma della sua salute fisica si occupava ogni volta che gli poneva gli occhi addosso ossia soprattutto durante i pranzi, perché per il resto della giornata, Tullio evitava quanto più poteva la madre piagnucolosa e prolissa. Essi non mangiavano nella sala da pranzo troppo vasta e perciò difficile e costosa a riscaldarsi, bensì in una stanzetta che non era altro che il fondo del corridoio. Dal quale era divisa da una porta coi vetri opachi. In questo ripostiglio pieno di luce bianca e sonnolenta, entrava a malapena il tavolino ovale di legno giallo e tarlato e, durante l'inverno, un braciere d'ottone pieno di carboni accesi», ivi, pp. 1098-1099.

<sup>511</sup> «Essi abitavano in fondo ad un quartiere quasi suburbano, in una specie di padiglione circondato da un giardino folto e negletto. In altri tempi doveva essere stato uno studio d'artista, di tale genere di costruzione aveva la squallida vastità e l'aspetto provvisorio. Non c'era che una vasta sala che riceveva la luce scarsa e piovosa da un gran finestrone dai vetri opachi. Di giorno questo enorme stanzone restava immerso in una ombra leggera e fredda che posava su tutte le cose come un grigio velo di polvere, di notte accese le due sole lampade che c'erano, un'oscurità nera restava negli angoli e tra le altre travature oblique del soffitto. I De Gasperis avevano uniformemente tappezzato questa loro dimora con una stoffa grigia e pesante che da metà delle pareti giungeva fino a terra; ma non inchiodata e tesa bensì libera e drappeggiata in grosse pieghe piene d'ombra che parevano cortinaggi di teatro e facevano supporre il vuoto là dove invece non c'erano che i muri. Completavano l'arredamento pochi mobili belli e antichi che facevano pensare che un tempo le condizioni dei due coniugi fossero state molto migliori. Perché, veramente, parevano dibattersi nelle strettezze: senza servitori, e costretti a cucinarsi da sé come avrebbero potuto attestare dietro un paravento certo fornello e certi piatti e tegami; [...]. Ivi, pp. 1104-1105. Cfr. «[...] l'aspetto disadorno e rimediato della loro dimora e di cento altre cose», ivi, p. 1107.

<sup>512</sup> «Il giardino pareva avere la forma di un triangolo, ella girò per un vialetto, e infine chinando il capo entrò sotto una specie di chiosco poggiato sopra i pilastri. "Mettiamoci qui" sussurrò spazzando via con la mano le foglie secche e gli sterpi dal marmo di un banco. Tullio obbedì e le sedette accanto. Il chiosco era pieno d'ombre e di luci incerte, ma per le aperture vaneggiava la nebbia. In un angolo, si drizzava, reliquia dello studio, un cavallo di gesso tutto mutilato e mancante: nella penombra biancheggiavano la pancia gonfia e gli

Edifici malmessi, vernici sbiadite, annerite, bisunte, volumi ingombri di cianfrusaglie e malridotti mobili - quando non fasulli - in un'aria fosca su cui dalle profonde finestre la luce non cade che di rado; enormi saloni deserti, mai frequentati, bugigattoli ricavati nel fondo di un andito a bella posta riscaldati per lenire i rigori invernali; quartieri suburbani dai giardini trascurati, padiglioni in vece di appartamenti tappezzati con stoffe ai muri mal inchiodate, non più agiati, privi oramai di servitù, alla meglio accomodati nelle loro funzioni essenziali; stanzini squallidi, riflesso di una mediocrità di vita, umidi e maleodoranti...

Due, infine, potrebbero essere i momenti del racconto assurti a simbolo dello sfacelo, ed è quando la De Gasperis indica il proprio giaciglio nell'unico divano su cui sono seduti gli ospiti e, in particolare, il momento in cui le poche bottiglie di liquore sono accostate, con paragone ecclesiale, all'essenziale «sospensione» di una liturgia purchessia:

---

zoccoli enormi, dalle zampe che accennavano un passo trionfale, il gesso era caduto scoprendo le stecche rugginose, un manico ricurvo di ferro sporgeva dal collo decapitato e pareva un getto di sangue nero», ivi, pp. 1125-1125.

<sup>513</sup> «Rimasto solo, Tullio trasse un sonoro sospiro di sollievo e corse a chiudersi nel bagno. Qui, in un angolo, avvolta nella penombra, la vasca biancastra appariva piena per tre quarti di un'acqua verde ed immobile. Serpentelli di vapore, errando sopra la superficie liquida rivelavano che quest'acqua era calda. [...] Mai quello stanzino dalle pareti cotte e scurite dai vapori di tanti bagni, dalla tazza sconnessa a forza di sedute, dall'aria umida e scura, mai quella sordida e maleodorante cameretta di lavacri e dei bisogni gli era stata così cara né così affettuosamente familiare come in questo momento in cui gli toccava difendere la sua pace e il suo denaro contro la rapacità e l'irrequietezza degli altri», ivi, pp. 1135-1136. Cfr. anche la descrizione del bagno in *Il ritorno dalla villeggiatura*, pp. 302-303, il più vecchio tra i racconti de *L'amante infelice* datato 1938: «Gli apparve la vecchia stanza da bagno, vasta e squallida. La luce giallognola di una lampadina senza paralume inchiodata all'architrave, illuminava le pareti bigie pezzate di macchie scure di umidità. La vasca, di una forma antiquata, smaltata di un bianco ingiallito, era piena di un'ombra grigia. Un vasto armadio a tre battenti di legno grezzo occupava tutta una parete. Il pavimento era di losanghe rosse che sotto i piedi vacillavano e si smuovevano. Tarcisio, sempre con l'idea di calmarsi e di stendere i propri nervi depose in un angolo la piccola valigia e, sporgendosi al disopra della vasca, introdusse un fiammifero acceso nella macchina del gas, specie di annerito cilindro sospeso sopra una mensola a mezz'aria. Un minimo boato e ventiquattro fiammelle bianche e violette brillarono ad un tratto nell'ombra della stanza. Tarcisio aprì il vecchio rubinetto di ottone. L'acqua cominciò a scorrere con discreta abbondanza. Ma raccogliendosi nel fondo non ne fuggiva quell'ombra bensì pareva assorbirla in una chiarezza verdastra. Per un lungo momento Tarcisio guardò l'acqua scorrere scaldandosi e fumando. Pregustava quasi con un sorriso di triste ghiottoneria, il bagno bollente, delizia ultima tra tanti piaceri spenti. Si sarebbe adagiato in fondo alla vasca non lasciandone spuntare che gli isolotti affettuosi alle dieci dita dei piedi. Assorto, avrebbe guardato al proprio corpo adagiato, bianco e lungo, coi suoi fini peli raminghi, come al corpo esamine di un annegato che secondo le correnti palpiti e si smuova. In quel liquido bollire, osservando gli scuri vapori aggirarsi pigramente sulla superficie dell'acqua, avrebbe dimenticato ogni pena. Distratto da questi pensieri al punto da non rendersi conto di quel che faceva, Tarcisio trasse dall'armadio un lenzuolo spugnoso e lo buttò sopra una poltrona di vimini presso la vasca, distese in terra un tappetino, mise una saponetta nuova nel portasapone».

<sup>513</sup> Ivi, pp. 1108-1109.

Ma il momento nel quale [la De Gasperis] doveva vergognarsi di più era quello in cui i giuocatori interrompevano la partita, Tullio i suoi discorsi e tutti insieme si raggruppavano nel mezzo dello studio intorno una tavola sulla quale, solo lusso di quelle serate, era collocato un vassoio con qualche bottiglia di liquore e un secchiello di ghiaccio. Questo momento, era chiaro, aveva per lei un valore quasi rituale; quelle bottiglie, quei bicchieri, quelle scheggie di ghiaccio, brillavano ai suoi occhi come le fiammelle dei ceri sopra gli altari; quei piccoli rumori dei cristalli e dei liquidi destavano in lei la stessa sospensione quasi mistica che nel devoto destano il tintinnio del calice e delle ampolle e il fruscio dei paramenti sacri.<sup>514</sup>

Una retorica al rovescio, si direbbe. Nient'altro a condividere con la nuova Italia fascista, provinciale, consistente e solida, priva di inflessioni decadenti, attenta all'esaltazione dell'aria e del sole, della riproduzione umana seriale, omologata ad un immaginario di vigore e pienezza esistenziale e, massimamente, alla pervicace ricerca del consenso da parte della borghesia di provincia. Piuttosto, invece, nelle tre storie raccontate da Moravia poco spazio è riservato alla figura del borghese e l'attenzione è piuttosto per certa aristocrazia decaduta o misconosciuta, o decaduta e misconosciuta assieme.

### **3.4 Architettura razionale ed esigenze di contemporaneità**

La polemica fascista contro i pingui ceti borghesi parassitari (gli stessi si ricorderà, che il giovane Moravia aveva stigmatizzato in *Villa Mercedes*) e le istanze decadenti di certa ideologia disfattista promosse, come è noto, in un costante quanto ambiguo movimento dal centro verso la periferia, la piena affermazione del nuovo tipo umano dell'«ostinatamente ottimista», nient'altro che un nuovo modello sociale di cittadinanza-militanza attiva, integralmente fascistizzata. Privilegiato e consapevole testimone della retorica di regime, tra ispirazioni modernizzatrici e istanze intellettuali, ancorché attivo protagonista della nuova Italia, l'architetto - la sua figura, il suo mestiere, il suo spazio operativo - fu senza dubbio al centro di una interessante alleanza tra Stato, committenza pubblica e privata, ideologia 'rivoluzionaria' e, certo, formazione del nucleo di una potenziale classe dirigente in seno alle libere professioni intellettuali.

---

<sup>514</sup> Di contro, nei racconti moraviani, il giovane Giammaria trova l'amore tra le adulte braccia della direttrice, Gemma perde il suo bambino, Tullio aliena a sé ogni *ouverture* sentimentale.

In un significativo dialogo ad una certa altezza della narrazione ne *La tempesta*, tra i primi racconti de *L'imbroglio*, datato 1935, è riportato lo scontro tra un avvocato, tale Riccardo Bosso, facoltoso uomo d'affari *à la page* arricchitosi nella fortunata temperie di quegli anni, e un giovane architetto, Luca Sebastiani.

Bosso ebbe un gesto brusco “Non importa anch’io sono stato un pover’uomo, e poi la povertà non è una qualità, anzi spesso è una scusa... me lo lasci dunque dire a me... lei è un pessimista perché non è come dovrebbe essere un giovane e come ero io stesso alla sua età, fiducioso, lieto, sicuro di sé, pieno di speranze e di ambizioni, ma proprio tutto l’opposto: triste, sfiduciato, malsicuro, dubbioso, vecchio anzitempo piuttosto che giovane...”<sup>515</sup>

Il motivo dell’acredine di Bosso nei confronti dell’architetto risale ad una competizione sentimentale per la bella Marta di cui entrambi sono invaghiti, ma più propriamente risiede nel diverso, opposto approccio alla vita emerso un anno addietro al tempo di un “concorso di idee” per la sede cittadina della Casa del Fascio. Tali concorsi, riservati ai giovani laureati e inizialmente istituiti dalla Scuola di architettura di Roma, se erano un valido «strumento di diffusione, di condizionamento e perfino di controllo delle competenze professionali»,<sup>516</sup> nondimeno suscitavano riflessi nell’acribia e nel ruolo del progettista, contribuendo a formare, non senza enfasi retorica, quel mito degli architetti come di una comunità di eletti,<sup>517</sup> la cui opera era «caratterizzata – un po’ come era avvenuto per i medici – oltre che da una strumentazione tecnica, anche da un’enfasi missionaria [...] in un’identificazione assoluta con gli obiettivi di efficienza del regime».<sup>518</sup>

Riguardo a Bosso e al concorso così spiega a Marta Luca:

“Un anno fa, quando, appena dopo aver conseguito la laurea, vinsi un concorso per un progetto della sede del Fascio, egli [il Bosso] mi mandò a chiamare, mi fece una quantità di complimenti dicendo che

---

<sup>515</sup> *La tempesta*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1305.

<sup>516</sup> D. CALABI, *L’architetto*, in *Storia d’Italia. I professionisti*, vol. 25, Torino, Einaudi, 1996, p. 356. Inoltre, tra il 1926 e il 1942, oltre sessanta concorsi vengono banditi da città grandi, medie e piccole per la redazione di un piano regolatore edilizio.

<sup>517</sup> «Si spiega così il fatto che l’istituzione romana, entrando nel ’35-’36 a far parte dell’Università degli Studi come una delle sue facoltà, voglia distinguersi dalle altre chiamandosi, per l’appunto, “scuola”», ivi, p. 340.

<sup>518</sup> Ivi, p. 350. «A Urbino, il *Congresso nazionale* [del sindacato degli architetti, *n.d.r.*] viene organizzato non tanto per affrontare argomenti sindacali, quanto per stabilire “un’affermazione morale della categoria”: i novanta convenuti non esitano a sfilare tutti insieme in camicia nera, pur di mostrare come l’architetto sia balzato ormai in primo piano nell’attività culturale della nazione», ibidem.

ero un nuovo Vignola o Le Corbusier, che egli proteggeva i giovani, che l'avvenire era nelle mani dei giovani come me, che bisognava rinnovarsi o morire sai, le solite cose... poi mi chiese un progetto per un bel palazzo che intendeva costruirsi... Io gli feci un abbozzo di disegno e un preventivo ma allora scoprii che voleva spendere poco o nulla e che tutti quei complimenti non nascondevano che un vivissimo desiderio di valersi della mia opera senza pagarmi, lusingandomi con le chiacchiere e dandomi l'impressione che mi avrebbe lanciato... e così non se ne fece nulla... ma un gran volpone ad ogni modo...”<sup>519</sup>

Siamo radicalmente distanti dal disfacimento tipico delle ambientazioni dei tre racconti sopra indagati de *L'imbroglione*. Qui il pretesto del concorso (e già il concorso stesso) libera l'immaginario d'un'architettura che è contemporanea, tale per cui ogni colpo di piccone inferto nel tessuto urbano è avvolto da un'aura risanatrice e di progresso. È la nascita dell'«architetto integrale»<sup>520</sup> che, inserendosi nei processi di sviluppo urbano come teorico di modelli «razionali», si fa interprete delle richieste del potere economico e politico, com'è nel caso della committenza Bosso.<sup>521</sup>

Ma il profilo che Moravia disegna per il suo giovane architetto non pare essere del tutto allineato alle aspettative del mestiere così come si andava in quegli anni definendo; e, meno che mai, in consonanza con quelle dell'anziano avvocato, il quale fa mostra di ben aver compreso appieno lo spirito dei tempi:

“Vede, caro Sebastiani, io, ripeto, potrei esser suo padre, e gli uomini ho imparato a conoscerli... così quando lei si presentò da me per propormi quel progetto, anche prima di esaminare i suoi piani, capii che non se ne sarebbe fatto nulla e questo perché fin dal primo sguardo, per così dire, lo fotografai: costui, mi dissi, sebbene sia un artista di valore è un pessimista e ogni volta che intraprende qualche cosa non vede il successo bensì l'insuccesso... costui manca di slancio, di fiducia, di entusiasmo... con costui non riuscirò a far nulla... e infatti...” “Infatti che cosa?” non poté fare a meno di rimbeccare Luca, “Infatti non ci si mise d'accordo sul denaro che lei voleva spendere... altrimenti a quest'ora, quel suo palazzo,

---

<sup>519</sup> *La tempesta*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1278.

<sup>520</sup> Quella dell'«architetto integrale» è «un'immagine vincente creata da [Gustavo] Giovannoni come risposta alle richieste di nuova professionalità presente nel paese: sapere scientifico e cultura umanistica si devono integrare nel progetto di architettura», D. CALABI, *L'architetto*, cit., p. 360.

<sup>521</sup> Cfr. una rivista di settore del 1934: «La politica edilizia di Mussolini fu popolare presso gli architetti, non soltanto perché era una fonte di lavoro professionale, ma anche perché, a differenza della situazione prefascista, si poteva riconoscere un certo coordinamento tra pianificazione urbanistica, programmi e possibilità di realizzare opere di un certo rilievo che coprivano situazioni arretrate o risolvevano situazioni anomale», in P. MARCONI, *Propaganda culturale*, in «Architettura. Supplemento sindacale della rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», 30 settembre 1934, n. 11, pp. 121-24, in D. CALABI, *L'architetto*, cit., p. 352.

pessimismo o non pessimismo era già fatto da un pezzo... e poi non fui io che venni a proporre checchessia ma lei che mandò a chiamarmi...” / L’altro storse la bocca, fece con la testa un cenno di diniego. “No, caro Sebastiani, no, le cose non stanno in questo modo... proprio non stanno in questo modo... e per farle maggiormente toccare con mano la realtà alla quale alludo, mi perdoni se le parlo di me: anch’io sono stato giovane, pieno di ideali e di speranze. Soltanto ed è qui che sta tutta la differenza, caro Sebastiani, io fui sempre, anche nelle peggiori avversità e Dio sa se ne ho avute, ostinatamente ottimista, vedevo sempre il bene non il male, credevo nella mia stella che presto o tardi avrebbe finito per farmi trionfare, avevo fiducia nella vita non sfiducia, ero un volitivo, non un abulico. E questo caro Sebastiani, è una gran cosa: giacché chi ha fiducia ispira fiducia...”<sup>522</sup>.

Il dialogo in cui Bosso, dopo averlo tacciato di essere un inguaribile pessimista, impartisce a Luca la propria lezione di saggezza sembra essere una citazione poco meno che letterale del dialogo di Merumeci e Michele nel capitolo VII de *Gli indifferenti*. Inoltre c’è tra *La tempesta* e *Gli indifferenti*, anche un’affinità più esteriore e “situazionale”, rappresentata dalla teatralità delle movenze dei personaggi, e dall’espedito del pranzo con funzione di raccordo delle varie tensioni narrative.<sup>523</sup> Anche la prossemica dei personaggi presenta nel racconto una certa ripetitività: a determinate situazioni sono cioè associati, con precisione quasi algebrica, precisi atteggiamenti.

<sup>522</sup> *La tempesta*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., pp. 1306-1307.

<sup>523</sup> L’esito finale delle due vicende permetterà di evidenziare una significativa diversità. Se infatti, come è noto, l’unica possibilità che resta a Michele Ardengo è quella della “rinuncia” (per usare la nota categoria di Herbert Marcuse), ne *La tempesta*, diversamente da quanto avviene nella maggior parte dei romanzi, Moravia opta per lo *happy ending*: il giovane Luca Sebastiani riesce nell’attuazione della sua rivolta, e per questa ragione nelle ultime righe la tempesta annunciata nel titolo può positivamente esplodere. Ma, probabilmente, il rilievo più significativo riguarda quella corrispondenza tra stato d’animo e tempo atmosferico, che diverrà negli anni una delle peculiarità della narrativa moraviana. Ecco che ne *La tempesta* una simile corrispondenza risulta addirittura tematizzata, fin dal titolo e dalle prime righe: «egli [il giovane architetto Luca Sebastiani] si sentiva in quelle condizioni di nervosismo, di disappetenza e di oppressione, dalle quali, similmente alla tetra nuvolaglia che da più giorni pesava sulla città e soltanto la violenza di un temporale avrebbe potuto dissipare, intuiva che sarebbe stato vano sperare di uscire se non con qualche accesso o qualche crisi violenta e salutare; e intanto il meglio da fare era non far nulla e cercare di distrarsi in attesa della catastrofe imminente», ivi, p. 1269. Un’identica corrispondenza tra attesa di una catastrofe esistenziale e attesa del temporale si ritroverà, ad esempio, in alcune pagine de *La disubbidienza*: «Era un tempo che rassomigliava al suo stato d’animo e gli parve che l’uno si adeguasse all’altro, accordandosi in una sola attesa. [...] Ma senti che quel cielo si era rannuvolato per lui; e che egli doveva tenerlo d’occhio come un attore tiene d’occhio un altro attore per non lasciarsi sfuggire il momento in cui deve intervenire sulla scena», in *La disubbidienza*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1148.

E tuttavia, se per la visione ottimistica dell'avvocato, nonostante l'età anch'egli vivamente inserito nel campo delle professioni intellettuali, è l'atteggiamento disfattista e rinunciatario dell'architetto - che pure avrebbe dovuto e potuto godere dell'eccezionale favore della politica edilizia fascista - a segnalarsi come eccentrico rispetto al sistema valoriale maggioritario indotto dal regime, di un mancato accordo economico tra le parti infine si tratta: come a dire che, sul piano affaristico-speculativo, come era stato per il Merumeci de *Gli indifferenti*, certe sovrastrutture legate all'arte (il progetto vincitore per la Casa del Fascio, la bontà del progetto in sé) non riescono dirimenti ai fini della scelta per la costruzione del «palazzo nuovo», dalla consistente, redditizia cubatura, «alto e stretto di forse quattro o cinque piani».<sup>524</sup>

Ed ecco che l'edificio di Bosso, nel quale pressoché è ambientata l'intera vicenda,<sup>525</sup> sorto ai limiti della città «nel mezzo dei terreni vaghi, in fondo ad una strada monumentale, quasi sul ciglio di uno di quei burroni nei quali i carri dei cantieri sogliono andare a scaricare i loro detriti»,<sup>526</sup> si caratterizza per i puntuali elementi di lusso più che per la novità del disegno, dell'impaginato o della volumetria:

La porta d'ingresso del palazzo era illuminata, si distinguevano attraverso gli usci vetriati un vestibolo lussuoso pavimentato di marmi, e in fondo, in cima a quattro scalini ricoperti di un tappeto azzurro, simile ad un altare di nuovo genere, la gabbia dorata dell'ascensore. «È un palazzo nuovo» disse Marta rispondendo ad una domanda del giovane. «Per ora non ci sono che due appartamenti abitati, il mio e un altro... ma entra... che cosa stai guardando?».<sup>527</sup>

In modo analogo, ostenta ricchezza l'appartamento di Marta, seppur connotato da richiami 'modernisti':

La porta si aprì, entrarono nell'appartamento. Dapprima si trovarono al buio, quindi accese certe luci diffuse dissimulate nella cornice delle pareti, Luca poté vedere un largo corridoio bianco e affatto disadorno. Non c'erano mobili in questo corridoio fuorché lungo le pareti alcune

---

<sup>524</sup> *La tempesta*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1277.

<sup>525</sup> Difatti, l'altro ambiente che dà inizio al racconto è un cinema, con le sue «fotografie esposte nell'atrio» e la «vastissima sala mezza vuota e tuttavia afosa», ivi, p. 1270. Un fugace accenno poi è riservato al prospetto barocco d'una chiesa, su cui «spiccavano, sospesi sul portale, due enormi angioloni in atto di suonare certe loro lunghe trombe», ivi, p. 1275.

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> Ivi, p. 1278.

sedie di stile moderno composte di scintillanti tubi di metallo cromato ripiegati ad arte con poche spanne di stoffa nera sottesa tra un tubo e l'altro; le porte gli davano poi un aspetto quasi funebre perché erano nere e lucide come l'ebano, con una loro levigata e massiccia pesantezza che le faceva rassomigliare a sportelli blindati di casseforti.<sup>528</sup>

Degli «scintillanti tubi di metallo cromato» e, più in generale, degli oggetti in acciaio (ricorderemo quelli già incontrati di *Lassitude de courtisane* e di *Villa Mercedes*) aveva scritto da par suo Edoardo Persico in un numero di «La Casa Bella»<sup>529</sup> del '32. Anche il salotto di Marta, «come e più che il corridoio, [...] era ammobiliato in una maniera ostentatamente moderna. Sedie poltrone e divano erano fatte con i soliti tubi di metallo cromato, c'era un tavolino di vetro e di acciaio, nascondeva il pavimento un ricciuto tappeto bianco e marrone con disegni di quadri e di rettangoli incastrati e sfumanti l'uno».<sup>530</sup> Così pure la camera del neonato, «tutta bianca da cima a fondo»,<sup>531</sup> e la stanza della sorella di Marta, l'infida Nora, «comoda e bene illuminata e bene illuminata nella quale ogni cosa, dall'ampio letto matrimoniale agli armadi, alle sedie e alle mensole, era dello stesso stile alambiccato e ostentatamente moderno del salotto».<sup>532</sup> Lucentezze di metallo sono poi nella sala da pranzo, ove pende «un bislacco lampadario composto di una palla di vetro opaco e di una mezzaluna di metallo nichelato».<sup>533</sup>

Suggerimenti moderniste che troveranno maggiore eco ne *L'architetto*, qui ultimo tassello de *L'imbroglione*, «scritto insieme a *La provinciale* a Positano nell'estate del 1936»:<sup>534</sup> il racconto, in superficie, pare presentare lo sviluppo ideale della

---

<sup>528</sup> Ivi, p. 1279.

<sup>529</sup> «Questi oggetti di acciaio inossidabile vogliono soprattutto essere altrettanti esempi di stile. Su questo argomento non si è detto, e non si dirà mai abbastanza: perché non tutti hanno raggiunto tale maturità di gusto da sapere trovare il bello dove veramente oggi si trova: negli oggetti più comuni della pubblicazione in serie. La brocca, il portafiori, il secchiello che pubblichiamo sono, in questo ordine, cose perfette ed esemplari: è, infatti, tutta l'intelligenza di un'epoca che ha concorso a crearle, con l'amore della bella materia, con la precisione della tecnica, e con l'armonia di una forma nuova che sa di laminatorio e di tornio meccanico. Ed anche, oggetti d'arte, perché il disegnatore vi è giunto attraverso la liberazione dagli stili classici, nella ricerca di una bellezza conforme all'estetica dei nostri giorni», in «La Casa Bella», luglio 1932, in E. PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)*, vol II, a cura di G. Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, pp. 73-74.

<sup>530</sup> *La tempesta*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1279.

<sup>531</sup> Ivi, p. 1286.

<sup>532</sup> Ivi, p. 1302.

<sup>533</sup> Ivi, p. 1303.

<sup>534</sup> *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1704.

situazione de *Gli indifferenti*, laddove il giovane architetto Silvio Merighi si trova invischiato, suo malgrado, nell'ambigua situazione familiare della conturbante Amelia, promessa sposa al sordido Mancuso, ex amante della madre, donna di dubbia moralità. Ma che in realtà, in forza di una mutata declinazione del gusto, l'allusione tipica dell'intrigo moraviano avviene solo a livello di 'cornice', poco incidendo sull'emersione di valori e notazioni più dichiaratamente architettoniche.

Anzi, è *L'architetto* novella in cui Moravia esprime, attraverso l'allusività e la sintesi tipica della *short story*, una maggiore cognizione degli elementi altrove narcotizzati: da *La tempesta*, ad esempio, è ripreso il tema del "concorso di idee" e della condizione provinciale del giovane architetto, così come da *Albergo di terz'ordine* la figura dell'«uomo in grigio», vista nel primo capitolo di questo lavoro, certe linee oniriche qua e là disseminate nel corpus moraviano, ma che qui, come l'archetipica triangolazione sentimentale, sono orientate in direzione di una decisa palingenesi mancata, come presto vedremo (inoltre, la recente frequentazione dell'opera di Svevo, in quel torno di anni,<sup>535</sup> fa sì che venga tratteggiato da Amelia un ritratto di Silvio alla luce della matrice salute/malattia).

La città di riferimento è adesso chiaramente Roma. In un'inconfondibile Piazza del Popolo è ubicata la pensione dove alloggia il giovane Merighi:

La pensione occupava tutto l'ultimo piano di una vecchia casa rossa situata in un angolo appartato di una delle piazze più vaste della città. Dal suo davanzale Silvio poteva vedere la piazza intera, rotonda e un po' concava, con l'obelisco e le quattro fontane nel mezzo, i passanti e i veicoli minuscoli sparsi tutt'intorno, da una parte le due chiese gemelle con le cupole di ardesia poggiate sui colonnati, dall'altra le mura merlate e la porta, e in fondo, coperta di pini e di cipressi e popolata di statue, la collina con il suo belvedere e la pallida falce della luce sospesa nel cielo senza nubi.<sup>536</sup>

---

<sup>535</sup> «Solo in questi anni, fra il '33 e il '34, legge Svevo, al quale spesso la critica lo aveva accostato», in S. CASINI, *Cronologia*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. XXXIII.

<sup>536</sup> *L'architetto*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. 1146. Cfr. anche «La pensione era situata in una casa antica sulla cui facciata spiccava una lapide posta a ricordo del soggiorno che un secolo e mezzo prima vi aveva fatto un celebre poeta tedesco. Anche nelle stanze che erano vaste con volte e pareti affrescate e pavimenti di mattonelle rosse si respirava un'aria d'altri tempi insieme provinciale ed aulica. La stanza di Silvio era una delle più vaste così che agevolmente egli aveva potuto trasformarla in una specie di studio. Un paravento nascondeva il letto, il resto della stanza era vuoto fuorché in un angolo dove si drizzava un tavolone da ingegnere montato su cavalletti e con piano inclinato. Ai due lati della finestra c'erano ancora un'altra tavola più piccola e uno scaffale per i libri; alla prima Silvio sedeva per scrivere e per leggere, nel secondo aveva messo i suoi manuali e qualche raro romanzo. Ogni cosa era collocata al posto che le spettava con un ordine meticoloso e nitido, i libri nello scaffale per ordine di altezza, le matite, i fogli da disegno, i compassi e gli

Vincitore di un “concorso di idee”, stavolta «per il migliore villino moderno», il neoarchitetto dovrebbe far ritorno in provincia, reputando il padre il soggiorno del figlio nella capitale troppo dispendioso,<sup>537</sup> se non fosse che la visita di «un uomo di bassa statura, vestito di grigio, con un cappello panama calato sugli occhi»<sup>538</sup> viene inaspettatamente a correggere lo sfaccendato indugiare di Silvio. Il breve dialogo tra Gino Mancuso, questo il nome dell'uomo, e l'architetto è tutto informato a stabilire le coordinate del lotto di edificazione in un'area «fabbricabile in via delle Tre Madonne»,<sup>539</sup> nei pressi di quella via Paisiello già incontrata in *Villa Mercedes*, ed immediatamente da entrambi riconosciuta come un'«ottima posizione»;<sup>540</sup> la committenza, nel merito, è il progetto di un villino unifamiliare, mercé la fama della vittoria al concorso, così come ne *La tempesta* l'atteggiamento interessato del Bosso.

Quando l'architetto chiede di poter avere un colloquio informativo sul progetto del villino anche con la giovane fidanzata del trentacinquenne Mancuso, il luogo convenuto per l'appuntamento è la casa della madre della futura sposa, tale De Cherini, «un cognome curioso che suonava falso».<sup>541</sup> Ma tant'è. La ‘falsità’ di quel cognome è traslata metonimicamente di lì a poco alla casa che questa abita, in un

---

altri strumenti del mestiere sul tavolone, la cartella e il calamaio sul tavolo più piccolo. Ordinato fino alla mania, Silvio non poteva lavorare se vedeva qualche oggetto fuori posto; ogni mattina dopo le pulizie della cameriera riordinava ogni cosa per conto suo e non era contento finché anche la più piccola traccia del disordine notturno non fosse completamente scomparsa», ivi, pp. 1165-1166.

<sup>537</sup> «Così [al padre di Silvio] non l'avevano soddisfatto né alcuni lavoretti di seconda mano che Silvio con molta fatica aveva potuto ottenere; né la vittoria assoluta ma meramente onorifica che il figlio aveva riportato al concorso per il migliore villino moderno. Ci voleva altro che un concorso, aveva scritto, altro che qualche fotografia e qualche articolo elogiativo. Finalmente spazientito gli aveva ordinato di tornare senz'altro a casa», ivi, p. 1147.

<sup>538</sup> Ibidem.

<sup>539</sup> Ivi, p. 1149.

<sup>540</sup> Ibidem.

<sup>541</sup> Ivi, p. 1151: «La casa della De Cherini apparve a Silvio di un color rosa fragola impudico e congestionato come quello di una mucosa. Era una casa in stile moresco con merli che si disegnavano contro il cielo pallido, bifore di marmo bianco, arabeschi cremosi. Nel giardino che non aveva fiori né piante ma soltanto ghiaia, cemento e pochi alberelli tagliati in forma di palla, un cane bianco dal pelame lanoso e arruffato venne incontro a Silvio torcendosi e uggolando». Ancora. «Le stanze anguste del pianterreno erano quasi al buio, la fantesca guidò Silvio in un salottino, accese una lampada, spalancò la finestra e senza dir parola se ne andò. Il salottino era arredato in stile Luigi XV, dappertutto erano mobiletti dorati, tende di finto damasco, specchi e bambole settecentesche. Alle pareti pendevano quadri numerosi di ogni dimensione i quali parevano tutti dipinti dalla stessa mano e rappresentavano per lo più nudi femminili e personaggi decorativi in costume. Silvio sedette sopra un divano e contemplò uno di questi quadri: una ciociara ridente in busto nero e gonna rosa, con un panierino di viole appeso al braccio. Non si udiva un sol rumore fuorché, attraverso la finestra aperta, lo sfrigolio dello zampillo della pompa, la casa pareva disabitata», ivi p. 1151-1152.

lungo, sentito monologo dell'architetto che, imbevuto delle più aggiornate teorie d'architettura, non lesina ai tre uditori presenti (oltre alla madre, la figlia Amelia e il Mancuso) il suo teorema di segno generazionale, a carattere etico/estetico, su forma e sostanza dell'abitare.

Al fine di consentire le necessarie puntualizzazioni sulla scorta della teoria e prassi d'architettura all'altezza degli anni Trenta in Italia e, segnatamente a Roma, occorre riportare l'intera sequenza del monologo di Silvio Merighi. Un monologo che, come si vedrà, acquista i tratti ora della prolusione ora della critica militante, e che è indispensabile per comprendere il grado di penetrazione delle idee e del movimento razionalista presso le giovani leve dell'architettura italiana. Si tratta, agli effetti, di un appassionato *endorment*, diremmo oggi, dei principi dell'architettura razionale: un vero e proprio 'manifesto' nel bel mezzo di un tracciato finzionale e, comunque, di un'opera narrativa. Una perfetta sintesi del coevo discorso architettonico che non ha pari, per chiarezza e felicità dei contenuti espressi, nella pur variegata messe di produzioni sul tema da parte di architetti o teorici dell'architettura. Leggiamo:

Assai sconcertato, ma senza lasciar nulla trapelare dei suoi sentimenti, Silvio trasse di tasca una matita e si chinò sopra i disegni. Subito gli altri tre gli sedettero intorno. "Prima di tutto vorrei esporre alcune mie teorie sopra l'architettura" incominciò non senza solennità. Al discorso che stava per fare non teneva più che tanto, né gli pareva molto più vero di tanti altri. Ma era una delle piccole astuzie che aveva escogitato per far buon effetto nella sua professione: mescolare alle spiegazioni tecniche un certo vago moralismo rinnovatore e ottimistico. Del resto, ricorrendo a questi accorgimenti non gli pareva di essere del tutto disonesto: in certo modo credeva alle idee che stava per esporre e salvo alcuni effetti obbligatori e altri inevitabili abbellimenti erano le stesse che di solito lo guidavano nel suo lavoro. "Queste idee" riprese dopo un momento di silenzio "si possono, a voler essere molto brevi, restringere in una sola perentoria affermazione: l'architettura ha da essere razionale. Ora cosa intendo per razionale? a questa parola il vostro pensiero ricorrerà a certe brutte case piatte, squallide, assurde, più simili a fornelli elettrici di cucina che a case. Niente di tutto questo. Per razionale intendo invece ogni costruzione rispondente prima di tutto alle necessità della vita che deve svolgersi dentro e poi a quelle del clima dell'ambiente, dei materiali impiegati e così via; senza escludere, anzi mettendo in prima linea, la necessità di non contravvenire al senso estetico che nell'uomo è fondamentale. Tanto per fare un esempio, un convento medievale è una fabbrica razionale: perché quelle lunghe file di celle, quei vasti refettori, quei corridoi nudi e sonori sono fatti apposta per una vita

austera, contemplativa, comunale qual'era appunto quella dei monaci. Anche razionali sono gli anfiteatri antichi costruiti in modo che si potessero udire e vedere gli attori d'ogni parte. E i teatri settecenteschi che nelle loro molteplici file di palchi riflettono le divisioni e le abitudini di una aristocrazia mondana e salottiera. E per venire ai giorni nostri sono razionali le fabbriche industriali, gli stadi sportivi, le scuole, gli ospedali, le caserme; tutte costruzioni parlanti di cui si indovina lo scopo al primo sguardo. A questo punto dopo avervi detto in maniera molto sommaria cosa intendo per razionale, verrò a spiegare cos'è irrazionale. Me la caverò dicendo una volta per tutte che almeno in architettura, irrazionale equivale a brutto. Farò un solo esempio, benché se ne potrebbero fare centomila, uno solo ma calzante: questa casa. Che vediamo? Che fuori è costruita in uno stile che per comodità chiamerò arabo. Lo stile cioè di un'epoca ormai tramontata e di una civiltà lontanissima dalla nostra. Evidentemente chi costruì questa casa avrebbe potuto con la stessa indifferenza costruirla, che so io? in stile svizzero, o fiorentino o cinese. Dove non c'è la vita con le sue necessità, non c'è arte. L'architetto che costruì questa casa doveva essere un bugiardo; la sua opera è una bugia. Ma non basta: con una tale facciata era logico per lo meno aspettarsi un interno corrispondente: patio, porticato, terrazze e così via; e stanze mobiliate in stile orientale. Non sarebbe stato meno brutto, ma ripeto sarebbe stato logico. Nient'affatto: l'interno è quello di un villino moderno quanto alla disposizione dei vani e della scala. Quanto poi ai mobili ce n'è per tutti i gusti: Luigi XV, veneziani, quattrocento, Luigi Filippo, novecento e dieci, novecento e venticinque. Chi più ne ha più ne metta. Tirando le somme, abbiamo così una villa in stile arabo, con mobili di tutte le epoche, abitata da gente contemporanea. Ora questo è grave, gravissimo, e non soltanto in sede estetica ma anche in sede morale. La casa rispecchia la vita. Se io signora" egli soggiunse non senza enfasi rivolgendosi alla De Cherini che l'ascoltava attentamente con la faccia imbambolata e sorridente appoggiata sopra una mano "non la conoscessi e dovessi giudicare dalla casa della vita che ci si vive, risponderei senza esitazione: in questa casa si vive una vita falsa e malsana." / [...] "Detto questo sulla razionalità dell'architettura ciò che ora vi mostrerò non è altro che una conseguenza logica. La casa moderna per essere razionale deve anzitutto essere aperta alla natura. E questo perché la vita moderna si è riaccostata alla natura dopo un divorzio di molti secoli. Se non fosse stato per l'area che non lo permetteva mi sarebbe piaciuto ispirarmi alla casa pompeiana e fare una specie di atrio nel quale potessero guardare le camere interne. Ma mancava lo spazio e perciò mi sono contentato di fare in modo che ogni stanza avesse la sua parte di aria e di luce. Naturalmente ho abbondato in grandi finestre e dove era possibile in terrazze. Venendo ad altri aspetti ho cercato che le stanze avessero la maggiore autonomia che fosse possibile senza per questo ricorrere a corridoi e passaggi ingombranti. Inoltre è mio parere che certe stanze sono un

resto di altri tempi e non servono più a nulla. Per esempio il salotto. Oggidì non si riceve più, non c'è più società, non si danno più le feste convenzionali di un tempo. Tutt'al più si viene visitati per motivi ben definiti da amici, colleghi, parenti, fornitori. Perciò niente salone, ma soltanto una stanza grande che potrà servire così da sala da pranzo come da salotto. Necessaria invece anzi indispensabile è una bella stanza per i bambini che potranno nascere" egli continuò asciugando con il fazzoletto una lagrima che gli era caduto proprio nel mezzo della stanza di cui stava parlando. "E questa stanza vuol essere vasta, ariosa, piena di sole, in modo che fin da principio i bambini si abituino a vedere nient'altro che cose luminose, belle, chiare. Questa stanza come vedete l'ho messa in un angolo in modo che guardi con due finestre ai due lati della casa ed abbia più luce che sia possibile..."<sup>542</sup>

Anzitutto, giova constatare che, contrariamente al suo collega Sebastiani, il giovane architetto si pone in contiguità ideologica con l'«ottimismo» dell'avvocato Bosso, mescolando, con fare entusiasta e non poco solenne, «alle spiegazioni un certo vago moralismo rinnovatore e ottimistico»: cifra interessante che immette l'intero suo discorso nel solco tracciato dalle dichiarazioni di principio del Gruppo 7 su «La Rassegna italiana» del 1926, poi riprese in «Quadrante» di Bontempelli nel marzo 1935, cioè a ridosso della composizione moraviana de *L'architetto*.<sup>543</sup>

Ora, sono noti - nel primo capitolo discussi - i rapporti tra Moravia e Bontempelli, il quale dopo l'avventura di «900» e l'ingresso nell'Accademia d'Italia è nel 1933 fondatore con Pier Maria Bardi di «Quadrante», sottotitolato «Mensile di arte, lettere e vita», rivista aperta a dibattiti letterari e artistici, pur occupandosi prevalentemente di architettura, tra spirito innovatore fascista e respiro internazionale, cosmopolita.<sup>544</sup> A ciò si aggiunga che proprio a Roma, nel 1928 organizzata da Adalberto Libera e Gaetano Minnucci, cadeva la 'Prima esposizione italiana di architettura razionale', evento interpretato da Giuseppe Terragni, uno dei sette firmatari del manifesto, come salutare espressione «squadristica» dell'architettura italiana.<sup>545</sup> Ed è molto

---

<sup>542</sup> Ivi, pp. 1159-1162.

<sup>543</sup> G. CIUCCI-F. DAL CO, *Architettura italiana del '900. Atlante*, Milano, Electa, 1990, pp. 100-101.

<sup>544</sup> Cfr. voce 'Bontempelli, Massimo', in *Dizionario del fascismo* cit., pp. 185-186. Invero, la rivista è caratterizzata da un'astratta intransigenza razionalista, in contrapposizione con coloro, tra i razionalisti (come Pagano) «che si spingono a compromessi nella speranza di incidere sul mondo professionale e produttivo», in *Razionalismo architettonico e impegno politico tra arte e impegno politico* in G. CIUCCI-F. DAL CO, *Architettura italiana del '900. Atlante* cit., p. 97.

<sup>545</sup> Cfr. voce 'Architettura', in *Dizionario del fascismo* cit., p. 91. Così Libera e Minnucci nella *Presentazione* alla 'Prima Esposizione d'architettura razionale a Roma': «Perciò - affermazione solenne - a Roma si è raccolta, in una Prima Esposizione di Architettura Razionale, una gran parte dei tentativi e dei

probabile che Moravia, vicino ai circoli culturali più attenti della capitale, ne abbia avuto diretta conoscenza, non foss'altro perché tre anni più tardi, nel '31, ancora a Roma, il Miar, per la curatela di Bardi, allestiva la 'Seconda mostra dell'architettura razionale' che fu addirittura inaugurata dallo stesso Mussolini.<sup>546</sup>

Senza sorpresa, in realtà: la politica del Duce era, per così dire, sinergicamente attenta alle retoriche dell'architettura razionale, l'unica in grado di interpretare la «contemporaneità» espressa dal fascismo.<sup>547</sup> I temi dell'architettura razionale, difatti, incontrano le esigenze di ordine e disciplina imposte dal regime, in uno con lo *spirito nuovo*, «dono prodigioso, che non tutte le epoche d'arte né tutti i periodi storici hanno posseduto»;<sup>548</sup> e stabiliscono altresì corrispondenze fra le diverse forme dell'arte, «tra certe astrazioni di Bontempelli e certa pittura di De Chirico, Carrà, Sironi»,<sup>549</sup> con particolare attenzione allo *stile*, vera e propria parola chiave, non a caso a centro del panegirico del nostro Silvio Merighi.

Che di un panegirico, in sostanza, si tratti è evidente sin dalle prime battute: «l'architettura ha da essere razionale», sentenza il neoarchitetto; e, dopo una

---

progetti: realizzati o no. L'abbiamo decisamente chiamata *razionale*, benché questa parola non corrisponda perfettamente al concetto, che non si può solo definire razionale un'opera che come l'architettura deve essere anche arte. Ma è la parola più esatta che distingua o definisca questo concetto, chiarificandone il contenuto di costruzione, tecnica, razionalità che la differenzia dagli altri tentativi che sono soltanto originati da volute ricerche del nuovo all'infuori di ogni realtà. L'architettura razionale – come noi la intendiamo – ritrova le armonie, i ritmi, le simmetrie nei nuovi schemi costruttivi, nei caratteri dei materiali e nella rispondenza perfetta alle esigenze cui l'edificio è destinato», in G. CIUCCI-F. DAL CO, *Architettura italiana del '900. Atlante cit.*, p. 103.

<sup>546</sup> Cfr. *Razionalismo architettonico e impegno politico tra arte e impegno politico* in G. CIUCCI-F. DAL CO, *Architettura italiana del '900. Atlante cit.*, p. 97. «L'inizio del movimento razionalista italiano viene comunemente fatto risalire al dicembre 1926, quando compare il primo di una serie di quattro articoli a firma Gruppo 7, composto da Castagnoli (presto sostituito da Libera), Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava, Terragni. [...] I giovani razionalisti sostengono che l'architettura moderna non è negazione del passato, ma espressione del "nuovo spirito" proprio della nuova epoca: il moderno è paragonabile ai grandi periodi del passato in cui "si è creato uno stile". Compito dell'Italia fascista è allora di ricondurre il paese all'eccellenza passata, "fino a dettare alle altre nazioni uno stile". Uno stile che deve nascere non dall'individualismo di tipo futurista ma da un'azione collettiva, non dall'avanguardia distruttrice ma dall'ordine instaurato. Al proposito, bisogna ricordare che solo in seguito, anche per rintuzzare l'accusa di dipendenza dell'architettura italiana da modelli stranieri, si costruisce un legame ideale tra futurismo e razionalismo, come proclamano Libera e Minnucci nella presentazione della Prima esposizione di architettura razionale nel 1928, e ribadiscono le successive dichiarazioni di Marinetti, di Fillia, di Sartoris, di Terragni. Ma i principi assoluti, classici, che i razionalisti sostengono sono estranei al futurismo. Ciò che lega i due movimenti è principalmente il senso politico della loro azione. [...] Pertanto è di grande significato, per i razionalisti, la presenza di Mussolini alla inaugurazione della Seconda mostra dell'architettura razionale, nel 1931 a Roma, organizzata dal movimento per l'architettura razionale, il Miar».

<sup>547</sup> Cfr. voce 'Architettura', in *Dizionario del fascismo cit.*, p. 91.

<sup>548</sup> Estratto da «La Rassegna italiana», dicembre 1926; ristampato in «Quadrante», marzo 1935, 23, in G. CIUCCI-F. DAL CO, *Architettura italiana del '900. Atlante cit.*, p. 100.

<sup>549</sup> *Ibidem*.

esemplificazione della razionalità costruttiva nella storia (dai conventi agli anfiteatri alle fabbriche industriali), ad essere infirmati sono gli esempi di ‘irrazionalità’ applicati alla casa della De Cherini, la cui compresenza di più stili architettonici e di arredamento, in quanto illogica, irrazionale rispetto ai tempi attuali, è di per sé denuncia della amoralità dei suoi abitanti («in questa casa si vive una vita falsa e malsana»).

Il secondo momento dell’orazione dell’architetto razionalista è più propriamente propositivo, progettuale. «La casa moderna per essere razionale deve anzitutto essere aperta alla natura»: è l’elogio della luminosità, degli spazi ampi, chiari, ariosi, alleggeriti dai corridoi e, massimamente, dai salotti, inutili, inattuali, evocativi di una distribuzione dei vani (rappresentanza, abitazione, servizio) d’antico stampo, prodotti di una socialità ormai *âgé*, distante dallo spirito ‘fluidò’ dei tempi nuovi.

In effetti, a voler brevemente rendere conto delle proposizioni espresse dall’architetto moraviano, senza entrare nel merito di un’altra importante rivista del tempo, «Stile»,<sup>550</sup> occorrerebbero la sola citazione di Piero Bottoni sul numero del luglio 1933 di «Quadrante»,<sup>551</sup> e ancor di più, in quello stesso anno, le copiose attestazioni teoriche di Bontempelli sulle questioni legate al gusto, all’ordine morale e ai risvolti architettonici;<sup>552</sup> oltre che certe acute posizioni polemiche di Persico.<sup>553</sup>

---

<sup>550</sup> «Gli anni fra il 1932 e il ’36 furono segnati dalla ricerca di un’architettura che superasse le differenze di linguaggi in cerca di un nuovo stile. *Stile* fu appunto il titolo della pubblicazione curata nel 1936 dai giovani Banfi, Belgioioso, Peressutti e Rogers (tutti uomini fra i ventisei e i ventotto anni) nell’ambito di «Domus», la rivista di Ponti: uno stile astratto e libero da forme prefigurate», in ‘Architettura’, in *Dizionario del fascismo* cit., p. 92.

<sup>551</sup> «La riforma della casa secondo i nuovi concetti dettati dal razionalismo si è iniziata in Italia dall’interno delle case assai prima che dall’esterno. Anche se in condizioni particolarmente difficili [...], i giovani architetti razionalisti già nel 1928-29 avevano rifatti alcuni interni di vecchie case creando degli ambienti di assoluta modernità in sostituzione sovente a un eterogeneo bric-à-brac di stili e maniere. [...] Dove l’arredamento moderno ancora manca invece di diffondersi è nel ceto popolare e nella piccola borghesia», in ‘Casa’, in *Dizionario del fascismo* cit., p. 252.

<sup>552</sup> «Molti mi domandano perché da qualche tempo vado intrufolandomi nella polemica per l’architettura moderna, dato che di architettura sono notoriamente digiuno. Risponderò subito, e pubblicamente, che la questione mi appassiona, perché non c’è una questione di architettura, non è neppure una questione di gusto e di estetica: è una questione di ordine morale. La polemica intorno all’architettura è una polemica profondamente politica. I primi scontri tra architetti razionalisti (lo so, è una parola imperfetta, è un epiteto provvisorio; ma ci serve per intenderci; lo cambieremo quando ci accorgeremo che invece di farci intendere ci confonde le idee) i primi scontri, dicevo, tra architetti razionalisti e architetti tradizionali danno questo risultato: che i tradizionalisti hanno detto agli altri: “Va bene; costruite pure voi gli *edifici utilitari, scuole, caserme, case popolari, stazioni, centrali elettriche, sanatori*, stadi. Tutto questo è la ‘architettura effimera’. Noi per contro faremo l’architettura monumentale, il monito del nostro tempo; faremo le case padronali, le ville», in M. BONTEMPELLI, *L’architettura come morale e politica*, in G. CIUCCI-F. DAL CO, *Architettura italiana del ’900* cit., p. 117. Poi, in polemica con i “relitti” dell’architettura ottocentesca: «No, l’architetto di

Ma Moravia è un romanziere, seppure qui alla piccola scala del ‘racconto lungo’; e, col tipico suo movimento atto a sovvertire le posizioni di partenza, ci consegna un finale in cui al tratto compiuto, quasi diurno, del progetto da realizzare si sostituisce un’architettura immateriale, onirica, a suo modo surreale, tanto che viene da dire, con parole imprestare da Sinisgalli, che «è vero che i sogni sono a lapis ma non si possono disegnare. L’architettura dei sogni non si fa disegnare».<sup>554</sup>

Bene, la sequenza finale che chiuderà di lì a qualche pagina *L’architetto*, malgrado le accalorate acquisizioni teoriche del suo razionalismo in architettura, fornirà una prospettiva inedita in seno al modello di interpretazione *organica* della spazialità, ponendo i particolari del progetto nel quadro di un universo continuo, restituito al mondo nella sua realtà profonda, per niente «ostinatamente ottimista»,<sup>555</sup> che porta

---

oggi non è il costruttore di *una* casa, l’architettura moderna è la strada, il quartiere, la città. Ora una strada, un quartiere, una città non sono la somma aritmetica delle case che la compongono. L’occhio dell’uomo oggi si abitua a vedere e giudicare come unità architettonica lo snodarsi, svolgersi, dilagare dei suoi quartieri. Già s’è imposta la nozione del “piano regolatore” come d’un soggetto d’architettura. La moderna architettura non potrà considerarsi se non come architettura di città. L’architettura viene ad assumere *quasi un piglio narrativo*», ivi, p. 118. E ancora, ibidem: «[...] E se il borghese difficilmente riuscirà a capire un villino d’architetto moderno (e soltanto lo subirà quando anche in questa materia si sarà creato un efficace snobismo) per contro il popolo con tutta naturalezza accetta l’arte nuova, perché essa soddisfa in pieno la sua limpida necessità di identificare il bello col semplice»; «[...] Delle altre arti forse la sola letteratura ha già mostrato di sentire questa necessità: la migliore letteratura italiana sta rivelando degni sforzi nella ricerca d’una superiore *semplicità* quanto ai mezzi, d’una profonda *elementarità* quanto alla sostanza»; «[...] L’ammonimento gridato dall’architettura e dalla poesia – *edificare senza aggettivi, scrivere a pareti lisce* – deve diventare una norma per tutta l’arte, anzi per tutto il costume quotidiano».

<sup>553</sup> «La verità è che il razionalismo italiano non è nato da nessuna esigenza profonda, ma da posizioni dilettantesche, come l’europeismo da salotto del “Gruppo 7”, o da pretesti pratici da cui è escluso qualunque motivo di interiorità etica. Per questo ai “razionalisti” italiani può essere validamente rimproverata la mancanza di stile: la polemica ha creato soltanto aspirazioni confuse, come quella della “contemporaneità”, e della “moralità”, senza nessuna aderenza a problemi reali, e senza nessun vero contenuto. La guerra tra “razionalisti” e “tradizionalisti” si è risolta, così, in un dialogo vuoto e inconsistente in cui gli avversi interlocutori rappresentavano la stessa impreparazione teorica e la stessa incapacità a risolvere il quesito di un’architettura che non sia sterile mistificazione. L’ostacolo maggiore ad un’affermazione integrale del “razionalismo” in Italia è consistito nella incapacità dei suoi teorici a porre rigorosamente il problema dell’antitesi fra il gusto nazionale e il gusto europeo», in «L’Italia Letteraria», 6 agosto 1933; ora in E. PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)* cit., in G. CIUCCI-F. DAL CO, *Architettura italiana del ‘900* cit., p. 118. Cfr. anche le posizioni di Alfonso Gatto, curatore degli *Scritti critici e polemici* di Persico, e la linea Gatto-Sinisgalli, i cui scritti «assumevano, in maniera non del tutto anfibia, una (anche se sibillina) connotazione politica, una sorta di metafora complessiva del dissenso», in E. AJELLO, *Per un’architettura morale: Sinisgalli e Gatto*, in AA. V.V., *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Stony Brook, New York, Edisud Salerno-Forum Italicum Publishing, 2012, p. 316.

<sup>554</sup> L. SINISGALLI, *Architettura e utopia*, in ID. *Furor mathematicus*, in E. AJELLO, *Per un’architettura morale: Sinisgalli e Gatto* cit., p. 318.

<sup>555</sup> Un testo decisivo sulla questione ottimismo/pessimismo è in una lettera aperta di Moravia a Prezzolini su «La Nazione» del 25 giugno 1961: «Il pessimismo in realtà è il solo atteggiamento veramente sano che l’uomo possa avere nei confronti di se stesso, a condizione però che riguardi il suo destino di creatura effimera e non le opere che pur tuttavia egli deve portare a termine. Io sono pessimista sulla situazione

con sé l'ineludibile esperienza della distruzione, di una palingenesi mancata, appunto, come sopra si diceva.

Come per il Filippo Milone de *La casa nuova*, prende avvio inconsapevole, dolcemente sospeso tra sonno e veglia, il lavoro onirico dell'architetto, trasognante dietro i vetri del parabrise d'un'automobile in compagnia di Amelia De Cherini.

Sarà questa possibilità progettuale che, sia pure in modo paradossale, e in negativo, permette di *esperire* il manufatto architettonico nella sua essenza di *rêverie*, facendo comprendere come il lavoro che l'arte conduce sullo spazio, attraverso i tentativi costanti di rappresentarlo, continui progressivamente operando per *distuggere*, attraverso una minuta screpolatura quasi «animata di vita propria», la sua perfetta costruzione tridimensionale, senza tuttavia cancellarne la forza simbolica.

Gli piaceva [a Silvio] di pensare che la casa della De Cherini sarebbe sorta proprio in quella valletta dove si trovavano. Anzi già vede la costruzione e il viavai dei muratori scamiciati e bianchi di calce lungo le impalcature, alcuni dei quali con le spalle piegate sotto un fardello di mattoni in atto di salire le scale a pioli, altri intenti con le cazzuole a ribattere e a murare, altri ancora curvi a rettificare la linea del muro con il filo a piombo. Egli li osserva con un piacere acuto dal fondo della sua inerzia, gli pare che lavorino di buona lena, tanto più che il sole splende più che mai, intenso e silenzioso per l'aria infuocata. Lavorano con tanta energia che la casa è finita, come un vestito da un corpo nudo le impalcature cadono dalle pareti intatte, ecco, la casa con le sue terrazze, le sue finestre, la sua porta si drizza solitaria nel fondo della valle. È bianca come la neve, alle terrazze le ringhiere di metallo cromato sprizzano ogni tanto or qua or là sotto i raggi del sole barbagli iridati e accecanti. È una casa nuova, egli ripete con compiacenza, nuova, nuova. Ma, ecco, alla base della casa, un po' a destra della porta, ecco, una fessura sottile, storta e nera appare, si allunga, si propaga, sul bianco muro ramificandosi con rapidità. Questa fessura pare animata di vita propria, dotata di un suo pensiero, tanto avveduto e guardingo è il suo moto. Infatti dopo il primo progresso rimane immobile nel sole come una maligna radice capovolta. 'Da che parte si propagherà' si domanda Silvio 'a destra o

---

diciamo così naturale dell'uomo, cioè sulla morte e sulla vita ma non sulla civiltà e la cultura. Non possiamo evitare di morire e magari non possiamo farci amare da una donna che non ci ama; ma possiamo benissimo cambiare la faccia della terra, abolire le guerre, fare sì che tutti gli uomini siano prosperi e istruiti e così via. Anzi, tra il pessimismo di fondo e l'ottimismo di superficie c'è un rapporto molto stretto. Si progredisce soltanto se ci si rende conto che il progresso è sospeso sopra un abisso. E la bellezza delle opere umane sta nella consapevolezza che esse sono effimere e convenzionali», in R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia* cit., p. 245.

a sinistra? io dico a destra.’ Ma ecco, come per contraddirlo, la fessura avanza a sinistra serpeggiando e biforcandosi prima lentamente e con fatica, poi con una rapidità calamitosa e fulminea. Ora l’intera facciata dianzi intatta della casa è coperta di una rete di nere incrinature, alcune raggiungono il cielo, altre sboccano ai lati, dov’era prima la parete immacolata, liscia e unita ora appare un funesto mosaico di frantumi bianchi orlati di nero: vista singolare piena di deformità e di misterioso malumore che ispira a Silvio insieme apprensione e ribrezzo. Ma egli non è alla fine delle sue sorprese: mentre osserva la facciata così crepata e si meraviglia che stia ancora in piedi, vede le fessure più grosse e poi anche le più sottili brulicare ad un tratto per gli orli di un nero formicolio di insetti. Sono miriadi, trasudano da ogni più capillare ramificazione della fessura, dilagano dagli orli negli spazi ancora bianchi e intatti, son qualcosa tra lo scorpione e la formica, la casa intera dev’esserne piena per ogni stanza fin nei minimi ripostigli. Questo loro brulichio non avviene senza rumore, Silvio avverte infatti un brusio secco di elitre, uno sfregamento di addomi, un crepitio di tenaglie e di code. Egli è soverchiato dal ribrezzo e dalla paura, vorrebbe che la casa crollasse, sprofondasse sotto terra con tutta la sua brulicante popolazione. Ora la facciata è tutta nera e formicolante, cresce il brusio delle èlitre: ‘al fuoco’ egli pensa ‘al fuoco... bruciare, incenerire ogni cosa’, e nello stesso momento si desta. Il crepitio delle scure elitre aveva ceduto il luogo al clamore dorato delle cicale; dormendo egli si era alquanto piegato contro l’Amelia; come aprì gli occhi la vide che si teneva dritta per meglio sostenerlo e con gli sguardi lo osservava di sbieco. “Ho dormito” disse confuso “scusami.”<sup>556</sup>

---

<sup>556</sup> *L’architetto*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., pp. 1175-1176.

## PASSAGGI DI LUCE

**Corpus** | **1. L'avventura** (1940), in *L'amante infelice* (1943); **2. La caduta** (1940), in *L'amante infelice* (1943); **3. La mascherata** (Bompiani, maggio 1941); **4. L'equivoco** (1941), in *L'amante infelice* (1943); **5. La solitudine** (1941), in *L'amante infelice* (1943); **6. L'amante infelice** (1942), in *L'amante infelice* (1943); **7. Malinverno** (1942), in *L'amante infelice* (1943); **8. Agostino** (Documento, estate / autunno 1944; Bompiani, luglio 1945); **9. La disubbidienza** (Bompiani Editore, giugno 1948); **10. Il conformista** (Bompiani, marzo/aprile 1951); **11. La ciociara** (Bompiani, aprile 1957); **12. La noia** (Bompiani, novembre 1960); **13. La disintegrazione** («Corriere della Sera», 20 ottobre 1962), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **14. Il macabro in salotto** («Corriere della Sera», 25 novembre 1962), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **15. La visita del passato** («Corriere della Sera», 20 dicembre 1962), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **16. Giocherellona** («Corriere della Sera», 1° settembre 1963), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **17. Rima con scatola** («Corriere della Sera», 10 gennaio 1965), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **18. E allora?** («Corriere della Sera», 24 gennaio 1965), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **19. Consapevole** («Corriere della Sera», 7 febbraio 1965), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **20. La recensione** («Corriere della Sera», 6 luglio 1965), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **21. Mi fai morire** («Corriere della Sera», 28 agosto 1966), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **22. Il gioco** («Corriere della Sera», 12 marzo 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **23. Soggettivo oggettivo** («Corriere della Sera», 26 marzo 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **24. Sembra un sogno** («Corriere della Sera», 16 aprile 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **25. La sosia** («Corriere della Sera», 19 novembre 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **26. Il binario morto** («Corriere della Sera», 10 dicembre 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*; **27. Alina** («Corriere della Sera», 27 dicembre 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*.

#### 4.1 Ville e palazzi ad intreccio 'cinematografico'

Chi, dopo i racconti degli anni Trenta, leggesse *L'avventura*, un racconto pubblicato alla fine del 1940 con il titolo *Cosma e i briganti*,<sup>557</sup> rimarrebbe non poco sorpreso nel constatare la presenza di una sola descrizione di interni, una capanna,<sup>558</sup> a fronte di un'ambientazione del tutto 'in esterna' quanto

<sup>557</sup> Il racconto fu «pubblicato in sette puntate su "Oggi", il settimanale illustrato diretto dall'amico Arrigo Benedetti, dal 26 settembre al 7 dicembre 1940, con indicazione in occhio "Romanzo di Alberto Moravia", e i riassunti delle puntate precedenti», in *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1865.

<sup>558</sup> «La capanna, costruita con canne legate insieme da viticci, era di forma conica. Le canne tutte annerite e marcite formavano in cima una specie di pennacchio; in quel luogo solitario, contro il cielo grave di nubi, facevano pensare a qualche costruzione barbara, in riva ad un fiume senza storia. Ma, penetrati per la fessura che serviva da porta, trovarono ammucchiata sul pavimento di assi, una rete dalle grosse maglie, con i piombi e i sugheri. C'era un buio perfetto in quel luogo che odorava di muffa e di umido, ma, dopo un poco, abituandosi gli occhi, non restò che una dolce penombra, e piacevole era guardare attraverso la fessura la corrente del fiume che rifluiva sull'ostacolo di una lingua di sabbia con le increspature e la levità di un velo di seta», in *L'avventura*, in *L'amante infelice*, *Opere/2* cit., p. 279.

vertiginosamente esotica,<sup>559</sup> rinvenendovi un inedito stile narrativo, dinamico, convulso, talora furioso, di repentine lueggiateure *en plein air* in luogo dell'uggiosa meteorologia moraviana.<sup>560</sup>

«Ho trovato un nuovo stile per narrare», confidava lo scrittore nel novembre 1940 a Valentino Bompiani, «del tutto diverso da quello sin ora adoperato».<sup>561</sup> Il riferimento nel carteggio è a *La mascherata*, il romanzo che Moravia andava contestualmente componendo sull'onda di quella breve ma intensa stagione della narrativa “di avventura”, fondata sull'azione e sull'intreccio tipici della scrittura di Stendhal,<sup>562</sup> e che inaugurava una nuova fase della sua opera, ponendo fine al lungo periodo di crisi e di ricerca seguito al precoce successo de *Gli indifferenti*.<sup>563</sup>

Difatti il romanzo, «un romanzo stendhaliano satirico»,<sup>564</sup> cedendo il passo ad un nuovo ritmo, programmaticamente serrato e avventuroso, funzionale al «balletto mascherale di una dittatura immaginaria e del fitto mondo che le ruota

---

<sup>559</sup> «Nel 1980 ha avuto un'edizione a parte presso Sellerio, con il titolo originario *Cosma e i briganti*, e con una presentazione in bandella in cui si legge: «pubblicandolo poi in volume, lo scrittore ha apportato non pochi ritocchi e ha del tutto eliminato l'artificio – comprensibile per quegli anni – di localizzarlo in un paese dell'Europa orientale», in *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1865.

<sup>560</sup> «Era di luglio, e già la sferza del sole faceva evaporare l'ingannevole rugiada notturna», in A. MORAVIA, *L'avventura*, in *L'amante infelice*, *Opere/2* cit., p. 243.

<sup>561</sup> *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1865.

<sup>562</sup> «Quanto alla scrittura, volli abbastanza esplicitamente ispirarmi a quella veloce, tutta fatti e azioni, di Stendhal», in A. MORAVIA, *Breve Autobiografia letteraria*, in ID., *Opere 1927-1947*, Milano, Bompiani, 1986, p. XV.

<sup>563</sup> Cfr. A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., pp. 59-60, dov'è un passo davvero illuminante: «Non ho più scritto, dopo *Gli indifferenti*, salvo “Inverno di malato”, una cosa così fondamentale fino al 1942, anno in cui ad Anacapri ritrovai la mia ispirazione originaria e scrissi *Agostino*. È stato dunque un lungo travaglio tra sperimentazione e impotenza. E allora l'osservazione sulla precocità è la seguente: se Rimbaud, invece di vagabondare per il mondo, dopo aver scritto le poesie, fosse rimasto con sua madre, non credi che gli sarebbe successo qualcosa di analogo, cioè di scrivere in un altro modo le stesse cose che aveva scritto nelle poesie? È un'osservazione che può parere presuntuosa, ma in realtà non riguarda il talento ma la precocità. Per quindici anni io non avevo avuto più niente da dire. E allora mi venne fatto di pensare che il silenzio di Rimbaud è probabilmente da imputarsi alla sua straordinaria precocità. Naturalmente si tratta di un'ipotesi come un'altra per spiegare in maniera psicologica un mistero letterario che ancora oggi affascina critici e lettori. Insomma la precocità implica per un certo periodo il sonno del talento, il letargo dell'anima. Anch'io ho dovuto sormontare qualcosa di simile alla morte, cioè la morte dell'ispirazione. L'ho sormontata in vari modi, in senso letterario, provando e riprovando una quantità di scritture una diversa dall'altra. Per cui nel periodo che va dal 1928 al 1942 ho scritto prima di tutto *Le ambizioni sbagliate*, romanzo dostoevskiano-manzoniano, poi delle novelle surrealiste, poi un romanzo stendhaliano satirico come *La mascherata*, infine delle prose piuttosto impettite, del tipo della Ronda. Giravo intorno al problema della scrittura perché non mi era ancora chiaro ciò che volevo o meglio dovevo dire. Finalmente, nel 1942, ad Anacapri, ho scritto *Agostino*, nel quale ho ritrovato la linea maggiore della mia ispirazione, cioè quella degli *Indifferenti*, ma con la nuova dimensione di quindici anni di sperimentalismo letterario».

<sup>564</sup> Ivi, p. 60.

intorno»,<sup>565</sup> esprime, in questi anni, un tentativo di uscire dalla cupezza individualistica dell'interno borghese-familiare, aprendosi ad idee più scopertamente politiche, trattando di una cospirazione montata dalla polizia ai danni di un dittatore nel corso di una festa dell'alta società.

Come già accennato nel precedente capitolo, l'idea della "cospirazione mascherata" sembrerebbe provenire dall'incendio del Reichstag del 1933, artatamente sfruttata dai nazisti per impadronirsi del potere dopo aver creato una situazione di emergenza, una *Technique du coup d'état* per citare il titolo del '31 dell'amico Malaparte; così come il travestimento sudamericano della vicenda rimanderebbe al già ricordato viaggio in Messico compiuto dallo scrittore nel 1936 mentre, nel romanzo, il grande ricevimento organizzato della duchessa Gorina nascerebbe «dal ricordo personale dei grandi ricevimenti offerti dai conti Pecci Blunt, di origine ebraica, alla villa Marlia, vicino Lucca e in particolare di quello del 1938, che in seguito ai provvedimenti razziali fu disdetto per dinieghi e finti malesseri degli invitati, fra cui il ministro degli Esteri Galeazzo Ciano».<sup>566</sup>

Con le parole di Moravia ad Alain Elkann:

È un romanzo che si svolge in un paese immaginario dell'America latina, che è in realtà il Messico. In questo paese c'è un dittatore che si chiama Tereso. Un dittatore che è in fondo Mussolini. Però è un militare. Non ha un braccio. Tereso, essendo popolare, si vuole disfare dei seguaci che l'hanno aiutato a diventare dittatore e soprattutto del capo della polizia. Ma il capo della polizia, saputo che Tereso lo vuole liquidare, organizza un falso attentato, per mostrare a Tereso che è ancora indispensabile e deve rimanere al suo posto. L'idea mi era venuta dall'incendio del Reichstag, provocato dai nazisti per fare il colpo di stato. In questo romanzo c'è un personaggio scettico e disperato che ero io. Mi serviva per illustrare la situazione senza via d'uscita in cui mi trovavo. Una situazione di totale amara delusione, perché non credevo più né all'antifascismo, né al fascismo, né al comunismo, né al capitalismo. Ero in un momento di assoluta incredulità.<sup>567</sup>

---

<sup>565</sup> P. VOZA, *Moravia* cit., p. 31.

<sup>566</sup> *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1843.

<sup>567</sup> A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., p. 122. Intorno *La mascherata* molto bene ha scritto Pasquale Voza: «[Moravia] si apriva ad un giudizio etico-stilistico sul fascismo come "mascherata", come un misto di banalmente volgare e corrotto (sostanzialmente proprio, sia pure in accezioni assai meno semplificate, di larghi settori di cultura laico-liberale), s'incarnava e si trasfigurava nella levità virtuosistica della macchina narrativa, viepiù esaltata dalla cifra grottesca. Ridotti a maschere, cioè non investiti dell'estremismo della "logica" moraviana, i personaggi si affollano, si allineano, si moltiplicano nel balletto narrativo del romanzo, privi di ogni carica saggistico-metaforica, impossibilitati a dar vita alla radicalità

Il quadro è quello di uno stato di polizia e dei suoi cortigiani, come sarà ne *Il conformista*, all'interno del quale si inseriscono relazioni amorose complicate e una sorta di *marivaudage*. L'intrigo messo in atto dal Perro, giannizzero di stato, di regime e di anti-stato assieme, «il più fine e il più singolare tra i suoi numerosi agenti provocatori»,<sup>568</sup> consiste nell'ingaggiare l'idealista Saverio al fine di collocare un ordigno nella villa della duchessa Gorina, presso la quale si recherà il tiranno Tereso in occasione di un ballo mascherato nella speranza di sedurre Fausta, sorella di un prigioniero. Sennonché il fratellastro di Saverio è l'amante di Fausta, quel Sebastiano, «personaggio scettico e disperato», cui nell'intervista sopraccitata Moravia allude come suo doppio. L'amore di Sebastiano per Fausta e la condotta volubile della donna finiranno per far fallire il complotto, in una parossistica scena finale in cui a passare in secondo piano è l'idea iniziale di un attentato fittizio, per cui il tema della “mascherata”, in qualche modo, perde di forza politica a vantaggio delle dinamiche e degli intrecci amorosi esaltati da una cifra grottesca che informa, del resto, anche gli ambienti e gli spazi del romanzo.

Consideriamo, ad esempio, l'elegante pasticceria in Alameda Dos de Mayo<sup>569</sup> e gli «strani personaggi» che in essa vi s'aggirano o il *kitsch* delle «costruzioni

---

della dialettica conflittuale dei *temi*», in P. VOZA, *Moravia* cit., p. 31. Così René de Ceccatty: «La scelta, per *La mascherata*, di un contesto messicano, di un registro umoristico e di una trasposizione metaforica, gli assicura una grande libertà nella stesura del romanzo. Questo apologo politico sulla figura di un tiranno e su una cospirazione contro di lui gli viene ispirato sia dal soggiorno messicano (sebbene i tratti pittoreschi siano quasi inesistenti: solo i cognomi hanno una desinenza spagnola, in modo da confondere le piste e dare l'impressione che Moravia pensi a Franco), sia dall'esperienza dei balli mondani (tutto ruota attorno a un ricevimento, modellato sulle serate che riunivano nella villa di Mimì Pecci Blunt invitati di ogni tipo o su quelle nella villa di Malaparte, a Forte dei Marmi), sia da Dostoevskij (certe scene di *I demoni*, riutilizzate in seguito anche da Pasolini in *Petrolio*)», in R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia* cit., pp. 314-315. Per quanto concerne la travagliata vicenda della censura, cfr. G. BONSAVER, *Mussolini censore* cit., pp. 171-174: e tuttavia, a romanzo appena pubblicato, l'unica modifica richiesta fu «la cancellazione di un passo in cui il viso del dittatore veniva descritto come “un profilo da medaglia di imperatore romano”, il che lascia pensare che i censori fossero ben coscienti del possibile parallelo con il dittatore del nuovo impero fascista», *ivi*, p. 172.

<sup>568</sup> *La mascherata*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 11.

<sup>569</sup> «Ma presso l'imboccatura di questa strada volle anche dare una sbirciatina alla pasticceria elegante, la sola della città, che vi apriva le sue vetrine ricolme di dolciumi. Schiacciando il naso contro i cristalli, il Perro notò che la pasticceria era piena di strani personaggi vestiti in maniera insolita, almeno da quelle parti: gli uomini con brache corte e gonfie, giacche a vento di cuoio, sciarpe colorate intorno il collo, stivaloni di vacchetta gialla e cappelli a larghe falde, le donne in pantaloni di cuoio, camice a scacchi, ampi feltri, stivaloni. Erano costumi da ‘rancheri’, soltanto in tutta la provincia non c'erano ‘ranchi’; di modo che in quella piccola città ecclesiastica, in quella pasticceria molto cittadina, parevano piuttosto che vestiti, anticipazioni del ballo mascherato della Gorina. Gli invitati della duchessa, poiché erano proprio loro, riempivano i tavolini della pasticceria, si assieparono intorno lo zinco del bar, levavano bicchieri

artificiose»<sup>570</sup> nel parco di villa Gorina, «nera, tozza e squadrata come un masso fermo nel mezzo di una corrente»<sup>571</sup> nel cielo vespertino, «rossastra, con i suoi quattro piani e le sue quaranta finestre, simile, nella sua regolarità e semplicità, ad una fabbrica militare»<sup>572</sup> oltre i riflessi dell'erba bagnata di guazza notturna, «bianca, rettangolare e senza fronzoli, con tre piani di finestre verdi»,<sup>573</sup> i soli visibili nella notte di plenilunio: allegoria architettonica de *La mascherata*, con i suoi cambi di scena al variare dei fondali su cui si staglia, tra realismo e astrazione, la villa è figura dell'intrigo che vi si consuma, ampia e solenne nelle decoratissime sue gallerie di busti,<sup>574</sup> nelle «vaste sale bianche e dorate»,<sup>575</sup> ma sordida, buia e nascosta nel labirintico sottosuolo «lugubre e gelato che sapeva di lavanderia militare e di ospedale» dove è una «vasta e complicata cucina»<sup>576</sup> con i

---

piacevolmente fingendo le mosse rozze e smisurate dei cavallanti. Pareva di spiare in un teatro d'opera durante la prova generale», ivi, pp.15-16. Per inciso, a riguardo, lo stesso Moravia adatterà *La mascherata* per il teatro: la pièce, che però modifica il carattere dei personaggi e il tono satirico, sarà allestita da Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano, con Rossella Falk nel ruolo di Fausta.

<sup>570</sup> «Oltre la falsa baita dove dormiva Sebastiano, oltre la falsa capanna australiana dove Fausta si era incontrata con Doroteo, si trovavano nel parco molte altre costruzioni artificiose, false grotte, falsi 'chalet' svizzeri, falsi chioschi cinesi, false rovine classiche, nelle quali, secondo i giorni, si trasportavano per mangiare gli spensierati ospiti della Gorina. Quel giorno il pranzo era stato imbandito in una finta caverna tutta incrostata di conchiglie e penzolante di stalattiti. Vi si accedeva per un'apertura angusta e informe come in una vera caverna; dentro però, sotto la volta coperta di false incrostazioni e di falsi pipistrelli dalle ali di velluto, nella frescura prodotta da molte acque che zampillavano discretamente nelle cavità delle finte rocce tra i muschi e i capelveneri, lampadine dissimulate fingevano una luce verde di spelonca illuminando sette o otto tavolini riccamente apparecchiati», ivi p. 113.

<sup>571</sup> Ivi, p. 124.

<sup>572</sup> Ivi, p. 47.

<sup>573</sup> Ivi, p. 31.

<sup>574</sup> «Sistemato il Saverio, il maggiordomo portò il Perro e Sebastiano all'altro capo del corridoio e poi, attraverso un paio di saloni, in una breve e decoratissima galleria a volta in cui non si aprivano che tre usci sormontati di stemmi e fregi marmorei. "La galleria dei busti" annunciò il maggiordomo. E disse che quella galleria, così chiamata per alcuni busti di Pizarro, Cortez e altri conquistatori che stavano allineati lungo le finestre, era la parte più ricca e più solenne della villa, riserbata di solito agli ospiti di riguardo. In fondo alla galleria si vedeva una quarta porta più alta e ornata, quella, egli spiegò, della cappella della villa. Quanto ai tre usci, il primo dava nell'appartamento della Gorina, il secondo in quello destinato a Tereso e il terzo in quello della marchesa Sanchez», ivi, p. 68.

<sup>575</sup> Dove sono «le tracce della festa: portaceneri ricolmi di mozzoni, sedie e poltrone rimaste nell'ordine dei conversari, mucchi di puglie sui tavolini verdi e mazzi di carte scompigliati, tappeti smossi, bottiglie dimezzate, bicchierini sporchi, vasi pieni di fiori appassiti i cui petali stavano sparsi sui marmi delle tavole», ivi, p. 66.

<sup>576</sup> «Il maggiordomo, parlando sottovoce e guardando non alle facce dei tre sopravvenuti ma al cielo, disse che erano giunti appena in tempo; e li introdusse nel sottosuolo della villa. Un corridoio solo, stretto, nudo e grigio si avvolgeva quale un labirinto per il sotterraneo; e vi davano un'infinità di stanze grandi e piccole. Il maggiordomo come se fossero stati ospiti di riguardo mostrò loro la vasta e complicata cucina, simile ad un'officina con tutti i suoi fornelli i cui tubi salivano d'ogni parte al soffitto; le due o tre stanze in cui donne e uomini pulivano e mettevano in ordine le scarpe e i vestiti degli ospiti; e, dopo le molte camerette della servitù ancora disfatte e gravi del tanfo notturno, persino la legnaia, la dispensa e i magazzini. [...]

tubi che si diramano in ogni parte del soffitto, le sue stanze di servizio simili nell'aspetto a officine casalinghe onuste di fili elettrici e immerse nel vapore risalente dai panni stirati (non già i costumi di scena) degli ospiti della Gorina.<sup>577</sup>

Uno spazio anfibio, dunque, com'è la cospirazione, opera di maschera e di volto. In modo analogo, la descrizione degli appartamenti, dentro e fuori la villa, conferisce spessore 'stratigrafico' al sistema dei personaggi: dall'aulica cappella barocca di palazzo<sup>578</sup> al giaciglio «bianco e dorato» riservato al dittatore,<sup>579</sup> l'atmosfera «rosea e calda» della camera di Fausta,<sup>580</sup> sino agli spazi della rimessa e della capanna degli arnesi, «una costruzione rotonda di tronchi di albero, con il tetto conico di paglia, che fingeva la rozza abitazione degli indigeni australiani».<sup>581</sup>

In particolare, la rimessa di Saverio, configurandosi come un disordinato «stanzone» invaso dai libri, realizza il velleitarismo del giovane suo strambo abitante, a metà tra il covo di resistenza alla dittatura teresiana e la rarità dei libri inventariati nella squinternata ma «preziosa» biblioteca:

Entrati che furono, si rivelò al Perro uno stanzone vasto, dalle pareti intonacate a calce e perfettamente nude. Di mobili non c'erano che un paio di seggiole, un giaciglio tutto tartassato e disfatto, con le lenzuola

---

Finalmente il maggiordomo li portò in una specie di spogliatoio dove una fila di armadi di ferro verniciati di verde fronteggiavano altrettante docce e lavandini di cemento bigio. Egli aprì uno di quegli armadi e mostrò loro le livree già pronte appese agli attaccapanni, dicendo che si vestissero e poi lo raggiunsero nella cucina. E li lasciò. Si vestirono in quel sotterraneo lugubre e gelato che sapeva di lavanderia militare e di ospedale», ivi, pp. 64-65.

<sup>577</sup> «La stanza, bassa e molto vasta, aveva nel mezzo una gran tavola rettangolare ricoperta da una tovaglia di feltro rosso. Su questa tavola molte donne in grembiale bianco menavano con vigore i ferri bollenti su pantaloni e altri indumenti degli ospiti della Gorina; altre cucivano sedute; altre ancora lustravano scarpe esponendole alla luce di tre grandi lampade a paralume verde che pendevano dal soffitto a volta. I fili numerosi dei ferri elettrici e il vapore che si levava dai panni stirati davano allo stanzone un aspetto di casalinga officina», ivi pp. 127-128.

<sup>578</sup> «La cappella era piccola, ma di soffitto alto. Una balconata panciuta, nera e dorata, correva tutt'intorno le pareti imbiancate a calce; sulla parete si allineavano uno accanto all'altro i sepolcri barocchi degli antenati della Gorina. Stemmi arricciolati, teschi specchianti di marmo giallo, lapidi con svolazzanti scritte di bronzo, putti paffuti, nulla mancava all'apparato funebre comune a quei tempi. L'altare in fondo era tutto un barbaglio di spade doro. Lo sormontava un gran quadro senza cornice, buio, con un Cristo livido incoronato di grosse spine stillanti sangue, i piedi, che un rozzo chiodo trafiggeva, insidiati da un agile serpente nero», ivi, pp. 149-150.

<sup>579</sup> «Apparve che l'appartamento comprendeva un vestibolo, una camera da letto, un bagno e uno studio. Il maggiordomo andò alle due finestre della camera da letto e ne spalancò le persiane. Quindi, addossandosi al davanzale e indicando il gran letto bianco e dorato, ricordò come su quei guanciali avessero riposato in passato altri ospiti illustri: principi, ambasciatori, uomini politici, generali», p. 68.

<sup>579</sup> «Nella stanza di Fausta tutte le lampade erano accese producendo un'illuminazione rosea e calda», ivi, p. 134.

<sup>580</sup> Ivi, p. 109.

<sup>580</sup> Ivi, pp. 31-31.

rovesciate in terra e una piccola tavola su cui, tra molte carte, si vedeva una macchina da scrivere di foggia antiquata. Per il resto, lo stanzone era invaso dai libri. Ce n'erano delle file in terra contro le pareti, delle cataste negli angoli, delle pile sulle poche seggiole. Sotto il giaciglio si vedevano ancora libri e così sulla tavola e sulla stufa di ghisa che stava in un canto. Bastò un'occhiata di Perro, espertissimo in tale materia, per vedere di quali libri si trattasse. Tutti i fondi di magazzino delle vecchie case editrici anarchiche e socialiste, tutti gli scarti delle biblioteche di cultura popolare, un diluvio di fascicoli di propaganda, un visibilio di testi divulgativi sulle questioni politiche e sociali. Libri mal legati e peggio stampati, con quelle copertine di misera e provinciale tipografia che puzzano lontano un miglio di clandestino; o con disegni simbolici quali usavano una trentina di anni addietro. Era, a suo modo, una biblioteca preziosa nella sua completezza.<sup>582</sup>

Di contro, la camera da letto - ancora quella d'infanzia - di Sebastiano, facendo leva sull'essenza del silenzio degli ambienti aviti, oramai privati dei mobili, si pone come controcanto all'affastellarsi clandestino della letteratura rivoluzionaria di Saverio. Il confronto, allora, è con i fantasmi degli oggetti che furono, in uno spazio privo di interferenze eppure radicato nella temporalità di una percezione relazionale della materia che «gli veniva dall'infanzia, quando, per provare alla madre che non aveva paura del buio, si era abituato a percorrere l'intera casa senza aprir luci e, quel che era più difficile in quell'affollamento antiquato di suppellettili, senza urtare mobili».<sup>583</sup> Allo stesso modo,

ora, morta la madre e andati tutti i mobili, fino al letto a baldacchino, dal robivecchi, Sebastiano continuava a comportarsi nello stessissimo modo di quando era bambino. Attraversava in punta di piedi il salone pensando 'debbo evitare la consolle...e poi il pianoforte a coda...e poi, ecco, il divano rosso', entrava trattenendo il respiro nella camera materna, augurava sottovoce alla madre la buona notte e quindi in gran fretta e sempre al buio andava a spogliarsi nella sua stanzetta.<sup>584</sup>

---

<sup>583</sup> Ivi, pp. 39-40. «Per recarsi nella camera da letto situata in un angolo del secondo piano, Sebastiano doveva attraversare due o tre stanze tra le quali un grande salone, popolate un tempo di mobili e ora del tutto vuote. Sebastiano in queste stanze camminò al buio sebbene non vi mancassero lampadine penzolanti dai fili che in passato avevano retto i luccicanti lampadari di cristallo di Boemia. Tale sicurezza gli veniva dall'infanzia, quando, per provare alla madre che non aveva paura del buio, si era abituato a percorrere l'intera casa senza aprir luci e, quel che era più difficile in quell'affollamento antiquato di suppellettili, senza urtare mobili. [...] Durante l'infanzia Sebastiano, ogni volta che usciva di notte dalla sua stanza, doveva attraversare oltre al salone e a due salotti minori anche una camera da letto assai solenne in cui, sotto un baldacchino sostenuto da quattro colonne, dormiva la madre».

<sup>584</sup> Ivi, p. 40.

Sembra qui Sebastiano agire con le medesime gestualità ed espressioni corporee di Tancredi ne *La caduta*, e che saranno poi anche di Agostino e di Luca ne *La disubbidienza*: forma di discorso spaziale a distanza istituito dall'intertestualità che, oltre a creare un sistema di comunicazione con i testi posteriori, libera elementi costanti, atmosfere, gusti che paiono rincorrersi, con felicità di volta in volta rinnovate. Sicché ne *La caduta*, si diceva, unico contributo narrativo di Moravia a «Prospettive» di Malaparte, la figura tratteggiata del piccolo Tancredi è una prima ricognizione nei territori dell'adolescenza, non senza un sottofondo autobiografico relativo allo stile liberty della villa in cui lo scrittore ambienta tutta la vicenda narrata.<sup>585</sup>

La villa, l'ultima da quella parte del litorale, era una massiccia costruzione di tre piani, in stile liberty, con il tetto inclinato di scaglie di ardesia, gli abbaini a mansarda, le finestre oblunghe, e i balconi panciuti delle balaustre traforate. Una decorazione colorata e floreale, raffigurante rami di ninfee snodati come serpenti, copriva di ramificazioni verdi e rosse tutta la facciata, partendo i gambi da terra, intrecciandosi intorno alle finestre e sbocciando in grandi fiori sotto il tetto.<sup>586</sup>

La villa, che era appartenuta ad un antiquario, del suo primo abitante conserva ogni chincaglieria, «stipi, mensole, mobiletti e altra simile minutaglia dell'arredamento»,<sup>587</sup> «salotti affollati, specchi di ogni grandezza, incorniciati di aurei fronzoli si rimandavano d'ogni parte i loro verdastri riflessi»<sup>588</sup> mentre, come in villa Gorina, vestiboli e corridoi «erano ingombri di torsi di marmo, di cassapanche e di armature; alle pareti nereggiavano quadroni seicenteschi; per la scala era appesa una serie di lividi arazzi popolati di imbambolati e fioriti personaggi»;<sup>589</sup> su tutto grava «un'aria buia, chiusa, fredda, piena di scricchiolii e di ombre».<sup>590</sup> Eppure essa, abbiamo visto, pur essendo ubicata sul litorale, non

---

<sup>585</sup> Dice, infatti, Moravia a Dacia Maraini, parlando della camera da letto dei suoi genitori, nel villino di via Sgambati, che questa «era tutta nello stile liberty: cassettone, letto, seggiole, armadio», in D. MARAINI, *Il bambino Alberto* cit., p. 12.

<sup>586</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 197.

<sup>587</sup> Ivi, p. 197.

<sup>588</sup> Ibidem.

<sup>589</sup> Ibidem.

<sup>590</sup> Ibidem.

partecipa della sua luce radiosa né dei benefici effluvi marini: anzi, a questi pare negarsi

ché l'antiquario, non sapendo dove mettere, aveva incastrato nelle finestre certi suoi antichi vetri piombati. Un odore casto e funebre di vecchio legno, di muffa e di topi aleggiava in quelle stanze soffocate in cui i mobili disposti in ordini mai visti, arbitrari e strani, parevano escludere con arcigna sufficienza ogni intrusione umana.<sup>591</sup>

Di questa villa, convalescente come il Girolamo di *Inverno di malato*, il giovane Tancredi sulle prime nutre una segreta paura, non foss'altro perché «la buia casa piena di forsennato arredamento pareva fatta apposta per fomentare quegli stati morbidi e malinconici».<sup>592</sup> ciononostante egli la preferisce «alla melensa cabina, all'ombrellone inclinato, alla sabbia che si fa scorrere nel pugno per lunghe ore di fronte al mare deserto»,<sup>593</sup> misurando, in questo senso, una distanza da Agostino che, seppure inizialmente schivo e poco incline alla scoperta (una cabina scelta per rifugio), verrà attratto nell'orbita della banda del Saro, superando il limite della propria paura a relazionarsi. E tuttavia anche Tancredi, in una dimensione solipsistica, non relazionale, troverà un suo centro.

Pian piano, prese possesso del suo mondo. Lo attiravano soprattutto le camerette a mansarda dell'ultimo piano, specie le celle in cui i soffitti intonacati a calce e i pavimenti di rozze tavole facevano pensare a granai o altri luoghi asciutti e segregati. In certune un solo grande letto occupava quasi tutto lo spazio; e il materasso arrotolato come di recente dava l'idea di intimità antiche e tragiche, il cui segreto fosse rimasto chiuso là dentro insieme con il tanfo e la polvere. I quadroni neri dell'antiquario, i più senza cornice, ricoprivano le pareti del pavimento al soffitto, e i loro personaggi, violentemente atteggiati tra nubi e tenebre, sorprendeivano in quelle celle che parevano troppo basse per loro.<sup>594</sup>

Da questo momento in poi comincia l'avventura misteriosa di Tancredi, del gatto e della sua paura, del suo desiderio di incontrarlo<sup>595</sup> - tra fantasie di morte,

---

<sup>591</sup> Ivi, p. 197-198.

<sup>592</sup> Ivi, p. 198.

<sup>593</sup> Ibidem.

<sup>594</sup> Ivi, p. 199.

<sup>595</sup> In particolare, cfr. la sequenza in cucina: «Tancredi sapeva che a quell'ora il gatto era solito starsene in un angolo del focolare, sotto la cappa; e sul punto di entrare nella cucina fu preso da un'abbietta paura di incontrarlo.[...] Tuttavia si fece coraggio e, dopo essersi affacciato un momento a scrutare l'oscurità, si slanciò a testa bassa attraverso la stanza, aprì a tastonì una porta e penetrò nel corridoio che dalla cucina portava alla sala da pranzo. Ma in questo passaggio il gatto l'aspettava, ne sentì il pelo contro le gambe nude,

assassinio e nascente sensualità – in casa e nella penombra della mansarda dal soffitto basso e l’abbaino, con il «gran letto di noce»<sup>596</sup> e «il suo materasso di grigia stoffa rigata».<sup>597</sup> Un mondo che, con tratti numinosi, si presenta alla fantasia del ragazzo come occluso dalla comprensione della totalità nel quale è immerso e, tuttavia, aperto alla possibilità di un pensiero astratto che si fa strada a partire dai dati del sensibile catturati attraverso la fessura di una porta.

Incuriosito, Tancredi si levò e andò a mettere l’occhio alla fessura della porta. Non vide dapprima che una cameretta in tutto simile a quella dove si trovava; anzi, riconobbe sulla parete di fronte il quadro della caduta di San Paolo,<sup>598</sup> più che mai, in quella luce di tempesta, cupo e vividamente illuminato. Il letto sul quale poche ore prima aveva fantasticato guardando il quadro, era vuoto; né si capiva donde fosse venuto quel chiacchiericcio, il quale, del resto, era anch’esso cessato. Nondimeno tutta la stanza aveva un aspetto vivo e abitato; come se in quell’aria scura e chiusa fosse rimasta l’impronta delle presenze che l’avevano sino allora occupata. Fu anzi proprio questa sensazione di violare un’intimità segreta e, in certo modo, clandestina, che impedì a Tancredi di penetrare nella stanza; e gli ispirò, mentre guardava, un sentimento, mai provato prima d’allora, di indiscrezione ardente e vergognosa.<sup>599</sup>

Al polo opposto della mansarda, lungo l’asse verticale di un’altra villa, quella di *Malinverno*, uno dei racconti più suggestivi de *L’amante infelice*, una villa di campagna «molto solida ma tetra»,<sup>600</sup> sono le profonde cantine, caratterizzate da

---

con un raccapriccio che il luogo chiuso e buio rendeva ancora più insopportabile. Con un urlo fuggì fuori dal corridoio», ivi, p. 203. E del corridoio: «Salì di corsa due rampe di scala, sbucò nel corridoio del terzo piano. Per le due finestre che erano alle estremità del corridoio, una luce smorta e bassa si spandeva debolmente sulle mattonelle rosse del pavimento. In questa luce, che gli aureolava curiosamente i peli ritti del dorso, Tancredi vide il gatto aggirarsi tutto contratto e guardingo. Con un salto fu nel vano di una porta e, le dita sulla maniglia, osservò i movimenti dell’animale. Il gatto non pareva essersi accorto di lui, indeciso, si aggirava in quella poca luce, il dorso inarcato e la coda ritta. Sembrava che si specchiasse nel pavimento; e ad un tratto fece un balzo da parte, quasi giocando con il proprio riflesso. Quindi parve vedere per la prima volta Tancredi e subito spiccò verso di lui un trotterello calmo e fiducioso. Tancredi che l’aveva spiato tutto il tempo, si rifugiò sollecitamente nella camera, e, pian piano, senza far rumore, chiuse l’uscio», ivi, p. 204.

<sup>596</sup> Ivi, p. 204.

<sup>597</sup> Ibidem.

<sup>598</sup> Il quadro è quello noto del Caravaggio in Santa Maria del Popolo, a Roma.

<sup>599</sup> Ivi, p. 205.

<sup>600</sup> *Malinverno*, in A. MORAVIA, *L’amante infelice, Opere/2* cit., p. 312. «La villa un tempo era stata costruita sul limitare della campagna; ma con gli anni la città l’aveva avvolta; e ora sorgeva in un quartiere di caseggiati quasi popolari. Era una costruzione molto solida ma tetra: mura grigie e screpolate, persiane sbiadite, giardino angusto in cui un’edera nera e gigantesca serpeggiava dovunque con il suo brulicante fogliame. A pianterreno la villa aveva due o tre sale arredate fastosamente ma senza intimità con quei grandi divani dorati pieni di riccioli di legno e quei cortinaggi teatrali con cui la borghesia un tempo aveva cercato

un continuo, inquietante «romorio dell'acqua»,<sup>601</sup> amplificato dal buio piovoso che «pareva percuotersi sotto volte ampie e gelate»:<sup>602</sup> l'acqua è quella di una vasca molto grande a fior di terra, che occupa l'intero pavimento di una sala sotterranea, bassa, circondata da grigi pilastri impiantati su del cemento grezzo; il suo scroscio è costante, potente, udibile dalla strada, riverberato dall'eco delle arcate. Sia che le immagini suscitate da quel misterioso luogo siano di una «lavandaia inginocchiata a torcere e sciacquare panni in quella gora tenebrosa»,<sup>603</sup> che l'immagine ctonia di una bestia che da un momento all'altro ci si aspetta di vedere affiorare dall'acqua nera, è lo spazio di *Malinverno* l'unica cantina ad essere presente nel corpus moraviano, se si eccettuano i sotterranei di villa Gorina (che cantine non sono) e l'inquietante rumore proveniente dai tubi del termosifone di villa Ardengo,<sup>604</sup> come si è visto nel secondo capitolo di questo lavoro.

Diversamente che in *Malinverno*, dove a predominare sulla costruzione narrativa sono le oscure suggestioni acquatiche della cantina, ne *L'equivoco* e ne *La solitudine*, l'attenzione per la complicazione avventurosa e quasi 'cinematografica' dell'intreccio contribuisce a corroborare, come contestualmente avveniva per *La mascherata*, la principale direzione della ricerca moraviana fra il 1939 e il 1941.

In particolare, ne *L'equivoco* il tema della villa, «in cima ad un poggio solitario, in una zona collinosa ai margini di un sobborgo elegante»,<sup>605</sup> rinnova le condizioni di incontro, anche se stavolta ad esplicitarsi è il tema della gelosia da parte di un mercante, Sangiorgio, verso la propria moglie, Gilda; il drammatico finale del racconto darà torto all'uomo che, nel tentativo di provare la fedeltà della donna, pianifica un'assenza da casa: equivocando la presenza nella villa di un ladro, tale Urati, per quella dell'amante di lei, con furia omicida si avventerà verso la moglie mentre lascerà andare impunito il presunto amante, come da *cliché*, nascosto dietro le ante d'un armadio a muro. Una trama alla cui costruzione contribuisce il 'cinematografico' alternarsi del disegno delle luci:

---

di rivaleggiare con la magnificenza dei palazzi storici; ma, per il rimanente, mobili da rigattiere di nessun valore, suppellettili sgangherate e male assortite».

<sup>601</sup> Ivi, p. 316.

<sup>602</sup> Ivi, p. 317.

<sup>603</sup> Ivi, p. 319.

<sup>604</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti* cit., p. 85.

<sup>605</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 156.

Contro quel cielo trasparente, la villa gli apparve tutta nera con una sola finestra al secondo piano che splendeva di luce gialla. Era la finestra della moglie e il Sangiorgio per un istante pensò che i propri sospetti fossero infondati. Ma proprio nel momento in cui formulava questo pensiero, ecco, ad un tratto, un rettangolo giallo accendersi improvvisamente a pianterreno là dove si trovava la porta di casa. Il Sangiorgio vide in questo rettangolo disegnarsi una figura nera la quale fece il gesto di chi chiama. E infatti di lì a un momento, altra figura nera uscì dall'ombra che spandeva la facciata della villa ed entrò a sua volta. Il rettangolo di luce si spense. Ma subito dopo una finestra si illuminò a pianterreno nel punto dove si trovava il salotto.<sup>606</sup>

Nel salotto, «una specie di gelata sala di museo»,<sup>607</sup> c'è poco bottino per le tasche del ladro, ché il Sangiorgio, nella fretta di sposarsi, aveva acquistato mobili di «quelle stanze complete che si vedono talvolta nelle vetrine; e tale e quale l'aveva fatta trasportare nella sua villa. Era un salotto Luigi quindici; e il Sangiorgio non aveva fatto a tempo ad aggiungervi neppure il minimo ninnolo da quando ve l'avevano scaricato i facchini della fabbrica».<sup>608</sup>

È la camera da letto dov'è la donna, invece, a destare la sua attenzione, una delle molte camere di donna che abbiamo imparato a identificare come il regno per eccellenza della femminilità, quelle *Frauenzimmer* che Freud vuole simboliche nelle culture latine (e letterarie in quelle germaniche):<sup>609</sup> le coperte disfatte, i panni sparsi, lo specchio da tavolo ma, soprattutto lei, la donna:

Vide una camera da letto completamente arredata e, quel che era più importante, con tutti i segni di essere abitata. Il letto, basso e gonfio, aveva le coperte rovesciate; vi si scorgeva una camicia da donna, di velo rosa, stesa con le braccia aperte sul guanciale. Indumenti si vedevano sulle seggiole. Presso il letto, una teletta sormontata da una psiche era ingombra di scatole e di boccette. L'Urati era così sicuro del fatto suo che dimenticò ad un tratto i motivi per i quali si era introdotto nella villa e non pensò più che a spiare la donna che abitava quella camera. Le donne erano la passione dominante dell'Urati; soprattutto per soddisfare le molte necessità in cui lo metteva questa passione, egli si era risolto a rubare. All'Urati non parve vero di poter spiare qualche bella e giovane donna nel cuore della sua intimità. Di lì

---

<sup>606</sup> Ivi, p. 159.

<sup>607</sup> Ivi, p. 161.

<sup>608</sup> Ibidem.

<sup>609</sup> M. PERROT, *Storia delle camere* cit., p. 148.

a poco l'uscio della stanza da bagno si aprì e Gilda entrò apparendo subito nello spazio visuale dell'Urati.<sup>610</sup>

Così come è una donna, Monica, al centro della contesa tra i due inseparabili amici Mostallino e Perrone ne *La solitudine*, un racconto interamente basato sul procedimento retorico della dimostrazione, drammatizzato al punto di avere una forma scenica ed una quinta singolare, un *luna park* da un lato e l'attico di Mostallino nel quale si consuma questa fiaba dei disamori, delle tre solitudini intercomunicanti, dall'altro: declinato in vernacolo (il camino di mattoni rossi, i mobili di legno grezzo, un'ottomana) è lo studio di Mostallino, nonostante questi l'abbia arredato «con un lusso discreto e sicuro»<sup>611</sup> tra i grandi cortinaggi chiari delle pareti e le cristalliere di legno lucido.

La vicenda è ambientata in un quartiere nuovo di periferia, in una «gola oscura stretta da ogni parte da alte colline che sembrava illuminato dalla luna»,<sup>612</sup> in un tipico scenario da Strapaese con le vaste terrazze su cui si allungano ineguali le ombre dei comignoli, mentre «un'illuminazione straordinaria»<sup>613</sup> segnala una vasta zona informe dov'è un *luna park*, individuato con il consueto contrasto tonale di bianco e di nero tipico della scrittura del primo Moravia: «le forti chiarità bianche dei padiglioni, il brulichio nero della folla».<sup>614</sup>

Bisognerà attendere la nuova sensibilità luministica del racconto *L'amante infelice* perché si possa tracciare una distanza dalle soluzioni concentrazionarie

---

<sup>610</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit, p. 163.

<sup>611</sup> «Lo studio comprendeva, come apparve, una vasta alta stanza coi finestroni, e due stanze minori. Mostallino l'aveva arredato con un lusso discreto e sicuro. Grandi cortinaggi chiari sulle pareti, mobili di legno grezzo, lunghi, bassi e come sdraiati, una tavola, un'ottomana, la radio. La tavola era apparecchiata e scintillava di cristalleria sul legno giallino e lucido come il bosso. In fondo allo studio c'era un camino con la cappa di mattoni rossi. La donna stava in piedi con le spalle contro questa cappa; e, immobile, li guardava venire», *ivi*, p. 176.

<sup>612</sup> *La solitudine*, in *L'amante infelice*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit, p. 174.

<sup>613</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>614</sup> *Ibidem*. All'interno del *luna park* è poi l'attrazione de *L'inferno*: «Dopo il carosello, fu la volta dell'inferno. Questa baracca che si adornava sulla facciata di un cartellone sul quale si vedevano molti diavoli neri e smilzi armati di forche contro uno sfondo di rosse fiamme divampanti, offriva il destro di fare un giro al buio fra varie sorprese e spaventi: ed era una delle attrattive più apprezzate del luna park. [...] Qui un lamento lungo, lì in un lampo di magnesio uno scheletro dalle braccia alzate; poi in una nicchia illuminata di luce rossa un mascherone digrignante; più lontano, con una sghignazzata teatrale, un fantasma avvolto in un bianco lenzuolo. Tutto questo al buio, in un'aria promiscua piena di tonfi e di risate soffocate», *ivi*, p. 185. Ancora. «Entrarono in una specie di bar, una baracca tra le altre. Cortinaggi stinti ricoprivano le pareti, il banco di legno scuro era stranamente nudo, senza un solo bicchiere, senza una bottiglia. Piuttosto che a un bar si pensava lì dentro a qualche nuova attrattiva: non avrebbe meravigliato vedere sbucare dai cortinaggi, dietro il banco, qualche pagliaccio vestito di sete sgargianti, il viso infarinato», *ivi*, p. 176.

degli ambienti anni Trenta, nonostante la coerenza tematica e stilistica della raccolta nella quale è inserito, cui significativamente dà il nome: unico racconto non pubblicato in precedenza su rivista, probabilmente scritto in funzione del nuovo libro di cui occupa le pagine centrali,<sup>615</sup> *L'amante infelice* (come già accennato in 3.1, una possibile reminiscenza degli amori tumultuosi dell'autore con l'inglese Helen, al ritorno dagli Stati Uniti), si contraddistingue dai coevi suoi racconti per le architetture mediterranee e per il diffuso uso del colore chiaro su marine, spiagge e litorali che si lasciano finalmente abitare.

#### 4.2 Luce rivierasca, adolescenze a confronto: Agostino, Luca, Marcello

A voler prestar fede alla chiave autobiografica di Moravia,<sup>616</sup> fu Capri l'«isola non lontana dalla costa»<sup>617</sup> in cui si svolge la vicenda de *L'amante infelice*, con le sue terrazze, criptoportici e villini, i volumi semplici e compatti disposti a grappolo, od orientati in funzione dell'orografia, le esposizioni a solatio, i profondi campi d'ombra generati dagli stretti vicoli: e, di fatto, la storia d'amore con l'inglese Helen si concluse nel modo narrato dallo scrittore nel racconto.

A Capri Moravia soggiorna inizialmente per brevi periodi, a partire dal 1934, prima dunque dell'amico Curzio Malaparte, con cui in quello stesso anno era stato a Parigi<sup>618</sup> e che, com'è noto, nel '38 si farà costruire su punta Massullo la famosa sua “Casa come me” dietro progetto di Adalberto Libera (e nella quale, per un felice cortocircuito, Jean-Luc Godard avrebbe ambientato nel '63 il suo *Le Mépris*,

---

<sup>615</sup> *Note ai testi*, in A. Moravia, *Opere/2* cit., p. 1864. Per la cronologia, la quarta raccolta di racconti (1943).

<sup>616</sup> «All'arrivo del piroscifo [il *Conte di Savoia*, da New York], Moravia guadagnò subito Roma per fare ritorno in famiglia, ma diede appuntamento a Helen a Positano, sulla costiera napoletana, di fronte a Capri», in R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia* cit., p. 235. Ad Elkann che gli chiede dell'inglese conosciuta sul piroscifo, Moravia risponde: «Non pensavo che a lei. Dunque andai a Positano, che allora era una spiaggia deserta con un paese in cui non c'era ancora la luce elettrica. [...] A Positano scrissi “La tempesta”, “L'architetto”, “La provinciale”», in A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., p. 86. Salvo poi specificare che, in seguito ad un litigio con la donna, Moravia lasciò lei e Positano per affittare una camera a Capri: «Ed ecco ad un tratto la mia amica inglese mi annuncia il suo arrivo. Io ho scritto anche un racconto su quella sola giornata che passai con lei. Si intitola “L'amante infelice” e insieme con un altro racconto intitolato “La casa è sacra” è il solo mio racconto in cui narro esattamente ciò che è successo, né più né meno. Un racconto che, per così dire, si trovava già bell'e fatto nella vita vissuta. Bastava trascriverlo», ivi, p. 87. Nella stessa risposta ad Elkann c'è tuttavia un'imprecisione, e cioè Moravia nel 1936, l'anno dell'incontro con Helen sul piroscifo diretto in Italia, non aveva «ventisette» anni, come pure è scritto (!), bensì ventinove. Da confrontare nel merito con l'altra imprecisione riportata in R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia* cit., p. 237, dove a Dina d'Isa Moravia avrebbe detto di avere, addirittura, «trentasei anni».

<sup>617</sup> *L'amante infelice*, in *L'amante infelice*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit, p. 212.

<sup>618</sup> S. CASINI, *Cronologia* cit., p. XLVI.

dal romanzo moraviano *Il disprezzo*);<sup>619</sup> quindi si stabilisce ad Anacapri, con la Morante nel '39, con maggiore regolarità l'anno seguente, presso Villa Ceselle, e ancora nel '42, dove nel mese di agosto scrive *Agostino*.<sup>620</sup>

Così Moravia ad Alain Elkann sulla permanenza caprese agli inizi della guerra:

[...] ci stavo forse la metà dell'anno. Apparentemente perché era meno cara di Roma, ma in realtà perché, strano a dirsi, la meravigliosa natura di quell'isola mi ha fornito negli anni della guerra un contrappeso di eternità se vuoi disumana che equilibrava gli orrori sociali della guerra e del fascismo. Mi sentivo molto vicino a qualche cosa che non sarebbe mai mutato, cioè la natura e nemico di qualche cosa che non poteva non mutare, cioè il fascismo e la guerra.<sup>621</sup>

Abbiamo già avuto modo di discutere in questo lavoro del rapporto tra scrittura e autobiografia e Moravia stesso, nei suoi interventi, come sappiamo, ne ha illuminato, di volta in volta, aspetti e problemi; riguardo ai suoi racconti, ancora ad Elkann confidava: «la scrittura è in qualche modo la trasposizione della mia persona sulla carta. Voglio dire racconti nei quali, oltre alla mia voce, c'è anche la mia persona fisica»<sup>622</sup> o, ancora, «l'esperienza di base del romanziere è sempre autobiografica, lo scrittore non parla delle cose che non conosce».<sup>623</sup>

Forse addirittura più che in *Inverno di malato*, nel racconto *L'amante infelice* scrittura ed esperienza autobiografica tendono a confondersi, riflettersi. Rispondendo ad Elkann su quanto avvenne quel giorno con Helen a Capri, Moravia non fa che «esattissimamente» narrare la trama del suo racconto, nel quale un uomo di nome Sandro, rifugiatosi sull'isola, in solitudine, per consolarsi della recente sua delusione d'amore, riceve una cartolina postale che la sua ex-amante (di cui non è detto il nome), da una città della costa, gli fa recapitare. L'uomo ne è entusiasta, lei sbarca sull'isola, il gioco pare ricominciare ma la

---

<sup>619</sup> La letteratura su Villa Malaparte, in assenza di un deliberato riferimento bibliografico, è pressoché sterminata. Dell'opera si conosce la lunga e turbolenta fase di ideazione, la chiara matrice razionalista, l'armonia col contesto naturale, l'importante scalinata trapezoidale che porta al tetto praticabile sulla terrazza, di lecorbusereana memoria. Agli effetti, uno dei capolavori del Movimento Moderno in Italia.

<sup>620</sup> «Vivevamo così: io mi alzavo verso le sette, mi mettevo a lavorare ad *Agostino*. Elsa scriveva *Menzogna e sortilegio*. Poi alle nove scendevamo alla Piccola Marina, dove restavamo fino a metà pomeriggio, quindi risalivamo ad Anacapri, spesso sotto la pioggia, qualche volta litigando. Sempre a piedi, tutto a piedi. [...] Era un posto stupendo, bellissimo, è uno dei ricordi più belli della mia vita», in A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., pp. 131.132.

<sup>621</sup> A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., p. 121.

<sup>622</sup> Ivi, p. 102.

<sup>623</sup> Ivi, p. 107.

donna minaccia di ripartire subito, esasperandolo: scapperà in tempo quando capisce che lui fa per strangolarla. Seguono, speculari alla trama del racconto, le parole di Moravia ad Elkann:

Avevamo trascorso una magnifica giornata. Eravamo andati in barca a fare il bagno alla Grotta verde. Poi avevamo mangiato alla Piccola marina: una giornata perfetta. Risalimmo in carrozza, andammo nella mia camera, lei si addormentò. Ma io cercai di fare l'amore e allora esplose un dramma inspiegabile e assurdo di cui ancora oggi mi vergogno: lei mi respinse con malagrazia e io, come per un raptus omicida, la presi per il collo e cercai di strangolarla.<sup>624</sup>

Sarà invece l'opera a dire della terrazza del ristorante con una pergola sul mare,<sup>625</sup> della camera e del relativo suo loggiato,<sup>626</sup> delle sue mura spesse,<sup>627</sup> delle vecchie ville isolane,<sup>628</sup> o del bianco portico coperto che «come un corridoio girava dentro il paese, dentro la fila di case che fronteggiava la marina. [...] bianco, con rotonde volte bianche, pareti sghembe bianche, selciato bianco e pareva proprio una galleria scavata dentro un solo blocco di sale o di marmo. Ogni tanto un'arcata si apriva e allora, in una luce forte, si scorgeva il mare azzurro e risplendente fino ai termini annebbiati dell'orizzonte».<sup>629</sup>

Un'adesione alla "luce mediterranea" che sembrerebbe il frutto di una fascinazione non meno profonda di quella che dal diciottesimo secolo sino a tutto il Novecento ha spinto poeti, scrittori e filosofi a compiere il loro reale o metaforico viaggio in Italia, se non fosse che per Moravia questa *scoperta* è attraversata ancora da lampi di inconsapevolezza, ché l'intreccio e il finale del

---

<sup>624</sup> Ivi, p. 87.

<sup>625</sup> «“Conosco un ristorante che ha una pergola sul mare” disse Sandro. “Poco importa, purchè si mangi: muoio dalla fame.” La terrazza del ristorante, sotto le foglie e i grappoli ancora verdi della pergola, era deserta, salvo una coppia di stranieri anziani che mangiavano in un angolo», in *L'amante infelice*, in *L'amante infelice*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit, p. 233.

<sup>626</sup> «Queste camere allineate sopra una terrazza comune protetta da un loggiato, erano quanto rimaneva di un antico convento. Tre lati del primitivo chiostro erano scomparsi, non restava che quella fila di stanza addossate allo scoscendimento dell'isola», ivi, p. 212.

<sup>627</sup> «Mise la valigia in terra, trasse di tasca la grossa chiave di ferro e la introdusse nella toppa della vecchia porta verde e sdruccia dell'antico convento. Entrarono nel corridoio buio e fresco. “Che mura grosse” disse la donna guardando ai lucernari incassati nello spessore delle volte. / “Era un convento” disse Sandro. Andò in fondo al corridoio, aprì l'uscio e soggiunse: “Ti ho fissato una stanza accanto alla mia...intanto puoi entrare qui”», ivi, p. 218.

<sup>628</sup> «Attraversarono la piazza, presero per la scorciatoia che portava al mare. La scorciatoia per un lungo tratto girava tra folti giardini i cui alberi lasciavano appena intravedere le facciate annerite di vecchie ville di stile moresco o pompeiano. Era la parte più antica dell'isola, come spiegò Sandro alla donna, quelle ville risalivano tutte ad una cinquantina di anni addietro», ivi, p. 220.

<sup>629</sup> Ivi, p. 233.

racconto, con quell'insistere sulla prossimità tra desiderio e omicidio, rimanda alle consolidate costruzioni narrative oramai note. E, tuttavia, con certezza, è possibile sostenere che qui, in questo racconto, la luce, così come il nuovo rapporto interno/esterno, abbia valore prodromico, seppure di un solo mese,<sup>630</sup> della cosiddetta "seconda fase" della narrativa moraviana rappresentata da *Agostino*, romanzo scritto a Capri nell'agosto del 1942 «con molta ispirazione» e «felicità espressiva» tanto da essere considerato dall'autore «la cerniera che congiunge *Gli indifferenti* ai miei libri successivi».<sup>631</sup>

Dei libri successivi ad *Agostino*, è Moravia a dare l'indicazione di continuità nel solco di una tematica a lui cara, quella adolescenziale: al libro caprese seguirebbe *La disubbidienza* e la genesi de *Il conformista*, in particolare il capitolo del Prologo, in uno con i racconti *La caduta* e, più indietro nel tempo, *Inverno di malato*. Il 18 agosto 1948, infatti, dopo il successo di vendite e il consenso della critica per *La disubbidienza*, scriverà da Capri a Bompani di un'interessante proposta:

io avrei un progetto che ti voglio sottoporre. Più in là si potrebbe fare (magari nelle opere complete) un solo volume che si potrebbe intitolare, per esempio, *Romanzi e novelle sull'adolescenza*. Esso includerebbe: *Inverno di malato*, *La caduta*, *Agostino*, *La*

---

<sup>630</sup> «Secondo la datazione in calce alla raccolta de *I racconti 1927-1951*, la sua stesura risale al 1942, e doveva essere già conclusa in luglio, quando editore e scrittore si accordarono su *L'amante infelice* come titolo della raccolta», in *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1864.

<sup>631</sup> Alla domanda di Alain Elkann: «È vero che scrivesti *Agostino* in un mese, agosto, e per questo gli hai dato quel titolo?», Moravia risponde: «Sì, è vero. L'ho scritto con molta ispirazione, illuminato da una grande felicità espressiva. Parliamone pure perché è fondamentale nella mia opera. Quel libro è la cerniera che congiunge *Gli indifferenti* ai miei libri successivi. *Agostino* è il rapporto di un bambino con la madre, al mare, nelle vacanze. *Agostino* ama sua madre e al tempo stesso entra a far parte di un gruppo di ragazzi del popolo che formano la corte di un bagnino omosessuale. *Agostino*, in quei giorni della sua estate in una cittadina balneare che è Viareggio, scopre due cose fondamentali, almeno oggi, nella vita: il sesso e la differenza di classe. Il sesso è ciò che in fondo determina il suo rapporto con la madre, dapprima vista da lui come genitrice sacra e inaccessibile, poi come una donna simile a tutte le altre. La differenza di classe è quello che lo divide dai suoi compagni di gioco proletari. È la storia di una vacanza infantile, ma è anche la storia dell'incontro di *Agostino* con la cultura moderna, che presuppone l'opera di due grandi smascheratori, Marx e Freud», in A. MORAVIA – A. ELKANN, *Vita di Moravia* cit., p. 135. Sulla scoperta del sesso e delle amicizie in un contesto vacanziero, cfr.: «Dacia: "[...] A che età è avvenuto questo passaggio dall'ignoranza alla conoscenza sessuale, dall'astensione inconscia all'astensione volontaria?" / Alberto: "Verso i nove anni, quando sono andato a Viareggio e ho incontrato dei ragazzi molto esperti che mi hanno insegnato cos'era la masturbazione" / Dacia: "Allora è proprio come racconti in *Agostino*? Il bagno Vespucci è veramente esistito?" / Alberto: "C'era ma non era quello che ho descritto io nel libro. L'ho chiamato Vespucci perché era un nome tipico. Era l'ultimo bagno prima della pineta. Le cabine finivano al Marco Polo. Dopo c'era la spiaggia e la macchia, fino al Fosso dell'Abate, un posto selvaggio"», in D. MARAINI, *Il bambino Alberto* cit., p. 56.

*disubbidienza*. Verrebbe fuori un volume di circa 400 pagine che, credo, si venderebbe molto bene. E sarebbe anche una raccolta di alcuni fra i miei libri migliori. A queste novelle e romanzi si potrebbe forse fare una prefazione o qualche cosa di simile.<sup>632</sup>

In continuità, dunque, con *Girolamo* e *Tancredi*, ma diversamente da questi, *Agostino* non è altro che un bambino che viene messo d'improvviso davanti ad alcune verità riguardanti il rapporto fra i sessi e le differenze sociali: l'identità della madre gli si confonde tra il ruolo di mamma e quello di donna, mentre il contrasto fra la sua realtà borghese e quella proletaria della banda del Saro lo conduce a nuove esperienze, alla vita libera dei suoi coetanei, cui però non apparterrà mai nonostante i tentativi di imitazione e di confronto/scontro (provando, c'è da dire, i ragazzi della banda anch'essi sentimenti contrastanti verso di lui, dall'attrazione verso il suo mondo agiato all'invidia alla crudeltà).

Il racconto è tutto ambientato in una imprecisata località di mare, negli ultimi giorni di villeggiatura, tra i bagni Speranza e Vespucci, il Rio, la casa di *Agostino*, quella del Tortima, e il villino d'appuntamenti, che pure troveremo ne *Il conformista*. Come già per *L'amante infelice*, l'elemento nuovo della narrazione, armonicamente intrecciata di dialoghi e descrizioni, consiste nella attenzione ad una natura aperta, tersa, solare, animata dal continuo contrappunto cinico dei indigeni Berto, Tortima, Homs, i quali non risparmiano al loro coetaneo, agiato villeggiante, beffe e angherie di ogni genere. In questo ambiente così diverso da quello borghese, *Agostino* consuma un primo approccio alle tematiche legate alla sessualità, che lo sconvolgono e al tempo stesso lo incuriosiscono: a causa di queste scoperte, *Agostino* è costretto a vedere la madre sotto una luce diversa, ovvero come donna, soffrendo non poco. Inoltre, al ritorno da una scampagnata con la banda, durante la quale il Saro aveva tentato un approccio verso *Agostino*, il protagonista, si diceva sopra, scoprendo l'esistenza di una casa di piacere (nella quale vi entrerà però solo il Tortima), assocerà l'immagine di una donna intravista, in qualche modo desiderata, con i particolari rilevati dall'ispezione di una stanza

---

<sup>632</sup> *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1911, ove è detto anche che la proposta non ebbe seguito; diversamente, una casa editrice statunitense, la Farrar&Straus raccolse nel 1950 le traduzioni di *Agostino* e *La disubbidienza* sotto il titolo *Two adolescents*.

del villino, precisando al meglio, ancora una volta, l'equazione tutta moraviana di stanza e di donna.

Entreremo fra poco nel merito della presenza e conformazione degli spazi in *Agostino*, in relazione a quanto accade, pur con le notevoli similarità del caso, ne *La disubbidienza*, romanzo, se vogliamo, "interno", perché gli eventi che toccano la realtà psichica del giovane Luca sono quasi tutti concentrati fra le mura domestiche, una volta scatenato l'istinto di auto-annientamento in seguito alla sconcertante rivelazione avuta in camera dei genitori (l'immagine sacra davanti alla quale è stato abituato a pregare è in realtà il paravento della cassaforte di famiglia): in *Agostino*, invece, la rottura dello stato di equilibrio iniziale viene provocata nello spazio aperto dell'esterno e, precisamente, dalla presenza allo stabilimento di una figura maschile, tale Renzo, di cui la madre è invaghita e, come già detto, della banda del Saro poi.

Eppure, a voler congiungere *Agostino* e *La disubbidienza* sul piano delle sequenze testuali in cui sono espresse le configurazioni degli interni/esterni dei due romanzi, si ha facile gioco nell'accostare, già in un primo segmento, la cabina balneare e la baracca del Saro in *Agostino* con il vagone ferroviario de *La disubbidienza* (appartenendo entrambi i luoghi alla zona intermedia del dentro-fuori, come vedremo); anzi, l'incipit de *La disubbidienza* pare riallacciarsi idealmente alle vicende di *Agostino*: «Passate le vacanze nel solito luogo di mare, Luca tornò in città con la sensazione che non stava bene e si sarebbe presto ammalato»,<sup>633</sup> fornendo alle due opere una ideale, meta-testuale circolarità.

Inoltre, procedendo nella comparazione, raffrontabili fra di loro sono le sequenze della camera di *Agostino* e quella della madre, con quella della camera di Luca e dei genitori; il salotto del bacio in *Agostino* e quello dei giochi (ma anche del bacio) ne *La disubbidienza*; gli esterni della casa d'appuntamenti dove si reca *Agostino* con l'aula scolastica frequentata da Luca, cui si aggiunge la sua escursione nel quartiere della governante, per terminare quindi con i due adolescenti all'interno delle rispettive camere. Ed uguale discorso potrebbe darsi per il Prologo de *Il conformista*, dov'è introdotta la vicenda di Marcello Clerici attraverso le notazioni relative alla sua camera d'infanzia e a quella dei genitori, al

---

<sup>633</sup> A. MORAVIA, *La disubbidienza*, in ID., *Opere/2* cit., p. 1073.

suo quartiere e a quello dell'autista pederasta Lino; e dove il collegio immaginario e la rappresentazione di un interno scolastico rinviano alle sequenze de *La disubbidienza*, mentre più vicine a *La caduta* sono quelle sequenze in cui è protagonista un gatto, con simile sviluppo degli ambienti domestici intercettati (rispostigli, cucina).

Ma, ecco, romanzi alla mano, procediamo con ordine, cominciando da *Agostino*. E cioè da quella cabina dello stabilimento balneare nella quale il ragazzo si rifugia, salendo di fretta la piccola scala e mettendosi a sedere, sgomento per lo schiaffo ricevuto dalla madre, «in un angolo sopra lo sgabello»,<sup>634</sup> nella «rada e afosa oscurità»<sup>635</sup> di quell'esiguo spazio in cui pure, tra le connessure delle sue assi, può far breccia «un raggio sottile e fulgido di sole»,<sup>636</sup> tra i vestiti della madre all'attaccapanni e pochi altri cenci sparsi su di un tavolino.

Uno spazio minimo, modulare, reiterato nei numerosi stabilimenti di quell'imprecisata riviera, «con le loro file di cabine verniciate, di colori chiari, i loro ombrelli sbilenchi, i loro archi melensamente trionfali»:<sup>637</sup> uno spazio, a suo modo, industriale (dell'industria della villeggiatura, certo), cui si contrappone il *naïf* della “tana”, la baracca del Saro, nient'altro anticipata che da «una tenda rappazzata e sbiadita di un rosso rugginoso che doveva essere stata ritagliata in una vecchia vela di paranza»:<sup>638</sup>

La baracca, come appariva, non aveva che una sola stanza; e gli piacque per la sua piccolezza come una casa di fiaba. Il soffitto era basso, le travi imbiancate, le pareti di assi grezze. Due finestre minuscole ma complete, con davanzale, piccoli vetri quadrati, sportelli, tendine e persino qualche vaso di fiori, diffondevano una luce bassa e smorzata. Un angolo era occupato dal letto, ben rincalzato, con un guanciaie bianco di bucato e una coperta rossa, in un altro c'era un tavolo rotondo e tre seggiole. Sopra il piano di marmo di un cassettoni si vedevano due di quelle bottiglie che contengono piccoli velieri o navi a vapore. Le pareti erano tutte coperte di veli agganciati a chiodi, di remi appaiati e di altri attrezzi marittimi.<sup>639</sup>

---

<sup>634</sup> A. MORAVIA, *Agostino*, in ID., *Opere/2* cit., p. 338.

<sup>635</sup> Ivi, p. 339.

<sup>636</sup> Ivi, p. 340.

<sup>637</sup> Ivi, p. 343.

<sup>638</sup> Ivi, p. 345.

<sup>639</sup> Ivi, pp. 349-350.

Parrebbe la baracca del Saro alludere, con maggiore decoro estetico (le tendine, i velieri in bottiglia, «persino qualche vaso di fiori»), alla «casa del giardiniere» de *Gli indifferenti*, con la sua organizzazione minima dello spazio e i tratti di marginalità e selvatichezza che ne contraddistinguono la sua sostanza di ambiente provvisorio, liminare. Centro a se stessa, la baracca istituisce una dialettica con i centri di insediamento dov'è, ad esempio, la villetta per la villeggiatura di Agostino e della madre, laddove il fanciullo è colto «disteso sopra il letto, nella penombra rada e calda delle persiane accostate»,<sup>640</sup> intento a giocare supino, «gli occhi rivolti al soffitto, con la peretta di legno della luce elettrica»;<sup>641</sup> mentre la donna, seduta al «grande specchio della psiche»,<sup>642</sup> come era già stato per la Gilda de *L'equivoco*, «la testa inclinata sulla spalla»,<sup>643</sup> in un grazioso gioco con il figlio che l'ammira timoroso di esser scorto, lui nascosto «tutto intero, ritto e furtivo, tra i battenti della porta»<sup>644</sup> nel grande specchio di fronte, situato nel vano della finestra.

Sicché con il sopraggiungere delle *scoperte* sul litorale in compagnia dei «ragazzi della tenda rossa» la percezione della casa è irrimediabilmente compromessa.<sup>645</sup> Poco dopo l'esperienza al villino di piacere, la figura della madre sarà al centro di una rivalutazione complessiva degli spazi in cui ella si muove: «parve ad Agostino di non verla mai veduta così grande da riempire di sé tutta la stanza».<sup>646</sup> «Grande», cioè pienamente donna, anche lei oggetto di desiderio per quel Renzo che, nel salotto, le sta accanto al pianoforte nell'amplesso d'un bacio.

---

<sup>640</sup> Ivi, p. 362.

<sup>641</sup> Ibidem.

<sup>642</sup> Ivi, p. 364.

<sup>643</sup> Ibidem.

<sup>644</sup> Ibidem.

<sup>645</sup> «Come avviene, il luogo dove queste scoperte e queste combattimenti accadevano, la casa gli era diventata presto insopportabile. Almeno al mare, il sole, la folla dei bagnanti, la presenza di tante altre donne lo distraevano e lo stordivano. Ma qui, tra quattro mura, solo con sua madre, gli pareva di essere esposto a tutte le tentazioni, insidiato da tutte le contraddizioni. [...] Agostino aveva un senso molto acuto e avventuroso dell'intimità familiare; durante l'infanzia i corridoi, i ripostigli, le stanze erano state per lui luoghi mutevoli e sconosciuti dove si potevano fare le più curiose scoperte e vivere le più fantastiche vicende. Ma ora, dopo l'incontro con i ragazzi della tenda rossa, quelle vicende e quelle scoperte erano di tutt'altro genere e tali che non sapeva se più l'attraessero o lo spaventassero. Prima aveva finto agguati, ombre, presenze, voci, nei mobili e nelle pareti; ma ora più che sulle finzioni della sua esuberanza fanciullesca, la sua fantasia si appuntava sulla nuova realtà di cui gli parevano impregnate le mura, le suppellettili, l'aria stessa delle case», ivi, p. 388.

<sup>646</sup> Ivi, p. 407.

Di fatto, la baracca sulla spiaggia e il villino di piacere nella pineta costituiscono il mondo dell'*oltre*, nonostante Agostino incroci l'unica altra architettura in un certo modo complementare alla casa di villeggiatura:

Era un villino molto simile agli altri. Forse più grande, con tre piani e un tetto spiovente di scaglie d'ardesia.<sup>647</sup> La facciata di un grigio affumato e triste aveva persiane bianche, tutte serrate, gli alberi del folto giardino la nascondevano quasi per intero. Il giardino non pareva grande, l'edera ricopriva il muro di cinta, attraverso il cancello si vedeva un breve viale tra due file di cespugli e, sotto una vecchia pensilina, una porta dai battenti chiusi. [...] Agostino aveva già altre volte sentito parlare dai ragazzi di queste case dove abitano soltanto donne che vi stano chiuse tutto il giorno e la notte pronte e disposte per denaro ad accogliere chicchessia; ma era la prima volta che ne vedeva una. [...] A contrasto con l'immagine favolosa di quelle stanze in ciascuna delle quali splendeva una nudità femminile, il villino gli apparve singolarmente vecchio e tetro.<sup>648</sup>

Ricorderemo *en passant* «l'immagine favolosa di quelle stanze» con la «piccolezza come una casa di fiaba» della baracca (e piace far rimare il fiabesco di questi incontri con una citazione da *Le avventure di Pinocchio*);<sup>649</sup> luoghi

---

<sup>647</sup> Cfr. la casa d'appuntamenti ne *Il conformista*, anch'essa di tre piani e con il tetto in scaglie di ardesia. «La carrozza rotolò un buon tratto per il lungo mare, poi entrò in una breve strada di ville e di giardini. In fondo alla strada si alzava la collina ligure, bardata di vigne, luminosa, punteggiata di ulivi grigi, con qualche altra casa rossa dalle finestre verdi ritte sul pendio. [...] La carrozza si fermò e Marcello levò gli occhi: in fondo ad un giardino si vedeva una casa di *tre piani* grigia, con un tetto nero di *scaglie di ardesia* e le finestre a mansarda. [...] Percorse il vialetto, tra due siepi di pitosfori polverosi, dirigendosi verso la porta dai vetri colorati. Aveva sempre odiato queste case e non vi era stato che due o tre volte, negli anni dell'adolescenza, riportandone ogni volta un senso di ribrezzo e di pentimento come di cosa indegna e che non avrebbe dovuto fare. Con cuore nauseato, salì i due o tre gradini, spinse la porta a vetri scatenando una suoneria pettegola ed entrò in un vestibolo pompeiano, davanti una scala dalla balaustrata di legno. Riconobbe il letto dolcissimo di cipria, di sudore e di seme maschile; la casa era immersa nel silenzio e nel torpore del pomeriggio estivo. [...] Gli apparve, in una rada penombra, la sala comune lunga e rettangolare, deserta, coi divanetti foderati di stoffa rossa allineati torno torno le pareti. Il pavimento era polveroso come quello di una sala d'aspetto di stazione; anche la stoffa dei divani, lisa e sudicia, confermava lo squallore del luogo pubblico dentro l'intimità e segretezza della casa», in A. MORAVIA, *Il conformista*, in ID., *Opere/3*, Tomo I, cit., pp. 178-179. Cfr., infine, la casa d'appuntamenti sulla Cassia ne *La noia*: «La villa era una costruzione molto semplice a due piani, con tre finestre per piani, e una scala esterna, di tipo rustico, per la quale, al di fuori, si saliva al secondo piano. La scala portava ad un piccolo ballatoio sul quale, nel momento in cui scendevo dalla macchina, si accese improvvisamente una lanterna», in A. MORAVIA, *La noia*, in ID., *Opere/4. Romanzi e racconti. 1960-1969*, Milano, Bompiani, 2007, p. 287.

<sup>648</sup> Ivi, p. 397.

<sup>649</sup> «Arrivò al paese che era giù notte buia; e perché faceva tempaccio e l'acqua veniva giù a catinelle, andò diritto diritto alla casa della Fata coll'animo risoluto di bussare alla porta e di farsi aprire. Ma, quando fu lì, sentì mancarsi il coraggio e invece di bussare si allontanò, correndo, una ventina di passi. Poi tornò una seconda volta alla porta, e non concluse nulla: poi si avvicinò una terza volta, e nulla: la quarta volta prese, tremando, il battente di ferro in mano, e bussò un piccolo colpettino. Aspetta, aspetta, finalmente dopo mezz'ora si aprì una finestra dell'ultimo piano (la casa era di quattro piani) e Pinocchio vide affacciarsi una

dell'enigma sin dentro la densità del mondo abitato degli interni, in uno con il mistero della figura femminile:

La stanza era piccola e fortemente illuminata. Le pareti erano tappezzate di una vistosa carta a grossi fiorami verdi e neri. Di fronte alla finestra una tenda rossa assicurata con anelli di legno ad una stecca di ottone, pareva nascondere una porta. Non c'erano mobili, qualcuno sedeva in un canto, dalla parte della finestra, se ne vedevano soltanto i piedi allungati fin quasi in mezzo alla stanza, accavallati, calzati di scarpe gialle, piedi, come pensò Agostino, di un uomo sdraiato comodamente in una poltrona. Agostino deluso stava per ritirarsi quando la tenda si sollevò e una donna comparve.<sup>650</sup>

Così è per il Luca de *La disubbidienza*, anch'egli alla ricerca del mistero femminile della governante di famiglia sin dentro l'intimità della casa della donna:

In fondo all'anticamera brillava di luce rosa una lampada avvolta, come gli parve, in un cencio di quel colore. Il corridoio che si dipartiva dall'anticamera era invece immerso nel buio; e da quell'oscurità gli sembrò che giungessero dei singhiozzi soffocati. Tutta la casa pareva percorsa da non si capiva che doloroso fermento: passi frettolosi e leggeri, gemiti, fruscii di vesti, cigolii di porte. Avvertì persino, remota, una monotona voce orante. L'odore, poi, che gli pungeva le narici, era quello dei disinfettanti, del sonno e del sudore: lo ricordava, eguale, nella camera di sua madre, anni addietro, durante una malattia.<sup>651</sup>

Dove è chiaramente leggibile la ricerca adolescenziale di un'essenza, più che di una presenza, dietro tracce mnestiche della figura materna: dopotutto, seppure con un finale dischiuso alla gioia, *La disubbidienza* tematizza i medesimi passaggi iniziatici di *Agostino*: «In fondo è la continuazione di *Agostino*: Agostino ha nove anni, Luca, [...] ne ha quattordici».<sup>652</sup>

---

grossa Lumaca, che aveva un lumicino acceso sul capo, la quale disse: “Chi è a quest'ora?”», in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Mondadori, 1983, p. 118.

<sup>650</sup> A. MORAVIA, *Agostino*, in ID., *Opere/2* cit., p. 412. Piace ricordare il giudizio di Carlo Emilio Gadda, lettore entusiasta di *Agostino*, su «Il Mondo» del 3 novembre 1945, in cui lo scrittore ammira «la limpidezza dello stile, “la lucidità dei momenti espressivi”, “l’obiettività estrema”, l’effetto realistico, tutte qualità che fanno pensare a Flaubert: “La scena è ‘veduta’, l’analisi ha il timbro dell’autenticità», in R. DE CECCATTY, *Moravia* cit., p. 352.

<sup>651</sup> A. MORAVIA, *La disubbidienza*, in ID., *Opere/2* cit., p. 1140.

<sup>652</sup> A. MORAVIA, *Breve autobiografia letteraria*, in ID., *Opere 1927-47* cit., p. XVII. «[...] il lavoro a *La disubbidienza* è documentabile soltanto a partire dalla tarda estate del 1946 (Moravia ed Elsa Morante rientrarono da Capri a Roma il 20 settembre) e nei primi mesi del 1947 la nuova opera emerge dal carteggio con Bompiani come cosa compiuta. In interviste più tarde lo scrittore ha sostenuto che *La disubbidienza*, come il gemello *Agostino*, fu scritto a Capri», in *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p.1906-1907. Sulla precisa età del personaggio protagonista Luca Mansi: «Egli era cresciuto in maniera anormale negli

*La disubbidienza* rinnova la medesima articolazione testuale di *Agostino* sin da l'incipit, come più sopra si è detto; al di là del riferimento allo spazio interstiziale di un vagone treno,<sup>653</sup> è la camera dei genitori di Luca<sup>654</sup> ma, soprattutto, la sua camera, sia prima che durante che dopo la malattia, a caratterizzare gli interni del romanzo con una tonalità che potrebbe sembrare familistico-borghese ma che è, in realtà, affatto nuova perché emancipata dalla cupezza e dai forti chiaroscuri degli interni del primo Moravia. Vero è che, più che in *Agostino* o ne *L'imbroglione*, la figura femminile è adesso investita di un valore quasi 'salvifico', se non altro giovevole, salutare, chiamata a sciogliere il nodo drammatico dell'adolescenza, dischiudendo a Luca «le porte della vita sotto il segno della gioia».<sup>655</sup>

Difatti, sottoposto alle amorevoli cure di un'infermiera, Luca muta la percezione della propria camera in cui, significativamente, prima della conclamata malattia, la

---

ultimi tempi e a *quindici anni* aveva già la statura di un uomo adulto», in A. MORAVIA, *La disubbidienza* cit., p. 1073.

<sup>653</sup> «Andò dritto alla latrina, vi entrò e chiuse con furia la porta sbattendola. Uno specchio era inchiodato sopra il lavandino, egli vi avvicinò il viso spalancando la bocca, come se urlasse, sebbene in realtà nessuna voce gli uscisse dalla gola», in A. MORAVIA, *La disubbidienza* cit., p. 1079; «[Il vagone] Tutto tintinnava e gemeva nell'angusta cabina, le assi di cui era contestato il vagone, il vetro nell'alveolo del finestrino, la cornice di ottone intorno il vetro, il bicchiere nel suo sostegno, il pavimento in cui parevano giocare e cozzare mobili piastre di ferro», ivi p. 1079; «[...] Ecco un vagone, poi un altro, poi un terzo. Da ogni vagone la gente scendeva giuliva, alacre, lasciando dietro a sé, negli scompartimenti vuoti, bucce, cartacce, cicche, bottiglie. Ecco un quarto vagone, già del tutto vuoto, con gli sportelli spalancati. E poi, ecco la locomotiva, con il suo quadrante gremito di maniglie e di tubi e la bocca rossa della caldaia aperta sullo sfondo di tutto quel ferro nero», ivi, p. 1080. Ma cfr. anche il XVI capitolo, l'ultimo del romanzo.

<sup>654</sup> «La stanza, come aveva immaginato, era illuminata. Il letto occupava gran parte della parete di fronte alla porta così che, per prima cosa, Luca vide il capezzale vuoto e le coperte rovesciate da ambo i lati. Ma il letto vuoto fermò la sua attenzione che un solo momento. A destra del letto, nell'angolo più lontano della stanza, suo padre e sua madre stavano ritti in atteggiamenti singolari [...]. La madre, davanti a lui, armeggiava le braccia levate intorno un quadro appeso alla parete. / Luca conosceva benissimo quel quadro: era una copia di una madonna di Raffaello, e, sotto di esso, c'era un inginocchiatoio medievale, di legno scuro, con un cuscino di broccato rosso», ivi, p. 1092. «Vide così sua madre aprire le braccia, afferrare il quadro per la cornice, staccarlo, e con precauzione appoggiarlo in terra contro la parete. Gli apparve allora che il quadro nascondeva la superficie quadrata di un grigio leggermente specchiante, dello sportello di acciaio di un forziere [...]. Il forziere era piccolo, come vide Luca, e già conteneva nei suoi due ripiani parecchi altri fasci di biglietti da banca e rotoli di titoli», ivi, p. 1093.

<sup>655</sup> «Al "Finito di stampare il 5 giugno 1948", il volume, di sedici capitoli per un totale di 162 pagine, reca sulla bandella la seguente presentazione: "Il dramma dell'adolescenza è un tema che ha tentato a più riprese Alberto Moravia. Diversamente che in *Agostino*, qui l'accento è posto sulla difficoltà per l'adolescente che si affaccia alla vita di inquadrare la propria personalità nel mondo preformato che deve essere il suo, di trovare tra sé e l'ambiente un equilibrio. Luca, nato nell'età romantica, avrebbe risolto il dilemma nel suicidio; figlio del nostro tempo, la rinuncia al vivere la vita che gli si offre, si concreta in una disubbidienza continua, sistematica, ai doveri, agli affetti, ai piaceri che il quadro della sua esistenza gli suggerisce o gli impone, finché l'esperienza suprema dell'adolescenza, la donna, non verrà a sciogliere quel nodo drammatico e a dischiudergli davanti le porte della vita sotto il segno della gioia"», in *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2* cit., p. 1909.

luce della lampada pareva «piovere inutilmente sui libri disertati»<sup>656</sup> così come, meramente elencati in funzione del *cupio dissolvi*, erano gli oggetti riposti nell'armadio (un pallone di cuoio, due nuovi guantoni da boxe, un veliero, il teatro con le marionette).<sup>657</sup>

Ecco che, allora, durante le cure, «la camera che un tempo aveva odiato, e ogni oggetto, insomma, gli apparivano in una luce nuova, serena, pulita, familiare, amabile e, per così dire, appetitosa»,<sup>658</sup> una volta rivalutato, in particolare, il rapporto con gli oggetti non più apaticamente osservati<sup>659</sup> e come circonfusi ora d'un calore familiare e tranquillo.<sup>660</sup>

È che l'infermiera, intenta all'abluzione del giovane corpo di Luca in una stanza da bagno calda e piacevole<sup>661</sup> o seduta al suo capezzale, è figura del ritorno alla

---

<sup>656</sup> A. MORAVIA, *La disubbidienza* cit., p. 1084.

<sup>657</sup> Ivi, pp. 1103-1104.

<sup>658</sup> «La finestra risplendeva di una luce bianca, quella del mezzodì, come comprese; e a lato al suo letto, un paravento, che di solito si trovava nel salotto, pareva dissimulare un altro letto. [...] Ella abbassò l'avvolgibile, immergendo la camera in una penombra piacevole [...] Ma allora, dissipandosi sempre più la nebbia del delirio, pur nello stato di mortale prostrazione seguito dalla caduta della febbre, egli si accorse di un fatto singolare, del tutto nuovo per lui. L'infermiera con tutto che fosse matura e disfatta, la camera che un tempo aveva odiato, e ogni oggetto, insomma, gli apparivano in una luce nuova, serena, pulita, familiare, amabile e, per così dire, appetitosa», ivi, p. 1167-1168. Ugualmente per il salotto, dove sono le improvvise «illuminazioni» provenienti dalla strada, con un'indicazione del rapporto bianco/nero: «Luca fece cenno di sì e andò a sedersi in una poltrona presso il camino. [...] Ogni tanto un'automobile, passando nella strada, proiettava sulla parete un fascio di sbarre di luce che giravano verso il soffitto e poi scomparivano; e per un momento, in una penombra zebrata di vivida luce, egli intravedeva l'intero salotto. Appunto, durante una di queste illuminazioni, notò una figura nera ritta in un angolo, nello spazio tra la biblioteca e la vetrina delle porcellane», ivi, pp. 1124-1125.

<sup>659</sup> «Con sorpresa si rese conto che non tanto guardava alle cose quanto si lanciava ghiottamente con lo sguardo su di esse, come si lancia una bestia affamata sul cibo dopo un lungo digiuno. Ecco, per esempio, il comodino con tutte quelle fiale e quei flaconi tra i quali, durante il delirio, gli era sembrato di veder rincorrersi i sudici omiciattoli. Adesso gli apparivano oneste, semplici bottiglie di vetro diversamente colorate o trasparente, chiuse con tappi di sughero o con coperchi svitabili di latta, ornate di etichette sulle quali le stesse calligrafie corsive e frettolose dei farmacisti che vi avevano scritto le prescrizioni, apparivano rassicuranti e affettuose. Quelle bottiglie, disposte in ordine, le polveri e i liquidi che contenevano, le scritture che su ogni bottiglia indicavano il modo di adoperare polveri e liquidi volevano il suo bene, egli lo sentiva; e gli pareva di ricambiare questa loro volontà con altrettanta simpatia», ivi, p. 1168.

<sup>660</sup> «[...] i mobili, non più ossessionanti e gonfi di assurdità, ma familiari e tranquilli, simili, con le loro presenze immobili, a vecchi amici affettuosi. [...] Quelle bottiglie erano proprio bottiglie, quell'attaccapanni era proprio un attaccapanni; né c'era più il pericolo di vedere spuntare dalle prime teste degli omiciattoli o di vedere correre il secondo su per la parete» ivi, p. 1169. «L'infermiera [...] tornò di lì ad un momento e sedette, come sembrava esser solita, dietro il comodino, un libro in mano. Intorno questo suo gesto tranquillo e familiare la stanza intera parve, come d'incanto, raccogliersi facendosi anch'essa tranquilla e familiare», p. 1170.

<sup>661</sup> «Il bagno si trovava dall'altro lato del corridoio, a non grande distanza e si udiva distintamente lo scroscio allegro dell'acqua nella vasca», ivi, p. 1173. «[...] Nel bagno faceva un caldo da stufa, la vasca era colma di un'acqua azzurrina, che pareva bollente, la donna chiuse i rubinetti e mise una saponetta nuova nel portasapone. [...] Egli trasalì, levò gli occhi e capì che anche lei, dal suo sgabello, aveva guardato come lui

vita, del ritorno cioè al desiderio: «egli aveva fame della donna e questa fame gliela rendeva desiderabile; ma allo stesso modo aveva fame della luce tranquilla che spandeva la lampada sul comodino, dei mobili ritti all'ombra, della notte, del silenzio che indovinava fuori della casa, e perfino dello scricchiolio del tarlo che scavava la sua galleria nel legno del tavolo».<sup>662</sup>

L'esperienza di rinascita pone fine del digiuno, il gesto antiautoritario con cui Luca aveva inteso dichiarare il proprio disprezzo per il sistema valoriale familiare della proprietà e del denaro;<sup>663</sup> e rinnova il senso stesso dell'agire (che, come ricorderemo, era il sogno frustrato di Michele Ardengo), riproponendo in forme nuove «la sostanza immutabile delle antinomie moraviane (sogno-realtà, pensiero-azione)»,<sup>664</sup> pur tra elementi di continuità sul piano dei processi legati all'età di transizione dalla adolescenza alla maturità, com'è il caso del personaggio protagonista de *Il conformista* il quale - al pari di Luca Mansi che «fin da bambino, aveva votato agli oggetti che possedeva un sentimento geloso ed esclusivo» -<sup>665</sup> «nel tempo della sua fanciullezza, [...] era affascinato dagli oggetti come una gazza. Forse perché, a casa, più per indifferenza che per austerità, i genitori non avevano mai pensato a soddisfare il suo istinto di proprietà; o, forse, perché altri istinti più profondi e ancora oscuri si manifestavano in lui da avidità; egli era continuamente assalito da voglie furiose per gli oggetti più diversi».<sup>666</sup>

---

al suo corpo disteso in fondo alla vasca. [...] L'acqua gli giungeva fino a mezza gamba, uno specchio appeso alla parete di fronte gli mostrava se stesso, tutto nudo, e l'infermiera che, rossa in viso, insaponandogli il corpo», ivi, p. 1175.

<sup>662</sup> Ivi, p. 1183. Cfr anche: «[...] La stanza era immersa nell'ombra, salvo un po' di luce sul comodino, intorno una piccola lampada chiusa in un paralume rosso. L'orologio segnava un quarto dopo la mezzanotte. Tra pochi minuti l'infermiera sarebbe venuta», ivi, p. 1185.

<sup>663</sup> «Scoprì di provare per quel denaro un odio profondo; come si odia qualcuno che ci ha dominato e contro cui ci si è ribellati. Anche l'idea che il denaro fosse tenuto in tanta considerazione dai genitori e che lui, senza saperlo, per tanti anni, avesse pregato davanti a un forziere pieno di quel denaro, contribuiva al suo risentimento. La cerando quei biglietti, sentiva di vendicare le sue preghiere, di compiere una riparazione», ivi, p. 1110.

<sup>664</sup> P. VOZA, *Moravia* cit., p. 38. Cfr. inoltre: «La prima fase dell'attività narrativa e intellettuale di Moravia si consuma sostanzialmente con *La disubbidienza* [...]. Alla "rivolta" e al "furore" del romanzo-tragedia e dei suoi protagonisti adolescenti sta per subentrare l'*estremismo* più laborioso e ostinato del romanzo-saggio, e della sua rinnovata *tematizzazione* della realtà, di una realtà non più programmaticamente ridotta all'universo borghese-familiare».

<sup>665</sup> A. MORAVIA, *La disubbidienza* cit., p. 1095.

<sup>666</sup> A. MORAVIA, *Il conformista*, in ID., *Opere/3. Romanzi e racconti. 1950-1959*, Tomo primo, Milano, Bompiani, 2007, p. 7.

Come Luca, anche il giovane Marcello Clerici gode in casa di «una camera tutta per lui dove dormiva e studiava»<sup>667</sup> e di oggetti sparsi o chiusi nei cassetti su cui però gravitano i caratteri di un'esperienza «tutta carica di passione e di oscurità»: a partire dall'insana smania per la simmetria<sup>668</sup> e, più in generale, per la suggestione derivatagli da immagini di vita scolastica

che avrebbero dovuto essere scoranti e invece gli riuscivano grate: un severo, freddo edificio grigio, dai finestrini sbarrati da inferriate; camerate gelide e disadorne con file di letti allineati sotto alti muri bianchi; aule smorte, piene di banchi, con la cattedra in fondo; corridoi nudi, scale buie, porte massicce, cancelli invalicabili: tutto insomma, come in una prigione eppure tutto preferibile alla libertà inconsistente, angosciata, insostenibile della casa paterna.<sup>669</sup>

E se i rituali delle lezioni e la stessa disposizione dell'aula sono emotivamente caricati rispetto alla neutralità, quasi canonica, con cui li percepisce Luca,<sup>670</sup>

---

<sup>667</sup> Ibidem. «Marcello aveva in casa una camera tutta per lui dove dormiva e studiava. Qui, tutti gli oggetti sparsi sulla tavola o chiusi nei cassetti, avevano per lui il carattere di cose ancora sacre o appena sconsestate secondo che il loro acquisto fosse recente o antico. Non erano, insomma, oggetti simili agli altri che si trovavano in casa, bensì frammenti di un'esperienza da farsi o già fatta, tutta carica di passione e di oscurità».

<sup>668</sup> «[...] come invaso da una subitanea smania di simmetria, si dava a inquadrare, coi soliti colpi, il piatto tra le posate, in modo che coltello, forchetta e cucchiaio si incontrassero ad angolo retto intorno il circolo della scodella», ivi, p. 24. Cfr. anche: «Forse aveva anche desiderato e desiderava tuttora la vittoria di Franco per amore di simmetria: come qualcuno che, arredando la propria casa, si preoccupa di collocarvi i mobili tutti dello stesso stile», ivi, p. 79.

<sup>669</sup> Ivi, p. 26.

<sup>670</sup> «Ecco la porta dell'aula, ecco l'aula, con la cattedra ritta in fondo, tra due grandi carte geografiche e le tre file serrate dei banchi che, come la cattedra suggeriva l'immagine del professore in atto di insegnare, così parevano, essi, imporre quella della scolaresca intenta ad ascoltare. Tutto era prestabilito: egli era già nel suo banco sebbene il banco fosse vuoto, e i compagni erano già seduti sebbene gli si affollassero intorno e il professore era già salito sulla cattedra sebbene non fosse ancora venuto. Le lampade erano accese, per via del buio del maltempo, e i vetri sporchi dei finestrini ne riflettevano i tenui filamenti gialli. Luca entrò nel banco e intorno a lui i compagni si assestarono ai posti», in A. MORAVIA, *La disubbidienza* cit., p. 1149. Ancora: «[...] Notò che la luce era visibilmente abbassata. Contro i vetri dei finestrini volavano le prime gocce di pioggia, schiacciandosi in larghe chiazze liquide da cui, poi, altre gocce minori scivolavano giù in righe brillanti. [...] Stava fermo, le gocce della pioggia rigavano i vetri, il professore e i compagni lo guardavano», ivi, p. 1151. E, infine: «[...] Percorse in fretta i corridoi deserti. Attraverso le porte aperte, si vedevano, in altre aule, le file dei banchi, cogli scolari seduti e attenti. Si udivano, solitarie nel silenzio, le voci dei professori che insegnavano. Erano voci come di preti oranti meccanicamente in qualche cappella, l'eco degli stanzoni non lasciava distinguere il senso delle parole. Egli discese la scala e si affacciò sulla strada, in una subitanea, fradicia freschezza», ivi, p. 1155. Passi da confrontarsi, nel merito, con *Il conformista*: «Marcello si accorse ben presto che un gusto profondo lo portava alla vita scolastica. Gli piaceva, alla mattina, alzarsi a tempo di orologio, lavarsi e vestirsi in fretta, chiudere, ben stretto e nitido, il suo pacco di libri e di quaderni nell'incerato legato con gli elastici e affrettarsi per le strade verso la scuola. Gli piaceva irrompere con la folla dei compagni nel vecchio ginnasio, correre su per i sudici scaloni, per i corridoi squallidi e sonori e poi smorzare la foga della corsa nell'aula, tra i banchi allineati, davanti la cattedra vuota. Gli piaceva soprattutto il rituale delle lezioni: l'ingresso del professore; l'appello; le interrogazioni; l'emulazione con i compagni per rispondere alle domande; le vittorie e le sconfitte di questa emulazione, il tono pacato, impersonale, della

oscure analogie sono con il Tancredi de *La caduta* per quanto concerne le sequenze alludenti ad una “predestinazione” nel compimento di futuri atti crudeli:

Si sentiva in preda a diversi terrori e il suo primo impulso fu di correre a chiudersi in un armadio, in un ripostiglio, dovunque, insomma, ci fosse buio e clausura per sfuggire a se stesso. Provava terrore prima di tutto per avere ucciso il gatto e poi, forse in misura maggiore, per avere annunciato quest’uccisione alla madre, la sera prima: segno indubbio che, in un modo misterioso e fatale, era predestinato a compiere atti di crudeltà e di morte.<sup>671</sup>

Còlti in atteggiamenti singolari i genitori di Luca, anche quelli di Marcello non si distinguono se non per l’evidenza dei dettagli rivelati all’interno della camera, la cui penombra, con le tende «vaporose», «silenziose» e «biancheggianti», è intonata all’atmosfera di una fresca notte d’estate;<sup>672</sup> in modo analogo, della madre di Marcello erano stati poco prima rilevati dettagli fisici nel cono di luce proveniente dall’uscio.<sup>673</sup> Inoltre, ad opposte e complementari campiture di cielo appartengono il quartiere dei Clerici con quello della governante di Luca Mansi, il

---

voce dell’insegnante; la disposizione stessa, così eloquente, dell’aula, loro in fila accomunati dallo stesso bisogno di imparare, davanti il professore che insegnava», ivi, p. 34.

<sup>671</sup> A. MORAVIA, *Il conformista* cit., pp. 21-22. Come ne *La caduta*, cfr. anche qui ciò che accade in cucina dietro il medesimo motivo della presunta uccisione del gatto: «Pian piano, procurando di non far rumore sugli scalini, discese a pian terreno e si diresse verso la cucina. Adesso lo pungeva di nuovo la curiosità di sapere se il gatto che era saltato giù dalla finestra nella sala da pranzo fosse quello che temeva di aver ucciso. Spinta la porta della cucina, gli apparve un tranquillo quadro casalingo: la cuoca matura e la giovane cameriera, sedute alla tavola di marmo, in atto di mangiare, nella cucina bianca, tra il fornello elettrico e la ghiacciaia. E, in terra, sotto la finestra, il gatto intento a leccare con la lingua rosea il latte di una ciotola. Ma, come si accorse subito con delusione, non era il gatto grigio bensì un gatto striato del tutto diverso», ivi, p. 29. Ulteriori analogie con *La caduta* sono nella descrizione del villino attiguo a quello dei Clerici: «Quel giorno, a conferma di questa scoperta così nuova e così dolorosa della propria anormalità, Marcello volle confrontarsi con un suo piccolo amico, Roberto, che abitava nel villino attiguo al suo», ivi, p. 11; o, ancora, nel disegno dei villini del quartiere: «Gli apparve la strada così nota, in leggera pendenza, fiancheggiata da due file di alberi del Pepe, di un verde piumoso e quasi lattescente, deserta a quell’ora e stranamente buia per via delle basse nuvole nere che ingombravano il cielo. Dirimpetto, si intravedevano altri cancelli, altri giardini, altre ville simili alla sua», ivi, p. 19.

<sup>672</sup> «Dapprima non vide, in fondo alla camera in penombra, ai due lati del largo letto basso, che le due grandi tende vaporose delle finestre, sollevate da una corrente di vento dentro la stanza, su su verso il soffitto, fin quasi a sfiorare il lume centrale. Queste tende silenziose, biancheggianti a mezzaria nella camera buia, davano un senso di deserto, come se, inseguendosi, i genitori di Marcello si fossero involati fuori dalle finestre spalancate, nella notte estiva. Poi, nella striscia di luce che dal corridoio, attraverso la porta, giungeva fino al letto, scorse finalmente i genitori. O meglio, non vide che il padre, di schiena, sotto il quale la madre scompariva quasi completamente, salvo che per i capelli sparsi sul guanciale e per un braccio levato verso la spalliera del letto», ivi, p. 28.

<sup>673</sup> «Pur parlando, [la madre] gli presentava le spalle magre, nude fino alle reni, bianche come la carta nella luce che veniva dalla porta», ivi, pp. 18-19.

primo ingombro di «basse nuvole nere», il secondo «bianco» sopra garitte a loro volta «bianche e nere».<sup>674</sup>

Mentre sulle «larghe e sudice strade di un quartiere popolare, tra squallidi casamenti»,<sup>675</sup> avverrà il decisivo incontro tra il piccolo Marcello e l'autista Lino, sino alla villa dove questi presta servizio, «lunga e bassa, con superfici rettangolari di cemento bianco e di mattoni rossi alternate qua e là alle strisce di vetro specchiante delle finestre, [...] un porticato sostenuto da pilastri quadrati, di pietra greggia»: <sup>676</sup> la vasta sala del soggiorno, con i gruppi di poltrone dintorno al camino addossato alla parete ma, soprattutto, la camera di Lino, centrale per la vicenda de *Il conformista*, dov'è l'oggetto concupito dal fanciullo, una rivoltella, in cambio della quale Lino, «afferrandogli una mano», proporrà a Marcello una prestazione sessuale.<sup>677</sup>

La «stanzetta» di Lino, «un prete spretato cacciato per indegnità dal collegio dove insegnava»,<sup>678</sup> è piccola, bianca, «lunga e stretta», con i mobili chiari ed «un crocifisso di bronzo, del tipo più comune», così come «una copia di una madonna di Raffaello»<sup>679</sup> era nella camera dei genitori di Luca, luogo anch'esso centrale per l'innescò de *La disubbidienza* e, assieme, della perdita dell'innocenza, mentre «il sapone all'acqua di colonia» anticipa il «lezzo dolciastro di cipria, di sudore e di seme maschile»<sup>680</sup> del postribolo parigino, Marcello oramai adulto.

---

<sup>674</sup> «La governante abitava in un vecchio quartiere, tra la stazione e le caserme. In fondo alle lunghe strade si vedevano le garitte bianche e nere e i cancelli dei recinti militari; e al di là dei cancelli le vaste corti circondate di polverosi eucalipti e il cielo bianco di sopra», in A. MORAVIA, *La disubbidienza* cit., p. 1138; «Gli apparve la strada così nota, in leggera pendenza, fiancheggiata da due file di alberi del Pepe, di un verde piumoso e quasi lattescente, deserta a quell'ora e stranamente buia per via delle basse nuvole nere che ingombravano il cielo. Dirimpetto, si intravedevano altri cancelli, altri giardini, altre ville simili alla sua», in A. MORAVIA, *Il conformista* cit., p. 19.

<sup>675</sup> A. MORAVIA, *Il conformista* cit., p. 43.

<sup>676</sup> Ivi, p. 46.

<sup>677</sup> «Si guardarono. Il viso di Lino, secco e austero, era adesso atteggiato ad un'espressione nuova, struggente, carezzevole, supplichevole. Egli contemplava Marcello e taceva. Marcello, spazientito, anche per far cessare quella contemplazione imbarazzante, domandò infine: "E la rivoltella?". / Vide Lino sospirare e poi trarre di tasca, come a malincuore, l'arma. Egli tese la mano, ma il viso di Lino si indurì, egli ritirò l'oggetto e disse in fretta: "Te la darò...ma devi meritartela". [...] Notò che Lino aveva eluso la sua proposta: non si trattava di un oggetto da scambiare con la rivoltella ma di qualche cosa che egli avrebbe dovuto fare per ottenerla. Sebbene non capisse che cosa potesse essere, disse sempre con quel suo tono falsamente ingenuo: "Non so, dimmi tu". Ci fu un momento di silenzio. "Faresti qualsiasi cosa?" domandò ad un tratto Lino con voce più alta, afferrandogli una mano», ivi, p. 49.

<sup>678</sup> Ivi, p. 51.

<sup>679</sup> A. MORAVIA, *La disubbidienza* cit., p. 1092.

<sup>680</sup> A. MORAVIA, *Il conformista* cit., p. 178.

Entrarono in un piccolo corridoio bianco e Lino chiuse la porta. In fondo al corridoio c'era un'altra porta azzurra. Questa volta Lino non precedette Marcello, ma gli si mise a lato e gli passò leggermente un braccio intorno la vita domandando: "Ci tieni tanto alla tua rivoltella?". / "Sì", disse Marcello incapace quasi di parlare per l'imbarazzo che quel braccio gli ispirava. / Lino tolse il braccio, aprì la porta e introdusse Marcello nella camera. Era una stanzetta bianca, lunga e stretta, con una finestra in fondo. Non c'era che un letto, un tavolo, un armadio e un paio di seggiole. Tutti questi mobili erano dipinti di verde chiaro. Marcello notò, appeso alla parete, sopra il capezzale, un crocifisso di bronzo, del tipo più comune. Sul comodino si vedeva un libro spesso, rilegato in nero, con il taglio rosso, che Marcello giudicò essere un libro di devozioni. La camera, vuota di oggetti e di panni, sembrava oltremodo pulita; tuttavia per l'aria, c'era un odore forte, come di sapone all'acqua di colonia. Dove l'aveva già sentito? Forse ne bagno, subito dopo che sua madre, al mattino, vi si era lavata. Lino gli disse neglignemente: "Siediti sul letto, vuoi... è più comodo", ed egli ubbidì, in silenzio. Lino adesso andava e veniva per la camera.<sup>681</sup>

Di lì a poco, nella camera di Lino, Marcello vivrà l'episodio drammatico che lo segnerà per tutta la vita.

#### **4.3 Dramma del conformismo, macere di Ciociaria**

Credendo di aver ucciso Lino, con quella stessa rivoltella da lungo agognata, Marcello, diventato adulto, spenderà tutta la sua vita con il proposito di riscattarsi, ricercando una normalità che lo metta al riparo dell'errore commesso: vorrà pertanto avere un ruolo significativo nella missione segreta per conto del regime, di cui è uno dei funzionari. Il suo compito è quello di favorire il riconoscimento di un importante esponente antifascista, il Quadri, un vecchio professore di Marcello all'università, rimosso dall'insegnamento e per questo costretto a trasferirsi a Parigi.

Con questo delitto di cui è complice indirettamente, Marcello intende riscattare il presunto omicidio compiuto nella fanciullezza, facendo in modo che stavolta la morte sia 'superiormente' giustificata dai principi in cui crede: il fascismo, anzitutto, che gli consente di diventare finalmente "normale", in forza anche di un matrimonio borghese, recuperando la perdita innocenza originaria. Desiderio di

---

<sup>681</sup> Ivi, p. 48.

normalità che è «una volontà di adeguazione a una regola riconosciuta e generale; una voglia di essere simile a tutti gli altri dal momento che essere diverso voleva dire essere colpevole».<sup>682</sup>

La vicenda narrata si affida ad una scrittura di interni ricca di ambientazioni, nel cuore di due capitali, Roma e Parigi: le sale romane del Ministero degli Interni, con una fugace citazione del «salone del mappamondo»,<sup>683</sup> oltre che la vasta e monumentale chiesa di Santa Maria Maggiore; l'interno di una camera d'albergo sul lungosenna, Avenue de la Grande Armée, Avenue des Champs-Élysées e Place de la Concorde; mentre, ancora a Roma, villa Clerici e la casa di Giulia ai tempi del fidanzamento con Marcello, quindi poi la loro dimora di sposi con la camera della bambina; e, collante ideale tra le due capitali, la casa romana e quella parigina del professor Quadri.

I luoghi istituzionali del potere, laico e religioso, il palazzo del Ministero e l'edificio chiesastico, sono entrambi tratteggiati con enfasi e magnificenza. Del ministero, «famoso per l'eleganza, e per la mondanità dei suoi funzionari»,<sup>684</sup> è sottolineata la vastità degli ambienti congiunta alla enigmaticità, inaccessibilità dei suoi corridoi e degli uffici:

[Marcello] Salì un larghissimo scalone in mezzo al quale serpeggiava un tappeto rosso e si trovò, dopo la seconda rampa, in un vasto pianerottolo sul quale davano tra grandi porte a due battenti. Andò a quella di mezzo, l'aprì e si trovò in un salone in penombra. C'era una lunga tavola massiccia e, sulla tavola, nel mezzo, un mappamondo. Marcello girò un poco per questo salone che era probabilmente in disuso come attestavano le imposte accostate delle finestre e le fodere che ricoprivano i canapè allineati contro le pareti; quindi aprì una delle tante porte, affacciandosi in un corridoio buio e angusto, tra due file di scaffali a vetri. In fondo al corridoio si intravedeva una porta socchiusa da cui filtrava un po' di luce.<sup>685</sup>

Al termine del meandrino percorso compiuto da Marcello, al fondo di una «lunga e stretta stanza, illuminata blandamente da una finestra velata di giallo»,<sup>686</sup>

---

<sup>682</sup> Ivi, p. 33.

<sup>683</sup> Ivi, p. 83.

<sup>684</sup> Ivi, p. 81.

<sup>685</sup> Ivi, pp. 81-82.

<sup>686</sup> Ivi, p. 82. Per inciso, poco o nulla a che vedere con la stanza che sarà di Marcello al Ministero: «La stanza dove lavorava Marcello, al Ministero, dava su un cortile secondario: molto piccola, di forma asimmetrica, non conteneva che la scrivania e un paio di scaffali. Era situata in fondo ad un corridoio cieco, lontano dalle

è prospetticamente, gerarchicamente posta la tavola di «quel ministro mondano e donnaiolo»,<sup>687</sup> trapiantata dalla porta socchiusa, ch  il ministro   in atteggiamento pi  che confidenziale con una donna: a Marcello

l'intrusione della vita erotica in quella dell'ufficio gli pareva in sommo grado sconveniente. Ma tutto questo non intaccava neppure minimamente la sua credenza politica. Era come quando gli veniva detto, da persone degne di fede, che altri personaggi importanti rubavano o erano incompetenti o si giovavano delle influenze politiche per fini personali. Egli registrava queste notizie con un senso quasi tetro di indifferenza come cose che non lo riguardavano, dal momento che egli aveva fatto una volta per tutte la sua scelta e non intendeva cambiarla. Sentiva pure che tali cose non lo stupivano perch , in certo senso, le aveva scontate, da tempo immemorabile, con la sua precoce conoscenza dei caratteri meno amabili dell'uomo. Ma, soprattutto, avvertiva che tra la fedelt  al regime e il moralismo assai rigido che informava la propria condotta, non poteva esserci alcun rapporto: le ragioni di quella fedelt  avevano origini pi  profonde di qualsiasi criterio morale e non potevano essere scosse da una mano che palpeggiasse un fianco femminile in un ufficio centrale o da un furto o da qualsiasi altro delitto o errore.<sup>688</sup>

Pagina nodale per comprendere nella sua irreparabilit  di fondo la psicologia di Marcello, la cui ortodossia morale   tale perch  profondamente radicata in un «tempo immemorabile» e, perci  stesso, immedicabile, acronico eppure definitivo. Nessuna salvezza, dunque; meno che mai se offerta dal cristianesimo cui «egli non riconosceva il potere di renderlo a quella comunione con gli uomini che il fatto di Lino gli aveva sbarrato»,<sup>689</sup> sicch  quando, «per far piacere a Giulia»,<sup>690</sup> si reca in chiesa per la rituale confessione prematrimoniale, sceglie di «limitarsi ad una confessione parziale, puramente formale»,<sup>691</sup> evitando in tal modo di «mettere in forse tutto il faticato edificio del suo inserimento nella normalit ». <sup>692</sup>

---

anticamere; per andarci Marcello si serviva di una scala di servizio che sboccava dietro il palazzo, in un vicolo poco frequentato», *ivi*, p. 288.

<sup>687</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>688</sup> *Ivi*, p. 83-84.

<sup>689</sup> *Ivi*, p. 116; cfr. il seguito: «quel potere, invece, che, implicitamente, attribuiva al corpulento ministro dalla bocca tinta di rossetto, al suo cinico segretario, ai suoi superiori del Servizio Segreto».

<sup>690</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>691</sup> *Ibidem*.

<sup>692</sup> *Ibidem*. A riguardo, interessante la seguente metafora architettonica: «Non sarebbe forse stato desiderabile che la sua vita, quella vita che aveva costruito a partire dal fatto di Lino, crollasse del tutto invece di sovraccaricarsi di altri fardelli e altri impegni, come un palazzo assurdo a cui un infatuato proprietario aggiungi belvedere, torricelli e balconi fino a comprometterne la solidit ?», *ivi*, p. 210.

Era così poco dilaniato dal dubbio che, entrando nella vasta chiesa, piena di un'ombra, di un silenzio e di una frescura davvero consolanti dopo la luce, il fracasso e il caldo della strada, dimenticò persino la confessione e prese ad aggirarsi per quei pavimenti deserti, da una navata all'altra, proprio come un turista ozioso.<sup>693</sup>

Marcello, «con animo freddo e inerte, quasi di spettatore»,<sup>694</sup> girovaga per gli spazi della chiesa a quell'ora deserta, compiendo esercizi di *déplacement* semantico (mette l'occhio al livello del suolo per vedere il pavimento in prospettiva come potrebbe vederlo una formica), seguendo il debole luccichio rimbalzare sulle superfici convesse delle enormi colonne di marmo, speculando sui mosaici dell'abside «dirigendosi lentamente verso il confessionale, nella navata di destra, [...] enorme, in proporzione con la basilica, tutto di scuro legno scolpito».<sup>695</sup>

Levatosi dal confessionale, ricevuta indegnamente<sup>696</sup> l'assoluzione, Marcello si avvia verso l'uscita, abbracciando

con lo sguardo la chiesa intera con le sue due file di colonne, il suo soffitto a cassettoni, il suo pavimento deserto, il suo altare e gli sembrò di dare addio per sempre all'immagine antica e sopravvissuta di un mondo come lo desiderava e sapeva che non era più possibile che fosse. Una specie di miraggio alla rovescia, ritto in un passato irrevocabile, dal quale i suoi passi lo allontanavano sempre più. Quindi sollevò il materasso e uscì fuori, nella luce forte del cielo sereno, incontro alla piazza ingombra della ferraglia clamorosa dei tram e allo sfondo volgare dei palazzi anonimi e delle botteghe commerciali.<sup>697</sup>

Con chiusura circolare, fuori dalle sedi del potere laico e religioso, sono i due luoghi del privato che costellano la quinta delle architetture in cui Marcello

---

<sup>693</sup> Ivi, p. 118.

<sup>694</sup> Ivi, p. 117.

<sup>695</sup> Ivi, p. 119.

<sup>696</sup> Così al termine della falsa confessione: «Seguì un nuovo silenzio. Poi il prete disse, in tono conclusivo, come muovendo l'ultima e definitiva domanda: E dimmi figliolo... hai mai fatto parte o fai parte ora di qualche gruppo o setta sovversiva? / Marcello, che non si era aspettato questa domanda, ammutolì un momento, sconcertato. Evidentemente, come pensò, il prete muoveva la domanda per ordine superiore, al fine di accettarsi delle tendenze politiche dei suoi fedeli. Tuttavia era significativo che la muovesse: a lui che si accostava ai riti formalmente, come a cerimonie esteriori di una società di cui desiderava far parte, il prete chiedeva appunto di non mettersi contro quella società. Piuttosto questo che non mettersi contro se stesso. Avrebbe voluto rispondere: "No, faccio parte di un gruppo che dà la caccia ai sovversivi". Ma represses questa maliziosa tentazione e disse semplicemente: "Per la verità, sono funzionario dello Stato"», ivi, p. 125.

<sup>697</sup> Ivi, p. 126.

s'incammina, trasportandoci su palcoscenici dove predomina ora lo sfacelo (la villa materna) ora lo squallore intriso degli schemi più consuetudinari della vita piccolo-borghese (la casa di Giulia).

Villa Clerici, abitata dalla sola<sup>698</sup> madre e dai suoi dieci cani pechinesi, è particolarmente interessante perché disegnata su una figura che esaspera, col più acre respiro dello sfacelo circostante, i tratti del *modus habitandi* della Coceanu ne *La provinciale*: non appena varca la soglia, infatti, Marcello è colpito dal «tanfo che ammorbava l'aria, ancora leggero in confronto a quello delle altre stanze in cui i dieci pechinesi di sua madre si aggiravano liberamente, ma tanto più notevole qui dove non penetravano quasi mai»;<sup>699</sup> la camera della madre conferma, dietro la facciata edonistica del suo vivere dissipato, la medesima sgradevole sensazione ricevuta all'ingresso della villa.

L'aria della camera gli parve subito irrespirabile: le finestre chiuse avevano conservato dalla notte, mischiati, i diversi odori del sonno, dei cani e dei profumi; il calore del sole che ardeva dietro le imposte, pareva già farli fermentare e inacidire. Rigido, guardingo, quasi avesse temuto, muovendosi, di sporcarsi o di impregnarsi di quegli odori, andò al letto e sedette sulla sponda, le mani sulle ginocchia.<sup>700</sup>

Marcello comunicherà alla madre il suo matrimonio con Giulia e, seppure in un breve passaggio, la madre proverà a tirare a sé il figlio, come per il Dino de *La noia*:

Uscirono nel giardino. La macchina, nera e opaca, era là, dietro gli alberi, ferma nel viale di accesso. La madre disse: «Allora è deciso, non vuoi venire a stare qui con me... sebbene tua moglie non mi stia

---

<sup>698</sup> Il padre di Marcello è, infatti, ricoverato in un ospedale psichiatrico, dall'«aspetto di normale dimora, non fossero state le inferriate che oscuravano le finestre», ivi, p. 143.

<sup>699</sup> Ivi, p. 132.

<sup>700</sup> Ivi, p. 133. Cfr. inoltre: «Subito, appena la madre fu uscita, Marcello andò alla finestra e la spalancò. L'aria, di fuori, era calda e immobile, pur tuttavia gli sembrò di provare un sollievo acuto, come se invece che sul giardino afoso si fosse affacciato su un ghiacciaio. Insieme, gli parve quasi di avvertire alle spalle il movimento dell'aria dentro, pesante di profumi disfatti e di puzzo animale, che pian piano, si spostava, usciva lentamente dalla finestra, si dissolveva nello spazio, simile ad un enorme vomito aereo traboccante fuori dalle fauci della casa ammorbata. Rimase un lungo momento, gli occhi rivolti in basso, al fitto fogliame del glicine che circondava con i suoi rami la finestra, poi si voltò verso la stanza. Di nuovo il disordine e la trasandatezza lo colpirono, ispirandogli, però, questa volta, più tristezza che ripugnanza», ivi, pp.135-136. O, ancora: «[...] provò un vivo, accorato sentimento di costernata ribellione contro la decadenza e la corruzione che la avevano cambiata dalla fanciulla che era stata alla donna che era. [...] Nello stesso momento l'uscio del bagno si aprì e la madre, in vestaglia, apparve sulla soglia», ivi, p. 136; e sarà il caso qui di lasciarsi guidare, più che dal succitato personaggio della rumena, da certi echi provenienti da *Lassitude de courtisane*, laddove Marie-Thérèse «sortrait évidemment du bain», come ricordato nel primo capitolo di questo lavoro.

simpatica, avrei fatto anche qualche sacrificio... e poi ho tanto posto”. / “No, mamma”, rispose Marcello. / “Preferisci andare da tua suocera”, ella disse leggermente, “in quell’orribile appartamento: quattro camere e cucina”.<sup>701</sup>

In effetti, l’espressione icastica «quattro camere e cucina» bene rende l’interno borghese standardizzato, mediocre e insensato della casa dei genitori di Giulia, che lo scrittore ricostruisce con la consueta cura per i dettagli (uguale tenore avrà la casa dei genitori di Cecilia ne *La noia*), sin dal corpo scala d’accesso all’appartamento, «in cui un’ombra squallida si alternava alla luce sfarzosa dei finestroni dei pianerottoli». <sup>702</sup> Simmetricamente alla villa materna, anche qui

la finestra del salotto era socchiusa, per impedire al caldo e alla luce di entrare, non tanto però che, nell’ombra rada, non si distinguessero gli scuri mobili in falso stile rinascimento che ingombravano la stanza. Erano mobili pesanti, severi, fittamente scolpiti e formavano un contrasto singolare con i sopramobili, tutti di un gusto civettuolo e scadente disseminati sulle mensole e sul tavolo [...]. Le pareti erano tappezzate di una stoffa rossa di finto damasco, e paesaggi e nature morte dai vivaci colori, incorniciate di nero, vi stavano appesi. Marcello sedette sul divano, già ricoperto della foderina estiva, e si guardò intorno con soddisfazione.<sup>703</sup>

La «soddisfazione» per il conformista Marcello risiede nel fatto, evidentemente, di una prospettiva abitativa borghese, «della borghesia più convenzionale e più modesta [...] e questo era per lui l’aspetto più gradito: la sensazione di trovarsi di fronte a qualche cosa di molto comune, di quasi dozzinale, e però di perfettamente rassicurante».

Era proprio una casa borghese, come rifletté una volta di più, della borghesia più convenzionale e più modesta, in tutto simile ad altre case di quello stesso palazzo, di quello stesso quartiere; e questo era per lui l’aspetto più gradito: la sensazione di trovarsi di fronte a qualche cosa di molto comune, di quasi dozzinale, e però di perfettamente rassicurante. Si accorse di provare, a questo pensiero, un sentimento quasi abietto di compiacimento per la bruttezza della casa: egli era cresciuto in una casa bella e di buon gusto e si rendeva conto che tutto quanto adesso lo circondava, era brutto senza rimedio; ma proprio di questo aveva bisogno, di questa bruttezza così anonima come di un tratto di più che l’accomunasse ai propri simili. Ricordò

---

<sup>701</sup> Ivi, p. 138.

<sup>702</sup> Ivi, p. 94.

<sup>703</sup> Ivi, pp. 94-95.

che per mancanza di denaro, almeno nei primi anni, loro due, Giulia e lui, dopo sposati, avrebbero dovuto abitare in quella casa; e quasi benedisse la povertà. Da solo, seguendo il suo gusto, una casa così brutta e così comune non sarebbe stato capace di metterla su. Presto dunque quello sarebbe stato il suo salotto; come la camera da letto di stile liberty in cui per trent'anni avevano dormito la futura suocera e il suo defunto marito sarebbe stata la sua camera da letto; e la sala da pranzo di mogano in cui Giulia e i genitori avevano consumato i pasti due volte al giorno per tutta la loro vita, sarebbe stata la sua sala da pranzo.<sup>704</sup>

Andranno, invece, Giulia e Marcello ad abitare, dopo il matrimonio, in un «quartiere ricco, tutto nuovo, venuto su negli ultimi anni»<sup>705</sup> (com'era quello, ricorderemo, di *Villa Mercedes*), con «le case che da ogni parte rinserravano la sua»<sup>706</sup> tra «i nudi cortili di cemento, ornati di piccole aiuole verdi e di siepi di mortella tagliata»,<sup>707</sup> in un appartamento da «pagare a rate in venticinque anni»,<sup>708</sup> ed «una camera da letto matrimoniale, come l'aveva voluta Giulia, di mogano lucido e scuro, con le maniglie e gli ornamenti di bronzo, di un approssimativo stile impero»,<sup>709</sup> la camera della bambina dai mobili laccati di rosa, le tende azzurrine e la carta da parati con canestri di fiori; e la piccola sala da pranzo, una tavola e una credenza, «la lampada centrale accesa»<sup>710</sup> la sera in cui dalla finestra aperta «giungeva la voce della radio che descriveva, nello stile ansimante e trionfale usato di solito per le partite di pallone, la caduta del governo fascista».<sup>711</sup>

---

<sup>704</sup> Ibidem. Cfr. il tenore delle domande di Marcello a Giulia sulla casa dell'Arcangeli: «“Dove abita?” / “A due passi di qua, in via Porpora.” / “E com'è il suo salotto?” / “Ma sai che sei buffo con le tue domande?” ella esclamò ridendo, “come vuoi che sia?... Un salotto come questo e come tanti altri... perché ti interessa tanto di sapere com'è il salotto di Arcangeli?”», ivi, p. 99. E la rete di omologie colte in volata dagli interni dell'attico di fronte: «Ella uscì impetuosamente e Marcello si levò dalla tavola, andò alla finestra e la spalancò. La finestra dava sulla strada o meglio, essendo l'appartamento all'ultimo piano, sopra il cornicione del palazzo, assai sporgente, sotto il quale non si vedeva nulla. Ma, al di là del vuoto, si stendeva l'attico del palazzo di fronte: una fila di finestre dall'imposte aperte, attraverso le quali si distinguevano gli interni delle stanze. Era un appartamento molto simile a quello di Giulia: una camera da letto, coi letti ancora disfatti, come pareva; un salotto “buono” coi soliti mobili falsi e scuri; una sala da pranzo alla cui tavola in quel momento si scorgevano sedute tre persone, due uomini e una donna», ivi, pp. 112-113.

<sup>705</sup> Ivi, p. 229.

<sup>706</sup> Ibidem.

<sup>707</sup> Ibidem.

<sup>708</sup> Ivi, p. 302.

<sup>709</sup> Ibidem.

<sup>710</sup> Ivi, p. 308.

<sup>711</sup> Ibidem. Particolarmente interessante la “casa immaginata” da Giulia al tempo del viaggio di nozze. «Seguì il silenzio. Poi Giulia fece un vivo movimento con le braccia e con tutto il corpo contro di lui: “Allora dimmi almeno quello che faremo in futuro... dimmi come sarà la nostra vita”. / “Perché vuoi saperlo?” / “Così”, e la rispose stringendosi contro di lui, perché mi piace tanto parlare del futuro... a letto... al buio.” /

Ulteriore e più interessante raffronto, strutturato su un piano diverso, tra aspettative e realtà insediative, è dato dalle descrizioni dell'abitazione del professore Quadri, di quella parigina e, in analessi, di quella romana. Quest'ultima si caratterizza per essere un «vecchio palazzo nei pressi della stazione»<sup>712</sup> gremito di libri, di un'«enorme quantità di libri accumulati in ogni angolo dell'appartamento».<sup>713</sup>

Già nell'anticamera, aveva notato certe vecchie tende che parevano nascondere usci; ma, scostandole, aveva scoperto file e file di libri allineati dentro rientranze delle pareti. La cameriera l'aveva preceduto per un lunghissimo e tortuoso corridoio che sembrava girare intorno il cortile del palazzo, e anche il corridoio, da ambo le parti, era ingombrato da scaffali pieni di libri e di carte. Finalmente, introdotto nello studio di quadri, Marcello si era trovato tra quattro pareti anch'esse fittamente gremite di libri, dal pavimento sino al soffitto. Altri libri erano sulla scrivania, disposti l'uno sull'altro in due cataste ordinate, tra le quali, come ad una feritoia, si affacciava il viso barbuto del professore.<sup>714</sup>

Di contro, l'appartamento parigino di Quadri si presenta radicalmente differente da quello della sua docenza universitaria a Roma, a partire dall'ubicazione stessa del palazzo in un quartiere moderno, che aveva dato a Marcello «il senso di un vivere ovvio e anonimo, informato ad una specie di mimetismo sociale».<sup>715</sup> E laddove la vecchia dimora romana era tutto un affastellarsi di libri e di carte, questa, invece, è «luminosa, nuova, pulita con pochi mobili e nessuna traccia di

---

“Ebbene”, incominciò Marcello con voce calma e incolore, adesso torniamo a Roma e cerchiamo casa”. / “Quanto grande?” / “Quattro o cinque stanze e i servizi... trovata che l'abbiamo, compriamo tutto il necessario per arreararla.” / “Io vorrei un appartamento al pian terreno”, ella disse con voce sognante, “con un giardino... anche non grande...ma con degli alberi e dei fiori, da poterci stare nella bella stagione.” / “Nulla di più facile”, confermò Marcello, “dunque mettiamo su casa...io penso che avrò abbastanza denaro per arreararla completamente...non con mobili di lusso s'intende...” / “ Tu ti farai un bello studio”, ella disse. / “Perché uno studio, dal momento che lavoro all'ufficio?... Meglio una grande stanza di soggiorno.” / “Sì, una stanza da soggiorno...hai ragione...salotto e sala da pranzo insieme...e avremo anche una bella camera da letto, no?” / “Certo.” / “Ma niente *sommier* che sono così squallidi...voglio la camera da letto regolare...con il letto a due piazze, matrimoniale...e dimmi...avremo anche una bella cucina?” / “Una bella cucina, perché no?” / “Voglio avere il fornello doppio, col gas e con l'elettricità...e voglio avere anche un bel frigidair...se non abbiamo soldi abbastanza, queste cose potremo comprarle a rate.” / “ Si capisce...a rate.” “E dimmi ancora, che faremo in questa casa?” / “Ci vivremo e saremo felici”. / “Ho tanto bisogno di essere felice”, ella disse rannicchiandosi ancora più contro di lui, “tanto...se tu sapessi...mi sembra che ho bisogno di esser felice da quando sono nata.” / “Eb bene, saremo felici”, disse Marcello con fermezza quasi aggressiva», ivi, pp. 283-284.

<sup>712</sup> Ivi, p. 189.

<sup>713</sup> Ibidem.

<sup>714</sup> Ivi, pp. 189-190.

<sup>715</sup> Ivi, p. 215.

studi»,<sup>716</sup> facendovi bella mostra, ad una delle pareti dell'ampio salotto, l'«opera di un pittore cubista: una mischia fredda e decorativa di sfere, cubi, cilindri, e parallele variamente colorate».<sup>717</sup>

Di libri, quei libri che avevano tanto colpito Marcello a Roma, neppure uno. Sembrava, pensò considerando il pavimento di legno lucidato a cera, le lunghe tende chiare, le pareti vuote, di essere sulla ribalta di un teatro moderno, nella messa in scena sommaria ed elegante allestita per un dramma di pochi personaggi e di una sola situazione.<sup>718</sup>

L'appartamento parigino e, si direbbe, Parigi stessa, si inarcano in un ambiente tumido di luce, arioso, anticipato dalla camera d'albergo della Riviera ligure «immersa in una penombra fresca e trasparente, che lasciava indovinare la bella luce di giugno nel cielo e sul mare [...] alta e bianca, decorata di stucchi azzurri in forma di fiori, di steli e di foglie, coi mobili di legno chiaro dello stesso stile floreale degli stucchi, e, in un angolo, una grande palma verde»;<sup>719</sup> e, in un certo qual modo, dalla leggerezza tutta estiva che circonfonde il villino d'appuntamenti, già ricordato a proposito di *Agostino*.<sup>720</sup>

E, naturalmente, la frenetica vita parigina rimbomba negli spazi dei suoi alberghi e dei suoi ritrovi, lungo i marciapiedi dei suoi caffè; ne sono esempi il lussuoso albergo<sup>721</sup> presso cui alloggiano i novelli sposi, e quel ristorante, “*La cravate*

---

<sup>716</sup> Ibidem.

<sup>717</sup> Ibidem.

<sup>718</sup> Ivi, pp. 215-216.

<sup>719</sup> Ivi, p. 176.

<sup>720</sup> Non senza ulteriore intertestualità: «Marcello notò che tutte le persiane della villa erano chiuse, come se fosse disabitata; anche il giardino, pieno di erbacce, pareva abbandonato. L'agente ora si dirigeva verso una bassa costruzione bianca che occupava tutto il fondo del giardino. Marcello ricordò di aver osservato casette come questa, in fondo a giardini e dietro ville simili, nei luoghi balneari», ivi, p. 180.

<sup>721</sup> «Era un albergo grande e l'atrio era molto vasto, con colonne che ne sostenevano le volte, gruppi di poltrone, vetrine in cui erano esposti manufatti di lusso, scrivanie e tavoli; molta gente andava e veniva dall'ingresso alla gabbia dell'ascensore, dal banco del portiere a quello della direzione, dall'uscio del ristorante ai salotti che si aprivano oltre le colonne», ivi, p. 189; e «[...] andò alla porta e, spingendo il tamburo di mogano e di cristallo, uscì nella strada», ivi, p. 198. Cfr. anche la camera d'albergo: «Percorse in fretta il corridoio, andò alla sua camera ed entrò senza bussare. Era una grande camera da letto matrimoniale con un piccolo vestibolo in cui dava anche il bagno. Marcello accostò senza rumore la porta e indugiò un momento al buio nel vestibolo. Si accorse, allora, che l'uscio della camera era socchiuso e che una luce ne trapelava; e gli venne desiderio di spiare, non visto, Lina, quasi parendogli che in tal modo avrebbe potuto sincerarsi se ella l'amava veramente. Mise l'occhio alla fessura e guardò. Un lume brillava sul comodino, il resto della camera era avvolto nell'ombra», ivi, pp. 243- 244.

*noire*”,<sup>722</sup> nel quale Marcello consumerà il tradimento verso il suo ex professore; anche se, quella del delitto di Stato, così come la storia di un viaggio di nozze a Parigi, non sono le uniche chiavi interpretative de *Il conformista*, così come precisa Moravia redigendo, su richiesta di Bompiani, la quarta di copertina per gli editori stranieri:

[...] a ben guardare, questo romanzo è soprattutto il ritratto di un personaggio e di un atteggiamento morale caratteristici del nostro tempo: il conformista e i conformisti. L’eroe del secolo passato era il ribelle, ossia l’uomo che vuole distinguersi, contrapporsi, essere diverso dagli altri; secondo Moravia, l’eroe del nostro tempo è invece il conformista, ossia l’uomo che vuole confondersi, comunicare, essere uguale agli altri. Per questo motivo, il fatto che il personaggio principale sia un fascista e che la vicenda si svolga negli ultimi anni del fascismo, ha un’importanza soltanto indicativa. Il fascismo, in realtà, non fu che un aspetto tra i tanti, e forse neppure il maggiore, del generale conformismo contemporaneo. Ossia della tendenza moderna, di specie fideistica e religiosa, ad abbandonare le posizioni razionaliste, individuali e autonome e cercare la protezione dei grandi miti collettivi. Dopo *Gli indifferenti*, scritto più di venti anni fa, la via percorsa dall’umanità contemporanea dall’indifferenza al conformismo è illuminata una volta di più da questo romanzo in cui è studiata, appunto, la trasformazione dell’antico personaggio abulico in partigiano. Ma in tutti i tempi, entrare a far parte di una società o comunità, dividerne i miti o le ideologie, ottenere l’assistenza, comportarono sempre un prezzo molto alto sia di rinuncia alla libertà di pensiero e di azione, sia addirittura di complicità criminale. Questo romanzo vuole essere la storia del prezzo pagato da un conformista moderno per ottenere di appartenere ad una società inesistente.<sup>723</sup>

La sinossi testé riportata è di poco susseguente alla pubblicazione del romanzo nell’estate del 1951.<sup>724</sup> Il libro si vende bene e piace all’estero, molto più che in Italia. Lo stesso Moravia ammetterà, alcuni anni dopo, il «fallimento del romanzo, che è stato scritto troppo in fretta e che traduce in modo troppo trasparente

---

<sup>722</sup> «In un piccolo spazio rotondo, tra i tavoli, sotto una specie di fungo capovolto di cemento tutto vibrante della luce falsa dei neon, si pigiavano numerose coppie, di cui alcune di sole donne. L’orchestra, anch’essa di donne vestite da uomini, era confinata sotto la scala che portava al ballatoio», ivi, p. 271.

<sup>723</sup> A. MORAVIA, *Opere/3*, in R. DE CECCATTY, *Moravia cit.*, pp. 415-416.

<sup>724</sup> In un breve bilancio del 1949, pubblicato su «L’Unità» il 1° gennaio 1950, Moravia dichiara: «[...] È la storia di un fascista e si svolge dalla marcia su Roma al luglio 1943; ma la maggior parte del romanzo avviene nel limite di un mese del 1938. Non è la storia del fascismo, non la biografia di un uomo, ma un po’ dell’uno e un po’ dell’altra insieme. Sarà edito da Bompiani entro il 1950. Buona parte dell’anno la passerò a ricopiare, a rifare, a perfezionare *Il conformista*», in S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/3 cit.*, p. 2070.

l'antipatia suscitata in lui dalla rivolta "borghese" dei cugini Rosselli e dal fatto che fossero esuli in Francia e in Inghilterra». <sup>725</sup> Nondimeno l'autore «riconoscerà anche di aver messo in scena le proprie contraddizioni personali, come farà più avanti in *La ciociara*, il cui protagonista maschile, l'intellettuale Michele, sarà un suo doppio». <sup>726</sup>

In realtà, come emerge dal carteggio con Bompiani, Moravia sin dal 1949 aveva in lavorazione due nuovi romanzi, uno che fosse la «cronaca d'una ciociara (*La ciocia e lo spago*), l'altro un romanzo lungo sul dramma del conformismo». <sup>727</sup> Cioè a dire che il primo accenno a *Il conformista* è contemporaneo a quello de *La ciociara*. Dettaglio non trascurabile, che getta una luce sulla genesi delle due opere, l'una accanto all'altra: un romanzo in linea con lo "stile romanesco" degli ultimi suoi racconti, un altro, «dello stesso genere e stile di *Agostino* e della *Disubbidienza*», <sup>728</sup> segnatamente per quanto attiene, come abbiamo visto, alla dominante adolescenziale del Prologo e all'opposizione tra ribellione e conformismo. Due progetti, dunque, molto diversi per stile e ispirazione e che Moravia stesso «riconduce a due distinti se non alternativi percorsi della propria narrativa». <sup>729</sup>

Difatti, in relazione alle culture dell'abitare, diversamente da *Il conformista* dove le descrizioni di interni esprimono la complessità del discorso abitativo tra pubblico e privato, ne *La ciociara* il riferimento è, sostanzialmente, ad una precisa tipologia abitativa risolta nella struttura del 'vicinato': si tratti della casa-negozio di Cesira o delle «casette» sulle macere di Ciociaria, l'attenzione moraviana è

---

<sup>725</sup> R. DE CECCATTY, *Moravia* cit., p. 415. Se il riferimento è all'omicidio dei cugini Carlo e Nello Rosselli il 9 giugno 1937 per mano di sicari fascisti, nella figura del professor Quadri è "adombrata" quella di Carlo Rosselli: «Voglio sottolineare che risentii molto di quel delitto tanto è vero che, anni dopo, scrissi un romanzo, *Il conformista*, nel quale è adombrata la vicenda dei Rosselli in maniera però capovolta, cioè vedendola dalla parte di colui che contribuì a farli uccidere. Insomma scrissi il romanzo non "per" i Rosselli, ma "su" i Rosselli. E questo perché pensai che doveva essere una tragedia sia pure a sfondo storico e non una storia agiografica, edificante», in A. MORAVIA-A. ELKANN, *Moravia* cit., p. 109. Riguardo al 'fallimento' del progetto, così Moravia a Siciliano: «La mia intenzione era di interpretare il fascismo in chiave intellettuale. Ma forse, a causa d'una mia immaturità di scrittore, quel romanzo diventò un collo di bottiglia in cui fu difficile far entrare tutto quello che ci voleva far entrare. Mi accorgevo ancora una volta che il romanzo su dati storici e realistici era impossibile scriverlo», in S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/3* cit., p. 2069.

<sup>726</sup> R. DE CECCATTY, *Moravia* cit., p. 415.

<sup>727</sup> S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/3* cit., p. 2067.

<sup>728</sup> *Ibidem*.

<sup>729</sup> *Ibidem*.

rivolta allo spazio aperto della comunità con le indicazioni relative alla vita di quartiere, agli incontri/confronti tra gli «sfollati», all'uso dei servizi comuni unitamente ad una maggior rilievo conferito agli elementi del paesaggio aperto, al variare delle stagioni così come dei sentimenti – dalla paura all'indifferenza all'egoismo – resi con una prosa ampia e distesa in un crescendo di forza narrativa.

Tanto che, ai fini della nostra ricerca, poco rimane degli usati ambienti soffocanti e torbidi: adesso, a caratterizzare gran parte delle descrizioni sono i *plein air* montani, pieni di luce e ricchi di una bellezza quasi nostalgica, catturati attraverso un nuovo modo, tutto impressionistico, di sentire il paesaggio di Sant'Eufemia, lì sulle macere, lungo i muri bassi e secchi di pietre non squadrate, destinati nient'altro che a terrazzare la collina e a delimitare i fondi rustici dei contadini ciociari.

L'origine della vicenda narrata è chiaramente autobiografica: la lunga gestazione di scrittura del romanzo, pubblicato ai termini del gennaio 1957, sta tutta nella personale esperienza drammatica della guerra, nei nove mesi trascorsi con la moglie Elsa sulle montagne di Ciociaria, in prossimità del fronte di Cassino, dal settembre 1943 al maggio 1944, un periodo fondamentale che «costituì per Moravia un eccezionale materiale di riflessione al quale continuò ad attingere per molti anni».<sup>730</sup>

La ricca descrizione, alle prime pagine del romanzo, della casa di Cesira – camera da letto, sala da pranzo, cucina e negozio - è la risultante del ventennale percorso biografico della Ciociara dal giorno delle sue nozze a poco prima dell'inevitabile fuga da casa per il sopraggiungere dei bombardamenti su Roma. La figura retorica è quella dell'*ékphrasis*, a mezzo di un lungo inventario da

---

<sup>730</sup> Ivi, p. 2150. Questo il testo approvato da un entusiasta Bompiani per la quarta di copertina: «*La Ciociara* è la storia delle avventure e disavventure di due donne, una madre e una figlia, costrette dal caso a passare un anno al fronte, non lungi dal Garigliano, tra il 1943 e il 1944. Ma *La ciociara* è anche e soprattutto la descrizione di due atti di violenza, l'uno collettivo, l'altro individuale, la guerra e lo stupro. Dopo la guerra e dopo lo stupro né un paese né una donna sono più quello che erano prima. Un cambiamento profondo è avvenuto, il quale si manifesterà più tardi in modi imprevisi e incalcolabili; un passaggio si è verificato da uno stato di innocenza e di integrità a un altro di nuova e amara consapevolezza. D'altra parte tutte le guerre che penetrano profondamente nel territorio di un paese e colpiscono le popolazioni civili, sono stupri; più di tutte quella che, per la prima volta nei tempi moderni, rastrellò l'Italia intera, dal Sud al Nord, portando fin nelle località più isolate e più ignare le armi e l'arbitrio delle occupazioni straniere. *La Ciociara* non è un libro di guerra nel senso ormai tradizionale del termine; è un romanzo in cui è narrata l'esperienza umana di quella violenza profanatoria che è la guerra», ivi, p. 2159

consegnare al vicino Giovanni quale dettagliato promemoria degli oggetti lasciati in custodia; ricordando a se stessa e a lui l'esatto numero degli oggetti domestici, la loro qualità e, al limite del *tableau*, la loro storia, Cesira drammatizza la propria cultura dell'abitare e, assieme, l'etica del «negozio»: «tutta la mia passione la mettevo nella casa e nel negozio». <sup>731</sup>

Con interessante raffronto, Epifanio Ajello, nell'individuare analogie con gli oggetti della camera di Carla ne *Gli indifferenti*, considera più propriamente l'oralità in ordine alla quale è organizzata la regia visiva degli accadimenti ne *La ciociara*, quasi che la voce fosse un «effetto visivo» al pari dello sguardo di Cesira laddove «addirittura una gozzaniana “campana di vetro con sotto un mazzo di fiori finti”, [...] disegna bene non soltanto com'è arredata la casa, quanto la visione del mondo della protagonista». <sup>732</sup>

Il parlare di Cesira, franco e popolare, denuncia l'organizzazione pragmatica del suo pensiero articolato per “spazi e cose”: «Andai in camera da letto e presi un foglio sul quale avevo fatto scrivere a Rosetta tutta la *roba* che ci avevo nella *casa* e nel *negozio*». <sup>733</sup> Parimenti, teatro dell'“ideale dell'ostrica”, il quartiere,

---

<sup>731</sup> A. MORAVIA, *La ciociara*, in ID., *Opere/3, Romanzi e racconti. 1950-1959*, Tomo secondo, Milano, Bompiani, 2007, p. 1128. Cfr. inoltre: «Avevo il negozio, avevo l'appartamento, avevo mia figlia che era un angelo e proprio non desideravo più nulla dalla vita», ivi, p. 1129; «Per me tutto va bene finché il negozio va bene», ivi, p. 1130; «Ma io sapevo che tiravano al negozio e all'appartamento», ivi, p. 1131; «E io allora potevo realmente dirlo: ci penserò io: avevo l'appartamento, avevo il negozio, avevo del denaro da parte», ivi, p. 1133; «Per me Mussolini o Badoglio o un altro, poco importa, purché si faccia il negozio», ivi, p. 1134; «Mi dispiaceva e mi piangeva il cuore di lasciare quella casa in cui avevo passati gli ultimi vent'anni», ivi, p. 1142; «[...] la vita per me non era più vita, perfino non avevo più voglia di pulire la casa, io che di solito mi buttavo a ginocchioni in terra per lustrate i pavimenti e mi facevo mancare il fiato a forza di lustrarli e di renderli simili ad uno specchio», ivi, p. 1143; in più, dopo quanto successo con Giovanni nel seminterrato: «[...] ora mi guardavo intorno per la casa che era stata la mia casa per vent'anni e adesso dovevo lasciarla e mi sentivo disperata. In cucina il fuoco era spento, nella camera da letto dove dormivo nel letto matrimoniale, insieme con Rosetta, le lenzuola erano rovesciate e in disordine e io non mi sentivo la forza di rimettere a posto il letto, in cui sapevo che presto non avrei più dormito, né di accendere il fuoco e i fornelli che da domani non sarebbero stati più i miei fornelli e io non ci avrei più cucinato», ivi, pp. 1144-1145.

<sup>732</sup> E. AJELLO, *Archeologie in Moravia*, in *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema.*, Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 18 dicembre 2010, in «Sinestesie», Sarno, Edizioni Sinestesie, 2012, p. 44 e n. 36. Inoltre, sulla descrizione dei luoghi cfr. l'idea di una «funzione Stendhal», dello «Stendhal della Certosa: la guerra è presente in quel libro per frammenti agli occhi di Fabrizio, lui vi è dentro eppure avverte soltanto eventi isolati, coniugandoli conoscerà la battaglia; così nella *Ciociara* la guerra è lì a due passi, ma non si vede e quando si presenta è tutta per episodi disarticolati agli occhi di Cesira; sono soltanto le cose a dirla. Saranno gli occhi ad assemblarle poi in un racconto, a raccordare gli eventi accaduti in una fantasticazione», ivi, n. 57, p. 49.

<sup>733</sup> «Andai in camera da letto e presi un foglio sul quale avevo fatto scrivere a Rosetta tutta la roba che ci avevo nella casa e nel negozio. Avevo fatto scrivere anche i più piccoli oggetti, non tanto perché non mi fidassi di Giovanni ma perché è bene non fidarsi di nessuno. Così, prima di cominciare l'inventario, dissi a

nient'altro che il «quadrivio» di riferimento fuori casa, illumina la prossemica della donna alla scala urbana, laddove è sentimentalmente presente il rinvio alla casa e al negozio la notte della partenza per Vallecorsa.<sup>734</sup>

---

Giovanni, seria seria: “guarda che questa è tutta roba sudata che io e mio marito ci siamo guadagnata in vent'anni di lavoro...sta' attento, fammela ritrovare tutta, ricordati che un chiodo che è un chiodo qua dentro non ci deve mancare al mio ritorno”. Lui sorrise e disse: “Sta' tranquilla, ritroverai tutti i tuoi chiodi”. / Cominciasti dalla camera da letto. Avevo fatto due copie della lista, una la teneva lui e una rosetta e io via via gli indicavo gli oggetti. Gli mostrai il letto, a due piazze, di ferro dipinto uso legno, tanto bello, con tutte le venature e i nodi del legno che uno lo scambiava proprio per noce. Sollevai la coperta e gli feci vedere che c'erano due materassi, uno di crine e uno di lana. Aprii l'armadio e gli contai le coperte, le lenzuola, e tutta la biancheria. Gli aprii i comodini e gli mostrai gli orinali di porcellana a fiorami rosso e blu. Poi feci l'elenco dei mobili: un cassettone dal piano di marmo bianco, uno specchio ovale incorniciato d'oro, quattro seggiole, un letto, due comodini, un armadio con lo specchio a due battenti. Contai tutti i gingilli e i soprammobili: una campana di vetro con sotto un mazzo di fiori finti di cera che parevano proprio veri, e li avevo avuti in dono per le mie nozze dalla mia comare, una bomboniera di porcellana per i confetti, due statuette che rappresentavano un pastorella e un pastorello, un puntaspilli di velluto azzurro, una scatola di Sorrento che ad aprirla suonava un'arietta e il coperchio ci aveva un intarsio con il Vesuvio, due bottiglie per l'acqua con i relativi bicchieri, di vetro intagliato e massiccio, un vaso di fiori di porcellana colorata, in forma di tulipano, con tre penne di pavone, tanto belle, infilate in luogo di fiori, due quadri a colori, stampati, uno rappresentante la Madonna con il Bambino e l'altro una scena come di teatro con un moro e una donna bionda, che mi avevano detto che era di un'opera chiamata Otello e il moro appunto era Otello. Dalla camera da letto lo portai nella sala da pranzo che mi serviva anche da salotto e ci tenevo pure la macchina da cucire. Qui gli feci toccare con mano il tavolo rotondo, di noce scuro, con il centrino ricamato, e un vaso di fiori compagno a quello della camera da letto e le quattro seggiole intorno con il velluto verde e poi aprii la credenza e gli contai pezzo per pezzo tutto il servizio di porcellana a fiori e ghirlande, tanto bello, completo per sei, che ci avevo mangiato sì e no due volte in tutta la mia vita. L'avvertii a questo punto: “guarda che questo servizio ce l'ho caro quanto la luce degli occhi...tu rompimelo e poi vedrai”. Lui rispose sorridendo: “sta' tranquilla”. Continuando l'elenco gli mostrai tutti gli altri oggetti: le due stampe con i fiori, la macchina da cucire, la radio, il divanetto di reps con le sue due poltroncine, la rosoliera di vetro rosa e azzurro con i sei bicchierini, qualche altra bomboniera e scatola, un bel ventaglio che avevo inchiodato al muro, tutto dipinto a colori, con una vista di Venezia. Poi passammo in cucina e qui gli contai pezzo per pezzo tutto il vasellame e le pentole che ce le avevo di alluminio e di rame e la posateria di acciaio inossidabile e gli feci vedere che non mancava nulla né il forno, né lo schiacciapatate, né l'armadietto per le scope né la pattumiera di zinco. Insomma gli feci vedere ogni cosa e quindi scendemmo abbasso e andammo al negozio. L'inventario del negozio fu più breve perché all'infuori degli scaffali, del banco e di qualche seggiola, non c'era rimasto nulla, tutto era stato venduto, pulito e spazzolato in quegli ultimi mesi di carestia», ivi, pp. 1145-1147.

<sup>734</sup> «Non era ancora giorno, ma non era più notte, l'aria era grigia e in quest'aria grigia vidi la mia casa che faceva angolo nel quadrivio, con tutte le finestre chiuse e a pianterreno il negozio con le serrande abbassate. Di fronte c'era un'altra casa che faceva angolo anche quella e ci aveva al secondo piano una nicchia a medaglione con la immagine della Madonna sottovetro, circondata di spade d'oro e un lumino acceso perpetuamente. Pensai che quel lumino che ardeva anche in tempo di guerra, anche in tempo di carestia, era un po' come la mia speranza di tornare e mi sentii un poco sollevata: quella speranza avrebbe continuato a riscaldarmi una volta che fossi stata lontana. In quella luce grigia si vedeva tutto il quadrivio, come una scena di teatro vuota, dopo che gli attori se ne sono andati; e si vedeva che erano case di povera gente, casucce insomma, un po' storte come se si appoggiassero le une alle altre, un po' scalciate, specie ai pianterreni per iva dei carretti e delle macchine, e proprio accanto al mio negozio c'era il negozio di carbone di Giovanni, e intorno la porta era tutto nero come la bocca di un forno e a quell'ora quel nero si vedeva e non so perché mi parve tanto triste. E non potei fare a meno di ricordarmi che durante la giornata, ai tempi belli, il quadrivio era pieno di gente, con le donne sedute sulle seggiole di paglia fuori delle porte e i gatti che gironzolavano sui selci e i ragazzini che giocavano alla corda e al salto e i giovanotti che lavoravano nelle officine oppure entravano all'osteria che era sempre piena e pensando questo provai uno strappo al cuore e mi accorsi che quelle casucce e quel quadrivio mi erano cari, forse perché ci avevo passato tutta la vita e

Una partenza che assumerà i tratti di una *peregrinatio* in cerca di un alloggio,<sup>735</sup> di un'anabasi tragica e catartica, tra il fiabesco delle campagne di Fondi e le macere di Ciociaria: casette dipinte di rosa, di verde o di bianco in mezzo alla radura,<sup>736</sup> come la casa di Concetta, di Filippo o la casetta di Paride. In particolare, l'interno della casa di Concetta è vissuto non senza un forte disagio:

in tutto quel tempo della guerra che passammo fuori di casa, mai sono stata così male come da Concetta. Ci aveva dato la sua camera da letto, dove lei dormiva con il marito dal giorno che si erano sposati; ma debbo dire che pur essendo contadina come lei, non avevo mai veduto in via una zozzeria simile. La stanza puzzava così forte che, sebbene le finestre fossero sempre spalancate, mancava l'aria e pareva di soffocare. Di che cosa puzzava la stanza? Di chiuso, di sudiciume vecchio e rancido, di bacherozzi, di urina.<sup>737</sup>

E, benché anche Cesira sia posseduta da un pervicace «sentimento della proprietà»,<sup>738</sup> Concetta non ha pudore nell'indicarle dietro il muro della sudicia cucina<sup>739</sup>, a sinistra del fornello, il «tesoro» lasciato in consegna dai Festa,

---

quando le avevo veduti per la prima volta ero ancora giovinetta e adesso ero una donna fatta, con una figliola già grande. Dissi a Rosetta: “ non la guardi casa nostra, non lo guardi il negozio?” E lei rispose: “ mamma, sta' tranquilla, tu stessa hai detto che torniamo tra un paio di settimane”. Io sospirai e non dissi nulla. La carrozza prese verso il Tevere e io mi voltai e non guardai più al quadrivio», ivi, p. 1154.

<sup>735</sup> «[a Tommasino] dissi: “tu conosci qualche contadino di montagna che possa darci ospitalità fino a quando vengano gli inglesi?”. E lui: “non conosco nessuno e tutte le casette sono occupate, a quanto mi risulta. Ma se vai in montagna qualche cosa trovi: una capanna, un pagliaio”», ivi, p. 1187. «Io ho deciso di andare in montagna e di trovarci un alloggio. Pagherò. E voglio anche fare qualche provvista, come sarebbe a dire, olio, fagioli, arance, formaggio, farina, insomma un po' di tutto», ivi, p. 1188. «Tommasino gli disse indicandoci: “Paride, queste sono due signore di Roma, e vanno cercando una casetta su per queste montagne [...]; Paride si grattò il capo e quindi, a testa bassa, ammise che ci aveva una specie di stalla o casupoletta addossata alla propria casa dove lui ci teneva il telaio [...] tre casette disposte a semicerchio sopra il ripiano di una macina», p. 1194.

<sup>736</sup> «Alla fine, ecco, in fondo al sentiero. Una radura e in mezzo alla radura una casetta che un tempo doveva essere stata dipinta di rosa e adesso, per l'umidità e la vecchiezza, appariva tutta annerita e scrostata. Una scala esterna saliva al secondo piano, dove c'era una terrazza con un arcone dal quale pendevano tante trecce di peperoni, di pomodori, e di cipolle. Davanti alla casa, sull'aia, c'era una quantità di fichi sparpagliati a seccare al sole. Una casa di contadini, abitata», ivi, p. 1165. Accanto alla casetta di Concetta, «tra gli aranci, c'era una grande baracca dipinta di verde, col tetto di lamiera», ivi, p. 1167; ma la baracca è nient'altro che un ricettacolo di ferri: «La baracca stava in un'altra radura più piccola e pareva davvero uno sfasciume: tutta scolorita, con il tetto di traverso e le assi che sembravano stare insieme per miracolo», ivi, p. 1168. Ancora, la casetta bianca di Tommasino: «[...] dopo circa mezz'ora di cammino, arrivammo ad un bivio: a destra c'era il ponte che scavalcava un torrente e oltre il ponte una casetta bianca dove, come sapevo, abitava Tommasino», ivi, p. 1186.

<sup>737</sup> Ivi, p. 1171.

<sup>738</sup> «[...] io ero spaventata, perché, essendo negoziante, avevo molto forte il sentimento della proprietà ed ero sempre stata onesta e avevo sempre pensato che il mio è mio e il tuo è tuo e non possono esserci confusioni e se ci sono tutto va a scatafascio. E invece, ecco, ero capitata in una casa di ladri [...]», ivi, p. 1169.

<sup>739</sup> «[...] in quella casa tutto era schifoso: oltre al dormire, anche il mangiare. Concetta era sciattona, sporca, sempre frettolosa, sempre trascurata, e la sua cucina era un luogo nero dove le padelle e i piatti c'avevano lo

anch'esso *tout court* qualificato come «roba»: «Domandai: “che c'è dietro questo muro?”. E Concetta, con entusiasmo: “C'è la roba di Festa, c'è un tesoro, c'è tutto il corredo della figlia, tutta la roba di casa: lenzuola, coperte, lini, argenti, vasellame, oggetti di valore”». <sup>740</sup> Non dissimile è la casetta di Filippo, priva di mobili, nella quale si sta «seduti in terra», <sup>741</sup> e sembra risalga in gola l'odore di polvere e di terra ché, a vivere sulle macere lunghe e strette, ci si muove con estrema difficoltà, rischiando «di cadere di sotto, in un'altra macera eguale». <sup>742</sup>

Ma è la casetta di Paride, addossata anch'essa ad una macera, a configurarsi come un tugurio nient'altro provvisto che di un antico telaio in legno ed un «letto di campagna»:

[...] insomma, Paride disse, dopo aver guardato bene bene il mio biglietto: “Be' se non ti fa niente il rumore del telaio, la stanzetta puoi anche prenderla”; e così io lo seguii verso la sua casetta, che era situata a sinistra della località e addossata come tutte le altre al muro di sostegno della macera. Di fianco alla casetta, che aveva due piani, c'era una piccola costruzione, appoggiata alla parete rocciosa del monte, con un tettino di tegole, una porticina e una finestrella senza vetri. Entrammo e vidi che, come lo aveva avvertito, metà della stanzetta era occupata dal telaio per tesserci le stoffe, proprio uno di quelli antichi, tutto di legno. Nell'altra metà c'era un letto di campagna, voglio dire due cavalletti di ferro che con le tavole per lungo e sopra un saccone di stoffetta leggera ripieno di foglie secche e di granturco. In questa stanzetta si stava a malapena in piedi sotto il soffitto inclinato, il fondo era di roccia nuda e cruda. Le pareti avevano tante ragnatele macchie di umidità. Abbassai gli occhi: non c'era ammattonato né pietre, ma il terreno, proprio come in una stalla. Paride disse, grattandosi il capo: “questa è la stanza, vedete un po' se potete accomodarvi”. <sup>743</sup>

---

sporco attaccato di anni e non c'era mai acqua e non si lavava niente e si cucinava in fretta, come veniva veniva», ivi, p. 1173.

<sup>740</sup> Ivi, p. 1169.

<sup>741</sup> «[...] era una casetta a due piani, al secondo piano ci si arrivava per una scala esterna, dalla macera. Rimasi sorpresa quando entrai: Filippo e i suoi amici stavano seduti in terra, nella stanza, coi cappelli in testa e le carte in mano: giocavano a scopone. Tutti intorno, per la stanza non c'erano mobili ma soltanto materassi arrotolati e appoggiati negli angoli e molti sacchi», ivi, p. 1203.

<sup>742</sup> «[...] ma intanto, nonostante questa vastità del paesaggio, continuavamo a vivere e muoverci e aspettare sulla macera lunga e stretta, così angusta che se si faceva quattro passi avanti si rischiava di cadere di sotto, in un'altra macera uguale», ivi, p. 1225.

<sup>743</sup> Ivi, p. 1205.

Pur tuttavia, in forza dei nove mesi intensamente vissuti, al momento del congedo, quella stanza è come investita di una sacralità che all'inizio dell'avventura in Ciociaria certo non possedeva, né rivelava:

[...] chiuse le valige, sedetti un momento sul letto, accanto a Rosetta, guardando intorno a me, alla stanza che già ci aveva l'aspetto triste vuoto delle case che si stanno per abbandonare per sempre. [...] pensavo che a quelle pareti sporche, su quel suolo fangoso, erano rimasti attaccati i giorni più amari e più terribili della mia vita e soffrivo di andarmene benché lo desiderassi. I nove mesi che avevo passato in quella stanza li avevo vissuti giorno per giorno, ora per ora, e minuto per minuto, con l'intensità della speranza e della disperazione, della paura e del coraggio, della volontà di viver e del desiderio di morire [...] e dico la verità, come uscii dalla stanza per andarmene definitivamente, mi sembrò di abbandonare non dico proprio una chiesa ma un luogo quasi sacro perché là dentro ci avevo sofferto tanto e, come ho detto, avevo aspettato e sperato non soltanto per me ma anche per gli altri.<sup>744</sup>

Sono le ultime, tragiche battute del romanzo. A valle, la città di Fondi deserta, «con le sue casette bianche raccolte tra i giardini di aranci verde cupi»,<sup>745</sup> a monte, il giorno dello sbarco degli Inglesi ad Anzio, in altre «casette» ci si rallegra del fausto avvenimento.<sup>746</sup> Che si rivelerà, invece, gravido di sciagure per Cesira e Rosetta, riparate in una chiesa «devastata», indizio figurale e architettonico della imminente devastazione; una «chiesetta proprio di campagna» (ridondando quel «quadro raffigurante la Madonna con il Bambino», già incontrato in un altro momento cruciale, quello della rivelazione del forziere di famiglia da parte del giovane Luca de *La disubbidienza*), gli unici due banchi andati salvi, «disposti

---

<sup>744</sup> Ivi, pp. 1379-1380.

<sup>745</sup> Ivi, p. 1282.

<sup>746</sup> Ivi, p. 1334. «[...] quella sera nessuno andò a dormire preso, come succedeva di solito, ma tutti andarono da una casetta all'altra, da una capanna all'altra, commentando lo sbarco e rallegrandosi che fosse avvenuto». In tal senso, cfr. la descrizione di una caverna simile a camerata di caserma: «Come ci affacciammo alla caverna, dico la verità? Rimasi sorpresa: alta e profonda, con la volta annerita dal fumo e il fondo buio che non se ne vedeva la fine, sembrava tutta un'immensa camera da letto, essendo ingombrata per tutta la sua estensione di letti e giacigli affiancati, come in un ospedale o nella camerata di una caserma», ivi, p. 1348. O, il riferimento ai proiettili dei cannoni, per cui «[...] da dietro la montagna, giungeva lo scoppio di arrivo, fortissimo, che faceva rintronare il cielo come una stanza vuota», ivi, p. 1367. O, infine, l'immaginazione ad occhi chiusi di Cesira del salone, tra sogno e realtà: «[...] io vedevo questo salone come l'avevo sempre veduto nelle fotografie; e potevo vedere ogni particolare come se ci fossi stata: quei due dietro la tavola, ritti in piedi; e ai due lati della tavola fascisti e nazisti, a destra i fascisti, tutti neri, disgraziati, sempre neri, con la testa di morto bianca sopra i berrettoni neri; a sinistra i nazisti, come li avevo veduti a Roma, con le camicie gialle, il bracciale rosso con quella croce nera [...]», ivi, pp. 1395-1396.

all'incontrario per lungo», anch'essi, con la «cenere grigia e alcuni tizzi neri», proprio come i corpi stuprati di Rosetta e Cesira.

[...] giungemmo ad uno spiazzo in salita, coi gradoni, in cima al quale c'era la chiesa, una chiesetta proprio di campagna, di vecchie pietre annerite, rustica e antica, ma senza fronzoli né ornamenti. [...] notai che sotto il portichetto sorretto da due colonne, la porta della chiesa era aperta a metà e dissi a Rosetta: "lo sai che facciamo? La chiesa è aperta, andiamo a sederci dentro per un poco, per riposarci, e poi ce ne andiamo a piedi verso Vallecorsa". Rosetta non disse nulla e mi seguì. Entrammo e subito mi accorsi da molti segni che la chiesa era stata, se non proprio devastata apposta, perlomeno abitata dai soldati e ridotta ad una stalla. La chiesa era uno stanzone lungo e stretto, imbiancato a calce, con il tetto a grandi travi nere e in fondo l'altare, sormontato quest'ultimo da un quadro raffigurante la Madonna con il Bambino. L'altare, adesso, era ignudo, senza paramenti né altro; il quadro c'era ancora ma era tutto storto, come se ci fosse stato un terremoto; e quanto ai banchi che si allineavano un tempo in duplice fila fin sotto l'altare, erano tutti andati salvo due, disposti all'incontrario, per lungo. Tra questi due banchi, per terra, c'era molta cenere grigia e alcuni tizzi neri, segno che ci avevano acceso il fuoco. La chiesa riceveva luce da un grande finestrone al di sopra dell'ingresso che un tempo aveva avuto i vetri colorati. Adesso di questi vetri non rimanevano che alcuni frammenti aguzzi; nella chiesa c'era giorno chiaro. Io mi accostai a quei due banchi superstiti, ne raddrizzai uno, in modo che guardasse all'altare, ci posai lo scatolone e dissi a Rosetta: "Ecco cos'è la guerra: manco le chiese rispettano". Quindi sedetti e Rosetta sedette accanto a me.<sup>747</sup>

La scena, resa famosa dal film di Vittorio De Sica del '60 e l'interpretazione di Sophia Loren (che le valse l'Oscar), denuncia l'orrore della guerra e la perdita dell'innocenza del popolo italiano, colto nel decisivo, amaro passaggio del primissimo dopoguerra. Appare perciò quanto meno sorprendente il fatto che subito dopo la pubblicazione del romanzo e il successo del film, Moravia dia alle stampe *La noia*, romanzo che «prelude alle ambientazioni borghesi di tutte le nuove opere»,<sup>748</sup> ma che in realtà, come presto vedremo, realizza, ricomponendo in forme nuove, le condizioni spaziali de *Il conformista*: ritroveremo, infatti, la medesima polarità tra la casa materna e quella di Cecilia, mentre lo studio di Quadri è ritematizzato nel confronto tra l'atelier del vecchio pittore Balestrieri e

---

<sup>747</sup> Ivi, pp. 1418-1419.

<sup>748</sup> S. CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/4* cit., p. 1616.

quello di Dino, il giovane pittore monadico e ipocondriaco che ha dismesso i pennelli e la cui tela, ad inizio della narrazione, rimarrà immacolata sino alla fine.

#### 4.4 *La noia e altro*

Piace, a questo punto, entrare nel vivo della vicenda, *in medias res*, prima di discutere alcuni degli importanti aspetti legati al romanzo del 1960, l'ultimo di questa nostra rassegna in esame, «il risultato più alto e più felice della maturità dello scrittore», com'è detto nel testo di presentazione vergato dallo stesso Moravia e quindi stampato sulla sovracoperta Bompiani:

*La noia* è la storia di un pittore che cessa di dipingere nella prima riga del primo capitolo, è la storia di un rapporto amoroso spinto agli estremi della disperazione. Ma è soprattutto un ritratto dell'uomo d'oggi senza strutture e senza appoggi, un contemporaneo della pittura informale che sperimenta l'inaderenza alla realtà fino alla tragedia e fino alle soglie di una illuminazione morale. Ai primi che hanno potuto leggerlo, questo romanzo è sembrato il risultato più alto e più felice della maturità dello scrittore. Contemporaneamente ai lettori italiani, giudicheranno i lettori dei 28 Paesi in cui i libri di Moravia vengono tradotti e pubblicati.<sup>749</sup>

L'imponente villa materna lungo l'Appia Antica alla quale Dino fa visita «alla fine della guerra»<sup>750</sup> ma dalla quale fuggirà, per «la ripugnanza irragionevole e quasi superstiziosa»<sup>751</sup> che gl'ispirava, trasferendosi in uno studio-atelier di via Margutta, è un'ampia e lussuosa dimora dal «disegno geometrico del giardino all'italiana»,<sup>752</sup> articolata in un succedersi di «stanze da parata e da soggiorno che comunicavano l'una con l'altra per mezzo di archi o di porte senza battenti, in modo da formare quasi un solo ambiente»;<sup>753</sup> arredata in maniera impersonale, opulenta, con mobili stile «impero»,<sup>754</sup> «scelti unicamente per il loro valore

---

<sup>749</sup> Ivi, pp. 1620-1621. Così Gino Tellini in riferimento alla fine del periodo del neorealismo postbellico: «Il successivo ritorno agli interni borghesi ha coinciso, nel periodo dello sviluppo industriale del dopoguerra, con la terza tappa fondamentale *La noia*», in *Il trapano freddo di Moravia*, in G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento* cit., p. 383.

<sup>750</sup> A. MORAVIA, *La noia*, in ID., *Opere/4* cit., p. 9.

<sup>751</sup> Ivi, p. 18.

<sup>752</sup> Ivi, p. 50.

<sup>753</sup> Ivi, p. 31. Altrove, in occasione di un ricevimento mondano, è dato il numero di «quattro o cinque salotti», ivi, p. 265.

<sup>754</sup> Ivi, p. 50.

mercenario»<sup>755</sup> su pavimenti tenuti a cera, i cui riflessi brillano con quelli «delle superfici di legno ben spolverate, degli ottoni e degli argenti lustrati».<sup>756</sup>

Ancora al pianterreno è lo spazio riservato al piccolo studio, «una specie di tempio»<sup>757</sup> per il culto degli affari che la madre vi tributa ogni qual volta riceve uno degli amministratori del suo patrimonio, con l'arredo essenziale di una sincera, «commovente» ierofania del potere e del denaro:

seduta in un seggiolone di cuoio a borchie dorate, davanti a una grande tavola barocca di quercia scolpita, su uno sfondo di scaffali nei quali si allineavano pochi libri e molti scartafacci, mia madre si dedicava, da sola o in compagnia dei suoi uomini di fiducia, ai riti, per lei così commuoventi, del disbrigo degli affari.<sup>758</sup>

Mentre al piano superiore, «in stile moderno, tutta intonata al grigio e al bianco, con tappeti, tappezzerie, cortinaggi in profusione, in modo da dare l'impressione un po' soffocante di non contenere un palmo di pavimento o di parete che non fosse ricoperto di stoffa»,<sup>759</sup> è la camera materna attigua a quel bagno che, con ripresa da *La disubbidienza*, contiene dietro le mattonelle «la superficie grigia e forbita di un forziere d'acciaio»:

[...] questo era assai spazioso, con quell'ampiezza ostentata, sprecata e inutile che, nelle case dei ricchi, è propria ai luoghi dove si prende cura del corpo. Tra la vasca e il lavandino c'erano almeno quattro metri di pavimento marmoreo; tra il lavandino e la tazza del cesso, altrettanti di parete maiolicata. Vidi mia madre avvicinarsi alla parete, afferrare uno di quei ganci che servono per appenderci gli asciugamani, girarlo da sinistra a destra e quindi tirarlo a sé. Quattro mattonelle di maiolica bianca si aprirono come uno sportello, scoprendo la superficie grigia e forbita di un forziere di acciaio.<sup>760</sup>

---

<sup>755</sup> Ibidem. «Si poteva, infatti, essere sicuri che non c'era là dentro un solo oggetto che non fosse il più costoso o almeno fra i più costosi della categoria alla quale apparteneva. [...] Il risultato di questo criterio di scelta, era, come ho già detto, una collezione di mobili senza carattere e senza intimità, ma robusti e imponenti, perché mia madre, oltre che al valore monetario, attribuiva molta importanza alla solidità e al volume, come ad altre due qualità che lei era in grado di giudicare ed apprezzare. Così: divani profondi, poltrone enormi, paralumi giganteschi, tavole massicce, cortinaggi pesanti, soprammobili monumentali, tutto in quei salotti suggeriva l'idea di un lusso sostanzioso e di buona qualità».

<sup>756</sup> Ivi, p. 32.

<sup>757</sup> Ivi, p. 46.

<sup>758</sup> Ibidem. Cfr. poco prima quando alla proposta del figlio di andare ad abitare a via Margutta, con più scaltrito senso degli affari, la madre pensa «ad una palazzina che è in vendita sul Lungotevere Flaminio. Un ottimo affare, non foss'altro per l'aria», ivi, p. 42.

<sup>759</sup> Ivi, p. 112.

<sup>760</sup> Ivi, p. 113.

Diametralmente opposti, non foss'altro per il diffuso squallore che vi insiste, sono il bagno<sup>761</sup> della casa di Cecilia, e la cucina dall'insolita forma triangolare, «sudicia e in gran disordine, con il pavimento sparso di bucce, il tavolo di marmo coperto di involti e di cartacce e, presso la finestra, sull'acquaio, pile e pile torreggianti di piatti sporchi posati alla rinfusa gli uni sugli altri»;<sup>762</sup> allo stesso modo, la camera della ragazza, «una cameretta di una povertà gelata»,<sup>763</sup> con i suoi rari, smunti elementi di arredo – un piccolo armadio, un letto di ferro, un paio di sedie da cucina – e quella buia dei suoi genitori, «dai contorni incerti di un grande letto matrimoniale»:<sup>764</sup> ambienti che Dino ispeziona di nascosto, quasi che quegli interni abbiano una funzione diagnostica, referenziale, dei personaggi; di fatto, di Cecilia, la sensazione che ne riceve è in continuità figurale con la dimensione piatta, muta e 'selvatica' della ragazza: « [la camera] era nuda e squallida, ma di una nudità e di uno squallore naturali e quasi fermi, quali si notano nei luoghi, anfratti o grotte, in cui abitano le bestie selvatiche».<sup>765</sup>

Di tana si tratta ché Cecilia è ferina sensualità, inadatta a dire, incapace a vedere: «Cecilia non aveva saputo dirmi niente sulla sua casa perché, in realtà, non l'aveva

---

<sup>761</sup> «Era il cesso, più simile ad un corridoio lungo e stretto che ad una stanza, con la finestra dalle persiane accostate all'estremità opposta a quella della porta. Tutti in fila contro la stessa parete, stavano allineati la vasca da bagno, il bidet, il lavandino e la tazza. La vasca era di una forma antiquata, con le scolature rugginose sul vecchio smalto ingiallito; il lavandino appariva reticolato di sottili incrinature nere; il bidet mostrava nel fondo come una patina grigia e grassa; infine il mio sguardo, rimbalzando con disgusto crescente dall'uno all'altro di questi malconci strumenti di pulizia, mi rivelò, sul, bordo interno della tazza qualche cosa di fresco, di scuro e luccicante che, evidentemente, aveva resistito allo scroscio insufficiente dell'antiquato sciacquone», *ivi*, p. 157.

<sup>762</sup> *Ivi*, p. 160: «La porta della cucina era aperta e la madre, in cappotto e con il cappello sulla testa, stava in piedi davanti ai fornelli, rimestando con un cucchiaino dentro una pentola. La cucina, buia e affumicata, aveva una forma insolita ossia triangolare: i fornelli stavano sul lato più lungo, sotto la cappa; la punta del triangolo era rivolta verso la finestra stretta e alta, una mezza finestra in realtà, e per giunta accecata da alcuni panni stesi ad asciugare».

<sup>763</sup> *Ivi*, p. 156: «Mi apparve una cameretta di una povertà gelata: la luce, fredda e bassa, veniva dal cortile, attraverso i vetri senza tendine della finestra. Un letto di ferro verniciato di nero, con l'olivo benedetto legato alle sbarre e la coperta rossa ben ricalzata sul materasso sottile, due seggiole cosiddette da cucina, col fondo di paglia gialla e un piccolo armadio di legno grezzo, componevano tutto l'arredamento. Fui subito sicuro che questa cameretta quasi vuota fosse quella di Cecilia; lo capii dall'odore che era nell'aria, un odore femminile un po' acre e selvatico che ricordavo di aver sentito tra i suoi capelli e sulla sua pelle».

<sup>764</sup> *Ivi*, p. 157: «Uscii in punta di piedi e aprii la porta accanto. Qui il buio era quasi completo, ma dai contorni incerti di un grande letto matrimoniale e da un odore di chiuso molto diverso da quello della stanza di Cecilia, più pesante e meno sano, arguii che fosse la camera dei genitori».

<sup>765</sup> *Ibidem*.

mai vista»;<sup>766</sup> né gli avrebbe saputo dire della scala del suo palazzo che Dino, poco prima andava salendo:

[...] questa era dunque la scala, non potei fare a meno di pensare, arrivando finalmente all'interno tredicesimo, al quinto piano, e premendo il campanello, questa era dunque la scala che Cecilia saliva e scendeva ogni giorno venendo da me e ritornandone. Che cosa avrei saputo di questa scala se ne avessi chiesto a Cecilia? Niente, meno che niente. Mi avrebbe risposto, con caratteristica tautologia, che: "la scala era una scala," e tutto sarebbe finito lì. Eppure lei aveva lasciato su questa scala una parte della sua vita; e questa luce grigia, questi scalini di marmo bianco, queste piastrelle rosse dei pianerottoli, questo legno scuro delle porte avrebbero dovuto restarle nella memoria, come rimangono ad altri più fortunati, i paesaggi sorridenti tra i quali hanno passato gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza.<sup>767</sup>

Bestia selvatica, sfuggente, Cecilia è la realtà che gli si nega attraverso la tautologia, attraverso la quale, a sua volta, la realtà cortocircuita nella ripetizione del già detto: 'una scala è una scala', appunto; non senza suggestioni wittgensteiniane di cui Moravia si serve per costruire il rapporto tra i personaggi di Cecilia e Dino. Scrive molto acutamente a riguardo Pasquale Voza:

Ora nei confronti di questa Cecilia-realtà, di questa pura evidenza e di questo assoluto silenzio umano l'eroe borghese fa ricorso a quegli strumenti che, nella struttura profonda e "ancestrale" del suo io, è portato a considerare come tipici del possesso in quanto tale, cioè il sesso e il denaro. [...] Dino avverte "l'assurdità di Cecilia", cioè l'assurdità del reale. Non può che seguirne un'altra stazione: quella in cui, per cercare in qualche misura di vincere tale "assurdità", il nostro eroe, in una sorta di coazione a imitare sua madre, che aveva più volte cercato di impadronirsi di lui attraverso il denaro, tenta con Cecilia la via del rapporto mercenario, ma verifica ancora una volta l'inafferrabilità, il *niente* misterioso di Cecilia-realtà. [...] Dunque, Cecilia, in quanto figura della realtà, non è afferrabile, non è possedibile attraverso gli strumenti tipici del possesso.<sup>768</sup>

---

<sup>766</sup> Ivi, pp. 157-158.

<sup>767</sup> Ivi, p. 153. «Non faticai molto a trovare la strada, una tranquilla e scialba strada diritta, fiancheggiata di platani ormai spogli, con le botteghe allineate ai pianterreni dei casamenti gialli e grigi. Il portone del palazzo di Cecilia dava su un vasto cortile nel quale poche palme piantate nel mezzo delle aiuole brulle, levavano fino alle ghirlande dei panni stesi ad asciugare agli ultimi piani, le loro cime ingiallite e spennacchiate, c'erano varie scale contrassegnate con lettere dall'A al 'F, quella che portava all'appartamento di Cecilia era la E. Un cartello con la scritta: "Sospeso per manutenzione" pendeva alla grata del vecchio ascensore; salii così, a piedi, molte rampe di scala, in una luce smorta e fredda, da un pianerottolo all'altro, scrutando ad ogni piano le targhe delle porte. Interno primo, secondo e terzo, interno quarto, quinto e sesto, interno settimo, ottavo e nono, interno decimo, undicesimo e dodicesimo; [...]», ivi, pp. 152-153.

<sup>768</sup> P. VOZA, *Moravia* cit., pp. 66-67.

La descrizione dell'appartamento di Cecilia e dei suoi pare altresì rinviare a certi interni moraviani anni Trenta, come abbiamo già visto, caratterizzati da atmosfere e arredamento decadenti, antiquati, sgangherati. Così Dino, alla maniera del narratore *flâneur* di *Villa Mercedes*, nell'anticamera prima e nel salone poi:

Notai pure che le pareti erano bianche, ma con il sospetto della polvere dappertutto, una polvere vecchia e attaccaticcia, che negli angoli del soffitto pareva condensarsi in certe piccole ragnatele fitte e scure. Mi venne ad un tratto in mente che questa era una casa di cui a torto o a ragione, qualsiasi ragazza si sarebbe vergognata nel momento in cui ci faceva entrare il proprio amante; qualsiasi ragazza ma non Cecilia». <sup>769</sup>

Ugualmente nel salone, che solo per via dell'arco divisorio riecheggia l'omologo spazio degli Ardengo, tra i falsi mobili Luigi quindici disposti in maniera spettrale:

[...] notai le scrostature bianche dello stucco dorato, l'ombra del sudicio sui braccioli a fiorami, le macchie di umidità sui piccoli arazzi dai soggetti galanti. Ma la decadenza della casa si rivelava non tanto nell'aspetto logoro dell'arredamento, quanto in alcuni particolari quasi incredibili che parevano indicare una trascurataggine antica e ingiustificata: un lungo, stretto, lembo di carta da parati, con un disegno di mazzetti e di canestrini, penzolava, per esempio, a mezza parete, scoprendo la calcina del muro grezzo; una delle tende gialle delle finestre aveva un largo strappo ineguale dai bordi lacerati; nel soffitto, addirittura, vaneggiava in un angolo un largo buco nero. <sup>770</sup>

C'è da dire che, significativamente, «mobili di quello stesso stile rinascimentale, scuro e massiccio», <sup>771</sup> Dino aveva già notato nello studio di Balestrieri, l'anziano pittore che vive in uno degli appartamenti accanto al suo in via Margutta, le cui pitture consistono principalmente in nudi di donne, ispirate a ragazze come Cecilia che posano per lui. È che Cecilia ne diventerà l'amante, l'ossessione principale, così come sarà poi per Dino, una volta defunto il Balestrieri, al quale il più giovane pittore appare legato dal filo di un'oscura triangolazione.

In un illuminante saggio su *La noia*, Enzo Siciliano ha individuato nella figura di Balestrieri quella dell'*ospite*, della presenza ineffabile nella vita inconscia di Dino:

---

<sup>769</sup> A. MORAVIA, *La noia* cit., p. 154.

<sup>770</sup> Ivi, p. 154.

<sup>771</sup> Ivi, p. 155.

Balestrieri è stato un pittorucolo, che servendosi della tavolozza ha curato le proprie manie sessuali. Dino se ne era accorto, da buon vicino: vedeva entrare continuamente donne e ragazze, misteriose e silenziose. Al bar di sotto dicono addirittura che sia morto facendo l'amore. Dunque, Balestrieri, ospite in sogno, vuole rinsegnare a Dino l'uso dei pennelli. [...] Balestrieri insegnerà a Dino qualcosa di più determinante che dipingere: più magico e rivelatore è quel sogno. È il desiderio stesso di bruciare il proprio destino, nell'impossibilità di comunicare, a trasmettersi dalle viscere morte del vecchio lubrico al giovane alienato.<sup>772</sup>

Il passaggio di Cecilia dall'uno all'altro uomo, dall'anziano 'pittorucolo' al giovane pittore 'alienato', avviene da una porta all'altra dello stesso pianerottolo, «a pianterreno, tre porte più in là»,<sup>773</sup> riconfigurandosi nuovamente, in grazia della figura dell'amante, il consueto modulo triadico moraviano all'interno di una stessa struttura architettonica:<sup>774</sup>

[Cecilia] mi precedeva nel corridoio, e così, vista di dietro, con quel grande involto tra le braccia e con quel suo passo che pareva involontario e riluttante, mentre era in realtà potentemente e sensualmente deciso, dava quasi l'impressione di un semplice trasferimento di domicilio. Sì, lei passava dallo studio di Balestrieri al mio: ecco tutto.<sup>775</sup>

Veniamo infine alla descrizione che l'autore dà dello studio di Balestrieri tramite la percezione che ne ha Dino, il quale vi si aggira nel semibuio, le tende abbassate, il chiarore di una sola lampada «dal paralume rosso montato su un piedistallo di legno scolpito e dorato, probabilmente un oggetto di chiesa [...] su una tavola

---

<sup>772</sup> E. SICILIANO, *Contributo moraviano* cit., pp. 994-995.

<sup>773</sup> A. MORAVIA, *La noia* cit., p. 54. Ancora, benissimo, Siciliano: «Gli assassini non reggono alla vista del luogo ove hanno consumato il delitto, ma Dino non ha materialmente ucciso nessuno: può illudersi e illudere, può schermarsi dietro la curiosità. L'ospite gli concede per ora requie: tra loro v'è una lotta blanda, oppure un'ironica tentazione. Ma ecco Cecilia. "La ragazza del Balestrieri usciva in quel momento da una delle due piccole porte che davano sul ballatoio e si avviava giù per la scala, senza fretta e evidentemente ignorando la mia presenza..." Lieve imbarazzo di entrambi, subito superato. Cecilia va in casa di Dino e in un minuto si spoglia: è la sua professione quella di offrirsi a modella. Ma Dino è un pittore astratto, non ha bisogno di corpi come Balestrieri, - che di nudi aveva tappezzato le sue pareti. Dino chiede dell'altro, le abitudini, la vita e gli ardori; ma Cecilia è muta, né ha volto - come nei ritratti di Balestrieri. Ella è nata inconsciamente esorcizzata: non ha più fantasia. E senza fantasia non ha più giudizio conoscitivo, né emozioni. E cancellata che sia l'ultima traccia delle emozioni, non resta che il vuoto impalpabile della pura tautologia», in E. SICILIANO, *Contributo moraviano* cit., p. 995.

<sup>774</sup> Nella seconda parte del romanzo, con l'ingresso della figura del giovane amante di Cecilia, il Luciani, la ripetizione del modulo triadico (con Dino, ad uno dei tre vertici) avverrà in ambito urbano, fuori, all'esterno.

<sup>775</sup> A. MORAVIA, *La noia* cit., p. 70.

ricoperta di damasco purpureo». <sup>776</sup> Ciò che Dino di primo acchito deve constatare è che «alla luce sanguigna di questa lampada» <sup>777</sup> lo studio dell'anziano pittore era «molto diverso» <sup>778</sup> dal suo:

Intanto era più grande, con una scala che portava ad un ballatoio di legno sul quale davano due piccole porte. Inoltre, mentre il mio studio aveva l'aspetto di un vero studio di pittore, sommariamente ammobiliato e molto disordinato, lo studio di Balestrieri, come notai subito con un senso oscuro di ripugnanza, era invece arredato alla maniera antiquata di un salotto borghese di quaranta o cinquant'anni prima; e nessuno avrebbe potuto pensare che ci avesse abitato un pittore, se non ci fossero stati i famosi nudi appesi fittamente sulle pareti, dal pavimento fino al soffitto, e un cavalletto monumentale collocato in buona luce, con una tela incompiuta, presso il finestrone. Mi colpì soprattutto la tetraggine dei mobili, per lo più antichi o falsi antichi, di stile rinascimentale. Le pareti, sotto i quadri, erano tappezzate di damasco rosso; in terra, come alla rinfusa, gli uni sovrapposti agli altri, c'erano numerosi tappeti persiani, dai disegni scuri e fitti. <sup>779</sup>

I due spazi, a parità di stereometria, differiscono principalmente per l'atmosfera che il diverso carattere della luce vi imprime. Qui la luce – un *lumen naturale* – si fa supporto di una visione intellettualizzata dell'attività pittorica, condizione stessa della *noia*, luogo teoretico dove precipitano gli oggetti e l'esperienza angosciosa che Dino ha di essi; i quali, a loro volta, inseriti in una pratica di significazione o, meglio, di assoluta de-realizzazione, abitano la 'pura' mente del pittore (pura come la tela vuota biancheggiante sul cavalletto), interpretando nient'altro che se stessi: segni, codici, enti inconoscibili, inutilizzabili, allegoria ultima di una rappresentazione della totalità del mondo rivelata/annegata nello studio-atelier, microcosmo in cui è inciso lo stigma del vuoto, del nulla, del moderno.

Vi trovai, filtrata dalla tenda bianca, una luce blanda, pulita ed esatta, che ben conoscevo, la luce stessa in cui mi pareva che la *noia*, ossia la mancanza di rapporto tra me e le cose, assumesse un aspetto supremamente normale, benché non per questo meno angoscioso, anzi, forse appunto per questo, più angoscioso che mai. E infatti, come fui entrato e mi fui seduto nella poltrona di fronte alla tela vuota che tuttora biancheggiava sul cavalletto, subito pensai: "Io sono qui e loro

---

<sup>776</sup> Ivi, p. 64.

<sup>777</sup> Ibidem.

<sup>778</sup> Ibidem.

<sup>779</sup> Ibidem.

sono lì”. Loro, come sapevo, erano gli oggetti intorno a me: la tela sul cavalletto, la rotonda tavola centrale, il paravento nell’angolo a sinistra dietro il quale stava nascosto il letto, la stufa di terracotta con il tubo infilato nel soffitto, le seggiole cariche di scartafacci, lo scaffale con i libri. Loro erano lì, come mi ripetevo, ed io ero qui; e tra loro e me, non c’era niente, veramente niente, come, forse, negli spazi siderali, non c’è niente tra le stelle, lontane, le une dalle altre, miliardi anni luce. Mi ripetevo: “Io sono qui e loro sono lì,” e poi ricordai Cecilia, il giorno prima, sdraiata sul divano, il volto dagli occhi chiusi rovesciato indietro sulla spalliera e il ventre proteso in avanti, in atto di offrirsi nella maniera più esplicita e letterale, cioè proprio come un oggetto privo di qualsiasi volontà all’infuori di quella di essere posseduto.<sup>780</sup>

Sarà per questo che l’epilogo del romanzo è contrassegnato dall’assenza di una soluzione positiva di fuoriuscita dalla noia, se non nelle forme della *contemplazione*, ossia nella rinuncia al possesso di Cecilia-realtà; e, in tal senso, pare quanto mai significativo che Dino, com’era già avvenuto per Girolamo e Luca, acquisti coscienza della possibilità di istituire un nuovo rapporto con il reale nel contesto di una convalescenza, attraverso la contemplazione di un albero al di là della finestra della clinica dov’è ricoverato per tentato suicidio.

Adesso contemplavo l’albero con un compiacimento inesauribile, come se il sentirlo autonomo e diverso da me, fosse stato ciò che mi faceva maggiore piacere. [...] Qualsiasi altro oggetto, come mi rendevo conto, mi avrebbe ispirato lo stesso genere di contemplazione, lo stesso sentimento di inesauribile compiacimento. / E infatti, appena cominciai di nuovo a pensare a Cecilia, mi accorsi che mi avveniva lo stesso di quando guardavo, attraverso la finestra, all’albero.<sup>781</sup>

Nulla è detto della clinica, della sua architettura o della stanza dove è degente: lo sguardo sul circostante è spostato al di là del vetro d’una finestra, come nutrito di un empito libertario e terapeutico nei confronti dell’alienazione, dell’estraneità da se stesso, anzitutto.<sup>782</sup> La soluzione, dunque, al ‘problema’ della giustificazione dell’agire, impostato al tempo de *Gli indifferenti*, è stata finalmente trovata.

---

<sup>780</sup> Ivi, pp. 119-120.

<sup>781</sup> Ivi, p. 291.

<sup>782</sup> S. CASINI, *Note ai testi* cit., pp. 1618-1619. Al termine del lavoro di stesura ai primi di giugno 1960, in una lettera di quei giorni a Bompiani, Moravia annuncia: «Caro Bompiani, ieri ho finito il romanzo che sarà lungo circa 350 pagine. Il titolo potrebbe essere *La noia* oppure *Il mistero e la noia* oppure *L’alienazione* oppure *La contemplazione e la noia*. Non è escluso che all’ultimo momento salti fuori qualche altro titolo.

Se, infatti, Michele Ardengo non rinviene ragioni sufficienti per intervenire, per agire nella realtà, insopportabile e falsa, in cui vive, e la soluzione dell'altro Michele, l'intellettuale antifascista de *La ciocciara*, consegnandosi ai tedeschi, accettando quindi di morire per una causa, non soddisfa pienamente perché vissuta dall'esterno, cioè raccontata da una donna del popolo che non può conoscere le ragioni che lo portano ad agire, con *La noia*, invece, Moravia indica per la prima volta una morale, non più cercata in un'azione drammatica, bensì nella *contemplazione*, ovvero nell'accettazione della realtà esterna così com'è, senza più pretendere di modificarla. Dice Moravia ad Oreste Del Buono:

Per la prima volta mi sono sentito di indicare una morale a conclusione di una mia opera [...]. La vita può essere contemplazione, non c'è bisogno che sia azione. Io non pretendo che questa sia l'unica morale ammissibile: anche se è la prima della mia vita, non pretendo di ipotecare il futuro. Certo, sul fatto che io sia arrivato a una soluzione ha avuto influenza la mia età, io non ho più diciassette anni: le cose se non le capisco ora, non le capirò mai.<sup>783</sup>

La “gestione dell'estraneità” che aveva consentito sin qui l'allegorismo delle descrizioni di interni, trova nel passaggio alla *contemplazione* una significativa battuta d'arresto, ravvisabile chiaramente nei rari frammenti descrittivi de *L'attenzione*, romanzo del 1965 nel quale Moravia sottopone ad un tipo di scrittura

---

Come si capisce dal titolo è un romanzo piuttosto ambizioso. E anche un romanzo un po' crudo in alcuni particolari [...] io adesso voglio finire del tutto il romanzo (debbo correggerlo a mano molto accuratamente)». Le alternative qui ipotizzate per il titolo riflettono in parte la tormentata elaborazione. Per esempio *L'alienazione* riflette un aspetto del romanzo che in un primo momento lo scrittore aveva considerato più centrale nel personaggio di Dino, come dichiarerà nell'intervista dell'agosto 1961 a Maria Livia Serini su «L'Espresso»: «Pensavo, descrivendolo, a tanti figli di miliardari che ho conosciuto e che credono di risolvere i propri problemi iscrivendosi al partito comunista o rifiutando i soldi del padre, senza capire che il loro disagio nasce dall'alienazione, cioè dall'incapacità di identificarsi con la realtà. In un primo tempo volevo appunto intitolare il libro *L'alienazione*. In realtà ho la sensazione di non avere sviscerato abbastanza questo elemento e d'essermi lasciato prendere la mano da Cecilia. Forse dovrei scrivere un secondo romanzo per spiegare più a fondo questo aspetto della realtà di oggi». L'ipotesi *La contemplazione* si spiega con l'epilogo del romanzo e rinvia a quella soluzione, non solo narrativa ma anche ideologica, che si contrappone all'azione drammatica. In ogni caso, tra le varie ipotesi di titolo Bompiani sceglie con gusto sicuro: «Per il titolo sono sempre favorevole a *La noia*, ma ne riparleremo dopo che avrò letto il manoscritto che aspetto al più presto». A Venezia Moravia consegna il testo a Valentino Bompiani, che il 9 luglio dà il suo parere: «[...] Io credo che *La Noia* sia un capolavoro, il tuo libro più audace, moderno, modernissimo, con il coraggio, la responsabilità e il cinismo dell'uomo che guarda acutamente intorno, ma arrischia anche se stesso nella partita. Riguarda l'uomo intero senza strutture e il caso particolare di Dino e di Cecilia rispecchia tutte le in aderenza del nostro tempo fino alle forme d'arte figurative. Naturalmente non è il caso che ti parli dell'abilità propriamente narrativa. Sei arrivato a una lucidità speculare di chi potrebbe raccontare qualsiasi cosa. Come tu dicevi, ci sono molte cose crude. Non appare nessuna concessione alle suggestioni erotiche, ma l'urto col pane al pane certamente si avverte».

<sup>783</sup> Moravia, a cura di O. DEL BUONO, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 31, in S. CASINI, *Note ai testi* cit., p. 1614.

diaristica le istanze contemporanee provenienti dalle sollecitazioni e dai campi di ricerca dello sperimentalismo europeo degli anni Sessanta.<sup>784</sup>

A titolo di verifica, si considerino di quegli anni i quindici ‘racconti dispersi’ nei quali sono raccolti molti dei testi esclusi dalle due raccolte *L’automa* del 1964 e *Una cosa è una cosa* del 1966, ossia dalle due uniche raccolte di racconti susseguenti, rispettivamente, *La noia* e *L’attenzione*.

Ebbene, solo sei dei quindici dispersi contengono descrizioni di interni!

Si tratta, per lo più, di brevi frammenti e pur tuttavia interessanti perché essi, con sguardo sintetico, gettano una luce sui tempi, su quanto si innovi o sopravviva della sensibilità architettonica moraviana. In questo senso, ne *La disintegrazione*, la descrizione di un palazzo di vetro, «un parallelepipedo di vetro e metallo»,<sup>785</sup> convive con quella di un aulico palazzo patrizio,<sup>786</sup> con quella di una palazzina liberty in via Cimarosa (una delle strade del «quartiere nuovo» di *Villa Mercedes*) e di un’altra, sul Lungotevere, «in stile Novecento».<sup>787</sup>

---

<sup>784</sup> Cfr. P. VOZA, *Moravia* cit., segnatamente il capitolo *La “civiltà industriale” e il romanzo-saggio: la “nuova” strategia dell’Attenzione e della Contemplazione*.

<sup>785</sup> «Qualche giorno dopo, Giacomo si recò alla direzione della società finanziaria che Sebastiano presiedeva. Era celebre, questa direzione, almeno come edificio: un parallelepipedo di vetro e di metallo ritto in vetta ad una collina, come un mattone abbandonato in cima ad un cumulo. Per una stranezza significativa, i vetri del parallelepipedo, incastrati in un’intelaiatura metallica gialla come l’oro, erano di un rosa pallido; si diceva scherzosamente che Sebastiano con quei vetri ottimisti aveva voluto costringere i suoi impiegati a vedere, come si dice volgarmente, la vita in rosa. Giacomo lasciò la macchina sul piazzale, di fronte all’edificio, entrò in un atrio monumentale tutto metallo e vetri, e di qui in un ascensore automatico che in un solo risucchio lo pompò fino all’attico, quattordici piani più in su. Un uomo stava tutto solo a un desco, alla giunzione di due lunghi e deserti corridoi fulgenti di porte di metallo giallo», in *La disintegrazione*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1520.

<sup>786</sup> «Giacomo tornò a pianterreno, risalì in macchina e di lì a poco si trovò in una viuzza angusta, di fronte al portone di un palazzo patrizio, famoso anch’esso, almeno quanto il parallelepipedo. Giacomo ascese un mobile scalone, entrò in un’anticamera affrescata e decorata di busti di marmo di imperatori romani. Ma anche qui l’usciera gli diede una risposta delusiva: Sebastiano non c’era e lo pregava di andarlo a cercare a via Cimarosa, dove si trovava la sede di una terza società», in *La disintegrazione*, in *Racconti dispersi 1960-1969* in A. MORAVIA, *Opere/4* cit., p. 1521.

<sup>787</sup> «Altro viaggio per la città. Giacomo adesso si divertiva a questa specie di gioco dell’oca; e poi la frase di Sebastiano sulla propria disintegrazione l’incuriosiva, un po’ come la frase di un rebus che con queste peregrinazioni potesse alla fine risolvere. A via Cimarosa trovò una villa liberty, color biscotto ornata di stucchi cremosi, in una scialba strada di ville e di giardini. Ma anche qui Sebastiano non c’era benché ci fosse stato non più di dieci minuti prima, lasciando, al solito, un messaggio per Giacomo nel quale lo invitava a raggiungerlo nei pressi della stazione. Giacomo vi si recò, salì al terzo piano di un triste palazzo umbertino e ne ridiscese subito per correre ad un Lungotevere dove trovò una palazzina in stile Novecento, marmorea e massiccia come un fortilizio. Qui, proprio come al gioco dell’oca, quando il giocatore è “punito”, gli diedero l’indirizzo del parallelepipedo. Giacomo vi andò», in *La disintegrazione*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1521.

In altri racconti, ancora, frammenti descrittivi sono dedicati a case nuove «nella vecchia Roma»,<sup>788</sup> ai Parioli,<sup>789</sup> ad attici di palazzi di periferia<sup>790</sup> e al «panorama dei terrazzi nuovi e bianchi»,<sup>791</sup> ad un salotto di un «vecchio albergo alpino»,<sup>792</sup> al tragitto ‘corridoio-salotto’ (con riferimento all’autonomia tecnologica della nuova modalità di riscaldamento domestico)<sup>793</sup> ed, infine, con notazione significativa, ad una stanza assolata, con una «finestra spalancata sul cielo azzurro», in cui la voce narrante confessa di sognare «a colori»:

Per la prima volta affacciandomi in quella stanza piena di sole, mi sono reso conto di un fatto che sinora mi era sfuggito: io sognavo a colori. Ecco infatti la mia vecchia maestra d’inglese in camicia bianca, in un bianco letto, seduta contro un paio di cuscini bianchi sullo sfondo di un muro bianco, bianca in volto, bianca nei capelli; e in mezzo a tutto quel bianco da negativa fotografica le sue due pupille blu scuro. La finestra spalancata sul cielo azzurro aveva le persiane marroni; sul davanzale pendeva la gabbia verde; dentro la gabbia saltellavano due canarini gialli.<sup>794</sup>

---

<sup>788</sup> «La casa si trovava nella vecchia Roma, a via Urbana. Ci avviammo per una scala ripida, dai gradini di piperno grigio. I pianerottoli angusti avevano il pavimento di cotto rosso scuro e i volani imbiancati a calce. Mi fermai un momento per rifiatore e domandai a Giacomo: “Ma tu ci sei già stato qui?”. “No, prima abitava all’albergo, è una casa nuova” », in *Macabro in salotto*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1525.

<sup>789</sup> «A quanto pare la noia offusca la memoria quanto il divertimento. Ho ricordato soltanto il nome di quel fidanzato noioso: Chicco. E poi ho ricordato che con questo Chicco mi venne la passione della casa, cioè del trovare un appartamento per quando saremmo stati sposati, metterlo su, arredarlo; e questa passione in parte mi alleviò la noia di Chicco: non facevo che visitare appartamenti e poi, dopo l’acquisto, girare per negozi di stoffe, per gli antiquari, le esposizioni di lumi, di mobili, di tappeti. L’appartamento era ai Parioli, ampio e soleggiato, con due terrazze che riempii di piante e di fiori, un attico magnifico. C’erano due stanze per i figli che avremmo avuto, Chicco ed io, e c’era una cucina sbalorditiva, all’americana, e la camera da letto aveva un grande letto matrimoniale dove avrei dormito con mio marito e nel salotto c’era persino un bar», in *Giocherellona*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1540.

<sup>790</sup> «L’appartamento era al piano attico di un palazzo di periferia e guardava da una parte ad una smorta distesa di terrazze bianche e grigie, dall’altra a dei prati rognosi che finivano sull’orlo di un burrone. [...] Sergio aveva lo studio dalla parte dei prati e dal suo tavolino non vedeva che il cielo e le colline dell’orizzonte», in *La visita del passato*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1531.

<sup>791</sup> «La visitatrice stava in piedi di fronte alla finestra, guardando al panorama dei terrazzi nuovi e bianchi», in *La visita del passato*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1533.

<sup>792</sup> «Un salotto di quel vecchio albergo alpino, un brutto salottino buio, con le poltroncine e i sofà duri di reps, le teste di stambecchi e di caprioli e le stampe antiche macchiate di ruggine», in *Giocherellona*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1541.

<sup>793</sup> «Nel corridoio urtò col piede in qualche cosa di duro e di leggero. Si chinò: era un pezzo di carbone fossile o meglio un residuo di antracite, tutto bucherellato, grigio, velato di polvere rossastra. Una striscia di cenere e qualche altro piccolo pezzo di carbone indicavano, sul pavimento di marmo, il cammino che aveva percorso la domestica quella mattina portando sulla terrazza il bidone dei detriti del riscaldamento autonomo. Distrattamente, Sergio soppesò il ciottolo leggero e scabro come una pietra pomice e quindi, facendolo saltare nella palma, entrò nel salotto», in *La visita del passato*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1533.

<sup>794</sup> *Sembra un sogno*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., pp. 1587-1588.

A tali corsive, rapide descrizioni fa da contrappunto il lungo ragionamento tra due amici all'interno dello studio di un tale Zani arredato interamente «in stile Luigi Filippo», sul suo «carattere macabro» in relazione all'espressività di un arredamento libero, sincero ed in manifesta polemica con le estetiche dell'ordine «fine a se stesso»: vi troveremo il «disagio» e il fare teoremativo di Silvio Merighi de *L'architetto*, e quello investigativo alla Sherlock Holmes, com'era pure in *Villa Mercedes*.

Il passo conferma altresì, in tutta la sua portata, il procedimento allegorico: trasformando il fenomeno visivo, abitativo in concetto e il concetto in immagine, Moravia può esprimere, per mezzo dei suoi personaggi, senza residui, la propria verità; questa rinvia, a sua volta, ad un significato universale e intellettuale, coerente con i tempi: interdialogico, addirittura, rispetto ai tempi, come in questo caso.

Dissacrando gli elementi smembrati della descrizione, Moravia applica al testo architettonico la mutua interferenza tra livello letterale e livello metaforico presente nell'allegoria, denunciando la profonda omogeneità che esiste tra descrizione ed interpretazione, tra poetica degli spazi – per riprendere un titolo di Bachelard - ed ermeneutica.

Si tratta, in definitiva, di un'allegoria che chiama in causa la costruzione stessa del soggetto architettonico e che intesse verità morali all'interno delle quali il personaggio si assume la *parzialità* della propria cultura dell'abitare, della propria 'visione del mondo' o di alcuni aspetti di essa. Attraverso messe a fuoco di problemi spaziali, ancora una volta, Moravia, così come compiutamente espresso ne *La noia*, «certifica la consapevolezza dell'irrimediabile inautenticità di ogni relazione umana e sociale, in un universo svuotato di senso».<sup>795</sup>

A prima vista, poteva avere ragione lui: la cameriera era vestita da cameriera; e lo studio, secondo una moda molto diffusa anni fa, era in stile Luigi Filippo. E tuttavia non riuscivo a sottrarmi ad un impressione di disagio che non avevo mai provato di fronte ad altre cameriere, ad altri studi simili. Mi guardai attorno. La piccola stanza

---

<sup>795</sup> G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento* cit., p. 383; e, ancora: «La precisione dei referti, la concretezza dei dettagli, i chiaroscuri aspri e brutali sono al servizio di un realismo esistenziale (nudo di tensioni emotive) che scruta l'inerzia di un mondo senza Dio, malato e "storto", il pervertimento dei sentimenti, la patologia erotica (che è ossessivo motivo freudiano), il degrado politico, il senso di soffocazione e di prigionia che attanagliano in una morsa senza via d'uscita», ivi, p. 384.

era piena zeppa di mobili, come notai, erano dello stesso stile, quello, appunto, che porta il nome del re Luigi Filippo di Francia. Ma non soltanto le tende di stoffa pesante con scuri e opachi disegni di fiori, e il divano e le poltrone foderati della stessa stoffa, e la libreria coi libri rilegati in pelle e oro, e lo scrittoio con il suo calamaio di ottone e la sua cartella di marocchino, e il tappeto con motivi di paesaggi, e le stampe incorniciate di ebano, e lo stipo con l'orologio in forma di tempietto, di marmo e bronzo; ma anche gli innumerevoli ninnoli e soprammobili che affollavano mensole e tavolini appartenevano tutti, senza alcuna eccezione, alla stessa epoca. E notai pure che non c'era né il giradischi né la discoteca che sapevo che Zani doveva pur possedere né la macchina per scrivere di cui si serviva per i suoi articoli né insomma, alcun oggetto di uso moderno o giornaliero che avrebbe potuto infrangere l'unità quasi allucinante dell'ambiente. / E allora, ad un tratto, mi venne in mente una prima osservazione che volli comunicare subito al mio amico: "Sì, questo studio, a prima vista, può sembrare uno studio qualsiasi. Ma di solito gli arredamenti non sono mai del tutto informi. Voglio dire che mobili di stili diversi e anche moderni sono mescolati a mobili dello stile dominante. Ora, invece, guardati intorno: questa stanza, tutt'intera, è in stile Luigi Filippo. Non un solo oggetto che sia in questo stile" / "E che cosa vuoi dire con questo?" / "Voglio dire che ci troviamo di fronte non tanto all'espressione di una personalità, quanto alla ricostruzione perfetta di una mania. Questa stanza è stata arredata da qualcuno che non sa esprimersi liberamente, che confonde espressione con imitazione, creazione con meccanismo, verità con copia. Ora, sai qual è il carattere principale di una simile perfezione priva di partecipazione personale? / "Non saprei." / "Un carattere macabro. Si tratta in fondo di una specie di calco. C'è in Spagna una cattedrale liberty sulla cui facciata stanno sospese molte statue raffiguranti la sacra famiglia circondata dagli animali tradizionali del presepe. Ora persone e animali appaiono curiosamente esanimi e ripugnanti. La ragione è che tutte quelle statue non sono state scolpite bensì ricalcate, quelle degli uomini e delle donne su cadaveri della *morgue*, quelle degli animali su polli, maiali, buoi, asini e pecore morti. Così questo studio: è il calco di un cadavere, non la creazione di un ambiente espressivo." / "Ma a quale scopo?" / "Che cos'è il contrario dell'espressione? La maschera. Ebbene, questo studio è una maschera, diciamo una maschera mortuaria. Lo scopo non è di esprimersi, bensì di nascondersi." / Giacomo non disse niente: si guardava intorno e pareva, adesso, che si sentisse a disagio. / Ripresi dopo un momento: "Un altro carattere significativo è l'ordine". / "Beh, che c'è di strano, Zani è ordinato e con questo?" / "Sì, ma c'è ordine e ordine. Guarda qui." Mi levai e gli indicai la scrivania: sul piano di legno lucido una mano meticolosa aveva disposto per ordine di lunghezza una decina tra penne e matite e, in serie decrescente, una dozzina di quei globi di cristallo colorato che servivano da fermacarte. "Guarda, quest'ordine ha un carattere

particolare. Non ha un fine pratico o estetico, anzi, non ha affatto un fine. È fine a se stesso. È l'ordine per l'ordine; ossia in altra parola, un disordine profondo e irreparabile che cerca di dissimularsi dietro il suo contrario. Lo sai che sentimento ispira un simile ordine? Un sentimento di ribrezzo. Se invece delle penne, delle matite e dei fermacarte tu vedessi ordinati su questo tavolo, che so io?, dei topi morti, capiresti meglio quello che ti dico." / "Vorresti suggerire che questi oggetti sono morti, almeno per chi li ha ordinati." / "Sì, qualche cosa di simile." / Giacomo tacque e poi disse: "Mi sembri Sherlock Holmes. Ma ancora adesso non so davvero perché Zani mi ha fatto questa cattiva azione". / Dissi con enfasi: "Non lo saprai mai". / "E perché?" / "Perché lui stesso non lo sa. Mi pare chiaro che lui si nasconde prima di tutto a se stesso e poi agli altri". / La porta si aprì improvvisamente e la cameriera comparve sulla soglia: "Il signor Zani ha telefonato proprio adesso: si scusa, non può venire all'appuntamento". / Ci alzammo.<sup>796</sup>

---

<sup>796</sup> *Il macabro in salotto*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., pp. 1527-1529.

## CONCLUSIONI

Lo smascheramento dell'inautenticità compiuto nel romanzo *La noia* (per concludere qui anche quanto limitatamente indicato nel precedente capitolo, e da eleggere, qui, ancora simbolicamente) non è sostanzialmente dissimile dal processo di ricerca, d'investigazione e di riflessione che Moravia pone alla base del suo metodo allegorico, messo in atto a partire, come abbiamo visto, dal racconto *Villa Mercedes* nel quale il paesaggio e le sue architetture sono criticamente rilevate perché avvertite con un senso di estraneità, di mistero, riflesso di un mondo divenuto artificiale, il cui significato è stato smarrito: non a caso, in quel primo paragrafo, si ricorderà, al riguardo si citavano Baudelaire e Benjamin i quali, come è noto, assumono consapevolmente l'allegoria nell'arte d'avanguardia e nell'espressionismo, il cui furore distruttivo e allucinato pervade così intimamente la produzione del primo Moravia sino alla dissacrazione compiuta ne *Gli indifferenti*.

In particolare, la nota distinzione di Walter Benjamin tra simbolo e allegoria è stata ripresa da Paul De Man che ha sostenuto, sulla scorta del medesimo riferimento benjaminiano della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau, un'ulteriore distinzione tra descrizione simbolica e descrizione allegorica. Riassumendo la contrapposizione con le parole di Remo Ceserani:

Un paesaggio, per essere definito simbolico, richiede: 1) uno scenario naturale realistico; 2) una stretta analogia tra le emozioni del personaggio (che osserva o è osservato dal narratore) e la scena. In un paesaggio allegorico, invece, sono altri gli elementi caratterizzanti: 1) quel che conta non è l'aspetto naturale del luogo, ma la sua adeguatezza alle tesi che il narratore vuole dimostrare (c'è quindi una tesi esterna che viene sovrapposta al testo); 2) i particolari derivano da una fonte letteraria o figurativa, nella quale essi hanno già un significato e a cui il lettore è chiamato a fare riferimento nella sua interpretazione; [...] 3) lo sfondo ambientale non è né la scena osservata né espressione di uno stato d'animo personale, è assolutamente oggettivo; 4) la scena rappresenta un grande tema astratto; il paesaggio è moralizzato.<sup>797</sup>

---

<sup>797</sup>R. CESERANI, *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni*, in AA. VV., *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 31-32.

Già a voler considerare il solo punto 2) della descrizione allegorica, sovengono le collezioni di immagini custodite e rielaborate dal Moravia appassionato cultore della letteratura franco-russa (gli alberghi di provincia proustiani, così come i riti mondani, le sale da pranzo, l'attenzione agli arredi domestici); per non dire della vocazione teoremativa del Nostro, in questo lavoro più volte discussa, in uno con l'oggettività delle descrizioni e l'inconfondibile cifra del 'paesaggio moralizzato' in cui il personaggio è messo di fronte alle sue responsabilità e, certo, alla tesi da dimostrare (com'è, ne *La tempesta* e ne *L'architetto*, in tal senso specularmente esemplari o, ancora, ne *La casa nuova*, solo per citare i racconti in cui più significativa è la traccia architettonica allegorizzata).

In realtà, l'oscillazione tra i due procedimenti, allegorico e simbolico – osserva Ceserani – è frequentemente continua se si vanno «a leggere i testi in modo ravvicinato, se li si riporta ai loro contesti culturali e alle loro tessiture tematiche profonde».<sup>798</sup> Difatti, così, nei testi moraviani, i due procedimenti retorici spesso si sovrappongono, convivono: pensiamo alle numerose descrizioni legate al solo senso della vista, al 'vedere', all'istantaneità e all'immediatezza del simbolo che è dato di cogliere nel particolare, nel dettaglio, fosse anche nel chiaroscuro dei frequenti riferimenti alla bicromia del bianco e nero. Una totalità, cioè, che innesca evidenze il cui senso non si esaurisce al primo sguardo ma che, al contrario, richiedono un 'tematizzazione' del simbolo come *un intero*, come *un'icona*.

Ne dice molto bene Elio Franzini:

Il simbolo è uno sguardo alla ricerca di "icone", consapevole che la nostra esperienza del mondo non si riduce alla visibilità: la nostalgia è un'icona, è un vedere l'invisibile – è, attraverso immagini, rappresentazioni – guardare una strada che non si conclude, che sempre di nuovo, a ogni immagine, a ogni conquista e a ogni perdita, ricomincia, che ha necessità di nuove immagini, di nuove forme, di nuovo tempo. L'icona è un ricordo e guardare un'icona è cercare attraverso il visibile, malgrado il visibile, il recupero di una dimensione invisibile, una storia, un lungo piano sequenza in cui si possano riconciliare nel tempo del mito, per subito dopo spezzarsi, il senso tragico dell'immanenza e della trascendenza.<sup>799</sup>

---

<sup>798</sup>Ivi, p. 35.

<sup>799</sup>E. FRANZINI, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 15.

Di *immagini*, più che di *descrizioni* ha parlato nell'interessante *The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction* la statunitense Janice Kozma, la quale ha esaminato le caratteristiche dell'*imagery*, ossia dell'utilizzo di un linguaggio figurato per rappresentare oggetti, azioni, idee, nell'opera moraviana, rilevando come regola generale il «cumulative effect» (effetto di accumulo) che accomunerebbe romanzi e racconti:

Especially interesting about Moravia's works of fiction [...] is the stylistic phenomenon of *image – ization*, a term coined for this study to refer to the cumulative effect of large number of kindred metaphors and similes dedicated to men and women in general, to groups of people, to whole sectors of society, objects, and thoughts.<sup>800</sup>

La studiosa distingue tra immagini che servono solo alla ricchezza della descrizione, immagini che sembrano non necessarie e che conferiscono dunque al discorso un'apparenza di ridondanza (pur illuminando di fatto alcuni temi moraviani) e immagini il cui uso è per così dire 'indiziario'. E ancora cataloga le immagini in: astratte, di pensiero, della noia, erotiche, concrete, tratte dal mondo naturale ed animale, gastronomiche, architettoniche, anatomiche, marziali. In perfetto 'stile americano' ella allega anche delle cifre: in tutta l'opera di Moravia si troverebbero 1750 immagini differenti, di cui 1450 riferite a uomini e donne, 850 alle sole donne. 850 sarebbero poi complessivamente le similitudini e le metafore. Secondo Kozma, Moravia è un artista dalla capacità inventiva quasi barocca, che forza i sistemi tradizionali di immagini, accostando campi metaforici completamente distanti l'uno dall'altro, e che forgia immagini dal valore puramente estetico, la maggior parte delle quali potrebbe essere tolta senza alcun detrimento per la struttura narrativa, ottenendo un «cumulative effect». Ed è quanto poi abbiamo riscontrato nel nostro lavoro....

Noi sappiamo che tale "effetto di accumulo" va tragguardato in una prospettiva storico-letteraria, come «effetto della frammentazione del sintagma - a partire da Flaubert e per tutto il modernismo - e del conseguente progressivo spostamento sul

---

<sup>800</sup>J.M. KOZMA, *The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction* in «North Carolina studies in the romance languages and literatures», n. 244, Chapel Hill, 1993, p. 116. Cfr anche quanto dice della *cultura visiva*, MiekeBal, in ID., *Atti di sguardo: Proust, il romanzo e la cultura visiva*, in AA.VV., *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi/II*, a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi, 2003.

piano paradigmatico di molte relazioni interne al testo»;<sup>801</sup> e ciò perché «da sfondo, *milieu*, contorno, cornice, rete di relazioni sociali, nel romanzo del '900 lo spazio diventa *sistema*, intacca la gerarchia che lo vedeva dipendente, subordinato al racconto di eventi, assumendo un posto nella narrazione sempre più rilevante».<sup>802</sup>

Coerentemente, così prosegue Paolo Amalfitano:

Il sistema di motivazione, le regole della verosimiglianza, il meccanismo parcellizzato delle attese, il rapporto personaggi-oggetti, passano sempre più dall'asse sintagmatico a quello paradigmatico. Non è, ovviamente, l'abolizione del tempo o della storia che si afferma ma piuttosto la valorizzazione di elementi dislocati, di relazioni macrotestuali tra zone anche lontane del testo, e una prevalenza del criterio di giustapposizione su quello causale.<sup>803</sup>

Inoltre, con il suo uso di «immagini generate descrittivamente»,<sup>804</sup> Moravia ha prodotto un sistema di matrici spaziali che dinamizza la relazione tra il personaggio e l'ambiente, rovesciando alcune delle più frequenti resistenze verso gli enunciati descrittivi intesi come 'liminari' rispetto alla narrazione: quelle moraviane sono, anzitutto, descrizioni 'esplicite'<sup>805</sup> in cui è il narratore a mettere in rapporto ambiente e personaggi (il cui ritratto si innesta quasi sempre in stretta interdipendenza con gli interni disegnati) e narrativamente funzionali, così come, ricorderemo, è l'*èkphrasis* - tanto narrativa quanto descrittiva - della casa di Cesira ne *La ciociara*; l'ordine, poi, con cui gli interni descritti sono presentati ha, ragionevolmente, il compito di costruire la coerenza di un'*immagine*: ciò avviene attraverso precisi indici spaziali<sup>806</sup> che mirano ad un effetto di realtà secondo il modello della descrizione-tipo elaborato da Philippe Hamon, che ricalca quello di un lemmario di dizionario: ad un *tema introduttore* (o *pantonimo*) segue, ad

---

<sup>801</sup>P. AMALFITANO, *Introduzione*, in AA.VV., *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 1998, p. IV.

<sup>802</sup>Ibidem.

<sup>803</sup>Ibidem.

<sup>804</sup>M. BAL, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in AA.VV., *Il romanzo. Le forme/II*, a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi, 2003, p. 189.

<sup>805</sup>Da contrapporre alla «*descrizione implicita*», così come in P. PELLINI, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 39: «In Balzac non si dà descrizione implicita, perché il rapporto metonimico è sempre chiarito da un intervento esplicativo, ridondante, del narratore. Nei *Promessi sposi*, la descrizione del torvo palazzotto di Don Rodrigo, in una logica metonimica (il contenitore per il contenuto, la casa per l'abitante), ha il compito di rappresentare indirettamente il personaggio, il 'cattivo' meschino, l'unico fra i suoi protagonisti cui il Manzoni rifiuta di tributare l'onore di un ritratto. Sarà dunque una *descrizione implicita*».

<sup>806</sup>Da Pellini definiti «*connettori tematici*» e «*demarcatori testuali*», ivi, p. 60; così come sono i temi della finestra e dello specchio nel saggio di Bruno Basile, qui discusso nel secondo capitolo.

esempio, «il termine “giardino”; una *nomenclatura*, che specifica le articolazioni del pantonimo (“viale”, “aiuola”, “albero”...); dei *predicati* (aggettivi, espansioni metaforiche...), che orientano la lettura verso particolari aree semantiche».<sup>807</sup>

Tali indici spaziali sono serviti a comprendere alcune linee tematiche della produzione moraviana: in questo preciso senso sono state registrate nel *Lemmario*, ad esempio, le 54 occorrenze del basilare spazio-*chambre* (la camera/stanza da letto), cui seguono quelli del salotto e della sala/camera da pranzo (rispettivamente, 31 e 15 occorrenze), sovente associati in un'unica matrice compositiva (per non dire della significativa frequenza degli spazi di andito).

È che gli interni descritti si sono rivelati come i *nuclei vitali*, i fuochi, dei mondi di finzione moraviani. Romanzi e racconti «definiti dal paradossale “de” di “de-scrivere”: scrivendo *di* qualcosa, il romanzo la “de-scrive”». <sup>808</sup>

Di fatto, è la scrittura di Alberto Moravia, nel senso più esteso del termine, una scrittura di interni, più che di esterni. Una scrittura cioè che riproduce la forma logico-storica del proprio tempo attraverso la mediazione vincolante della descrizione/rappresentazione degli interni e delle relative culture dell'abitare che in essi si rispecchiano, vi si esprimono. Ciò perché l'architettura è espressione dei contenuti spaziali di una determinata visione del mondo; prima che essere struttura, *res*, l'architettura è infatti un fondamentale atto interpretativo sociale, anche quando (soprattutto quando) le ragioni del suo costituirsi sono mistificate e, per così dire, rese autonome dal circostante di cui inevitabilmente sono espressione. Ne consegue pertanto che ogni costruzione, ogni architettura, dice sempre del tempo in cui è stata prodotta, in funzione del quale essa conforma una rete di narrazioni. Chiaro allora che il processo di ‘scrittura’ d'architettura è almeno biunivoco, sostanziato di rimandi tra esterni ed interni, determinato dalla qualità della forma storica che, di volta in volta, innerva la narrativa di Alberto Moravia nell'esercizio di rendere palese e di manifestare la vicende umane entro la definizione di uno spazio che in molti casi è determinante e con funzione di protagonista dell'opera.

---

<sup>807</sup>P. PELLINI, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 21. Cfr anche R. CESERANI, *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni*, in AA. VV., *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento* cit.

<sup>808</sup>M. BAL, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione* cit., p. 191.

Un'ultima considerazione. Al termine di un trimestre di ricerca del dottorato in Germania, fa specie constatare che nel panorama europeo, segnatamente tedesco, dei *Literarische Innenräume*, non è fatta menzione alcuna del Moravia artefice di immaginari architettonici, fosse solo per l'estrema cura con cui definisce gli interni nei suoi romanzi e racconti. Eppure, nelle librerie tedesche, a differenza di molti suoi contemporanei, titoli quali *La disubbidienza* o *Il conformista* pare vendano ancora; fatti salvi, naturalmente, i gettonati Eco, Saviano e Camilleri, bene in vista sugli scaffali dell'attuale narrativa di vaglia.

Ancora in ambito tedesco, relativamente alla germanistica moderna e contemporanea, i temi legati alla cultura dell'abitare sono stati oggetto di un Convegno di Studi, *Wohnen. Litterarische Innenräume*, il 26 e 27 aprile 2012 a Marbach, i cui atti sono pubblicati nel «Zeitschrift für Germanistik» della Humboldt-Universität di Berlino. Devo alla dott.ssa Christiane Holm, wissenschaftliche Mitarbeiterin presso la Martin-Luther-Universität di Halle-Wittenberg, relatrice al tavolo di Marbach, due preziose indicazioni bibliografiche,<sup>809</sup> una di ordine teorico e l'altra più strettamente attinente alla poetica dello spazio privato nei romanzi della 'Neue Sachlichkeit', caratterizzati, com'è noto, da una glaciale lucidità descrittiva delle ambientazioni, freddo specchio di una società malata e corrotta, e tuttavia espressivamente intensi.

Ebbene, in nessuno dei due volumi è presente un solo riferimento al Moravia "architetto", per così dire. Ci si augura che in futuro – ed è uno degli obiettivi di questo lavoro di ricerca – la produzione di Alberto Moravia possa essere confrontata con le linee della tradizione europea in fatto di *Raumtheorie* e, in particolare, con la fenomenologia dell'abitare.

---

<sup>809</sup>Cfr. J. DÜNNE – S. GÜNZEL (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006; Cfr. I. LAUFFER, *Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*, transcript, Bielefeld, 2011.

## LEMMARIO MORAVIANO

Quanto segue, infine, è una sorta di dizionario analogico o, se si preferisce, di lemmario, all'interno del quale sono state registrate, per ciascuna delle descrizioni di interni, le voci relative alla *cultura dell'abitare* moraviana. Le cinquantasei (56) unità lessicali così individuate sono articolate cronologicamente e corredate dal proprio numero di occorrenze (480). Naturalmente, com'è proprio di operazioni del genere, i lemmi sono suscettibili degli usi e dei percorsi i più diversi, essendo un lemmario, anche, ci si augura, un utile strumento per possibili letture ad un differente livello testuale.

<i>Albergo (9)</i>	<i>Città (19)</i>
<i>Anticamera (14)</i>	<i>Clinica/Sanatorio (13)</i>
<i>Appartamento (7)</i>	<i>Corridoio (26)</i>
<i>Atrio (4)</i>	<i>Cucina (9)</i>
<i>Attico (4)</i>	<i>Galleria (1)</i>
<i>Aula (6)</i>	<i>Guardaroba (3)</i>
<i>Bar/Caffé/Pasticceria/Ristorant e (8)</i>	<i>Palazzina (2)</i>
<i>Bagno (14)</i>	<i>Palazzo (12)</i>
<i>Baracca (4)</i>	<i>Palazzo di vetro (1)</i>
<i>Bottega/Retrobottega (6)</i>	<i>Palazzo istituzionale (8)</i>
<i>Boudoir (6)</i>	<i>Pensione (8)</i>
<i>Bureau (1)</i>	<i>Quartiere (19)</i>
<i>Cabina (6)</i>	<i>Rimessa (6)</i>
<i>Camera d'affitto (1)</i>	<i>Sala/Salone (9)</i>
<i>Camera/Stanza da letto (54)</i>	<i>Sala da ballo (5)</i>
<i>Camera mobiliata (2)</i>	<i>Sala/Camera da pranzo (15)</i>
<i>Camposanto (1)</i>	<i>Salotto (37)</i>
<i>Cantiere edile (3)</i>	<i>Scala (4)</i>
<i>Cantina (3)</i>	<i>Soffitta (3)</i>
<i>Capanna (4)</i>	<i>Sottoscala (1)</i>
<i>Casa (20)</i>	<i>Sottosuolo (2)</i>
<i>Casa antica (4)</i>	<i>Studio (13)</i>
<i>Casa d'appuntamenti (8)</i>	<i>Terrazza (2)</i>
<i>Casa in stile (3)</i>	<i>Uscio (4)</i>
<i>Casa nuova (10)</i>	<i>Vagone ferroviario (4)</i>
<i>Caverna (2)</i>	<i>Vestibolo (4)</i>
<i>Chiesa (9)</i>	<i>Villa (29)</i>
<i>Cinematografo (5)</i>	
<i>Circolo (3)</i>	

1. Evidentemente la tragedia moderna, tra quattro mura, lusingava la sua immaginazione di avventuriera stanca e sfiduciata; era la sola cosa che le rimanesse da fare: una fine da romanzo poliziesco. Una camera di *albergo* di terz'ordine all'alba, i mobili rovesciati, il letto disfatto e insanguinato, le impronte digitali, l'aria viziata dai profumi dal sonno e dalla morte; e poi le brevi cronache dei giornali; tale sarebbe stata la sua fine.<sup>810</sup>

2. L'*albergo* sorge presso la stazione: eccone la lampada rotonda accesa sulla porta, laggiù, in fondo alla nebbia di questa strada dalle case banali se non miserabili; non è bello l'*albergo*, la scala stretta ha uno zoccolo di finto marmo qua e là scrostato e insudiciato, le stanze hanno cupi armadi dagli specchi ingialliti, toletta, cassettoni malodoranti già vecchi che non diventeranno mai antichi. È uno dei così detti *alberghi* di comodo, dove nessuno osa fermarsi più di una notte e le prostitute ci portano i loro amici di un'ora, e i commessi viaggiatori più poveri ci depositano le loro affaticate valigette; eppure anche in tale albergo, ora, da più di due mesi, v'è un cliente fisso, che ci abita da tempo e non accenna a partire. [...] Niente poi è più impersonale e anonimo della sua stanza: una grande valigia di fibra vulcanizzata è posata sulla sua sedia<sup>811</sup>, degli oggetti di toletta sono disposti sul cassetto, quel suo soprabito usato pende dall'attaccapanni, ecco tutto, durante tutto il tempo che ci ha abitato, non ha fatto il minimo sforzo per abbellirla, per renderla meno fredda, meno miserabile, più intima; nessuna fotografia né libri né fiori né gingilli; si ha l'impressione che egli debba partire da un momento all'altro, per Dio solo sa che destinazione, e per questo si tenga pronto per ogni eventualità; la camera è nuda, attraverso i vetri della finestra, privi di tendine, si vede il muro giallo del cortile. [...] «l'uomo vestito di grigio sta seduto sopra una sedia presso la finestra, la luce non è accesa, un'ombra fitta empie la stanza».<sup>812</sup>

3. [...] luminoso contrasto col buio della sala d'inverno, la porta del Ritz risplendeva di una luce lussuosa e ospitale. Il tamburo girante di legno e di cristallo, dal rumore familiare, li introdusse l'uno dopo l'altro nell'androne pieno di servitori e di staffieri, passarono per il guardaroba rigurgitante di pastrani numerati, attraversarono una sfilata di saloni vuoti e dorati, arrivarono alla sala da ballo; seduto presso la porta, al suo tavolino, un uomo vendeva i biglietti d'ingresso; Leo pagò; entrarono.<sup>813</sup>

<sup>810</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 311.

<sup>811</sup> Probabile *omissis* nel testo d'un segno d'interpunzione (virgola).

<sup>812</sup> *Albergo di terz'ordine*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1528-1530.

<sup>813</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 111-112.

4. In camera aveva fatto la sua piccola commedia del pudore, gaiamente, con una certa fresca e lieta spontaneità: la camera era piccola e modesta: ella aveva lasciato un po' dappertutto in terra, come un fuggiasco che si libera pezzo per pezzo della sua armatura per correr più spedito, le parti leggere del suo vestimento, i veli neri, la gonna, la sottoveste, i panni intimi; e si era infine rifugiata, vestita delle sole calze, nell'angolo più caldo e oscuro, presso la stufa.<sup>814</sup>

5. [...] la stanza attigua era quella del tenente Patti, una porta la divideva dalla sua; [vi riconosce la voce di Giovanna] Con sua meraviglia, s'accorse che l'uscio non era fissato, ma soltanto inchiovato, e che la chiave era dalla sua parte. [...] Una sola lampada posata presso il capezzale illuminava la stanza del Patti.<sup>815</sup>

6. Quindi tutti e tre si recarono all'*albergo* di Spagna dove abitava il Vittoni. Cenarono in fondo alla sala da pranzo del vecchio *albergo*. La maiolica ingiallita e consumata del pavimento, la luce filtrata delle lampade dai globi opachi, la cupola di vetri verdi davano un aspetto di piscina vuotata a questa sala, una piscina in fondo alla quale fossero stati collocati dei tavolini e delle credenze.<sup>816</sup>

7. Appena gli parve che Giulia si fosse addormentata, Marcello si levò dal letto, mise i piedi in terra e incominciò a vestirsi. La camera era immersa in una penombra fresca e trasparente, che lasciava indovinare la bella luce di giugno nel cielo e sul mare: proprio una camera di *albergo* in Riviera, alta e bianca, decorata di stucchi azzurri in forma di fiori, di steli e di foglie, coi mobili di legno chiaro dello stesso stile floreale degli stucchi, e, in un angolo, una grande palma verde. [...]. Discese la larga scala sonora, varcò la soglia dell'*albergo* e uscì sulla passeggiata.<sup>817</sup>

8. Era un *albergo* grande e l'atrio era molto vasto, con colonne che ne sostenevano le volte, gruppi di poltrone, vetrine in cui erano esposti manufatti di lusso, scrivanie e tavoli; molta gente andava e veniva dall'ingresso alla gabbia dell'ascensore, dal banco del portiere a quello della direzione, dall'uscio del ristorante ai salotti che si aprivano oltre le colonne. [...] andò alla porta e, spingendo il tamburo di mogano e di cristallo, uscì nella strada.<sup>818</sup>

9. Percorse in fretta il corridoio, andò alla sua camera ed entrò senza bussare. Era una grande camera da letto matrimoniale con un piccolo vestibolo in cui dava anche il bagno. Marcello accostò senza rumore la

---

<sup>814</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 236.

<sup>815</sup> *Una domanda di matrimonio*, in *La bella vita* cit., p. 359.

<sup>816</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglione* cit., p. 1067.

<sup>817</sup> *Il conformista* cit., p. 176; p. 177.

<sup>818</sup> *Il conformista* cit., p. 189; p. 198.

porta e indugiò un momento al buio nel vestibolo. Si accorse, allora, che l'uscio della camera era socchiuso e che una luce ne trapelava; e gli venne desiderio di spiare, non visto, Lina, quasi parendogli che in tal modo avrebbe potuto sincerarsi se ella l'amava veramente. Mise l'occhio alla fessura e guardò. Un lume brillava sul comodino, il resto della camera era avvolto nell'ombra.<sup>819</sup>

## ANTICAMERA

1. Si arriva nell'*anticamera* che come un palco di teatro domina tra due false colonne l'abisso della scala; qui, tra due poltrone compagne, spalanca le braccia un nero divano di cuoio; stessa ruvida stoffa marrone dell'atrio sopra le pareti; stessi cortinaggi azzurri; ma se la porta dai battenti scolpiti che si apre in faccia la scala è vera, le altre due ai lati dell'anticamera sono false e danno accesso a due corridoietti oscuri; si spiega in tal modo la disposizione topografica della villa: i due corridoi sfogano in due e tre stanze rispettivamente, le une guardano verso la strada, le altre verso il giardino; curiosa disposizione; l'*anticamera* è vuota; respinta dai muri bianchi della scala, la luce della vetrata vibra silenziosamente come in una fossa di calce.<sup>820</sup>

2. L'*anticamera*. Un'oscurità nera di catacombe empie la camera in faccia alla scala; luce; con la più grande meraviglia ci si accorge allora che la stanza è vuota; non un mobile, non un ornamento, vuota; le pareti sono disadorne, un puzzo freddo e vecchio di calcina è per l'aria, il pavimento è coperto da un velo di polvere; si entra, si battono i muri che rendono un suono soffocato, si scrutano gli angoli dove delle ragnatele oscillano... sepolcro imbiancato, la stanza dà un'impressione di cripta derubata del suo sarcofago.<sup>821</sup>

3. Un mazzo di magnifiche rose e una scatola stavano posate sulla tavola centrale; un biglietto era tra i fiori; "A Carla, alla mia quasi figlia, coi più affettuosi auguri, Leo".<sup>822</sup>

4. Misero i fiori in un vaso e passarono in *anticamera*; c'era poca luce, la stretta vetrata della scala era velata da una tenda rossa, l'ombra empiva gli angoli bianchi, sedettero sopra al divano.<sup>823</sup>

5. "Senza dubbio" rispose la madre con sicurezza; stette un istante sovrappensiero, poi là, in quell'ombra lucida dell'*anticamera*, tra

---

<sup>819</sup> *Il conformista* cit., pp. 243-244.

<sup>820</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1536.

<sup>821</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1538.

<sup>822</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 58.

<sup>823</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 60.

quelle portiere di velluto, la sua faccia dipinta si contrasse in una smorfia di odio: [...].<sup>824</sup>

6. Fu in quel momento che Lisa entrò. Vide nel mezzo dell'*anticamera* quei due abbracciati e intorno cinque porte con tende di velluto; fece un passo indietro e si nascose; quando riguardò, disserrando appena le cortine, da quell'ombra in cui l'immergeva la candela posata sulla tavola, vide le due teste ancora unite piegate or qua or là durante il bacio e le loro ombre nel gran silenzio balzare fino al soffitto. Non pensava a nulla, il cuore le batteva; lasciò per un istante di spiare e stette indecisa e spaventata nell'oscurità, tra l'uscio e la portiera; poi cautamente riguardò: quei due si erano separati e ora parlavano: / "Mi è sembrato" disse Leo, "che quella tenda si sia mossa..." [...].<sup>825</sup>

7. E [Carla] si dibatté tra un oscillare di ombre gigantesche; poi si fermò; la candela gettava bagliori ora lunghi ora brevi; quei due assorti, con le teste chine, non si muovevano né parlavano; si udiva appena, a intervalli, il divano scricchiolare.<sup>826</sup>

8. [...] nell'*anticamera* buia il chiarore della candela le rivelò Leo in fondo alla sua poltrona; [...] le cortine di una delle cinque porte si aprirono e Mariagrazia entrò.<sup>827</sup>

9. Il biglietto era breve: 'Ti aspetto tra un'ora, con la macchina, alla porta del giardino', e portava anche la firma: 'Leo'. Sconcertata [Carla] si avviò su per la scala: 'Tra un'ora', si ripeteva, 'tra un'ora andarmene via. Gradino per gradino arrivò al pianerottolo angusto, guardò in su: l'*anticamera*, di cui si vedevano una poltrona e un angolo del divano, era vuota, un silenzio casalingo e tranquillo era per quell'ombra, per quell'aria chiusa; tra un'oretta senza alcun dubbio tanto Michele che la madre sarebbero stati immersi nel sonno.'<sup>828</sup>

10. Pensava e fumava; sulla tavola, la scatola di dieci sigarette non ne conteneva più che una; eran quasi due ore che sedeva nell'*anticamera* piena della luce bianca del mattino; [...].<sup>829</sup>

11. Cautamente, in punta di piedi, l'Urati salì la scala, e giunto nell'*anticamera* sulla quale davano tutte le stanze del secondo piano, esitò per un momento. Tutti quegli usci apparivano serrati fuorché uno socchiuso; e per la fessura si vedeva che la stanza era buia. L'Urati ci andò con risolutezza, accese francamente la luce e la prima cosa che

---

<sup>824</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 61.

<sup>825</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 128.

<sup>826</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 129.

<sup>827</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 132-133.

<sup>828</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 154-155.

<sup>829</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 202.

gli cadde sotto gli occhi fu un tavolino da notte dal piano di marmo grigio sul quale brillava un largo piatto portasigarette d'oro. In quella stanza assai piccola, ammobiliata con suppellettili di fortuna, dormiva il Sangiorgio in attesa dell'arredamento definitivo. L'Urati intascò il portasigarette, spense la luce e tornò nell'*anticamera*.<sup>830</sup>

12. Già nell'*anticamera*, aveva notato certe vecchie tende che parevano nascondere usci; ma, scostandole, aveva scoperto file e file di libri allineati dentro rientranze delle pareti.<sup>831</sup>

13. L'*anticamera* era arredata come quella di certe antiquate pensioni di famiglia, nei luoghi balneari: seggiole e tavola di vimini, una pianta in un angolo, nell'altro una statua di gesso rappresentante una donna ignuda. Ma le seggiole e il tavolino apparivano vecchi e sgangherati, la statua, dovunque ci fosse una cavità o rientranza, era grigia di polvere e per giunta mancava di una mano, e la pianta, della specie chiamata ficus, non aveva più che un paio di foglie in cima a un lungo stelo. Notai pure che le pareti erano bianche, ma con il sospetto della polvere dappertutto, una polvere vecchia e attaccaticcia, che negli angoli del soffitto pareva condensarsi in certe piccole ragnatele fitte e scure. Mi venne ad un tratto in mente che questa era una casa di cui a torto o a ragione, qualsiasi ragazza si sarebbe vergognata nel momento in cui ci faceva entrare il proprio amante; qualsiasi ragazza ma non Cecilia. Intanto lei mi precedeva in un lungo corridoio vuoto e quindi apriva un uscio e mi faceva segno di seguirla.<sup>832</sup>

14. L'*anticamera* era minuscola, con una consolle e due seggiole sotto un bassissimo soffitto di travicelli imbiancati a calce.<sup>833</sup>

## APPARTAMENTO

1. Apparve che l'*appartamento* [di Tereso] comprendeva un vestibolo, una camera da letto, un bagno e uno studio. Il maggiordomo andò alle due finestre della camera da letto e ne spalancò le persiane. Quindi, addossandosi al davanzale e indicando il gran letto bianco e dorato, ricordò come su quei guanciali avessero riposato in passato altri ospiti illustri: principi, ambasciatori, uomini politici, generali.<sup>834</sup>

2. Partito il Vittoni, ella [Gemma] andò a trovare la rumena nella sua cameretta in fondo all'*appartamento*.<sup>835</sup>

---

<sup>830</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., p. 162.

<sup>831</sup> *Il conformista* cit., p. 189.

<sup>832</sup> *La noia* cit., pp. 152-154.

<sup>833</sup> *Macabro in salotto*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1526.

<sup>834</sup> *La mascherata* cit., p. 68.

<sup>835</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglio* cit., p. 1079.

3. “Preferisci andare da tua suocera”, ella disse leggermente, “in quell’orribile *appartamento*: quattro camere e cucina”.<sup>836</sup>

4. Come Marcello entrò in casa di Quadri, fu subito colpito dalla differenza con l’*appartamento* in cui l’aveva visto la prima e l’ultima volta, a Roma. Già il palazzo, situato in un quartiere moderno, in fondo ad una stradina serpeggiante, simile, a quei molti balconi rettangolari sporgenti dalla liscia facciata, ad un cassettoni con tutti i cassetti aperti, gli aveva dato il senso di un vivere ovvio e anonimo, informato ad una specie di mimetismo sociale; come se Quadri, stabilendosi a Parigi, avesse tenuto a confondersi con la massa tutta eguale della borghesia agiata francese. Poi, una volta entrato, la differenza si accentuò: la dimora romana era vecchia, buia, ingombra di suppellettili, di libri e di carte, polverosa e negletta; questa invece luminosa, nuova, pulita con pochi mobili e nessuna traccia di studi.<sup>837</sup>

5. Marcello era allora studente e Quadri era il suo professore: egli si era recato alla casa di Quadri, un vecchio palazzo nei pressi della stazione, per consultarlo sulla tesi di laurea. Appena entrato, Marcello era stato colpito dall’enorme quantità di libri accumulati in ogni angolo dell’*appartamento*.<sup>838</sup>

6. Seguì il silenzio. Poi Giulia fece un vivo movimento con le braccia e con tutto il corpo contro di lui: “Allora dimmi almeno quello che faremo in futuro...dimmi come sarà la nostra vita”. “Perché vuoi saperlo?” / “Così”, e la rispose stringendosi contro di lui, perché mi piace tanto parlare del futuro...a letto...al buio.” / “Ebbene”, incominciò Marcello con voce calma e incolore, adesso torniamo a Roma e cerchiamo casa”. “Quanto grande?” “Quattro o cinque stanze e i servizi...trovata che l’abbiamo, compriamo tutto il necessario per arreararla.” / “Io vorrei un *appartamento* al pian terreno”, ella disse con voce sognante, “con un giardino...anche non grande...ma con degli alberi e dei fiori, da poterci stare nella bella stagione.” / “Nulla di più facile”, confermò Marcello, “dunque mettiamo su casa...io penso che avrò abbastanza denaro per arreararla completamente...non con mobili di lusso s’intende...” / “ Tu ti farai un bello studio”, ella disse. “Perché uno studio, dal momento che lavoro all’ufficio?...Meglio una grande stanza di soggiorno.” / “Sì, una stanza da soggiorno...hai ragione...salotto e sala da pranzo insieme...e avremo anche una bella camera da letto, no?” / “Certo.”. “Ma niente *sommier* che sono così squallidi...voglio la camera da letto regolare...con il letto a due piazze, matrimoniale...e dimmi...avremo anche una bella cucina?” / “Una bella cucina, perché no?” / “Voglio

---

<sup>836</sup> *Il conformista* cit., p. 138.

<sup>837</sup> *Il conformista* cit., p. 215.

<sup>838</sup> *Il conformista* cit., p. 189.

avere il fornello doppio, col gas e con l'elettricità...e voglio avere anche un bel frigidair...se non abbiamo soldi abbastanza, queste cose potremo comprarle a rate.” “ Si capisce...a rate.” “E dimmi ancora, che faremo in questa casa?” “Ci vivremo e saremo felici”. “Ho tanto bisogno di essere felice”, ella disse rannicchiandosi ancora più contro di lui, “tanto...se tu sapessi...mi sembra che ho bisogno di esser felice da quando sono nata.” / “Ebbene, saremo felici”, disse Marcello con fermezza quasi aggressiva.<sup>839</sup>

7. A quanto pare la noia offusca la memoria quanto il divertimento. Ho ricordato soltanto il nome di quel fidanzato noioso: Chicco. E poi ho ricordato che con questo Chicco mi venne la passione della casa, cioè del trovare un *appartamento* per quando saremmo stati sposati, metterlo su, arredarlo; e questa passione in parte mi alleviò la noia di Chicco: non facevo che visitare *appartamenti* e poi, dopo l'acquisto, girare per negozi di stoffe, per gli antiquari, le esposizioni di lumi, di mobili, di tappeti.<sup>840</sup>

## ATRIO

1. Oscurità. Silenzio. Dal vestibolo buio, a tastoni, dopo aver aperto una porta vetrata ed esserci liberati dalle grosse pieghe della tenda si passa nel cuore della villa, nell'*atrio*: il soffitto è basso, pesante, liscio; si ha l'impressione che si potrebbe urtarlo con la testa; i muri sono tappezzati di una ruvida stoffa marrone che par tela di sacco, sulla quale ricadono con solennità i cortinaggi azzurri delle due porte; quadri o altri ornamenti non ce ne sono se si eccettuano degli specchi rotondi dalle cornici d'un oro molto vecchio, attaccati alle pareti in modo da riflettersi gli uni dentro gli altri a ripetere così all'infinito una prospettiva antica e senza difetti ma vuota come quella del tempo se lo si potesse separare dagli avvenimenti. Il pavimento è di legno; una tavola rettangolare è nel mezzo.<sup>841</sup>

2. Tornarono nell'*atrio*; la madre rabbrivì: “Che freddo...uh! che freddo” ripeteva: i muscoli stanchi del suo volto si erano distesi, era come disfatta, i suoi sguardi smarriti si posavano a caso sugli oggetti, vacillavano, fluttuavano; una nudità disadorna si diffondeva sulla sua faccia usata dal belletto; la bocca impercettibilmente tremava: “Vado a dormire...” ripeté salendo lentamente dietro la balaustra di legno della scala; “vado a dormire... buona notte...”. La sua ombra montò fino al soffitto, sostò sul pianerottolo, passò sulla parete con dei movimenti obliqui, e scomparve. Ora Carla restava sola nell'*atrio*. Si avvicinò alla lampada: nel suo pugno chiuso qualche cosa scricchiolava, era un

<sup>839</sup> *Il conformista* cit., pp. 283-284.

<sup>840</sup> *La visita del passato*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1531.

<sup>841</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1535-1536.

biglietto di Leo, il biglietto che le sue dita esitanti avevano raccolto da quella lunga stretta di mano dell'amante.<sup>842</sup>

3. L'Urati, fatto entrare il Lopresto nell'atrio e chiusa la porta, rimase per un momento incerto. Quello era infatti l'**atrio** della villa in cui aveva servito. Ecco il pavimento di mosaico lucido, ecco le quattro colonne, due per lato, di marmo grigio e rosso con i capitelli cremisi, ecco, in fondo, la spirale di bianchi gradini della scala che avvolgendosi su se stessa saliva al secondo piano. Ma dove erano andati a finire i seggioloni, le poltrone e i tavoli, che prima si trovavano nell'**atrio**? E poi, come mai a quell'ora, contro ogni abitudine della casa, **atrio** e scale erano illuminati? L'Urati finì per pensare che la padrona avesse fatto qualche cambiamento e disse al compagno di seguirlo.<sup>843</sup>

4. [Il maggiordomo] li guidò su per una scaletta a chiocciola ricavata nello spessore del muro fino ad una porticina che, apertasi, si rivelò essere nient'altro che uno dei pannelli affrescati di un vasto **atrio** da cui si dipartiva verso i saloni superiori il solenne scalone di parata. Da quest'atrio, attraverso vari saloni, li portò nell'ala destra della villa.<sup>844</sup>

## ATTICO

1. Ella [Giulia] uscì impetuosamente e Marcello si levò dalla tavola, andò alla finestra e la spalancò. La finestra dava sulla strada o meglio, essendo l'appartamento all'ultimo piano, sopra il cornicione del palazzo, assai sporgente, sotto il quale non si vedeva nulla. Ma, al di là del vuoto, si stendeva l'**attico** del palazzo di fronte: una fila di finestre dall'imposte aperte, attraverso le quali si distinguevano gli interni delle stanze. Era un appartamento molto simile a quello di Giulia: una camera da letto, coi letti ancora disfatti, come pareva; un salotto "buono" coi soliti mobili falsi e scuri; una sala da pranzo alla cui tavola in quel momento si scorgevano sedute tre persone, due uomini e una donna.<sup>845</sup>

2. L'appartamento era al piano **attico** di un palazzo di periferia e guardava da una parte ad una smorta distesa di terrazze bianche e grigie, dall'altra a dei prati rognosi che finivano sull'orlo di un burrone.<sup>846</sup>

---

<sup>842</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 154.

<sup>843</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., p. 160.

<sup>844</sup> *La mascherata* cit., p. 66.

<sup>845</sup> *Il conformista* cit., pp. 112-113.

<sup>846</sup> *La visita del passato*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1531.

3. L'appartamento era ai Parioli, ampio e soleggiato, con due terrazze che riempi di piante e di fiori, un **attico** magnifico. C'erano due stanze per i figli che avremmo avuto, Chicco ed io, e c'era una cucina sbalorditiva, all'americana, e la camera da letto aveva un grande letto matrimoniale dove avrei dormito con mio marito e nel salotto c'era persino un bar.<sup>847</sup>

4. Claudia mi ha detto: "È un **attico**, al quinto piano, abbiamo il tempo di darci un bacio".<sup>848</sup>

## AULA

1. [...] l'**aula** grigia si sarebbe spopolata senza rumore: non sarebbero restati che loro due, il giudice e lui, sul palco polveroso, davanti a quello squallore dei muri e delle sedie vuote; [...].<sup>849</sup>

2.[...] il giudice avrebbe lasciato il suo trono, gli sarebbe venuto semplicemente incontro, sul palco polveroso del Tribunale; [...].<sup>850</sup>

3. Ecco la porta dell'**aula**, ecco l'aula, con la cattedra ritta in fondo, tra due grandi carte geografiche e le tre file serrate dei banchi che, come la cattedra suggeriva l'immagine del professore in atto di insegnare, così parevano, essi, imporre quella della scolaresca intenta ad ascoltare. Tutto era prestabilito: egli era già nel suo banco sebbene il banco fosse vuoto, e i compagni erano già seduti sebbene gli si affollassero intorno e il professore era già salito sulla cattedra sebbene non fosse ancora venuto. Le lampade erano accese, per via del buio del maltempo, e i vetri sporchi dei finestrone ne riflettevano i tenui filamenti gialli. Luca entrò nel banco e intorno a lui i compagni si assestarono ai posti.<sup>851</sup>

4. Notò che la luce era visibilmente abbassata. Contro i vetri dei finestrone volavano le prime gocce di pioggia, schiacciandosi in larghe chiazze liquide da cui, poi, altre gocce minori scivolavano giù in righe brillanti. [...]. Stava fermo, le gocce della pioggia rigavano i vetri, il professore e i compagni lo guardavano.<sup>852</sup>

5. Percorse in fretta i corridoi deserti. Attraverso le porte aperte, si vedevano, in altre **aula**, le file dei banchi, cogli scolari seduti e attenti. Si udivano, solitarie nel silenzio, le voci dei professori che

---

<sup>847</sup> *Giocherellona*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1540.

<sup>848</sup> *Mi fai morire*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1571.

<sup>849</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 264.

<sup>850</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 264.

<sup>851</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1149.

<sup>852</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1151.

insegnavano. Erano voci come di preti oranti meccanicamente in qualche cappella, l'eco degli stanzoni non lasciava distinguere il senso delle parole. Egli discese la scala e si affacciò sulla strada, in una subitanea, fradicia freschezza.<sup>853</sup>

6. Marcello si accorse ben presto che un gusto profondo lo portava alla vita scolastica. Gli piaceva, alla mattina, alzarsi a tempo di orologio, lavarsi e vestirsi in fretta, chiudere, ben stretto e nitido, il suo pacco di libri e di quaderni nell'incerato legato con gli elastici e affrettarsi per le strade verso la scuola. Gli piaceva irrompere con la folla dei compagni nel vecchio ginnasio, correre su per i sudici scaloni, per i corridoi squallidi e sonori e poi smorzare la foga della corsa nell'aula, tra i banchi allineati, davanti la cattedra vuota. Gli piaceva soprattutto il rituale delle lezioni: l'ingresso del professore; l'appello; le interrogazioni; l'emulazione con i compagni per rispondere alle domande; le vittorie e le sconfitte di questa emulazione, il tono pacato, impersonale, della voce dell'insegnante; la disposizione stessa, così eloquente, dell'aula, loro in fila accomunati dallo stesso bisogno di imparare, davanti il professore che insegnava.<sup>854</sup>

## BAGNO

1. Essa era uscita appena allora dal *bagno* e aveva avvolto il corpo umido in una vestaglia spugnosa simile a quelle che vengono buttate sulle spalle dei pugilatori stanchi.<sup>855</sup>

2. [il *bagno*] È alto, murato fino al soffitto di mattonelle di maiolica; massima modernità; gorgoglio discreto dei tubi; una doccia che come un serpente di metallo si snoda dal groviglio brillante dei rubinetti minaccia la vasca bassa incassata dietro il pavimento: l'acqua scorre, un riflesso azzurrino trema in quella bianchezza, tra cinque minuti il bagno sarà pronto; osserviamo in un angolo un manubrio per la ginnastica, d'acciaio nichelato; lo solleviamo e l'altro?; intanto un senso di umidità, di movimento, come se un serpentello ci passasse tra i piedi, ci avverte che l'acqua ha colmato la vasca e sta dilagando sul pavimento; una ad una le losanghe bianche e nere si bagnano... passiamo nella stanza attigua.<sup>856</sup>

3. Questo era una stanzetta grigia, nuda, fredda, i tubi erano verniciati e opachi, la vasca era di metallo smaltato, non c'era che un solo specchio tutto rugginoso, un'ombra umida empiva gli angoli.<sup>857</sup>

---

<sup>853</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1155.

<sup>854</sup> *Il conformista* cit., p. 34.

<sup>855</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 306.

<sup>856</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1536-1537.

<sup>857</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 44.

4. Gli venne ad un tratto in mente che poteva entrare nella camera da letto dalla parte del **bagno**; corse nel vestibolo, passò nel **bagno**; tutto era a posto, nell'ombra i tubi nichelati e le mattonelle di lucida maiolica brillavano.<sup>858</sup>

5. [...] insonnoliti e storditi in quella luce accecante della stanza da **bagno** tutta murata di maiolica bianca [...].<sup>859</sup>

6. Si alzava tuttavia, indossava una vestaglia, apriva la finestra, buttava un'occhiata disgustata alla strada già piena della luce matura del mattino inoltrato quindi quasi sperando che le acque calde e fredde, i saponi e le pomate potessero togliergli di dosso quella specie di funesto incanto, come facevano dei sudori e delle impurità della notte, rinchiusosi nel **bagno** si dedicava a una toletta che pareva diventare sempre più raffinata e minuziosa a misura che questa sua strana miseria si approfondiva. Due ore trascorrevano così in cure inutili; due ore durante le quali più e più volte Lorenzo prendeva uno specchio e indugiava a scrutare il proprio viso come se avesse sperato di sorprendervi uno sguardo, di rintracciarvi una ruga che avrebbe potuto fargli intuire i motivi del suo mutamento. [...] Ma bisognava poi uscire una buona volta dal bagno. Allora veramente cominciava la giornata e con essa il suo arido tormento.<sup>860</sup>

7. [Pietro] disserrò un poco l'uscio, vide che la stanzetta bianca era piena di luce, e aprì del tutto. Gli apparvero allora, tra quelle parete abbaglianti, il lavabo colmo di quell'acqua densa e rossa, le macchie di sangue annacquato sparse sul pavimento candido e brillante, e in un angolo, presso la vasca, distesa sopra una poltrona di vimini, ancora vestita del suo abito di seta nera, colle braccia penzolanti e gli occhi chiusi, Andreina.<sup>861</sup>

8. Rimasto solo, Tullio trasse un sonoro sospiro di sollievo e corse a chiudersi nel **bagno**. Qui, in un angolo, avvolta nella penombra, la vasca biancastra appariva piena per tre quarti di un'acqua verde ed immobile. Serpentelli di vapore, errando sopra la superficie liquida rivelavano che quest'acqua era calda. [...] Mai quello stanzino dalle pareti cotte e scurite dai vapori di tanti bagni, dalla tazza sconnessa a forza di sedute, dall'aria umida e scura, mai quella sordida e maleodorante cameretta di lavacri e dei bisogni gli era stata così cara né così affettuosamente familiare come in questo momento in cui gli

---

<sup>858</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 168.

<sup>859</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 177.

<sup>860</sup> *Fine di una relazione*, in *La bella vita* cit., p. 462.

<sup>861</sup> *Andreina*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1563.

toccava difendere la sua pace e il suo denaro contro la rapacità e l'irrequietezza degli altri.<sup>862</sup>

9. Tarcisio seguì il corridoio fin dove piegava ad angolo retto. Qui, tra le porte più grandi, c'era l'uscio piccolo del bagno attraverso il quale si penetrava nella camera da letto. Tarcisio l'aprì e accese la luce. Gli apparve la vecchia *stanza da bagno*, vasta e squallida. La luce giallognola di una lampadina senza paralume inchiodata all'architrave, illuminava le pareti bigie pezzate di macchie scure di umidità. La vasca, di una forma antiquata, smaltata di un bianco ingiallito, era piena di un'ombra grigia. Un vasto armadio a tre battenti di legno grezzo occupava tutta una parete. Il pavimento era di losanghe rosse che sotto i piedi vacillavano e si smuovevano. Tarcisio, sempre con l'idea di calmarsi e di stendere i propri nervi depose in un angolo la piccola valigia e, sporgendosi al disopra della vasca, introdusse un fiammifero acceso nella macchina del gas, specie di annerito cilindro sospeso sopra una mensola a mezz'aria. Un minimo boato e ventiquattro fiammelle bianche e violette brillarono ad un tratto nell'ombra della stanza. Tarcisio aprì il vecchio rubinetto di ottone. L'acqua cominciò a scorrere con discreta abbondanza. Ma raccogliendosi nel fondo non ne fuggiva quell'ombra bensì pareva assorbirla in una chiarezza verdastra. Per un lungo momento Tarcisio guardò l'acqua scorrere scaldandosi e fumando. Pregustava quasi con un sorriso di triste ghiottoneria, il bagno bollente, delizia ultima tra tanti piaceri spenti. Si sarebbe adagiato in fondo alla vasca non lasciandone spuntare che gli isolotti affettuosi delle dieci dita dei piedi. Assorto, avrebbe guardato al proprio corpo adagiato, bianco e lungo, coi suoi fini peli raminghi, come al corpo esame di un annegato che secondo le correnti palpiti e si smuova. In quel liquido bollore, osservando gli scuri vapori aggirarsi pigramente sulla superficie dell'acqua, avrebbe dimenticato ogni pena. Distratto da questi pensieri al punto da non rendersi conto di quel che faceva, Tarcisio trasse dall'armadio un lenzuolo spugnoso e lo buttò sopra una poltrona di vimini presso la vasca, distese in terra un tappetino, mise una saponetta nuova nel portasapone.<sup>863</sup>

10. Gilda che non aveva udito nulla, dopo essersi ben bene specchiata, era tornata nello *stanzino da bagno* per prendere certa crema di cui si ungeva il viso ogni sera prima di coricarsi.<sup>864</sup>

11. Andò dritto alla *latrina*, vi entrò e chiuse con furia la porta sbattendola. Uno specchio era inchiodato sopra il lavandino, egli vi

---

<sup>862</sup> *L'avaro*, in *L'imbroglione* cit., pp. 1135-1136.

<sup>863</sup> *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *L'amante infelice* cit., pp. 302-303.

<sup>864</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., p. 166.

avvicinò il viso spalancando la bocca, come se urlasse, sebbene in realtà nessuna voce gli uscisse dalla gola.<sup>865</sup>

12. Il **bagno** si trovava dall'altro lato del corridoio, a non grande distanza e si udiva distintamente lo scroscio allegro dell'acqua nella vasca. [...]. Nel **bagno** faceva un caldo da stufa, la vasca era colma di un'acqua azzurrina, che pareva bollente, la donna chiuse i rubinetti e mise una saponetta nuova nel portasapone. [...]. Egli trasalì, levò gli occhi e capì che anche lei, dal suo sgabello, aveva guardato come lui al suo corpo disteso in fondo alla vasca. [...]. L'acqua gli giungeva fino a mezza gamba, uno specchio appeso alla parete di fronte gli mostrava se stesso, tutto nudo, e l'infermiera che, rossa in viso, insaponandogli il corpo.<sup>866</sup>

13. Questo [**bagno**] era assai spazioso, con quell'ampiezza ostentata, sprecata e inutile che, nelle case dei ricchi, è proprio ai luoghi dove si prende cura del corpo. Tra la vasca e il lavandino c'erano almeno quattro metri di pavimento marmoreo; tra il lavandino e la tazza del cesso, altrettanti di parete maiolicata. Vidi mia madre avvicinarsi alla parete, afferrare uno di quei ganci che servono per appenderci gli asciugamani, girarlo da sinistra a destra e quindi tirarlo a sé. Quattro mattonelle di maiolica bianca si aprirono come uno sportello, scoprendo la superficie grigia e forbita di un forziere d'acciaio.<sup>867</sup>

14. Era il **cesso**, più simile ad un corridoio lungo e stretto che ad una stanza, con la finestra dalle persiane accostate all'estremità opposta a quella della porta. Tutti in fila contro la stessa parete, stavano allineati la vasca da bagno, il bidet, il lavandino e la tazza. La vasca era di una forma antiquata, con le scolature rugginose sul vecchio smalto ingiallito; il lavandino appariva reticolato di sottili incrinature nere; il bidet mostrava nel fondo come una patina grigia e grassa; infine il mio sguardo, rimbalzando con disgusto crescente dall'uno all'altro di questi malconci strumenti di pulizia, mi rivelò, sul bordo interno della tazza qualche cosa di fresco, di scuro e luccicante che, evidentemente, aveva resistito allo scroscio insufficiente dell'antiquato sciacquone.<sup>868</sup>

#### BAR / CAFFÈ / PASTICCERIA / RISTORANTE

1. [...] dal vestibolo vetrato dove la luce elettrica è quasi accecante, questa coppia passa in una saletta abbastanza oscura, ogni tavola ha una lampada soffocata da un paralume rosso, le tovaglie e i petti inamidati delle camicie dei camerieri fanno delle macchie biancastre

<sup>865</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1079.

<sup>866</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1173; p. 1175.

<sup>867</sup> *La noia* cit., p. 113.

<sup>868</sup> *La noia* cit., p. 157.

in quell'atmosfera rosea e cupa; i due seggono a un tavolino in un angolo e cominciano a mangiare; c'è poca gente nella saletta, alcune coppie silenziose illuminate di sotto in su dalla fiamma del lume, un paio di amici, e laggiù in fondo, sotto quella palma verdenera, un signore solo; di quest'ultimo, in quell'ombra lontana, non si distingue che il luccicore degli occhi, e, quando parla al cameriere, lo splendore perfetto dei denti; sta molto diritto, con la testa appoggiata alla parete, non ha che il petto illuminato; [...]; Invano la moglie che si è accorta del suo turbamento, china in quella luce rosea il volto roseo [...] Ma ormai la vena si sarà esaurita per quanto grande sia per essere la sfrenatezza a cui ci si butterà anima e corpo, la reazione non risponderà, la molla sarà rotta, si cercherà invano l'adorata vergogna in tutti i ripostigli della propria anima, non si troveranno che delle antiche cicatrici di umiliazioni e di vergogne ormai inefficaci.<sup>869</sup>

2. Ma la saletta era vuota e troppo in penombra, essa avrebbe potuto pensare che egli avrebbe potuto attaccare discorso e tale non era la sua intenzione: D'altra parte, dal **bar**, di cui si vedeva di sbieco per l'arco pieno d'ombra il banco sfarzosamente illuminato, la vaporiera scintillante e le file delle bottiglie policrome, arrivava il rumore monotono del vapore che sbuffando spingeva gocciola per gocciola il caffè dentro le tazze. Questo rumore gli ispirava una gran sonnolenza, avrebbe voluto dormire.<sup>870</sup>

3. [Cattaneo] risalì il corso fino al **caffè** principale. Questo risplendeva di una luce gialla e ospitale; per un istante il Cattaneo guardò attraverso i vetri, domandandosi se doveva entrare o no: l'interno del **caffè** era semivuoto, c'erano i soliti giuocatori di scacchi o di dama, i soliti ufficiali intorno alla tavola carica di bicchieri [...].<sup>871</sup>

4. Ma presso l'imboccatura di questa strada volle anche dare una sbirciatina alla **pasticcERIA** elegante, la sola della città, che vi apriva le sue vetrine ricolme di dolciumi. Schiacciando il naso contro i cristalli, il Perro notò che la pasticceria era piena di strani personaggi vestiti in maniera insolita, almeno da quelle parti: gli uomini con brache corte e gonfie, giacche a vento di cuoio, sciarpe colorate intorno il collo, stivaloni di vacchetta gialla e cappelli a larghe falde, le donne in pantaloni di cuoio, camice a scacchi, ampi feltri, stivaloni. Erano costumi da 'rancheri', soltanto in tutta la provincia non c'erano 'ranchi'; di modo che in quella piccola città ecclesiastica, in quella pasticceria molto cittadina, parevano piuttosto che vestiti, anticipazioni del ballo mascherato della Gorina. Gli invitati della duchessa, poiché erano proprio loro, riempivano i tavolini della **pasticcERIA**, si assieparono intorno lo zinco del **bar**, levavano bicchieri

---

<sup>869</sup> *Caverne. Doppio uso e Caverne*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1546; p. 1547; p. 1548.

<sup>870</sup> *Le donne fanno dormire*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1571.

<sup>871</sup> *Una domanda di matrimonio*, in *La bella vita* cit., p. 358.

piacevolmente fingendo le mosse rozze e smisurate dei cavallanti. Pareva di spiare in un teatro d'opera durante la prova generale.<sup>872</sup>

5. “Conosco un *ristorante* che ha una pergola sul mare” disse Sandro. “Poco importa, purché si mangi: muoio dalla fame.” La terrazza del *ristorante*, sotto le foglie e i grappoli ancora verdi della pergola, era deserta, salvo una coppia di stranieri anziani che mangiavano in un angolo.<sup>873</sup>

6. Entrarono in una specie di *bar*, una baracca tra le altre. Cortinaggi stinti ricoprivano le pareti, il banco di legno scuro era stranamente nudo, senza un solo bicchiere, senza una bottiglia. Piuttosto che a un *bar* si pensava lì dentro a qualche nuova attrattiva: non avrebbe meravigliato vedere sbucare dai cortinaggi, dietro il banco, qualche pagliaccio vestito di sete sgargianti, il viso infarinato.<sup>874</sup>

7. Il taxi si fermò e Marcello discese davanti il *caffé* designato da Orlando. I tavoli che si allineavano sui marciapiedi, come l'aveva avvertito l'agente, erano affollati; ma, poiché entrò nel *caffé*, scoprì che era deserto. Orlando sedeva ad un tavolino nella rientranza di una finestra.<sup>875</sup>

8. [*La cravate noire*] In un piccolo spazio rotondo, tra i tavoli, sotto una specie di fungo capovolto di cemento tutto vibrante della luce falsa dei neon, si pigiavano numerose coppie, di cui alcune di sole donne. L'orchestra, anch'essa di donne vestite da uomini, era confinata sotto la scala che portava al ballatoio.<sup>876</sup>

## BARACCA

1. Tarcisio, da una strada all'altra, giunse sul lungo fiume. Qui mise i gomiti sul parapetto e si affacciò. Il fiume scorreva senza rumore in fondo ai muraglioni tenebrosi portandosi via, con rapidità sorprendente, le sue acque sconvolte attraverso i riflessi gialli dei fanali. Dall'alto, lo sguardo di Tarcisio piombava sopra una fila di tetti di *baracche* galleggianti. Un cavo di ferro partiva da una di queste *baracche* ed era avvitato ad un anello proprio sotto i suoi gomiti. Sopra la sua testa un albero del lungo fiume sporgeva in avanti le sue fronde. Poco più in là, sotto un albero simile, una coppia stava in piedi

---

<sup>872</sup> *La mascherata* cit., pp. 15-16.

<sup>873</sup> *L'amante infelice*, in *L'amante infelice* cit., p. 233.

<sup>874</sup> *La solitudine*, in *L'amante infelice* cit., p. 186.

<sup>875</sup> *Il conformista* cit., p. 200.

<sup>876</sup> *Il conformista* cit., p. 271.

contro il parapetto. Parlottavano con una sommessa insistenza che irritava i nervi sottesi di Tarcisio.<sup>877</sup>

2. Dalla strada, le dune più alte in quel punto che altrove nascondevano tutto un lato della *baracca*. Poi, come salirono in cima alla duna, si scoprì una tenda rappezzata e sbiadita di un rosso rugginoso che doveva essere stata ritagliata in una vecchia di paranza. Questa tenda era legata per due capi a due pertiche conficcate nella sabbia e per gli altri due alla *baracca* “Quella è la tana” disse Berto. [...] La *baracca*, come appariva, non aveva che una sola stanza; e gli piacque per la sua piccolezza come una casa di fiaba. Il soffitto era basso, le travi imbiancate, le pareti di assi grezze. Due finestre minuscole ma complete, con davanzale, piccoli vetri quadrati, sportelli, tendine e persino qualche vaso di fiori, diffondevano una luce bassa e smorzata. Un angolo era occupato dal letto, ben ricalzato, con un guanciale bianco di bucato e una coperta rossa, in un altro c’era un tavolo rotondo e tre seggiole. Sopra il piano di marmo di un cassettoni si vedevano due di quelle bottiglie che contengono piccoli velieri o navi a vapore. Le pareti erano tutte coperte di veli agganciati a chiodi, di remi appaiati e di altri attrezzi marittimi.<sup>878</sup>

3. Dopo il carosello, fu la volta dell’inferno. Questa *baracca* che si adornava sulla facciata di un cartellone sul quale si vedevano molti diavoli neri e smilzi armati di forche contro uno sfondo di rosse fiamme divampanti, offriva il destro di fare un giro al buio fra varie sorprese e spaventi: ed era una delle attrattive più apprezzate del luna park. [...] Qui un lamento lungo, lì in un lampo di magnesio uno scheletro dalle braccia alzate; poi in una nicchia illuminata di luce rossa un mascherone digrignante; più lontano, con una sghignazzata teatrale, un fantasma avvolto in un bianco lenzuolo. Tutto questo al buio, in un’aria promiscua piena di tonfi e di risate soffocate.<sup>879</sup>

4. Bisogna sapere che a poca distanza dalla casa, tra gli aranci, c’era una grande *baracca* dipinta di verde, col tetto di lamiera. Concetta mi aveva detto che in quella *baracca* loro ci mettevano le arance via via che le raccoglievano. [...] La *baracca* stava in un’altra radura più piccola e pareva davvero uno sfasciume: tutta scolorita, con il tetto di traverso e le assi che sembravano stare insieme per miracolo.<sup>880</sup>

## BOTTEGA / RETROBOTTEGA

---

<sup>877</sup> *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *L’amante infelice* cit., p. 306.

<sup>878</sup> *Agostino* cit., p. 1345.

<sup>879</sup> *La solitudine*, in *L’amante infelice* cit., p. 185.

<sup>880</sup> *La ciocciara* cit., p. 1167.

1. Trovò Lisa seduta nel *retrobottega* della modista, pieno di specchi e di cappelli nuovi; davanti alla specchiera una signora giovane si mirava vanitosamente passeggiando in su e in giù con degli atteggiamenti nobili e affettati; si udiva parlar nell'altra sala e delle porte a vetri chiudersi; il pavimento odorava di cera; la stanza era grigia e nuda; in un angolo si vedeva un mucchio piramidale di grandi e leggere scatole di cartone bianco, quali chiuse, quali già aperte; nell'altro opposto era cresciuta una fitta vegetazione di cappelli nuovi, dai colori freschi, sobri e delicati, tutti pendenti dai loro sostegni di legno.<sup>881</sup>

2. Guardava davanti a sé, con occhi imbambolati, ingannato dal proprio riflesso nel vetro della *bottega*; e ad un tratto gli parve di capire a che cosa avrebbe portato la sincerità: nel mezzo della vetrina, che era quella di un profumiere, tra uno scintillio biondo di bottiglie d'acqua di Colonia a buon mercato, in cima ad una catasta di saponette rosee e verdoline, un fantoccio réclame attirava l'attenzione dei passanti; [...].<sup>882</sup>

3. La strada era modesta e secondaria; vi si vedevano or qua or là delle piccole *botteghe* speciali, dalle vetrine miserabili; osservò così un negozio di fiori che esponeva corone mortuarie, una tipografia tappezzata di biglietti di visita di ogni specie, un negozio di falegname, un barbiere [...].<sup>883</sup>

4. Dopo il negozio di falegname c'era una casa dall'aspetto severo, dal portone profondo di convento; la oltrepassò non senza gettare uno sguardo nell'androne vuoto; intravvide un'altra *bottega*: la vetrina era dalla sua parte, poi veniva la porta. Prima non capì che *bottega* fosse, il lustro del vetro, di sbieco, confondeva gli oggetti; ancora un passo: allora gli apparvero 'armeria' scritto in lettere bianche, e, sopra un fondo marrone, una rastrelliera di fucili da caccia. 'E qui ci compro la rivoltella' pensò; ma non tirò innanzi; davanti alla porta esitò, fece una giravolta ed entrò.<sup>884</sup>

5. [...] la *bottega* piccola e oscura era tutta rivestita di scaffali a vetri; certuni contenevano rastrelliere con fucili, certi altri dei collari da cani; più lontano, sul banco, osservò un ceppo di legno nel quale erano incastonati, in ordine di grossezza, dei grani di piombo; parevano il sole e tutti i suoi pianeti.<sup>885</sup>

---

<sup>881</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 190.

<sup>882</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 238-239.

<sup>883</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 260.

<sup>884</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 260.

<sup>885</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 261.

6. [...] camminava adagio, come un bighellone qualsiasi, osservando la gente, i cartelloni cinematografici, le vetrine delle *botteghe*; la rivoltella pesava in fondo alla tasca. Si fermò davanti ad un negozio, e pian piano, con le dita disfece l'involto e strinse l'impugnatura dell'arma; [...].<sup>886</sup>

## BOUDOIR

1. Uscì dalla stanza, attraversò il corridoio oscuro, entrò nel *boudoir* pieno di luce; era, questa stanza, tutta bianca e rosa; bianchi i mobili e il soffitto, rosei i tappeti, la tappezzeria, il divano; tre grandi finestre leggermente velate diffondevano una luce tranquilla; a prima vista tutto appariva puro e innocente, si osservavano mille gentilezze, qui un cestino di ricamo, là una piccola biblioteca dai libri multicolori, e poi dei fiori smilzi sulle mensole laccate, degli acquarelli sottovetro alle pareti, insomma una quantità di cose che dapprima facevano pensare: 'Eh, che bel posticino chiaro e sereno, qui non può abitare che qualche giovinetta'; ma se si guardava meglio si cambiava idea; allora ci si accorgeva che il *boudoir* non era più giovane del resto dell'appartamento, si osservava che la lacca dei mobili era scrostata e ingiallita, che la tappezzeria era scolorita e qua e là mostrava la trama, che una stoffa lacera e dei cuscini sordidi coprivano il divano d'angolo; ancora uno sguardo e si era convinti: si rivelavano gli strappi delle tendine, i vetri spezzati degli acquerelli, i libri polverosi o sdrucciati, le larghe screpolature del soffitto.<sup>887</sup>

2. Michele storse la bocca, si alzò, girò per il *boudoir*, con le mani in tasca, guardando i banali acquarelli che pendevano dalle pareti; era irritato ed eccitato. "Ti piacciono?" udì ad un tratto alle sue spalle; e si voltò e vide Lisa: "Delle porcherie" disse.<sup>888</sup>

3. [...] tornò alla parete e riprese a contemplare l'acquerello che raffigurava una casa colonica e dei pagliai; [...].<sup>889</sup>

4. "Qui si starà meglio" ella disse entrando nel *boudoir*. In questa stanza una luce bianca, abbagliante, entrava dalle due finestre velate; in quell'istante la nuvolaglia del cielo doveva essersi un po' schiarita; un riflesso intollerabile e candido era, laggiù, dietro i vetri delle finestre. Sedettero insieme su divano [...].<sup>890</sup>

---

<sup>886</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 262.

<sup>887</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 46.

<sup>888</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 52.

<sup>889</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 54.

<sup>890</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 241.

5. Lungo abbraccio; delle nubi passeggiere oscurarono quel chiarore bianco che appena un minuto prima empiva il *boudoir*, le pareti rapidamente si scolorirono, si raffreddarono...<sup>891</sup>

6. Silenzio; immobile, Michele guardava il tappeto, roseo anche quello come il resto del *boudoir*, tutto spelato sugli orli; sul tappeto erano posati i due piedi uniti di Lisa; più in là c'era il divano [...].<sup>892</sup>

## BUREAU

1. Il primo sguardo [Gianmaria] l'ebbe per la stanza, e fu assai stupito di scoprire che era oltremodo piccola e stretta, un vero bugigattolo e col soffitto in pendenza. Ma se la stanza era piccola, in compenso, a differenza delle altre camere della pensione, era ammobiliata in una maniera comoda e intima. Candide tendine velavano la finestra, un angolo era occupato da un sofà ricoperto di stoffa rosa e sparso di cuscini colorati, contro la parete si drizzava una creanza a vetri, un gruppo di poltrone circondava il camino in cui si disfacevano gli ultimi tizzi rossastri e inceneriti di un fuoco di legna, e c'era finalmente una scrivania a cui in quel momento la direttrice sedeva volgendo le spalle alla porta. Pieno di una confusa impressione di benessere e di indiscrezione, come ad essere entrato in qualche luogo segreto e tiepido, Gianmaria, con il suo conto in mano, fece appena due passi sopra il tappeto, e tanto piccola era la stanza, che si trovò ad un tratto presso la direttrice. [...] Impacciato, Gianmaria sedette sul sofà bassissimo. Doveva essere, rifletté sentendolo cadere sotto di sé, uno di quei sofà che la sera, buttati via cuscini e stoffa, si trasformano in letti. E pur guardando la direttrice, che ora, messo da parte il libro e inclinando la bella testa dai capelli neri, con la mano armata di matita confrontava con diligenza le cifre del conto, il ragazzo non poté fare a meno di immaginare quel salottino trasformato in stanzino da dormire, il sofà senza stoffa né cuscini, con le bianche lenzuola di lino aperte e spiegate e la direttrice che lasciati gli abiti del giorno, nudo il corpo grande, tenero e bianco, oppure già rivestita della sua lunga camicia si preparava a coricarsi nella cameretta ben calda e ben chiusa, sotto il tetto in pendenza.<sup>893</sup>

## CABINA

1. Come giunse davanti alla *cabina*, esitò un momento cercando un luogo dove rifugiarsi. Poi gli parve che la cosa più semplice fosse rinchiudersi nella *cabina* stessa. La madre doveva ormai essere in

---

<sup>891</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 244.

<sup>892</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 250.

<sup>893</sup> *L'imbroglio*, in *L'imbroglio*, pp. 1225-1226.

mare, nessuno l'avrebbe disturbato. Agostino salì in fretta la scaletta, aprì l'uscio e senza rinchiuderlo del tutto andò a sedersi in un angolo sopra uno sgabello.<sup>894</sup>

2. Nella *cabina* c'era una rada e afosa oscurità; ebbe ad un tratto la sensazione che l'uscio si aprisse.<sup>895</sup>

3. Un raggio sottile e fulgido di sole, passando tra le connessure delle assi della *cabina*, faceva brillare sopra la sua nuca folti ricci color rame.<sup>896</sup>

4. Agostino, disperato, si guardò intorno. All'attacapanni pendevano i vestiti della madre; in terra le scarpe; sopra a un tavolino un fazzoletto e qualche altro cencio; non c'era proprio alcun oggetto nella *cabina* che gli sembrasse di poter offrire.<sup>897</sup>

5. "Dov'è la tana?" domandò Agostino. "Al bagno Vespucci" rispose il ragazzo. [...]. Gli stabilimenti si seguivano agli stabilimenti, con le loro file di *cabine* verniciate, di colori chiari, i loro ombrelli sbilenchi, i loro archi melensamente trionfali. La spiaggia, tra una cabina e l'altra, appariva gremita, ne giungeva un brusio festivo, anche il mare scintillante era affollato i bagnanti "dov'è il bagno Vespucci?" domandò Agostino affrettando il passo dietro il suo nuovo amico. "È l'ultimo..."<sup>898</sup>.

#### CAMERA D'AFFITTO

1. Così, in questa beata condizione di curiosità, di pigrizia e di attesa, vagabondando per le strade e i caffè, o fantasticando solo nella sua *camera d'affitto*.<sup>899</sup>

#### CAMERA / STANZA DA LETTO

1. Lentamente chiudendo la porta, con una spinta del dorso e guardando fisso all'amante, il giovane entrò nella *stanza*.<sup>900</sup>

2. *Stanza* di donna: è vasta, arredata con un lusso soffice e colorato, ricco di stoffe gaie, in cuscini, in tappeti teneri: ecco un divano di

---

<sup>894</sup> Agostino cit., p. 1338.

<sup>895</sup> Agostino cit., p. 1339.

<sup>896</sup> Agostino cit., p. 1340.

<sup>897</sup> Agostino cit., p. 1341.

<sup>898</sup> Agostino cit., pp. 1342-1343.

<sup>899</sup> *La casa nuova*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1604.

<sup>900</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 305.

angolo dove ci si può distendere dopo i pasti e nelle ore appassionate, ecco la toletta dallo specchio rotondo davanti alla quale con una smorfia stupida e vana ci si imbelletta accuratamente, ecco lo spesso cassettone di panni intimi, seta e velo, la pendola di stile impero, le statuine di porcellana, il lume, il paralume, ecco la tavola dove ancora assonnati, in vestaglia si prende la prima colazione: intimità, comodità, nulla manca; la tappezzeria della parete raffigura un denso fogliame carico di uccelli e di frutta; filtrata dalle finestre velate una luce moderata dà ai mobili e agli oggetti quella apparenza elegante e rispettabile che conviene ad una tale abitazione... Ecco il letto: osserviamolo bene: è basso, troppo largo per una sola persona, troppo stretto per due: letto di cortigiana; quel suo roseo trionfo di cortine trasparenti si innalza fino al soffitto; ricche e gaie le coltri, profondo il materasso; e distesa un po' di traverso, con la testa affondata nelle cortine, una forma umana: Mercedes.<sup>901</sup>

3. Questa volta, sebbene la finestra fosse aperta e nessuna tenda si opponesse agli sguardi, la luce era spenta, un'oscurità nera avvolgeva la *stanza*; egli si affacciò, scrutò: allora a poco a poco con quei bordi luminosi che hanno le barche quando emergono da una nebbia notturna, un gran letto matrimoniale gli si ricompose sotto gli occhi e stette immobile ancorato nel sonno; l'onda morta del silenzio lo faceva appena oscillare, esso se ne andava pian piano alla deriva tra i riflessi misteriosi degli specchi e dei mogani sepolti nell'ombra.<sup>902</sup>

4. Poi si voltò ed esaminò questo suo rifugio; anche qui la finestra era aperta ma invece della trasparenza e dell'animazione del piano di sotto, un bianco silenzio, una bianca tenda che nulla lasciava vedere dell'interno dell'appartamento; si avvicinò, scrutò: nulla; allora trasse di tasca un temperino, incise la tela, allargò il buco e guardò: ed ecco cosa vide: La stanza era una vasta *camera da letto* ammobiliata con lusso e comodità; tappeti, specchi, quadri, cuscini, gingilli, nulla mancava; tutto era nuovo, di eccellente fabbricazione, l'ordine e la mollezza, se non il buon gusto vi regnavano, si capiva che il padrone di casa era un ricco e non badava a spese; e sul letto che era di mogano rossiccio e lustro con piccoli rilievi di bronzo, giaceva un uomo vestito in grigio, intorno, con volti e atteggiamenti costernati gli facevano corona una donna, due fanciulle e un giovane. Il lampadario centrale era acceso e diffondeva sulla scena una sua luce particolarmente indifferente e servile; [...] sulla sua testa, in una riproduzione moderna di un quadro molto antico, un altro che era stato molto male, che aveva agonizzato anche lui duemila anni prima, reclinava la testa scarna coronata di spine sopra la spalla, aveva un corpo ossuto e povero, le mani e i piedi inchiodati, era suppliziato ma pareva

---

<sup>901</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1537.

<sup>902</sup> *Il ladro curioso*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1556.

guardare l'uomo grasso stretto alla gola dalla morte, là sul suo letto di riccone, con i soli occhi comprensivi di tutta quella *stanza*.<sup>903</sup>

5. [...] l'alone circolare della lampada, via via che esplorava le pareti, gli rivelava degli strani affreschi, delle colorate illustrazioni tra fantastiche e puerili; alcune raffiguravano turrati castelli in cima a montagne, con bionde damigelle tra i merli e cavalieri cavalcanti all'altezza delle feritoie, altre cottages inglesi annidati in fondo a certe praterie fiorite di corolle mai vedute sulle quali, in atto di parlare o di passeggiare erano stati dipinti gatti stivalati, maiali vestiti da contadini, oche acconciate come villanelle, cani travestiti da gendarmi, volpi da ladri, e scendendo alle razze inferiori formiche massaie e cicale signorine affaccendate tra l'erba folta; stupefatto il ladro non sapeva spiegarsi questo buon senso variopinto e favoloso di cui i muri misteriosi della *stanza* parevano tutti istoriati; ma poiché ebbe abbassato al pavimento quel raggio, capì. [...] Irresoluto e curioso egli puntò la lampada verso il fondo della *stanza*; gli apparvero prima un lettino smaltato di bianco, poi una testa di bambina.<sup>904</sup>

6. In quella di Carla, la lampada era accesa, ella aveva dimenticato di spegnerla e in quella bianca luminosità pareva che i mobili e tutte le altre cose stessero in attesa della sua venuta; [...]; la *stanza* per molti aspetti pareva quella di una bambina di tre o quattro anni, i mobili erano bianchi, bassi, igienici, le pareti erano candide con fregi azzurri, una fila di bambole dalle teste storte, dagli occhi capovolti, neglette e cenciose, sedevano su quel piccolo canapè sotto la finestra; l'arredamento era quello della sua infanzia e la madre a corto di quattrini non aveva potuto sostituirlo con un altro più addicente alla sua maggiore età; [...]; ora la *stanza* era piena, comoda e intima, ma d'una intimità ambigua, a volte donnesca (per esempio la teletta dei nastri sciupati, coi profumi, le ciprie, le pomate, i belletti, e quelle due larghe giarrettiere rosee appese presso lo specchio ovale) a volte puerile; e un molle disordine, tutto femminile, fatto di panni abbandonati sulle sedie, di flaconi aperti, di scarpette rovesciate, complicava l'equivoco.<sup>905</sup>

7. Le sembrò che quella *stanza* tranquilla pura, e senza sospetto, e quelle sue abitudini tra meschine e sciocche fossero una cosa viva.<sup>906</sup>

8. Una rada e polverosa oscurità forata come un setaccio da mille fili di luce empiva la *stanza* [di Lisa]; in quest'ombra s'indovinavano, muti e morti, i vecchi mobili, gli specchi silenziosi, i panni appesi, e quella macchia oscura, la porta; l'aria era greve e dell'odore del sonno

---

<sup>903</sup> *Il ladro curioso*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1559-1560.

<sup>904</sup> *Il ladro curioso*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1559; p. 1560.

<sup>905</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 39-40.

<sup>906</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 41.

e di quello delle suppellettili; la finestra era chiusa; Lisa discese dal letto e ravviandosi i capelli che le pendevano sopra la faccia madida andò alla finestra e tirò su l'imposta; un giorno bianco invase la *stanza*; ella allargò la tendina, i vetri erano tutti imperlati di vapore; doveva far freddo.<sup>907</sup>

9. Carla era seduta alla tavola con un libro in mano; [...].<sup>908</sup>

10. La candela palpitava, vacillava e neri serpentelli di fumo si torcevano per l'aria; seduta sulla sua sedia, in un angolo buio, Lisa non si muoveva né parlava: gli occhi le andavano dalle grosse gambe nude della madre alla porta dietro la quale, nell'anticamera, Leo e Carla si abbracciavano.<sup>909</sup>

11. [Carla] Finì di salire, andò dritta alla porta della sua *camera*, in fondo al corridoietto oscuro di destra, entrò; subito la colpì l'aspetto intimo e caldo della stanza: ogni cosa era al suo posto, la lampada dal paralume rosa era accesa, la camicia di velo cilestrino stava distesa sul letto, le lenzuola erano piegate e aperte, tutto invitava al sonno: non c'era che da spogliarsi, cacciarsi sotto le coltri e dormire.<sup>910</sup>

12. 'Ho dormito' ella [Carla] pensò atterrita sorgendo sul letto e guardando intorno per la *stanza* illuminata e tranquilla;<sup>911</sup>

13. "Che stanza c'è di là?" domandò la fanciulla additando l'altra porta del salotto. "La *camera* da letto" rispose l'amante osservandola attentamente; e dopo un istante, abbracciandola daccapo con voce persuasiva: "ma lascia star tutto questo... ascoltami... dimmi...: mi ami?"<sup>912</sup>

14. Il letto largo e basso occupava un angolo intero; ella vi si distese e guardò la *stanza*: nella penombra che quella sola lampada accesa presso il capezzale non rompeva, s'intravedevano due armadi dagli specchi lucidi, uno a destra della porta del salotto, l'altro dalla parte opposta; e non c'era altro; la finestra occupava tutta la parete opposta; era bassa, rettangolare, con piccoli vetri; aveva delle mezze tendine candide; sotto la finestra c'era il termosifone nascosto da una specie di griglia; le persiane erano chiuse, la porta del salotto era chiusa, e così anche quella del bagno che la vedeva di sbieco, dai vetri illuminati blandamente come le pareti di un acquario se ci batte il sole. Abbassò gli occhi, una gran spoglia d'orso, bianca e irsuta, stava distesa ai suoi

---

<sup>907</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 43.

<sup>908</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 58.

<sup>909</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 130.

<sup>910</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 155.

<sup>911</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 156.

<sup>912</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 163.

pie di; aveva degli occhi di celluloidi gialli, una bocca spalancata piena di denti aguzzi; la pelle piatta dalle zampe corte e dalla coda esigua dava l'impressione che un rullo gigantesco l'avesse a quel modo spianata, non lasciando intatta che la testa feroce. Si alzò, fece macchinalmente qualche passo per la stanza, toccò la stufa che era calda, allargò una tendina, poi si voltò: dietro quei vetri luminosi della porta del bagno, l'ombra dell'amante passava e ripassava, si udiva un getto d'acqua scrosciare, altri rumori... Allora, non senza aver osservato negli specchi cupi degli armadi la sua figura scapigliata e spaurita, tornò al letto e incominciò a spogliarsi.<sup>913</sup>

15. Non era il letto di casa sua, duro e stretto, né uno di quei letti stranieri nei quali ci si caccia dopo un lungo viaggio, e ci par subito di stare troppo in basso o troppo in alto, e ci si dorme senza soddisfazione; no; questo era un letto comodo, tenerissimo, pieno di attenzioni e di premure; soltanto il corpo ne aveva paura, vi si rannicchiava tutto, vi tremava, e ogni tanto tendeva una mano esitante a tastare lo spazio immenso e freddo che avanzava dietro, quella Siberia di tela, disabitata e ostile; era una sensazione sgradevole: come camminare per una strada buia sapendo di avere qualcheduno alle spalle.<sup>914</sup>

16. Si sentiva anche lei stanchissima, quella fitta oscurità della *stanza* le pareva un secolo che ci stava immersa, la testa le doleva, non osava muoversi; poi, d'improvviso, benché avesse ancora la netta sensazione di quel corpo nudo contro il suo, di quelle lenzuola piene di un calore speciale tanto nuovo per lei, di quella specie di impalpabile atmosfera che non le lasciava dimenticare neppure per un istante la casa, la *stanza* dove si trovava; d'improvviso, tutti questi elementi straordinari cessarono di stupirla, fu come se in un colpo solo ella ne avesse acquisita l'indurita abitudine; si voltò, tirò dalla sua parte le coltri e si addormentò.<sup>915</sup>

17. Leo tese un braccio fuori dal letto e accese la lampada; tornò quella luce tranquilla della sera avanti e Carla riconobbe completamente i mobili, le due porte, quella poltroncina nella quale stava il mucchietto bianco dei suoi panni più intimi e sé stessa seduta sul letto...; l'orologio posato sul tavolino, sotto la lampada, segnava le cinque e mezzo.<sup>916</sup>

18. Nel sonno di Leo, gli squallidi personaggi dell'alba, i personaggi dei sonno dormiti nel mattino, mentre il sole brilla e nella *stanza* disfatta la luce filtra da tutte le parti come l'acqua in un bastimento

---

<sup>913</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 171.

<sup>914</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 172-173.

<sup>915</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 175.

<sup>916</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 181.

sdrucito, entravano, uscivano... Carla, la madre, Michele, avevano dei gesti compiacenti e osceni, ma le loro figure impallidivano come se la luce esterna le avesse scolorite...<sup>917</sup>

19. L'ombra della notte aveva lasciato la *stanza*, doveva essere una bella giornata, macchie gioiose di sole brillavano un po' dappertutto sui mobili polverosi e opachi.<sup>918</sup>

20. [...] dopo bisognava uscire, senza guardarsi indietro, uscire da quella piccola *stanza* dove, sotto lo sguardo bianco delle finestre, vestito irreprensibilmente, l'uomo ucciso giaceva con le braccia aperte, sul pavimento, discendere la scala prima che qualche inquilino accorresse sbucar nella strada; la folla; il movimento; lassù, tra le quattro mura di quella piccola *stanza*, l'ucciso; [...]<sup>919</sup>

21. Passò tra il ragazzo e la tavola, con una frivola e disinvolta agilità, passò davanti all'amante, aprì la porta a destra; non la chiuse; poi quella stanza s'illuminò; Michele vide un armadio con lo specchio, un tappeto, una sedia sulla quale era stata gettata un camicia maschile; una manica pendeva; davanti a quello specchio, Carla andava e veniva; prima, da persona pratica del luogo accese la lampada sull'armadio e accuratamente si pettinò; [...].<sup>920</sup>

22. Michele non si staccò dalla finestra, donde, con occhi trasognati, osservò i movimenti familiari e frivoli della sorella davanti allo specchio. Gli pareva che un'atmosfera pesante e corrotta riempisse quella *stanza* attigua; doveva esserci un disordine impuro, lenzuola rovesciate, indumenti gettati sulle sedie, cuscini caduti, profumi, odore di tabacco e di sonno...e in quest'atmosfera, in questo disordine, Carla si muoveva liberamente, quasi gaiamente, con quelle sue gambe agili... era scapigliata, stanca, pallida... ora eccola, pronta ad uscire, col cappellino ben calzato sugli occhi, la faccia incipriata, fresca, rosea, le labbra dipinte, due riccioli aguzzi sulle guancie; eccola lasciar quello specchio appannato, quell'aria torbida, quella parete, quella sedia, e venirgli incontro.<sup>921</sup>

23. Nessuno lo sa; ebbe paura; volle restringere la sua meta, rimpicciolire il suo mondo, vedere tutta la sua esistenza come una *stanza* angusta. 'Sposerò Leo' pensò.<sup>922</sup>

---

<sup>917</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 186.

<sup>918</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 186.

<sup>919</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 262.

<sup>920</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 288.

<sup>921</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 289.

<sup>922</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 291.

24. [...] una vasta *stanza da letto*, quella probabilmente della padrona di casa, con un letto con baldacchino e colonne già aperto e preparato per la notte.<sup>923</sup>

25. Ogni sera [Lorenzo] coricandosi dopo una giornata vuota e tetra giurava a se stesso ‘domani dev’essere il giorno della liberazione’; ma il mattino dopo destandosi da un sonno faticoso gli bastava capire subito che quel giorno non sarebbe stato molto diverso da tutti gli altri che l’avevano preceduto. [...] Gli bastava lanciare uno sguardo a quella sua *camera da letto* nella quale tutti gli oggetti parevano ricoperti per sempre dalla patina opaca della sua pena, per essere sicuro che anche quel giorno la realtà non gli sarebbe apparsa più nitida, incoraggiante e comprensibile di quella di una settimana o di un mese prima.<sup>924</sup>

26. Subito dal primo sguardo capì che la donna per ingannare l’attesa aveva preparato se stessa e la *stanza* in modo che egli arrivando dalla notte fredda e piovosa avesse subito l’impressione di una intimità affettuosa e consolante. Non c’era che la lampada del capezzale che fosse accesa ed essa l’aveva avvolta nella sua camicia di seta rosa affinché la luce fosse calda e discreta, sopra un tavolino stavano preparate la teiera e le tazze, la sua vestaglia di seta, piegata sopra una poltrona e le pantofole felpate posate in terra sotto la vestaglia parevano pronte a balzargli addosso e a rivestirlo tanta era la cura colla quale erano state aggiustate e disposte.<sup>925</sup>

27. Invece, improvvisamente si alzò e incominciò a passeggiare in su e in giù per la vasta *stanza* piena di ombra.<sup>926</sup>

28. Vide una *camera da letto* completamente arredata e, quel che era più importante, con tutti i segni di essere abitata. Il letto, basso e gonfio, aveva le coperte rovesciate; vi si scorgeva una camicia da donna, di velo rosa, stesa con le braccia aperte sul guanciale. Indumenti si vedevano sulle seggiole. Presso il letto, una teletta sormontata da una psiche era ingombra di scatole e di boccette. L’Urati era così sicuro del fatto suo che dimenticò ad un tratto i motivi per i quali si era introdotto nella villa e non pensò più che a spiare la donna che abitava quella *camera*. Le donne erano la passione dominante dell’Urati; soprattutto per soddisfare le molte necessità in cui lo metteva questa passione, egli si era risolto a rubare. All’Urati non parve vero di poter spiare qualche bella e giovane donna nel cuore

---

<sup>923</sup> *Morte improvvisa*, in *La bella vita* cit., p. 442.

<sup>924</sup> *Fine di una relazione*, in *La bella vita* cit., p. 462.

<sup>925</sup> *Fine di una relazione*, in *La bella vita* cit., p. 464.

<sup>926</sup> *Fine di una relazione*, in *La bella vita* cit., p. 467.

della sua intimità. Di lì a poco l'uscio della stanza da bagno si aprì e Gilda entrò apparendo subito nello spazio visuale dell'Urati.<sup>927</sup>

29. [In seguito all'omicidio della moglie] Non sapeva neppur lui quel che volesse fare. Ma gli venne un senso di panico e di follia guardando intorno per la *stanza* tranquilla, con tutti i lumi accesi e i vestiti della moglie sparsi sulle seggiole. Quasi gli parve che l'aria fosse affollata di voci sommesse che sussurravano fitte, e che aprendo la finestra quella foltezza di maligni mormorii si sarebbe dileguata fuori, nella notte.<sup>928</sup>

30. Durante l'infanzia Sebastiano, ogni volta che usciva di notte dalla sua stanza, doveva attraversare oltre al salone e a due salotti minori anche una *camera da letto* assai solenne in cui, sotto un baldacchino sostenuto da quattro colonne, dormiva la madre. [...]. Ora, morta la madre e andati tutti i mobili, fino al letto a baldacchino, dal robivecchi, Sebastiano continuava a comportarsi nello stessissimo modo di quando era bambino.<sup>929</sup>

31. La madre, toltasi la collana, e posata sul marmo del cassettoni, incominciò, riunendo con gesto grazioso le due mani al lobo dell'orecchio, a svitare uno degli orecchini. In questo gesto, teneva la testa inclinata sulla spalla, girandola alquanto verso la *stanza*. E allora Agostino temette che ella lo vedesse nel grande specchio della psiche situata poco lontano, nel vano della finestra; nel quale, infatti, poteva scorgersi tutto intero, ritto e furtivo, tra i battenti della porta.<sup>930</sup>

32. Come ebbero finito di mangiare, la madre si levò e salì al piano superiore. Agostino pensò che quello era il momento buono o mai più di chiederle il denaro. La seguì ed entrò dietro di lì nella *camera*. La madre sedette davanti allo specchio della toilette e in silenzio vi studiò il proprio viso. [...]. Ella era grande, ma parve ad Agostino di non verla mai veduta così grande da riempire di sé tutta la stanza. Bianca nell'ombra della *camera*, ella si muoveva con maestà, il capo eretto sul bel collo, gli occhi neri e tranquilli intenti sotto la fronte serena. Poi spense tutte le lampade fuorché quella del comodino e si chinò a baciare il figlio. Agostino sentì ancora una volta intorno a sé il profumo che ben conosceva; e sfiorandole il collo con le labbra non poté fare a meno di domandarsi se quelle donne, laggiù nella villa, fossero altrettanto belle e così profumate.<sup>931</sup>

---

<sup>927</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., p. 163.

<sup>928</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., p. 168.

<sup>929</sup> *La mascherata* cit., pp. 39-40.

<sup>930</sup> *Agostino* cit., p. 1364.

<sup>931</sup> *Agostino* cit., p. 1406; p. 1407.

33. Egli era nella sua *stanza*, disteso sopra il letto, nella penombra rada e calda delle persiane accostate; e giocava, come soleva, supino e con gli occhi rivolti al soffitto, con la peretta di legno della luce elettrica.<sup>932</sup>

34. In *camera* accendeva la luce, chiudeva porte e finestre e sedeva al tavolino. [...]. Gli occhi fissi al tavolino sul quale vedeva la luce della lampada piovere inutilmente sui libri disertati, si lasciava sommergere dal nero flutto del sonno.<sup>933</sup>

35. La *stanza*, come aveva immaginato, era illuminata. Il letto occupava gran parte della parete di fronte alla porta così che, per prima cosa, Luca vide il capezzale vuoto e le coperte rovesciate da ambo i lati. Ma il letto vuoto fermò la sua attenzione che un solo momento. A destra del letto, nell'angolo più lontano della stanza, suo padre e sua madre stavano ritti in atteggiamenti singolari [...]. La madre, davanti a lui, armeggiava le braccia levate intorno un quadro appeso alla parete. Luca conosceva benissimo quel quadro: era una copia di una madonna di Raffaello, e, sotto di esso, c'era un inginocchiatoio medievale, di legno scuro, con un cuscino di broccato rosso. [...]. Vide così sua madre aprire le braccia, afferrare il quadro per la cornice, staccarlo, e con precauzione appoggiarlo in terra contro la parete. Gli apparve allora che il quadro nascondeva la superficie quadrata di un grigio leggermente specchiante, dello sportello di acciaio di un forziere [...]. Il forziere era piccolo, come vide Luca, e già conteneva nei suoi due ripiani parecchi altri fasci di biglietti da banca e rotoli di titoli.<sup>934</sup>

36. Luca andò in fondo alla *stanza*, aprì un armadio a muro. C'era un pallone di cuoio e due guantoni da boxe, nuovi. C'era un veliero con tutte le vele spiegate. C'era il teatro con le marionette.<sup>935</sup>

37. La finestra risplendeva di una luce bianca, quella del mezzodì, come comprese; e a lato al suo letto, un paravento, che di solito si trovava nel salotto, pareva dissimulare un altro letto. [...]. Ella abbassò l'avvolgibile, immergendo la *camera* in una penombra piacevole [...]. Ma allora, dissipandosi sempre più la nebbia del delirio, pur nello stato di mortale prostrazione seguito dalla caduta della febbre, egli si accorse di un fatto singolare, del tutto nuovo per lui. L'infermiera con tutto che fosse matura e disfatta, la *camera* che un tempo aveva odiato, e ogni oggetto, insomma, gli apparivano in una luce nuova, serena, pulita, familiare, amabile e, per così dire, appetitosa. Con sorpresa si rese conto che non tanto guardava alle cose

---

<sup>932</sup> *La disubbidienza* cit., pp. 1083-1084.

<sup>933</sup> *La disubbidienza* cit., pp. 1083-1084.

<sup>934</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1092; p. 1093.

<sup>935</sup> *La disubbidienza* cit., pp. 1103-1104.

quanto si lanciava ghiottamente con lo sguardo su di esse, come si lancia una bestia affamata sul cibo dopo un lungo digiuno. Ecco, per esempio, il comodino con tutte quelle fiale e quei flaconi tra i quali, durante il delirio, gli era sembrato di veder rincorrersi i sudici omiciattoli. Adesso gli apparivano oneste, semplici bottiglie di vetro diversamente colorate o trasparente, chiuse con tappi di sughero o con coperchi svitabili di latta, ornate di etichette sulle quali le stesse calligrafie corsive e frettolose dei farmacisti che vi avevano scritto le prescrizioni, apparivano rassicuranti e affettuose. Quelle bottiglie, disposte in ordine, le polveri e i liquidi che contenevano, le scritture che su ogni bottiglia indicavano il modo di adoperare polveri e liquidi volevano il suo bene, egli lo sentiva; e gli pareva di ricambiare questa loro volontà con altrettanta simpatia.<sup>936</sup>

38. [...] i mobili, non più ossessionanti e gonfi di assurdità, ma familiari e tranquilli, simili, con le loro presenze immobili, a vecchi amici affettuosi. [...] Quelle bottiglie erano proprio bottiglie, quell'attaccapanni era proprio un attaccapanni; né c'era più il pericolo di vedere spuntare dalle prime teste degli omiciattoli o di vedere correre il secondo su per la parete.<sup>937</sup>

39. L'infermiera [...] tornò di lì ad un momento e sedette, come sembrava esser solita, dietro il comodino, un libro in mano. Intorno questo suo gesto tranquillo e familiare la stanza intera parve, come d'incanto, raccogliersi facendosi anch'essa tranquilla e familiare.<sup>938</sup>

40. In realtà egli aveva fame della donna e questa fame gliela rendeva desiderabile; ma allo stesso modo aveva fame della luce tranquilla che spandeva la lampada sul comodino, dei mobili ritti all'ombra, della notte, del silenzio che indovinava fuori della casa, e perfino dello scricchiolio del tarlo che scavava la sua galleria nel legno del tavolo.<sup>939</sup>

41. La *stanza* era immersa nell'ombra, salvo un po' di luce sul comodino, intorno una piccola lampada chiusa in un paralume rosso. L'orologio segnava un quarto dopo la mezzanotte. Tra pochi minuti l'infermiera sarebbe venuta.<sup>940</sup>

42. Marcello aveva in casa una *camera* tutta per lui dove dormiva e studiava. Qui, tutti gli oggetti sparsi sulla tavola o chiusi nei cassetti, avevano per lui il carattere di cose ancora sacre o appena sconsestate secondo che il loro acquisto fosse recente o antico. Non erano,

---

<sup>936</sup> *La disubbidienza* cit., pp. 1168-1169.

<sup>937</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1169.

<sup>938</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1170.

<sup>939</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1183.

<sup>940</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1185.

insomma, oggetti simili agli altri che si trovavano in casa, bensì frantumi di un'esperienza da farsi o già fatta, tutta carica di passione e di oscurità.<sup>941</sup>

43. Dapprima non vide, in fondo alla *camera* in penombra, ai due lati del largo letto basso, che le due grandi tende vaporose delle finestre, sollevate da una corrente di vento dentro la stanza, su su verso il soffitto, fin quasi a sfiorare il lume centrale. Queste tende silenziose, biancheggianti a mezz'aria nella camera buia, davano un senso di deserto, come se, inseguendosi, i genitori di Marcello si fossero involati fuori dalle finestre spalancate, nella notte estiva. Poi, nella striscia di luce che dal corridoio, attraverso la porta, giungeva fino al letto, scorse finalmente i genitori. O meglio, non vide che il padre, di schiena, sotto il quale la madre scompariva quasi completamente, salvo che per i capelli sparsi sul guanciale e per un braccio levato verso la spalliera del letto.<sup>942</sup>

44. Lino tolse il braccio, aprì la porta e introdusse Marcello nella *camera*. Era una stanzetta bianca, lunga e stretta, con una finestra in fondo. Non c'era che un letto, un tavolo, un armadio e un paio di seggiole. Tutti questi mobili erano dipinti di verde chiaro. Marcello notò, appeso alla parete, sopra il capezzale, un crocifisso di bronzo, del tipo più comune. Sul comodino si vedeva un libro spesso, rilegato in nero, con il taglio rosso, che Marcello giudicò essere un libro di devozioni. La *camera*, vuota di oggetti e di panni, sembrava oltremodo pulita; tuttavia per l'aria, c'era un odore forte, come di sapone all'acqua di colonia. Dove l'aveva già sentito? Forse nel bagno, subito dopo che sua madre, al mattino, vi si era lavata. Lino gli disse negligenemente: "Siediti sul letto, vuoi... è più comodo", ed egli ubbidì, in silenzio. Lino adesso andava e veniva per la *camera*.<sup>943</sup>

45. Traversò il salotto e la sala da pranzo, passò nel vestibolo, si avviò per la scala. A mezza rampa, sul marmo di un gradino (il tappeto, troppo logoro, da tempo era scomparso e non era stato mai rinnovato), c'era un escremento di cane ed egli ci girò intorno per non calpestarlo. Giunto sul ballatoio, andò alla porta della *camera* materna e l'aprì. Non fece neppure in tempo a disserrarla completamente che, come un fiotto a lungo trattenuto il quale trabocchi improvviso, tutti e dieci i pechinesi gli si gettarono fra le gambe, sparpagliandosi con qualche abbaiamento per il ballatoio e la scala. Incerto e annoiato, li guardò correre via, graziosi con le loro code e i loro musci scontenti e quasi gatteschi. Poi, dalla camera immersa nella penombra, gli giunse la voce di sua madre: "Sei tu, Marcello?" [...] Marcello aggrottò le sopracciglia in segno di malumore ed entrò. L'aria della camera gli

---

<sup>941</sup> *Il conformista* cit., p. 7.

<sup>942</sup> *Il conformista* cit., p. 28.

<sup>943</sup> *Il conformista* cit., p. 48.

parve subito irrespirabile: le finestre chiuse avevano conservato dalla notte, mischiati, i diversi odori del sonno, dei cani e dei profumi; il calore del sole che ardeva dietro le imposte, pareva già farli fermentare e inacidire. Rigido, guardingo, quasi avesse temuto, muovendosi, di sporcarsi o di impregnarsi di quegli odori, andò al letto e sedette sulla sponda, le mani sulle ginocchia.<sup>944</sup>

46. Subito, appena la madre fu uscita, Marcello andò alla finestra e la spalancò. L'aria, di fuori, era calda e immobile, pur tuttavia gli sembrò di provare un sollievo acuto, come se invece che sul giardino afoso si fosse affacciato su un ghiacciaio. Insieme, gli parve quasi di avvertire alle spalle il movimento dell'aria dentro, pesante di profumi disfatti e di puzzo animale, che pian piano, si spostava, usciva lentamente dalla finestra, si dissolveva nello spazio, simile ad un enorme vomito aereo traboccante fuori dalle fauci della casa ammorbata. Rimase un lungo momento, gli occhi rivolti in basso, al fitto fogliame del glicine che circondava con i suoi rami la finestra, poi si voltò verso la *stanza*. Di nuovo il disordine e la trasandatezza lo colpirono, ispirandogli, però, questa volta, più tristezza che ripugnanza.<sup>945</sup>

47. Si staccò dalla finestra e si voltò verso la stanza. Era una *camera da letto* matrimoniale, come l'aveva voluta Giulia, di mogano lucido e scuro, con le maniglie e gli ornamenti di bronzo, di un approssimativo stile impero. Gli venne in mente che anche quella stanza era stata comprata a rate; e che era stata finita di pagare appena l'anno prima. [...] Passò nel corridoio e andò, in fondo, ad una porta socchiusa attraverso la quale traspariva un po' di luce. Era la camera da letto della figlia e, come entrò, indugiò un momento sulla soglia, quasi incredulo di fronte alla scena familiare e consueta che si offriva ai suoi occhi. La stanza era piccola e arredata con lo stile grazioso e colorato proprio alle camere dove dormono e vivono i fanciulli. I mobili erano laccati di rosa, le tende erano azzurrine, le pareti erano tappezzate di carta da parati con un disegno di canestrini di fiori.<sup>946</sup>

48. Andai in *camera da letto* e presi un foglio sul quale avevo fatto scrivere a Rosetta tutta la roba che ci avevo nella casa e nel negozio. Avevo fatto scrivere anche i più piccoli oggetti, non tanto perché non mi fidassi di Giovanni ma perché è bene non fidarsi di nessuno. Così, prima di cominciare l'inventario, dissi a Giovanni, seria seria: “guarda che questa è tutta roba sudata che io e mio marito ci siamo guadagnata in vent'anni di lavoro...sta' attento, fammela ritrovare tutta, ricordati che un chiodo che è un chiodo qua dentro non ci deve mancare al mio ritorno”. Lui sorrise e disse: “Sta' tranquilla, ritroverai tutti i tuoi chiodi”. Cominciai dalla *camera da letto*. Avevo fatto due

<sup>944</sup> *Il conformista* cit., pp. 132-133.

<sup>945</sup> *Il conformista* cit., pp. 135-136.

<sup>946</sup> *Il conformista* cit., pp. 302-303.

copie della lista, una la teneva lui e una rosetta e io via via gli indicavo gli oggetti. Gli mostrai il letto, a due piazze, di ferro dipinto uso legno, tanto bello, con tutte le venature e i nodi del legno che uno lo scambiava proprio per noce. Sollevai la coperta e gli feci vedere che c'erano due materassi, uno di crine e uno di lana. Aprii l'armadio e gli contai le coperte, le lenzuola, e tutta la biancheria. Gli aprii i comodini e gli mostrai gli orinali di porcellana a fiorami rosso e blu. Poi feci l'elenco dei mobili: un cassettone dal piano di marmo bianco, uno specchio ovale incorniciato d'oro, quattro seggiole, un letto, due comodini, un armadio con lo specchio a due battenti. Contai tutti i gingilli e i soprammobili: una campana di vetro con sotto un mazzo di fiori finti di cera che parevano proprio veri, e li avevo avuti in dono per le mie nozze dalla mia comare, una bomboniera di porcellana per i confetti, due statuette che rappresentavano un pastorella e un pastorello, un puntaspilli di velluto azzurro, una scatola di Sorrento che ad aprirla suonava un'arietta e il coperchio ci aveva un intarsio con il Vesuvio, due bottiglie per l'acqua con i relativi bicchieri, di vetro intagliato e massiccio, un vaso di fiori di porcellana colorata, in forma di tulipano, con tre penne di pavone, tanto belle, infilate in luogo di fiori, due quadri a colori, stampati, uno rappresentante la Madonna con il Bambino e l'altro una scena come di teatro con un moro e una donna bionda, che mi avevano detto che era di un'opera chiamata Otello e il moro appunto era Otello.<sup>947</sup>

49. [...] si stava male e adesso, ripensandoci, posso dire che, in tutto quel tempo della guerra che passammo fuori di casa, mai sono stata così male come da Concetta. Ci aveva dato la sua *camera da letto*, dove lei dormiva con il marito dal giorno che si erano sposati; ma debbo dire che pur essendo contadina come lei, non avevo mai veduto in via una zozzeria simile. La stanza puzzava così forte che, sebbene le finestre fossero sempre spalancate, mancava l'aria e pareva di soffocare. Di che cosa puzzava la stanza? Di chiuso, di sudiciume vecchio e rancido, di bacherozzi, di urina.<sup>948</sup>

50. [...] chiuse le valige, sedetti un momento sul letto, accanto a Rosetta, guardando intorno a me, alla *stanza* che già ci aveva l'aspetto triste vuoto delle case che si stanno per abbandonare per sempre. [...] pensavo che a quelle pareti sporche, su quel suolo fangoso, erano rimasti attaccati i giorni più amari e più terribili della mia vita e soffrivo di andarmene benché lo desiderassi. I nove mesi che avevo passato in quella stanza li avevo vissuti giorno per giorno, ora per ora, e minuto per minuto, con l'intensità della speranza e della disperazione, della paura e del coraggio, della volontà di viver e del desiderio di morire [...] e dico la verità, come uscii dalla stanza per andarmene definitivamente, mi sembrò di abbandonare non dico

---

<sup>947</sup> *La ciociara* cit., pp. 1145-1146.

<sup>948</sup> *La ciociara* cit., p. 1171.

proprio una chiesa ma un luogo quasi sacro perché là dentro ci avevo sofferto tanto e, come ho detto, avevo aspettato e sperato non soltanto per me ma anche per gli altri.<sup>949</sup>

51. Era una grande *stanza* molto comoda, in stile moderno, tutta intonata al grigio e al bianco, con tappeti, tappezzerie, cortinaggi in profusione, in modo da dare l'impressione un po' soffocante di non contenere un palmo di pavimento o di parete che non fosse ricoperto di stoffa. Nella penombra, che rendeva misteriosamente e quali colpevolmente complici le nostre due figure riflesse negli specchi, mia madre andò all'uscio del bagno, in fondo alla camera, e l'aprì.<sup>950</sup>

52. Mi apparve una *cameretta* di una povertà gelata: la luce, fredda e bassa, veniva dal cortile, attraverso i vetri senza tendine della finestra. Un letto di ferro verniciato di nero, con l'olivo benedetto legato alle sbarre e la coperta rossa ben ricalzata sul materasso sottile, due seggiole cosiddette da cucina, col fondo di paglia gialla e un piccolo armadio di legno grezzo, componevano tutto l'arredamento. Fui subito sicuro che questa *cameretta* quasi vuota fosse quella di Cecilia; lo capii dall'odore che era nell'aria, un odore femminile un po' acre e selvatico che ricordavo di aver sentito tra i suoi capelli e sulla sua pelle.<sup>951</sup>

53. Uscii in punta di piedi e aprii la porta accanto. Qui il buio era quasi completo, ma dai contorni incerti di un grande letto matrimoniale e da un odore di chiuso molto diverso da quello della stanza di Cecilia, più pesante e meno sano, arguii che fosse la camera dei genitori. Chiusi anche questa porta ed aprii la terza.<sup>952</sup>

54. Per la prima volta affacciandomi in quella *stanza* piena di sole, mi sono reso conto di un fatto che sinora mi era sfuggito: io sognavo a colori. Ecco infatti la mia vecchia maestra d'inglese in camicia bianca, in un bianco letto, seduta contro un paio di cuscini bianchi sullo sfondo di un muro bianco, bianca in volto, bianca nei capelli; e in mezzo a tutto quel bianco da negativa fotografica le sue due pupille blu scuro. La finestra spalancata sul cielo azzurro aveva le persiane marroni; sul davanzale pendeva la gabbia verde; dentro la gabbia saltellavano due canarini gialli.<sup>953</sup>

## CAMERA MOBILIATA

<sup>949</sup> *La ciociara* cit., pp. 1379-1380.

<sup>950</sup> *La noia* cit., pp. 112-113.

<sup>951</sup> *La noia* cit., p. 156.

<sup>952</sup> *La noia* cit., p. 157.

<sup>953</sup> *Sembra un sogno*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., pp. 1587-1588.

1. Quell'inverno, più per sfaccendamento che per vera simpatia, m'ero legato d'amicizia con un giovanotto ozioso di nome Stefano. Costui abitava solo in una *camera mobiliata*, mangiava in trattoria, passava la giornata con altri tre o quattro amici disoccupati come lui, errando per la strada o indulgiando nelle salette interne dei bar, e, venuta la notte andava al cinematografo o a qualche altro spettacolo, ingegnandosi in modo di non tornare a casa avanti le prime ore del mattino.<sup>954</sup>

2. Queste *camere* allineate sopra una terrazza comune protetta da un loggiato, erano quanto rimaneva di un antico convento. Tre lati del primitivo chiostro erano scomparsi, non restava che quella fila di stanza addossate allo scoscendimento dell'isola.<sup>955</sup>

### CAMPOSANTO

1. Grande è veramente la varietà dei monumenti funebri che vi si affollano, paiono tutti nuovi, tanto i marmi sono intatti e specchianti, qui si alza una colonna con un angelo dalle ali ripiegate, là un tempietto gotico, più in là un falso tumulo di rustici massi, non mancano piccoli mausolei orientali, obelischi, gruppi statuari, in fondo ad un vialetto si rizza addirittura una piramide. Sono disposti alla rinfusa questi monumenti, il colore dominante è quello scuro e triste del granito, non c'è un filo d'erba né un albero, eppure la fittezza delle croci e dei cippi dà l'impressione di trovarsi in una foresta.<sup>956</sup>

### CANTIERE EDILE

1. Alla casa si arrivava per una strada disselciata e fangosa in fondo alla quale si vedeva la campagna verde-azzurra ed ondulata impallidire fino a confondersi col cielo bianco. Case in costruzione fiancheggiavano la strada, ovunque erano fosse di calce, impalcature, botti sfondate, travi; ma, data l'ora meridiana, i lavori erano sospesi, e gli operai, seduti sui muriccioli, mangiavano senza parlare le loro pagnotte infarcite.<sup>957</sup>

2. L'appartamento di Lorenzo stava al pianerottolo di una palazzina nuova situata in fondo a una straducola ancora incompleta che partendo dal viale suburbano qualche casa più in là si perdeva nella campagna. Fuorché la sua tutte le case di quella viuzza erano sia disabitate sia addirittura in via di costruzione, non c'era selciato ma un fango spesso attraversato dalle rotaie dure e profonde che avevano

---

<sup>954</sup> *Visita crudele*, in *La bella vita* cit., p. 403.

<sup>955</sup> *L'amante infelice*, in *L'amante infelice* cit., p. 212.

<sup>956</sup> *Sogno funebre*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1633.

<sup>957</sup> *La bella vita*, in *La bella vita* cit., p. 416.

fatto i carri andando e venendo da quei cantieri coi loro carichi di terra e di sassi, di fanali che non c'erano che due presso l'imboccatura, così che quel giorno appena oltrepassata la vasta e antica pozzanghera che ne sbarrava il principio, da un lume che brillava in fondo alla scura strada umida e luccicante pressappoco nel punto dove era la sua camera da letto Lorenzo capì che, come aveva immaginato, l'amante era già arrivata e stava aspettando.<sup>958</sup>

3. Gli piaceva [a Silvio] di pensare che la casa della De Cherini sarebbe sorta proprio in quella valletta dove si trovavano. Anzi già vede la costruzione e il viavai dei muratori scamiciati e bianchi di calce lungo le impalcature, alcuni dei quali con le spalle piegate sotto un fardello di mattoni in atto di salire le scale a pioli, altri intenti con le cazzuole a ribattere e a murare, altri ancora curvi a rettificare la linea del muro con il filo a piombo. Egli li osserva con un piacere acuto dal fondo della sua inerzia, gli pare che lavorino di buona lena, tanto più che il sole splende più che mai, intenso e silenzioso per l'aria infuocata. Lavorano con tanta energia che la casa è finita, come un vestito da un corpo nudo le impalcature cadono dalle pareti intatte, ecco, la casa con le sue terrazze, le sue finestre, la sua porta si drizza solitaria nel fondo della valle. È bianca come la neve, alle terrazze le ringhiere di metallo cromato sprizzano ogni tanto or qua or là sotto i raggi del sole barbagli iridati e accecanti. È una casa nuova, egli ripete con compiacenza, nuova, nuova. Ma, ecco, alla base della casa, un po' a destra della porta, ecco, una fessura sottile, storta e nera appare, si allunga, si propaga, sul bianco muro ramificandosi con rapidità. Questa fessura pare animata di vita propria, dotata di un suo pensiero, tanto avveduto e guardingo è il suo moto. Infatti dopo il primo progresso rimane immobile nel sole come una maligna radice capovolta. 'Da che parte si propagherà' si domanda Silvio 'a destra o a sinistra? io dico a destra.' Ma ecco, come per contraddirlo, la fessura avanza a sinistra serpeggiando e biforcandosi prima lentamente e con fatica, poi con una rapidità calamitosa e fulminea. Ora l'intera facciata dianzi intatta della casa è coperta di una rete di nere incrinature, alcune raggiungono il cielo, altre sboccano ai lati, dov'era prima la parete immacolata, liscia e unita ora appare un funesto mosaico di frantumi bianchi orlati di nero: vista singolare piena di deformità e di misterioso malumore che ispira a Silvio insieme apprensione e ribrezzo. Ma egli non è alla fine delle sue sorprese: mentre osserva la facciata così crepata e si meraviglia che stia ancora in piedi, vede le fessure più grosse e poi anche le più sottili brulicare ad un tratto per gli orli di un nero formicolio di insetti. Sono miriadi, trasudano da ogni più capillare ramificazione della fessura, dilagano dagli orli negli spazi ancora bianchi e intatti, son qualcosa tra lo scorpione e la formica, la casa intera dev'esserne piena per ogni stanza fin nei minimi ripostigli. Questo loro brulichio non avviene senza rumore,

---

<sup>958</sup> *Fine di una relazione*, in *La bella vita* cit., p. 463.

Silvio avverte infatti un brusio secco di elitre, uno sfregamento di addomi, un crepitio di tenaglie e di code. Egli è soverchiato dal ribrezzo e dalla paura, vorrebbe che la casa crollasse, sprofondasse sotto terra con tutta la sua brulicante popolazione. Ora la facciata è tutta nera e formicolante, cresce il brusio delle elitre: ‘al fuoco’ egli pensa ‘al fuoco... bruciare, incenerire ogni cosa’, e nello stesso momento si desta. Il crepitio delle scure elitre aveva ceduto il luogo al clamore dorato delle cicale; dormendo egli si era alquanto piegato contro l’Amelia; come aprì gli occhi la vide che si teneva dritta per meglio sostenerlo e con gli sguardi lo osservava di sbieco. “Ho dormito” disse confuso “scusami.”.<sup>959</sup>

## CANTINA

1. Accesi una lampada tascabile ed esaminai le aperture. Mi si rivelarono tutte accecate da un muro grezzamente imbiancato, segno che le cantine erano molto profonde e che la luce doveva passare tra la parete e il muro e scendere verticalmente in forma di debole chiarore a un dipresso come avviene nelle prigioni con le finestre dette a bocca di lupo. Il romorio dell’acqua partiva precisamente dalla terza apertura che era quella di mezzo; ai due lati diminuiva, pur restando avvertibile fino agli angoli della villa. Io spensi la lampadina e dopo avere ascoltato per un poco, in quel buio piovoso, con crescente irritazione, quel fragore d’acqua che pareva ripercuotersi sotto volte ampie e gelate, mi avviai alla consueta visita serotina.<sup>960</sup>

2. “A proposito” domandai “che cos’è quel fragore d’acqua che si ode passando sotto casa vostra?” / Clara mi guardò in comprensiva. Ripetei la domanda, specificando il luogo e le qualità del rumore. “Ah” ella disse semplicemente “è l’acqua della vasca da lavarci i panni”. Ma uno scroscio di quel genere” insistei “mi pare molto più forte che quello di una vasca da lavarci i panni”. “La vasca è molto grande” ella rispose “occupa tutto il pavimento di una sala...e poi la bocchetta è alta”.<sup>961</sup>

3. Eccoci nella *cantina*. Dal pianerottolo vidi una sala bassa, con tanti pilastri grigi che sorreggevano le volte. Era vuota la cantina; sul cemento grezzo del pavimento si allungavano le tenui ombre dei pilastri; ma di là delle arcate risuonava il romorio d’acqua che avevo sentito dalla strada. Tranquillo, querulo, strano a udirsi in quel luogo sotterraneo. “Questa è la *cantina*” ella annunciò immobile, guardando in basso. Non dissi nulla., ma discesi gli ultimi gradini, in direzione del rumore. Clara mi seguì. Oltrepassata la fila dei pilastri, mi apparve

<sup>959</sup> *L’architetto*, in *L’imbroglio* cit., pp. 1175-1176.

<sup>960</sup> *Malinverno*, in *L’amante infelice* cit., pp. 316-317.

<sup>961</sup> *Malinverno*, in *L’amante infelice* cit., p. 319.

la vasca come me l'aveva descritta Clara. Molto lunga, occupava tre quarti della sala. Era a fior di terra e mi fece pensare alla vasca dell'ippopotamo al giardino zoologico. Stessa acqua nera da cui si aspetta da un momento all'altro di vedere affiorare la cotenna lucida della bestia; stessa aria di perigliosa profondità. Da un lato, una pedana di granito scuro suggeriva l'immagine della lavandaia inginocchiata a torcere e sciacquare panni in quella gora tenebrosa. Quanto al getto d'acqua, esso partiva da un bocchettone di ferro sporgente dalla muraglia. Non era molto abbondante, a dire il vero, e il rumore si spiegava con l'altezza da cui cadeva l'acqua e con l'eco gelata della volta. "E questa è la vasca...sei contento ora?" disse Clara.<sup>962</sup>

## CAPANNA

1. "Quella casa" essa disse indicando una bassa costruzione di legno mezza sepolta sotto la neve e circondata dagli abeti, la quale sorgeva in una piccola radura a sinistra del sentiero. "Guardi quella casa... che sarà?". "Non è una casa", egli rispose un po' rasserenato "è una *capanna* per le bestie" [...] Intorno allo zoccolo di pietra delle pareti la neve si era disciolta, scoprendo la terra nera e fradicia, sparsa di detriti marci di legno e di strame<sup>963</sup> ingiallito. Non c'era porta, entrarono e scoprirono un vano quadrato e buio, l'aria nonostante il gelo odorava dello strame che pareva ricoprire l'impiantito umido, non c'erano finestre, fili di luce filtravano per le connessioni dei travi.<sup>964</sup>

2. L'interno era buio fuorché per i fili di luce che filtravano tra tronchi inchiodati. Ma, abituatisi agli occhi dell'oscurità, apparve la *capanna* che era divisa a mezz'aria da un soppalco di assi a cui si perveniva mediante una scala di legno che vi stava appoggiata. [...] il soppalco era diventato proprio una specie di camera da letto. Né mancava in un angolo un piccolo deposito di candele e di fiammiferi.<sup>965</sup>

3. Doroteo a quell'ora si trovava nella *capanna* degli arnesi, una costruzione rotonda di tronchi di albero, con il tetto conico di paglia, che fingeva la rozza abitazione degli indigeni australiani.<sup>966</sup>

4. La *capanna*, costruita con canne legate insieme da viticci, era di forma conica. Le canne tutte annerite e marcite formavano in cima una specie di pennacchio; in quel luogo solitario, contro il cielo grave di

---

<sup>962</sup> *Malinverno*, in *L'amante infelice* cit., p. 321.

<sup>963</sup> Cfr. *ivi*, 'trame'.

<sup>964</sup> *Uomo di carattere*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1577-1578.

<sup>965</sup> *La mascherata* cit., p. 83.

<sup>966</sup> *La mascherata* cit., p. 109.

nubi, facevano pensare a qualche costruzione barbara, in riva ad un fiume senza storia. Ma, penetrati per la fessura che serviva da porta, trovarono ammucchiata sul pavimento di assi, una rete dalle grosse maglie, con i piombi e i sugheri. C'era un buio perfetto in quel luogo che odorava di muffa e di umido, ma, dopo un poco, abituandosi gli occhi, non restò che una dolce penombra, e piacevole era guardare attraverso la fessura la corrente del fiume che rifluiva sull'ostacolo di una lingua di sabbia con le increspature e la levità di un velo di seta.<sup>967</sup>

## CASA

1. Voleva isolarsi in una città piccola, magari quella dove era nata, vivere sola in una *casetta* di poche stanze con un giardino.<sup>968</sup>

2. Tra poco Leo sarebbe partito, sarebbe scomparso nella notte piovosa lasciandola [Carla] alla sua *casa* fredda, al suo letto vuoto; sarebbe andato altrove; in *casa* di Lisa, per esempio, già, sicuro, in *casa* di Lisa dove da tanto tempo era aspettato.<sup>969</sup>

3. Una lampada rotonda illuminava a destra la porta della *casa* coi suoi quattro scalini di marmo e i suoi battenti chiusi; Leo la aprì e spinse Carla nell'androne. All'opposto del giardinetto buio e bagnato, tutto qui era colorato e brillante, una lanterna di ferro battuto pendeva dal soffitto, i muri erano dipinti a calce e avevano uno zoccolo giallo, delle palme verdi s'innalzavano negli angoli, tutto era nuovo; c'era anche l'ascensore, laggiù, nella sua gabbia, ma preferirono andar su per la scala.<sup>970</sup>

4. Ecco... ecco era una sera di ricevimento...l'orchestra fragorosa ritmava la danza...le coppie dei ballerini passavano e ripassavano davanti le porte dorate dei suoi saloni...sotto i lampadari accesi, davanti al buffet, negli angoli intimi, negli atri, perfino sulle terrazze donde appoggiati sulle balastrate di marmo si poteva veder la luna sorgere dietro le punte nere degli abeti, ovunque nella sua *casa*, tutta la migliore società si riuniva; [...].<sup>971</sup>

5. Sulla soglia della porta, mentre Carla si sarebbe tolto il cappello davanti allo specchio del vestibolo, loro due [Leo e Michele] avrebbero scambiato una stretta di mano come suggello dell'intesa... e dopo aver visitata, ammirata la *casa*, eccoli tutti e tre, in quella luce

---

<sup>967</sup> *L'avventura*, in *L'amante infelice* cit., p. 279.

<sup>968</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 315.

<sup>969</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 153.

<sup>970</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 161.

<sup>971</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 200.

blanda del pomeriggio, nel piccolo salotto di Leo, tutti e tre con i loro pensieri differenti, con le loro faccie immobili...<sup>972</sup>

6. Il corridoio oscuro era pieno di un certo odor di cucina che gli parve di aver già sentito altre volte in altre *case* uguali; Lisa stessa, evidentemente appena alzata da tavola, con una sigaretta tra le labbra ed un aspetto tra stravolto ed eccitato, che le derivava forse dal molto vino bevuto, venne ad aprirgli: “Di qui... di qui” ripeté, senza rispondere alle sue parole di saluto, e lo guidò verso il boudoir, chiudendo sul suo passaggio delle porte aperte che rivelavano ora una camera da letto dai lenzuoli in disordine e dall’atmosfera opaca, ora una nera cucinetta colma di utensili, ora il salotto già conosciuto, polveroso e oscuro.<sup>973</sup>

7. Dalla vetrata del soffitto una luce bianca pioveva sulla scala; la porta era chiusa; silenzio: ‘Nessuno mi crede’ egli pensò avviandosi, ‘nessuno mi crederà mai’. Discese lentamente qualche gradino; un disagio lieve ed angoscioso l’opprimeva, e per quanti sforzi facesse non riusciva a sciogliere la triste confusione della sua mente.<sup>974</sup>

8. [...] le lacrime del cielo deformavano al loro passaggio delle *case*, ecco, le vedeva torcersi, piegarsi flessibilmente con tutte le loro finestre, ma non lasciavano traccia sulle pietre del marciapiedi; dei larghi sputi giallognoli or qua or là ma nessuna lacrima; allucinazione?<sup>975</sup>

9. Avrebbe sposato Leo... vita in comune, dormire insieme, mangiare insieme, uscire insieme, viaggi, sofferenze, gioie... avrebbero avuto una bella *casa*, un bell’appartamento in un quartiere elegante della città... qualcheduno entra nel salotto arredato con lusso e buongusto, è una signora sua amica, ella le viene incontro... prendono il tè insieme, poi escono; la sua macchina le aspetta alla porta; salgono; partono... Ella si sarebbe chiamata signora, signora Merumeci, strano, signora Merumeci...<sup>976</sup>

10. Al di là del prato, dietro certe rade siepi, Sebastiano poteva sorvegliare la piscina, lungo rettangolo di acqua verde gaiamente scintillante al sole, con la sua *casina* dal tetto di tegole rosse e il suo trampolino nichelato e fulgido.<sup>977</sup>

---

<sup>972</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 233.

<sup>973</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 241.

<sup>974</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 258.

<sup>975</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 261.

<sup>976</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 296.

<sup>977</sup> *La mascherata* cit., p. 84.

11. Come avviene, il luogo dove queste scoperte e queste combattimenti accadevano, la *casa* gli era diventata presto insopportabile. Almeno al mare, il sole, la folla dei bagnanti, la presenza di tante altre donne lo distraevano e lo stordivano. Ma qui, tra quattro mura, solo con sua madre, gli pareva di essere esposto a tutte le tentazioni, insidiato da tutte le contraddizioni. (...) Agostino aveva un senso molto acuto e avventuroso dell'intimità familiare; durante l'infanzia i corridoi, i ripostigli, le stanze erano state per lui luoghi mutevoli e sconosciuti dove si potevano fare le più curiose scoperte e vivere le più fantastiche vicende. Ma ora, dopo l'incontro con i ragazzi della tenda rossa, quelle vicende e quelle scoperte erano di tutt'altro genere e tali che non sapeva se più l'attraessero o lo spaventassero. Prima aveva finto agguati, ombre, presenze, voci, nei mobili e nelle pareti; ma ora più che sulle finzioni della sua esuberanza fanciullesca, la sua fantasia si appuntava sulla nuova realtà di cui gli parevano impregnate le mura, le suppellettili, l'aria stessa delle casa.<sup>978</sup>

12. Trovò la *casa* che cercava a poca distanza dai cancelli della caserma. Il portone era spalancato, in fondo all'androne c'era una vecchia vetrata a grandi losanghe rosse e turchine. Col cuore gonfio di disgusto e le gambe tremanti, si avviò su per la scala [...] immaginava una sfilata di stanzette anguste, affollate di varia chincaglieria [...] ella l'avrebbe congedato con un ultimo bacio nel buio di un'anticamera piena di cappotti. Lo meravigliò, poiché la cameriera gli ebbe aperto, l'acre odore di caldo e di chiuso che gli alitò in faccia dall'anticamera. La cameriera l'aveva piantato in asso. In fondo all'anticamera brillava di luce rosa una lampada avvolta, come gli parve, in un cencio di quel colore. Il corridoio che si dipartiva dall'anticamera era invece immerso nel buio; e da quell'oscurità gli sembrò che giungessero dei singhiozzi soffocati. Tutta la casa pareva percorsa da non si capiva che doloroso fermento: passi frettolosi e leggeri, gemiti, fruscii di vesti, cigolii di porte. Avvertì persino, remota, una monotona voce orante. L'odore, poi, che gli pungeva le narici, era quello dei disinfettanti, del sonno e del sudore: lo ricordava, eguale, nella camera di sua madre, anni addietro, durante una malattia.<sup>979</sup>

13. Mi dispiaceva e mi piangeva il cuore di lasciare quella *casa* in cui avevo passati gli ultimi vent'anni [...] la vita per me non era più vita, perfino non avevo più voglia di pulire la casa, io che di solito mi buttavo a ginocchioni in terra per lustrare i pavimenti e mi facevo mancare il fiato a forza di lustrarli e di renderli simili ad uno specchio.<sup>980</sup>

---

<sup>978</sup> Agostino cit., p. 1388.

<sup>979</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1139; p. 1140.

<sup>980</sup> *La ciociara* cit., pp. 1142-1143.

14. [dopo quanto successo con Giovanni nel seminterrato] ora mi guardavo intorno per la casa che era stata la mia casa per vent'anni e adesso dovevo lasciarla e mi sentivo disperata. In cucina il fuoco era spento, nella camera da letto dove dormivo nel letto matrimoniale, insieme con Rosetta, le lenzuola erano rovesciate e in disordine e io non mi sentivo la forza di rimettere a posto il letto, in cui sapevo che presto non avrei più dormito, né di accendere il fuoco e i fornelli che da domani non sarebbero stati più i miei fornelli e io non ci avrei più cucinato.<sup>981</sup>

15. Alla fine, ecco, in fondo al sentiero. Una radura e in mezzo alla radura una *casetta* che un tempo doveva essere stata dipinta di rosa e adesso, per l'umidità e la vecchiezza, appariva tutta annerita e scrostata. Una scala esterna saliva al secondo piano, dove c'era una terrazza con un arcone dal quale pendevano tante trecce di peperoni, di pomodori, e di cipolle. Davanti alla casa, sull'aia, c'era una quantità di fichi sparpagliati a seccare al sole. Una *casa* di contadini, abitata.<sup>982</sup>

16. [...] dopo circa mezz'ora di cammino, arrivammo ad un bivio: a destra c'era il ponte che scavalcava un torrente e oltre il ponte una *casetta* bianca dove, come sapevo, abitava Tommasino. [...] [a Tommasino] dissi: “tu conosci qualche contadino di montagna che possa darci ospitalità fino a quando vengano gli inglesi?”. E lui: “non conosco nessuno e tutte le *casette* sono occupate, a quanto mi risulta. Ma se vai in montagna qualche cosa trovi: una capanna, un pagliaio.”<sup>983</sup>

17. Tommasino gli disse indicandoci: “Paride, queste sono due signore di Roma, e vanno cercando una *casetta* su per queste montagne [...]; Paride si grattò il capo e quindi, a testa bassa, ammise che ci aveva una specie di stalla o *casupoletta* addossata alla propria *casa* dove lui ci teneva il telaio [...] tre *casette* disposte a semicerchio sopra il ripiano di una macera.”<sup>984</sup>

18. [...] era una *casetta* a due piani, al secondo piano ci si arrivava per una scala esterna, dalla macera. Rimasi sorpresa quando entrai: Filippo e i suoi amici stavano seduti in terra, nel mezzo della stanza, coi cappelli in testa e le carte in mano: giocavano a scopone. Tutti intorno, per la stanza non c'erano mobili ma soltanto materassi arrotolati e appoggiati negli angoli e molti sacchi.<sup>985</sup>

19. Paride disse, dopo aver guardato bene bene il mio biglietto: “Be' se non ti fa niente il rumore del telaio, la stanzetta puoi anche

---

<sup>981</sup> *La ciociara* cit., pp. 1144-1145.

<sup>982</sup> *La ciociara* cit., p. 1165.

<sup>983</sup> *La ciociara* cit., p. 1186-1187.

<sup>984</sup> *La ciociara* cit., p. 1194.

<sup>985</sup> *La ciociara* cit., p. 1203.

prenderla”; e così io lo seguii verso la sua *casetta*, che era situata a sinistra della località e addossata come tutte le altre al muro di sostegno della macera. Di fianco alla *casetta*, che aveva due piani, c’era una piccola costruzione, appoggiata alla parete rocciosa del monte, con un tettino di tegole, una porticina e una finestrella senza vetri. Entrammo e vidi che, come lo aveva avvertito, metà della stanzetta era occupata dal telaio per tesserci le stoffe, proprio uno di quelli antichi, tutto di legno. Nell’altra metà c’era un letto di campagna, voglio dire due cavalletti di ferro che con le tavole per lungo e sopra un saccone di stoffetta leggera ripieno di foglie secche di granturco. In questa stanzetta si stava a malapena in piedi sotto il soffitto inclinato, il fondo era di roccia nuda e cruda. Le pareti avevano tante ragnatele macchie di umidità. Abbassai gli occhi: non c’era ammattonato né pietre, ma il terreno, proprio come in una stalla. Paride disse, grattandosi il capo: “questa è la stanza, vedete un po’ se potete accomodarvi”.<sup>986</sup>

20. La città di Fondi che giaceva nella valle con le sue *casette* bianche raccolte tra i giardini di aranci verde cupi.<sup>987</sup>

## CASA ANTICA

1. La madre si Stefano abitava al secondo piano di una *casa secentesca*, scomoda e antica, situata nel quartiere vecchio della città. Arrivammo che era già notte, la scala ripida e stretta come di convento, era buia, nei pianerottoli sonori, dalla volta imbiancata a calce, una lampada tranquilla e moribonda illuminava certe porte nerastre che parevano spalmate di bitume. “Mia madre non c’è, la troveremo sola” [si tratta di Emila, la povera ragazza lontana parente di Stefano, accolta in casa da sua madre], mi disse l’amico quasi con gioia, tirando il campanello. Entrammo; mi colpì subito il forte odore di rinchiuso che appestava l’aria dell’anticamera. “È una casa vecchia e puzzolente”, mi disse tutto compiaciuto Stefano, “ma questo è nulla... vedrai il salotto.” Nel corridoio oscuro, lo zoccolo di legno arrivava ad altezza d’uomo, c’erano stampe con larghe macchie gialle di umidità; un cuculo, uscendo ad un tratto col suo strillo da un pendolo di Norimberga mi fece fare un salto.<sup>988</sup>

2. Le due Foresi occupavano l’ultimo piano di un *palazzetto decaduto* e sgretolato. [...] E affittavano due o tre stanze del loro appartamento, le più belle, che non guardavano sul vicolo, ma su certi orti incolti e luminosi che si stendevano dietro casa.<sup>989</sup>

<sup>986</sup> *La ciociara* cit., p. 1205.

<sup>987</sup> *La ciociara* cit., p. 1282.

<sup>988</sup> *Visita crudele*, in *La bella vita* cit., p. 404.

<sup>989</sup> *La provinciale*, in *L’imbroglio* cit., p. 1013.

3. Dopo le larghezze e gli agi della villa, *la casetta del vicolo*, con la sua scala ripida e angusta e le sue rustiche camerette dava a Gemma un senso così acuto di scadimento e di miseria che quasi sempre, dopo aver freddamente abbracciato la madre, andava a rinchiudersi nel bagno che era la sola stanza che si serrasse a chiave e lì, in quel vano maleodorante, guardando trasognata per la finestrella gli orti pieni di sole, lagrimava a suo agio per qualche minuto.<sup>990</sup>

4. La scala era ripida, quasi verticale e così angusta che non c'era posto che per una persona alla volta, più che salire Gemma si lasciò spingere su dal Vittoni. Il quale si valse di quel buio per sfiorarle la nuca con le labbra. Entrarono infine in punta di piedi in certe stanzette smorte e poco mobiliate che la Coceanu con ironica vanteria presentò come il suo palazzo.<sup>991</sup>

#### CASA D'APPUNTAMENTI

1. Agostino guardò. Era un villino molto simile agli altri. Forse più grande, con tre piani e un tetto spiovente di scaglie d'ardesia. La facciata di un grigio affumato e triste aveva persiane bianche, tutte serrate, gli alberi del folto giardino la nascondevano quasi per intero. Il giardino non pareva grande, l'edera ricopriva il muro di cinta, attraverso il cancello si vedeva un breve viale tra due file di cespugli e, sotto una vecchia pensilina, una porta dai battenti chiusi. [...] Agostino aveva già altre volte sentito parlare dai ragazzi di queste *case* dove abitano soltanto donne che vi stano chiuse tutto il giorno e la notte pronte e disposte per denaro ad accogliere chicchessia; ma era la prima volta che ne vedeva una. [...] A contrasto con l'immagine favolosa di quelle stanze in ciascuna delle quali splendeva una nudità femminile, il villino gli apparve singolarmente vecchio e tetro.<sup>992</sup>

2. Conoscere una di quelle donne, pensava oscuramente, voleva dire sfatare per sempre la calunnia dei ragazzi; e nello stesso tempo tagliare definitivamente il sottile legame di sensualità sviata e torbida che tuttora lo univa a sua madre. [...]. La madre e lui avevano sin allora dormito in camere separate, ma quella sera doveva arrivare di fuori un'amica invitata dalla madre a trascorrere con loro qualche settimana. Siccome la casa era piccola, era stato deciso che l'ospite avrebbe occupato la camera di Agostino; mentre al ragazzo sarebbe stata accomodata una branda nella camera della madre. Quel mattino stesso, sotto i suoi occhi scontenti e pieni di ripugnanza, la branda era stata collocata allato al letto materno in cui, ancora disfatti e come

---

<sup>990</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglione* cit., p. 1031.

<sup>991</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglione* cit., p. 1069.

<sup>992</sup> *Agostino* cit., p. 397.

impregnati di sonno, stavano ammicchiati i lenzuoli. Insieme con la branda erano stati trasportati i suoi panni, gli oggetti della toilette, i libri.<sup>993</sup>

3. Il successo dell'impresa era, così, affidato ad un calcolo logico: se c'era la *casa*, c'erano anche le donne, se c'erano le donne, c'era anche la possibilità di avvicinarne una. Ma non era sicuro che la casa e le donne ci fossero e comunque rassomigliassero all'immagine che se n'era fatta, e questo non tanto perché non prestasse fede al Tortima quanto perché gli difettavano completamente i termini del paragone.<sup>994</sup>

4. Avvicinandosi alla villa, le tenebre si schiarirono, apparvero i due pilastri del cancello, il viale e il portone sotto la pensilina. Il cancello era accostato, il Tortima lo spinse ed entrò nel giardino. Anche la porta era socchiusa, il Tortima salì i gradini, e dopo aver fatto ad Agostino un cenno di silenzio, entrò. Si rivelò agli occhi incuriositi di Agostino un breve vestibolo affatto nudo in fondo al quale una porta a due battenti dai vetri rossi e azzurri, splendeva di luce chiara.<sup>995</sup>

5. La stanza era piccola e fortemente illuminata. Le pareti erano tappezzate di una vistosa carta a grossi fiorami verdi e neri. Di fronte alla finestra una tenda rossa assicurata con anelli di legno ad una stecca di ottone, pareva nascondere una porta. Non c'erano mobili, qualcuno sedeva in un canto, dalla parte della finestra, se ne vedevano soltanto i piedi allungati fin quasi in mezzo alla stanza, accavallati, calzati di scarpe gialle, piedi, come pensò Agostino, di un uomo sdraiato comodamente in una poltrona. Agostino deluso stava per ritirarsi quando la tenda si sollevò e una donna comparve.<sup>996</sup>

6. La carrozza rotolò un buon tratto per il lungo mare, poi entrò in una breve strada di ville e di giardini. In fondo alla strada si alzava la collina ligure, bardata di vigne, luminosa, punteggiata di ulivi grigi, con qualche altra casa rossa dalle finestre verdi ritta sul pendio. [...] La carrozza si fermò e Marcello levò gli occhi: in fondo ad un giardino si vedeva una *casa* di tre piani, grigia, con un tetto nero di scaglie di ardesia e le finestre a mansarda. [...] Percorse il vialetto, tra due siepi di pitosfori polverosi, dirigendosi verso la porta dai vetri colorati. Aveva sempre odiato queste case e non vi era stato che due o tre volte, negli anni dell'adolescenza, riportandone ogni volta un senso di ribrezzo e di pentimento come di cosa indegna e che non avrebbe dovuto fare. Con cuore nauseato, salì i due o tre gradini, spinse la porta a vetri scatenando una suoneria pettegola ed entrò in un vestibolo pompeiano, davanti una scala dalla balaustrata di legno.

---

<sup>993</sup> Agostino cit., pp. 398-399.

<sup>994</sup> Agostino cit., p. 399.

<sup>995</sup> Agostino cit., p. 410.

<sup>996</sup> Agostino cit., p. 412.

Riconobbe il lezzo dolciastro di cipria, di sudore e di seme maschile; la casa era immersa nel silenzio e nel torpore del pomeriggio estivo. [...]. Gli apparve, in una rada penombra, la sala comune lunga e rettangolare, deserta, coi divanetti foderati di stoffa rossa allineati torno torno le pareti. Il pavimento era polveroso come quello di una sala d'aspetto di stazione; anche la stoffa dei divani, lisa e sudicia, confermava lo squallore del luogo pubblico dentro l'intimità e segretezza della casa.<sup>997</sup>

7. Marcello notò che tutte le persiane della villa erano chiuse, come se fosse disabitata; anche il giardino, pieno di erbacce, pareva abbandonato. La gente ora si dirigeva verso una bassa costruzione bianca che occupava tutto il fondo del giardino. Marcello ricordò di aver osservato casette come questa, in fondo a giardini e dietro ville simili, nei luoghi balneari.<sup>998</sup>

8. La villa era una costruzione molto semplice a due piani, con tre finestre per piani, e una scala esterna, di tipo rustico, per la quale, al di fuori, si saliva al secondo piano. La scala portava ad un piccolo ballatoio sul quale, nel momento in cui scendevo dalla macchina, si accese improvvisamente una lanterna.<sup>999</sup>

## CASA IN STILE

1. La casa della De Cherini apparve a Silvio di un color rosa fragola impudico e congestionato come quello di una mucosa. Era una *casa in stile* moresco con merli che si disegnavano contro il cielo pallido, bifore di marmo bianco, arabeschi cremosi. Nel giardino che non aveva fiori né piante ma soltanto ghiaia, cemento e pochi alberelli tagliati in forma di palla, un cane bianco dal pelame lanoso e arruffato venne incontro a Silvio torcendosi e uggolando. [...]. Le stanze anguste del pianterreno erano quasi al buio, la fantesca guidò Silvio in un salottino, accese una lampada, spalancò la finestra e senza dir parola se ne andò. Il salottino era arredato in stile Luigi XV, dappertutto erano mobiletti dorati, tende di finto damasco, specchi e bambole settecentesche. Alle pareti pendevano quadri numerosi di ogni dimensione i quali parevano tutti dipinti dalla stessa mano e rappresentavano per lo più nudi femminili e personaggi decorativi in costume. Silvio sedette sopra un divano e contemplò uno di questi quadri: una ciociara ridente in busto nero e gonna rosa, con un panierino di viole appeso al braccio. Non si udiva un sol rumore

---

<sup>997</sup> *Il conformista* cit., pp. 178-179.

<sup>998</sup> *Il conformista* cit., p. 180.

<sup>999</sup> *La noia* cit., p. 287.

fuorché, attraverso la finestra aperta, lo sfrigolio dello zampillo della pompa, la *casa* pareva disabitata.<sup>1000</sup>

2. Attraversarono la piazza, presero per la scorciatoia che portava al mare. La scorciatoia per un lungo tratto girava tra folti giardini i cui alberi lasciavano appena intravedere le facciate annerite di vecchie *ville di stile* moresco o pompeiano. Era la parte più antica dell'isola, come spiegò Sandro alla donna, quelle ville risalivano tutte ad una cinquantina di anni addietro.<sup>1001</sup>

3. Oltre la falsa baita dove dormiva Sebastiano, oltre la falsa capanna australiana dove Fausta si era incontrata con Doroteo, si trovavano nel parco molte altre costruzioni artificiali, false grotte, falsi 'chalet' svizzeri, falsi chioschi cinesi, false rovine classiche, nelle quali, secondo i giorni, si trasportavano per mangiare gli spensierati ospiti della Gorina.<sup>1002</sup>

#### CASA NUOVA

1. [Mario] Salì senza fretta una scala sonora e odorosa di calce, la palazzina doveva essere stata costruita da poco, suonò, alla servotta dalla faccia gonfia che gli venne ad aprire disse con sicurezza di voler vedere la signorina Jolanda per quell'annuncio del giornale. Non c'era povertà né trascuraggine nel corridoio e poi nella stanza in cui venne fatto passare, ma piuttosto una nitidità echeggiante di appartamento da affittare vuoto, a nascondere la quale non bastavano le poche suppellettili tra casuali e provvisorie, in tutto simili agli oggetti che si vincono di solito alle lotterie. Nel corridoio le mattonelle nuove suonavano e si muovevano sotto i suoi tacchi, in un angolo un brutto bambino piangente, di forse un anno, sostenuto da un'armatura di vimini, tentava di camminare, in un altro angolo c'era in terra una bambola dalle vesti rivoltate.<sup>1003</sup>

2. Intanto avevano lasciato la madre nella vecchia dimora del vicolo ed erano andati a stare in una *casetta nuova* situata fuori delle mura della città. La *casa* dai muri di pietre aspre e grigie, dal tetto di tegole rosse, dalle persiane verdi, sorgeva sopra una specie di sperone dal quale si scorgevano forre e colline a perdita d'occhio fino al lontano orizzonte montuoso. [...] . Il Vagnuzzi stupì perché, molto amante della natura ed entusiasta dei panorami, aveva pensato di fare un

---

<sup>1000</sup> *L'architetto*, in *L'imbroglione* cit., pp. 1151-1152.

<sup>1001</sup> *L'amante infelice*, in *L'amante infelice* cit., p. 220.

<sup>1002</sup> *La mascherata* cit., p. 113.

<sup>1003</sup> *La noia*, in *La bella vita* cit., p. 423.

piacere alla moglie prendendo una *casa* come quella dalla quale lo sguardo poteva librarsi su mezza provincia.<sup>1004</sup>

3. [...] “...e sai dove mi piacerebbe stare... nella camera del secondo piano, quella che guarda alle mura...” [Ia Coceanu a Gemma].<sup>1005</sup>

4. La camera era al secondo piano e guardava i precipizi. Fredda e bianca di calce, con certi neri mobili comprati dal Vignuzzi alle vendite, in quella luce bassa e tempestosa del maltempo, era lugubre. [...] E vedeva la Coceanu nella stanza destinata ai suoi figli come un grosso insetto molle e bianchiccio che vi si sarebbe ingrassato e l'avrebbe riempita del suo tanfo e di cento minute porcherie.<sup>1006</sup>

5. La Coceanu proclamò subito dopo il pranzo, in una visita di perlustrazione per le stanze, che la *casa* non era così comoda come avrebbe potuto essere: qui andava un divano, là una poltrona, uno dei suoi paralumi avrebbe fatto una bellissima figura in quell'angolo.<sup>1007</sup>

6. Assai sgomenti, Silvio trasse di tasca una matita e si chinò sopra i disegni. Subito gli altri tre gli sedettero intorno. / “Prima di tutto vorrei esporre alcune mie teorie sopra l'architettura” incominciò non senza solennità. Al discorso che stava per fare non teneva più che tanto, né gli pareva molto più vero di tanti altri. Ma era una delle piccole astuzie che aveva escogitato per far buon effetto nella sua professione: mescolare alle spiegazioni tecniche un certo vago moralismo rinnovatore e ottimistico. Del resto, ricorrendo a questi accorgimenti non gli pareva di essere del tutto disonesto: in certo modo credeva alle idee che stava per esporre e salvo alcuni effetti obbligatori e altri inevitabili abbellimenti erano le stesse che di solito lo guidavano nel suo lavoro. “Queste idee” riprese dopo un momento di silenzio “si possono, a voler essere molto brevi, restringere in una sola perentoria affermazione: l'architettura ha da essere razionale. Ora cosa intendo per razionale? a questa parola il vostro pensiero ricorrerà a certe brutte case piatte, squallide, assurde, più simili a fornelli elettrici di cucina che a case. Niente di tutto questo. Per razionale intendo invece ogni costruzione rispondente prima di tutto alle necessità della vita che deve svolgersi dentro e poi a quelle del clima dell'ambiente, dei materiali impiegati e così via; senza escludere, anzi mettendo in prima linea, la necessità di non contravvenire al senso estetico che nell'uomo è fondamentale. Tanto per fare un esempio, un convento medievale è una fabbrica razionale: perché quelle lunghe file di celle, quei vasti refettori, quei corridoi nudi e sonori sono fatti apposta per una vita austera, contemplativa, comunale qual'era appunto quella dei monaci.

---

<sup>1004</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglione* cit., pp. 1058-1059.

<sup>1005</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglione* cit., p. 1081.

<sup>1006</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglione* cit., p. 1082.

<sup>1007</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglione* cit., p. 1084.

Anche razionali sono gli anfiteatri antichi costruiti in modo che si potessero udire e vedere gli attori d'ogni parte. E i teatri settecenteschi che nelle loro molteplici file di palchi riflettono le divisioni e le abitudini di una aristocrazia mondana e salottiera. E per venire ai giorni nostri sono razionali le fabbriche industriali, gli stadi sportivi, le scuole, gli ospedali, le caserme; tutte costruzioni parlanti di cui si indovina lo scopo al primo sguardo. A questo punto dopo avervi detto in maniera molto sommaria cosa intendo per razionale, verrò a spiegare cos'è irrazionale. Me la caverò dicendo una volta per tutte che almeno in architettura, irrazionale equivale a brutto. Farò un solo esempio, benché se ne potrebbero fare centomila, uno solo ma calzante: questa casa. Che vediamo? Che fuori è costruita in uno stile che per comodità chiamerò arabo. Lo stile cioè di un'epoca ormai tramontata e di una civiltà lontanissima dalla nostra. Evidentemente chi costruì questa casa avrebbe potuto con la stessa indifferenza costruirla, che so io? in stile svizzero, o fiorentino o cinese. Dove non c'è la vita con le sue necessità, non c'è arte. L'architetto che costruì questa casa doveva essere un bugiardo; la sua opera è una bugia. Ma non basta: con una tale facciata era logico per lo meno aspettarsi un interno corrispondente: patio, porticato, terrazze e così via; e stanze mobiliate in stile orientale. Non sarebbe stato meno brutto, ma ripeto sarebbe stato logico. Nient'affatto: l'interno è quello di un *villino moderno* quanto alla disposizione dei vani e della scala. Quanto poi ai mobili ce n'è per tutti i gusti: Luigi XV, veneziani, quattrocento, Luigi Filippo, novecento e dieci, novecento e venticinque. Chi più ne ha più ne metta. Tirando le somme, abbiamo così una villa in stile arabo, con mobili di tutte le epoche, abitata da gente contemporanea. Ora questo è grave, gravissimo, e non soltanto in sede estetica ma anche in sede morale. La casa rispecchia la vita. Se io signora” egli soggiunse non senza enfasi rivolgendosi alla De Cherini che l'ascoltava attentamente con la faccia imbambolata e sorridente appoggiata sopra una mano “non la conoscessi e dovessi giudicare dalla casa della vita che ci si vive, risponderai senza esitazione: in questa casa si vive una vita falsa e malsana”.<sup>1008</sup>

7. “Detto questo sulla razionalità dell'architettura ciò che ora vi mostrerò non è altro che una conseguenza logica. La *casa moderna* per essere razionale deve anzitutto essere aperta alla natura. E questo perché la vita moderna si è riaccostata alla natura dopo un divorzio di molti secoli. Se non fosse stato per l'area che non lo permetteva mi sarebbe piaciuto ispirarmi alla casa pompeiana e fare una specie di atrio nel quale potessero guardare le camere interne. Ma mancava lo spazio e perciò mi sono contentato di fare in modo che ogni stanza avesse la sua parte di aria e di luce. Naturalmente ho abbondato in grandi finestre e dove era possibile in terrazze. Venendo ad altri aspetti ho cercato che le stanze avessero la maggiore autonomia che

<sup>1008</sup> L'architetto, in *L'imbroglio*, cit., pp. 1159-1161.

fosse possibile senza per questo ricorrere a corridoi e passaggi ingombranti. Inoltre è mio parere che certe stanze sono un resto di altri tempi e non servono più a nulla. Per esempio il salotto. Oggidì non si riceve più, non c'è più società, non si danno più le feste convenzionali di un tempo. Tutt'al più si viene visitati per motivi ben definiti da amici, colleghi, parenti, fornitori. Perciò niente salone, ma soltanto una stanza grande che potrà servire così da sala da pranzo come da salotto. Necessaria invece anzi indispensabile è una bella stanza per i bambini che potranno nascere” egli continuò asciugando con il fazzoletto una lagrima che gli era caduta proprio nel mezzo della stanza di cui stava parlando. “E questa stanza vuol essere vasta, ariosa, piena di sole, in modo che fin da principio i bambini si abituino a vedere nient'altro che cose luminose, belle, chiare. Questa stanza come vedete l'ho messa in un angolo in modo che guardi con due finestre ai due lati della casa ed abbia più luce che sia possibile...”<sup>1009</sup>

8. Di corsa attraversarono parecchie strade e poi, arrampicandosi per un viale a spirale, giunsero ad una specie di altura sulla quale, come sparsi a caso lungo strade appena tracciate, tra vasti spazi campestri, si drizzavano nuovissimi palazzi. Qua e là, bianchi e lisci, di una leggera e lunare consistenza, tra verdi alberi e giardini folti, come di cartone e caduti dal cielo. Davanti a uno di tali palazzi andò a fermarsi la macchina della ragazza. Scesero ed entrarono in un lussuoso e funebre ingresso circolare dallo zoccolo di marmo nero variegato di vene opaline. Disinvolta, scuotendo il mazzo di chiavi nel silenzio di questa tetra rotonda, Vittoria andò all'ascensore e vi entrò seguita da Filippo. Subito cominciarono ad ascendere nella scatola di mogano e di cristallo, senz'altro rumore che un lieve ronzio per entro lo spessore del muro.<sup>1010</sup>

9.“[...] quest'appartamento, una volta finito, sarà quanto di più lussuoso si possa immaginare. Occupa tutto l'attico, una vasta terrazza lo circonda, sulla terrazza sarà costruito un giardino pensile. Intanto ti prego di osservare questo vestibolo in forma di tempietto greco” ella continuò con quella sua ironica pedanteria “tocca le colonne... toccale pure... sono di vero marmo... come saranno di vero marmo le statue che andranno nelle nicchie... hai toccato? no?... fai male... ti resterà il dubbio che possa essere stucco... invece è vero marmo, tra i più fini...”. Ruppe in una gran risata e, ripetendo: “è vero marmo”, aprì un bianco pannello, entrò in un corridoio, spinse una porta a sinistra. Apparve una lunga bassa sala, con le avvolgibili delle due finestre calate, tutta vuota. Il pavimento di legno era polveroso e schizzato di calce, torno torno le pareti si vedevano stesi tanti giornali come ne pongono gli imbianchini per evitare che le vernici scolino in terra; e un intero armamentario di imbianchino si scorgeva infatti in un

---

<sup>1009</sup> *L'architetto*, in *L'imbroglio*, cit., pp. 1161-1162.

<sup>1010</sup> *La casa nuova*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1615.

angolo, barattoli, pennelli, scale, bottiglie, squallidamente illuminati da una provvisoria lampadina penzolante in cima al suo filo dal centro del soffitto. “Questo è il salone” disse Vittoria con un gesto dimostrativo. “Ti prego di notare la lunghezza di questa sala. Qui darò i miei ricevimenti, balli, serate, etc. etc. È inutile che io entri nei particolari dell’arredamento che ancora non c’è... ma posso assicurarti che non si baderà a spese pur di fare una cosa magnifica e al tempo stesso di ottimo gusto... proprio così, sono parole dell’architetto, magnifica e di ottimo gusto”. [...] Entrarono nella stanza cubica, sbarrata a metà da un banco di legno chiaro. Ma le mensole, dietro il banco erano vuote e mancavano ancora gli smilzi sgabelli a tre gambe. “Qui berranno come porci e poi andranno a vomitare sopra i marmi del bagno” ella dichiarò. E poi passando in fretta in una seconda saletta già tappezzata di verde ma vuota: “e qui speriamo che perdano al giuoco anche l’anima, posto che ne abbiano una...” / E in una terza vuota anch’essa in fondo alla quale si apriva una nicchia con una vaschetta e una maschera di marmo, “e qui, sui divani che circonda le pareti, verranno, poveretti!, tra un ballo e l’altro, a sbaciucchiarsi un poco... una bella sfilata, no? Concluse, riuscendo di nuovo nel corridoio. “Sì” rispose Filippo “ma tutto questo non vale il vecchio.” / “Il vecchiccio” ella ripeté ridendo e buttando indietro i capelli. Entrarono finalmente nella camera da letto. Tutta bianca, con un soffitto di travi neri, con pochi mobili parimenti neri. Un solenne letto di antico legno traforato e scolpito, con il capezzale protetto da una specie di baldacchino occupava tutta una parete. “E questa è la camera nunziale” ella disse andando a sedersi sul letto, “mobili in stile spagnuolo... ti prego di osservare il letto... un pezzo da museo... è pronto: due materassi, lenzuola, coperte di seta, vasto per tre, qui dormirò benissimo...”<sup>1011</sup>.

10. La casa si trovava nella vecchia Roma, a via Urbana. Ci avviammo per una scala ripida, dai gradini di piperno grigio. I pianerottoli angusti avevano il pavimento di cotto rosso scuro e i volani imbiancati a calce. Mi fermai un momento per rifiatare e domandai a Giacomo: “Ma tu ci sei già stato qui?”. “No, prima abitava all’albergo, è una *casa nuova*”.<sup>1012</sup>

## CAVERNA

1. Quel giorno il pranzo era stato imbandito in una finta *caverna* tutta incrostata di conchiglie e penzolante di stalattiti. Vi si accedeva per un’apertura angusta e informe come in una vera caverna; dentro però, sotto la volta coperta di false incrostazioni e di falsi pipistrelli dalle ali di velluto, nella frescura prodotta da molte acque che zampillavano

<sup>1011</sup> *La casa nuova*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1615-1617.

<sup>1012</sup> *Macabro in salotto*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1525.

discretamente nelle cavità delle finte rocce tra i muschi e i capelveneri, lampadine dissimulate fingevano una luce verde di spelonca illuminando sette o otto tavolini riccamente apparecchiati.<sup>1013</sup>

2. Come ci affacciammo alla *caverna*, dico la verità? Rimasi sorpresa: alta e profonda, con la volta annerita dal fumo e il fondo buio che non se ne vedeva la fine, sembrava tutta un'immensa camera da letto, essendo ingombrata per tutta la sua estensione di letti e giacigli affiancati, come in un ospedale o nella camerata di una caserma.<sup>1014</sup>

## CHIESA

1. Di fronte al plenilunio disteso sulle nere colline, ella [Gemma] gli mormorò [al Vittoni], provava lo stesso sentimento che in *chiesa*, certe sere d'inverno, quando tutte le navate e le colonne e gli archi sono al buio e dall'inginocchiatoio nascosto dietro un pilastro si vede soltanto l'altare con tante fiammelle di ceri che ardono tra i fiori tutt'intorno l'immagine scura e dorata della Madonna.<sup>1015</sup>

2. Alla salute spirituale di Tullio [sua madre] provvedeva in maniera generica includendolo nelle sue orazioni ogni volta che si recava a pregare in certe sue brutte *chiesine* piene di statue di legno dipinto, di drappi polverosi e di altre simili chincaglierie devote; ma della sua salute fisica si occupava ogni volta che gli poneva gli occhi addosso ossia soprattutto durante i pranzi, perché per il resto della giornata, Tullio evitava quanto più poteva la madre piagnucolosa e prolissa. Essi non mangiavano nella sala da pranzo troppo vasta e perciò difficile e costosa a riscaldarsi, bensì in una stanzetta che non era altro che il fondo del corridoio. Dal quale era divisa da una porta coi vetri opachi. In questo ripostiglio pieno di luce bianca e sonnolenta, entrava a malapena il tavolino ovale di legno giallo e parlato e, durante l'inverno, un braciere d'ottone pieno di carboni accesi.<sup>1016</sup>

3. Ma il momento nel quale [la De Gasperis] doveva vergognarsi di più era quello in cui i giocatori interrompevano la partita, Tullio i suoi discorsi e tutti insieme si raggruppavano nel mezzo dello studio intorno una tavola sulla quale, solo lusso di quelle serate, era collocato un vassoio con qualche bottiglia di liquore e un secchiello di ghiaccio. Questo momento, era chiaro, aveva per lei un valore quasi rituale; quelle bottiglie, quei bicchieri, quelle scheggie di ghiaccio, brillavano ai suoi occhi come le fiammelle dei ceri sopra gli altari; quei piccoli rumori dei cristalli e dei liquidi destavano in lei la stessa sospensione

---

<sup>1013</sup> *La mascherata* cit., p. 113.

<sup>1014</sup> *La ciociara* cit., p. 1348.

<sup>1015</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglio* cit., p. 1072.

<sup>1016</sup> *L'avaro*, in *L'imbroglio* cit., pp. 1098-1099.

quasi mistica che nel devoto destano il tintinnio del calice e delle ampolle e il fruscio dei paramenti sacri.<sup>1017</sup>

4. Si trovavano in una piazzetta piena di automobili ferme, dominata dalla facciata barocca di una **chiesa** sulla quale spiccavano, sospesi sul portale, due enormi angioloni in atto di suonare certe loro lunghe trombe.<sup>1018</sup>

5. Il direttore mi indicò, sospeso a mezz'aria, e impigliato come una mosca nella ragnatela di tutte quelle travature nere, un che di bianco e mi disse che era l'altare sul quale la domenica il prete celebrava la messa [...] Non potei fare a meno di immaginare come dovesse suonare quel campanello [il grosso campanello di ferro per richiamare la guardia allo sportello della cella dopo la distribuzione del vitto] all'orecchio ancora ignaro di un prigioniero appena arrivato: anche perché sapevo per esperienza che sono i suoni che fanno maggior impressione e sembrano arrivare più diritti e più spediti di ogni altra sensazione alla zona oscura in cui palpita e si rifugia l'anima.<sup>1019</sup>

6. La strada era tutta di antichi palazzi allineati; soltanto una **chiesa** barocca, incavata come una conchiglia, con due alte colonne in cima ad una scalinata rotonda, interrompeva quasi a metà questa fronte di scure facciate. [...] Era lei, la donna del sogno, e senza esitare Filippo si lanciò anche lui su per gli scalini verso il portale. La donna era già scomparsa, una fessura del materasso dell'ingresso lasciava trapelare una cupa luce rossa, come se l'interno della **chiesa** fosse stato sontuosamente illuminato. Ma appena entrato, scoprì che la **chiesa** era immersa in una grigia e irreale luce crepuscolare, quel bagliore rosso essendo prodotto da una lampadina rinchiusa in un vetro color rubino che illuminava un'immagine al disopra della vaschetta dell'acquasantiera. Ingannato da questa penombra Filippo cercò dapprima invano la donna. La **chiesa** di una forma rotonda di salone, sormontata da un'alta e vuota cupola appariva tutta dipinta sulle pareti in modo da fingere un porticato di ricche colonne di marmo verde dai capitelli d'oro con prospettive di nicchie, di statue e di finestroni tra l'una colonna e l'altra. Ma su questa pittura il tempo era passato; colori, forme, contorni, ogni cosa appariva velata, polverosa, sbiadita, striata. Così da far pensare, piuttosto che alla primitiva sontuosità, a uno di quei sipari di provincia, cenciosi e scoloriti, che paiono anticipare lo squallore dei vecchi fondali. Accrescevano d'altra parte l'aria di decadenza della **chiesa** certe stampe colorate di poco prezzo, incorniciate di chiassoso oro, raffiguranti le tappe dell'ascesa al Calvario e appese torno torno le pareti senza alcun riguardo per i vecchi affreschi; così che alcune sembravano inchiodate sulle colonne

---

<sup>1017</sup> *L'avarò*, in *L'imbroglia* cit., pp. 1108-1109.

<sup>1018</sup> *La tempesta*, in *L'imbroglia* cit., p. 1275.

<sup>1019</sup> *La casa a tre piani*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1598.

e altre sulle teste delle statue dipinte nelle false nicchie. I colori di queste stampe, nuovissimi e crudi, davano a tutta la chiesa, per il loro stridente contrasto con le tinte nobili e sbiadite degli affreschi, un'aria di estrema decrepitezza; veniva fatto di domandarsi se in quel tempio non soltanto due gusti ma anche due religioni diverse si fossero succedute; e tale impressione era confermata da una statuetta zuccherosa, rosea, bionda e celeste che al di sopra dei fiori e dei ceri dell'altare si drizzava in una gran nicchia quadrata in cui un tempo doveva essere stata appiccata qualche cupa pittura sacra di mano di antico maestro. Questo squallore per un momento fermò l'attenzione di Filippo. Poi gli occhi gli caddero sulle due file di banchi deserti che come le due ali oblique di un esercito parevano assediare l'altare. Allora, in una figura nera che a prima vista aveva scambiato per quella di qualche bigotta attardata, riconobbe ad un tratto la persona che cercava.<sup>1020</sup>

7. Era così poco dilaniato dal dubbio che, entrando nella vasta *chiesa*, piena di un'ombra, di un silenzio e di una frescura davvero consolanti dopo la luce, il fracasso e il caldo della strada, dimenticò persino la confessione e prese ad aggirarsi per quei pavimenti deserti, da una navata all'altra, proprio come un turista ozioso. [...] A quell'ora la *chiesa* era deserta. Marcello andò fin sotto l'altare e poi, avvicinandosi ad una delle colonne della navata di destra, guardò d'infilata il pavimento, cercando di abolire la propria statura e di metter l'occhio al livello del suolo: come era vasto il pavimento, veduto così in prospettiva, come poteva vederlo una formica: quasi una pianura e dava una specie di vertigine. Poi alzò gli occhi e lo guardò, seguendo il debole luccichio che la scarsa luce accendeva sulla superficie convessa degli enormi fusti di marmo, rimbalzò di colonna in colonna fino al portale d'ingresso. In quel momento qualcuno entrava, sollevando il materasso, in uno spicchio di luce cruda e bianca: come era piccola, laggiù in fondo alla chiesa, la figura del fedele che si affacciava sulla soglia. Marcello andò dietro l'altare e guardò ai mosaici dell'abside. La figura di Cristo, tra i quattro santi, fermò la sua attenzione: chi l'aveva rappresentato a quel modo, pensò, non nutriva certo alcun dubbio su quello che fosse anormale e quello che fosse normale. Egli abbassò il capo dirigendosi lentamente verso il confessionale, nella navata di destra. Adesso pensava che era inutile rimpiangere di non esser nato in altri tempi e in altre condizioni: egli era quello che era appunto perché i suoi tempi e le sue condizioni non erano più le stesse che avevano consentito l'erezione di quella *chiesa*; e nella consapevolezza di questa realtà, stava tutto il suo impegno. Si avvicinò al confessionale, enorme, in proporzione con la basilica, tutto di scuro legno scolpito, e fece a tempo di intravedere il prete, che vi sedeva, chiudere la tendina nascondendosi; tirò su i pantaloni sul

---

<sup>1020</sup> *La casa nuova*, in *Racconti dispersi 1927-40* cit., p. 1598.

ginocchio affinché non si sgualcissero; quindi disse a bassa voce: “Desidererei confessarmi”.<sup>1021</sup>

8. Presso l’altare della grotta, notai una cosa insolita: un altare fabbricato con casse da imballaggio e ricoperto da una bella tovaglia ricamata. Sulla tovaglia c’erano un crocifisso e due vasi d’argento nei quali, in mancanza di fiori, erano stati messi dei rami d’elce con tutte le foglie. Sotto il crocifisso, poi, stranamente, invece di santini o altri oggetti di culto, vidi tanti orologi, saranno stati una dozzina, allineati in bell’ordine. Erano tutti orologi del tipo vecchio, di quelli che si portano nei taschini dei panciotti, i più di metallo bianco, ma un paio sembravano d’oro. Presso l’altare, sopra uno sgabello, vidi il prete.<sup>1022</sup>

9. [io e Rosetta] giungemmo ad uno spiazzo in salita, coi gradoni, in cima al quale c’era la *chiesa*, una chiesetta proprio di campagna, di vecchie pietre annerite, rustica e antica, ma senza fronzoli né ornamenti. [...] notai che sotto il portichetto sorretto da due colonne, la porta della chiesa era aperta a metà e dissi a Rosetta: “lo sai che facciamo? La *chiesa* è aperta, andiamo a sederci dentro per un poco, per riposarci, e poi ce ne andiamo a piedi verso Vallecorsa”. Rosetta non disse nulla e mi seguì. Entrammo e subito mi accorsi da molti segni che la *chiesa* era stata, se non proprio devastata apposta, perlomeno abitata dai soldati e ridotta ad una stalla. La *chiesa* era uno stanzone lungo e stretto, imbiancato a calce, con il tetto a grandi travi nere e in fondo l’altare, sormontato quest’ultimo da un quadro raffigurante la Madonna con il Bambino. L’altare, adesso, era ignudo, senza paramenti né altro; il quadro c’era ancora ma era tutto storto, come se ci fosse stato un terremoto; e quanto ai banchi che si allineavano un tempo in duplice fila fin sotto l’altare, erano tutti andati salvo due, disposti all’incontrario, per lungo. Tra questi due banchi, per terra, c’era molta cenere grigia e alcuni tizzi neri, segno che ci avevano acceso il fuoco. La *chiesa* riceveva luce da un grande finestrone al di sopra dell’ingresso che un tempo aveva avuto i vetri colorati. Adesso di questi vetri non rimanevano che alcuni frammenti aguzzi; nella *chiesa* c’era giorno chiaro. Io mi accostai a quei due banchi superstiti, ne raddrizzai uno, in modo che guardasse all’altare, ci posai lo scatolone e dissi a Rosetta: “Ecco cos’è la guerra: manco le chiese rispettano”. Quindi sedetti e Rosetta sedette accanto a me.<sup>1023</sup>

## CINEMATOGRAFO

1. ‘Le dieci e mezza’ pensò quindi ‘ho ancora il tempo di ficcarmi in un *cinematografo*.’ Questa idea gli piacque, non sapeva neppure lui

<sup>1021</sup> *Il conformista* cit., p. 119.

<sup>1022</sup> *La ciociara* cit., p. 1349.

<sup>1023</sup> *La ciociara* cit., pp. 1418-1419.

perché, lo entusiasmo. Ora provava un desiderio insaziabile di quella promiscua oscurità popolata di avventure facili e di paesaggi lontani. Al diavolo Maria Teresa, pensò a mo' di conclusione; e sforzandosi di dominare il profondo malessere che l'opprimeva, rinchiuso dietro di sé il portone e si incamminò verso il centro della città.<sup>1024</sup>

2. [...] il **cinematografo** ostentava sulla sua porta uno stellone formato di lampadine bianche rosse e verdi; sulla soglia, davanti ai cartelloni a forti tinte sui quali si vedeva un uomo vestito di nero puntare la rivoltella contro una signora bionda, dei gruppi ammirativi s'erano formati, dei coscritti, degli operai specializzati, con gabardine, scarpe di pelle lucida e calze di seta, delle serve, dei ragazzi e persino un giornalista col suo fascio di giornali freschi, non si sapeva quest'ultimo se per vendere la sua mercanzia o per entrare; la pioggia li infradiciava ma essi non si muovevano. Entrarono: nell'ingresso c'era un bar un po' sudicio, con un banco di zingo, la vaporiera del caffè, e tutte le bottiglie multicolori dei liquori a buon mercato [...] La film descriveva le speculazioni e i delitti di un gruppo di plutocrati che, pur di impossessarsi di una forte eredità, non esitavano di fronte all'assassino della bella e coraggiosa ereditiera; naturalmente c'era un giovane di buona volontà che lottava per salvarla e finalmente ci riusciva; tutta questa roba era rappresentata in una fastosa cornice di palazzi di miliardarii, di strade notturne folgoranti di luci, di negri, di prostitute seminude e ubriache sedute sulle ginocchia di corpulenti banchieri, di corpi di ballo dalle gambe alzate, di misteriosi quartieri cinesi.<sup>1025</sup>

3. [a Michele] Gli venne il desiderio di entrare in un **cinematografo**; ce n'era uno su quella strada assai lussuoso, il quale sulla porta di marmo ostentava una girandola luminosa in continuo movimento.<sup>1026</sup>

4. Il **cinema** si trovava nell'antico teatro della città: una sala immensa e tetra, con quattro file di palchi rossi e dorati e una cupola affrescata. [...] Le dorature erano scrostate e mostravano il gesso bianco, le ninfe rosee dipinte nella cupola erano oscurate da larghe macchie di umidità, le vecchie poltrone col velluto rosso erano state sostituite da certe scranne di ferro che si alzavano e si abbattevano con un cupo fracasso. Ci era sempre un odore vecchio di folle scomparse, di fumo freddo, di segatura umida, di tempo piovoso.<sup>1027</sup>

5. Ma ora, giunto sulla soglia del **cinema**, pur osservando le fotografie esposte nell'atrio nelle quali le figure degli attori fermate a metà delle loro smorfie e dei loro gesti non avevano veramente nulla di allegro,

---

<sup>1024</sup> Cortigiana stanca, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 317.

<sup>1025</sup> Assunzione in cielo di Maria Luisa, in *Racconti dispersi 1927-40* cit., p. 1523.

<sup>1026</sup> Gli indifferenti cit., p. 116.

<sup>1027</sup> La provinciale, in *L'imbroglio* cit., p. 1060.

una gran ripugnanza lo prendeva di comprare il suo biglietto, penetrare nella buia e vastissima sala mezza vuota e tuttavia afosa e, noncurante del luccichio discreto delle miriadi di poltrone deserte, con gli occhi fissi sullo schermo immenso pieno di ombre grigie e labili e l'orecchio teso alle grosse e inumani voci burlesche, rompere anche lui di concerto con gli altri pochi spettatori nelle numerose risate inevitabili e obbligatorie.<sup>1028</sup>

## CIRCOLO

1. [Lucini, Mastrogiovanni, Costa, Ripandelli] Erano due ore che sedevano nella stanzetta della direzione, il fumo delle sigarette annebbiava l'aria, faceva un caldo umido a causa della calce ancora fresca sui muri, tutti portavano sotto le giacche delle grosse maglie policrome; ma, là, attraverso i vetri della finestra si vedeva un sol ramo di abete sporgere così immobile e malinconico contro il fondo grigio del cielo, che non c'era bisogno di andare a vedere per capire che stava piovendo.<sup>1029</sup>

2. Questo salone era assai vasto, era alto quanto la casina; una specie di ballatoio dalla balaustra di legno tinto di turchino faceva il giro della parete all'altezza del secondo piano; su questo ballatoio si aprivano alcune camerette usate come spogliatoi e depositi di strumenti sportivi; un enorme lampadario dello stesso stile, dello stesso legno, dello stesso colore della balaustra pendeva dal soffitto e per l'occasione ci erano stati attaccati dei festoni di lampioncini veneziani che andavano a raggiungere i quattro angoli della sala; parimenti verniciato di turchino era lo zoccolo; e in fondo, sotto l'angolo della scaletta che saliva al piano superiore era stato incastrato il banco del bar con le sue colorate file di bottiglie e la sua brillante vaporiera.<sup>1030</sup>

3. Il *circolo*, che s'intitolava all'antica accademia degli Incantati, era situato al secondo piano di uno di quei tanti palazzi scrostati e dignitosi del corso. L'assicuratore e gli ufficiali salirono una scala ripida e buia, entrarono per certi usci foderati di panno rosso, dal rumore soffice e angoscioso, e attraverso una fila di camerette tappezzate di stoffa scarlatta e male illuminate, quali adibite al giuoco, quali alla lettura, arrivarono al salone da ballo.<sup>1031</sup>

## CITTÀ

---

<sup>1028</sup> *La tempesta*, in *L'imbroglione* cit., p. 1270.

<sup>1029</sup> *Delitto al circolo del tennis*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 319.

<sup>1030</sup> *Delitto al circolo del tennis*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 320.

<sup>1031</sup> *Una domanda di matrimonio*, in *La bella vita* cit., p. 347.

1. Silenzio; la paura della madre ingigantiva; non aveva mai voluto sapere di poveri e neppure conoscerli di nome, non aveva mai voluto ammettere l'esistenza di gente dal lavoro faticoso e dalla vita squallida. "Vivono meglio di noi" aveva sempre detto; "noi abbiamo maggiore sensibilità e più grande intelligenza e perciò soffriamo più di loro..."; ed ora, ecco, improvvisamente ella era costretta a mescolarsi, a ingrossare la turba dei miserabili; quello stesso senso di ripugnanza, di umiliazione, di paura che aveva provato passando un giorno in un'automobile assai bassa attraverso una folla minacciosa e lurida di scioperanti, l'opprimeva; non l'atterrivano i disagi e le privazioni a cui andava incontro, ma invece il bruciore, il pensiero di come l'avrebbero trattata, di quel che avrebbero detto le persone di sua conoscenza, tutta gente ricca, stimata ed elegante; ella si vedeva, ecco... povera, sola, con quei due figli, senza amicizie ch  tutti l'avrebbero abbandonata, senza divertimenti, balli, lumi, feste, conversazioni: oscurit , completa, ignuda oscurit .<sup>1032</sup>

2. La gli [a Leo] rinfresc  l'anima; apr  l'ombrello e cammin  quasi senza alcun pensiero: 'Poteva andare e non andare' si consol  ad un certo momento; 'e non   andata'; e poi ancora, serenamente: 'oggi l'ho bello e capito, quel tasto l    meglio che non lo tocchi'; dopo di che non pens  pi  a nulla, accese una sigaretta, e badando a non bagnarsi i piedi nelle pozze, cammin  col suo passo abituale, n  piano n  in fretta. / Arriv  in fondo alla strada, sbuc  in una vasta piazza piovosa, senza monumenti e senza giardini; all'angolo, sotto l'antenna del segnale di fermata, un gruppetto di persone aspettava il tram; si avvicin , riconobbe, appoggiato all'antenna, Michele: "Toh! sei ancora qui" gli disse, senz'ombra di rancore.<sup>1033</sup>

3. 'E gi ' si ripet  il ragazzo un po' tristemente; 'che cosa si pu  desiderare di pi ?' Non parlava, stava un po' curvo, guardando ora l'uomo ora la strada; era gi  il crepuscolo, i fanali non erano ancora accesi... un'ombra umida invadeva la via affollata cos  che non se ne vedeva il fondo, e uomini, ombrelli, veicoli, ogni cosa a qualche distanza si confondeva in una sola lontananza piovosa in cui, isolati e rapidi, si vedevano scendere e salire i lumi gialli dei tram e quelli delle automobili: 'E ora cosa far ?' si domandava il ragazzo; ogni volta che osservava la mobilit  e la continua agitazione della vita la propria inerzia gli incuteva spavento.<sup>1034</sup>

4. Per tutta la durata del tragitto nessuno dei quattro parl ; Leo guidava con abilit  la grossa macchina tra la confusione delle strade congestionate; Carla immobile guardava trasognata il movimento

---

<sup>1032</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 24.

<sup>1033</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 102.

<sup>1034</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 103-104.

della via, laggiù, oltre il cofano lucido, dove, tra due nere processioni di ombrelli, sotto la pioggia, i veicoli coi loro rossi lumi guizzavano da ogni parte come impazzati. Anche la madre guardava attraverso il finestrino, ma piuttosto che per vedere, per farsi vedere: quella grande e lussuosa macchina le dava un senso di felicità e di ricchezza, e ogni volta che qualche testa povera o banale emergeva dal tenebroso tramestio della strada e trasportata dalla corrente della folla passava sotto i suoi occhi, ella avrebbe voluto gettare in faccia allo sconosciuto una smorfia di disprezzo come per dirgli: ‘Tu brutto cretino vai a piedi, ti sta bene, non meriti altro... io, invece, è giusto che fenda la moltitudine adagiata su questi cuscini’. / Soltanto Michele non guardava la strada, quello che l’automobile portava nella sua scatola sontuosa l’interessava di più, gli pareva che non ci fosse altro; l’ombra nascondeva le faccie dei suoi tre compagni, ma ogni che la macchina passava sotto un fanale, una luce vivida illuminava per un istante quelle persone sedute e immobili: apparivano allora il volto della madre dai tratti fiacchi e profondi, dagli occhi vanitosi; quello di Carla, il viso incantato e puerile della fanciulla che va alla festa; e quello di Leo, di profilo, rosso, regolare, un po’ duro, come quegli oggetti inspiegabili e paurosi che i lampi delle tempeste rivelano per un istante. Ogni volta che Michele li vedeva, stupiva di stare insieme con loro: ‘Perché sono questi’ pensava, ‘e non altri?’. Quelle figure gli erano più che mai straniere, quasi non le riconosceva, gli sembrava che una bionda dagli occhi azzurri al posto di Carla, una signora magra e alta al posto della madre, un piccolo uomo nervoso al posto di Leo non avrebbero trasformato la sua vita; essi erano là, nell’ombra, immobili, ogni scossa dell’automobile li faceva urtare tra di loro come fantocci inerti: nulla gli pareva più angoscioso che vederli così, lontani, staccati, soli senza rimedio.<sup>1035</sup>

5. I marciapiedi erano affollati, la strada rigurgitava di veicoli, era il momento del massimo traffico; senza ombrello sotto la pioggia, Michele camminava con lentezza come se fosse stata una giornata di sole, guardando oziosamente le vetrine dei negozi, le donne, le réclames luminose sospese nell’oscurità; ma per quanti sforzi facesse non gli riusciva di interessarsi a questo vecchio spettacolo della strada; l’angoscia che l’aveva invaso senza ragione, mentre se ne andava attraverso i saloni vuoti dell’albergo, non lo lasciava; la propria immagine, quel che veramente era e non poteva dimenticare di essere, lo perseguitava; ecco, gli pareva vedersi: solo, miserabile, indifferente.<sup>1036</sup>

6. Gli [a Michele] venne una subita fretta; ma la strada rigurgitava di veicoli, i quali, troppo numerosi avanzavano lentamente lungo i marciapiedi; impossibile attraversare; sotto la pioggia diagonale, tra le

---

<sup>1035</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 110-111.

<sup>1036</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 116.

facciate nere e illuminate delle case, le automobili, in due file opposte, l'una ascendente e l'altra discendente, aspettavano di sciogliersi e di balzare avanti: anch'egli aspettò. Allora tra le altre osservò una macchina più grande e più lussuosa; nell'interno di essa sedeva un uomo che si appoggiava rigidamente contro il fondo e aveva la testa nell'ombra; un braccio gli attraversava il petto, un braccio di donna, e si capiva che ella, sedutagli al lato, gli si era accasciata sulle ginocchia, aggrappandosi con la mano a quelle spalle, come chi vuole supplicare e non osa guardare in faccia; l'uomo immobile e la donna avvinghiata stettero per un istante agli occhi di Michele nella luce bianca dei fanali; poi il veicolo si mosse e avanzò scivolando come un cetaceo tra le altre automobili; egli non vide più che un lumettino rosso fissato sopra la targa dei numeri; pareva un richiamo; e anche questo segno sparì.<sup>1037</sup>

7. [...] immobile al suo posto al fianco di Leo, Carla guardava con istupore la pioggia violenta lacrimare sul parabrise e in questi fiotti intermittenti colar disciolte sul vetro tutte le luci della *città*, girandole e fanali. Le strade si seguivano alle strade; ella le vedeva piegare, confluire una nell'altra, girare laggiù oltre il cofano mobile dell'automobile; a intervalli, tra i sobbalzi della corsa, delle nere facciate si staccavano nella notte, passavano, e si dileguavano come fianchi di transatlantici in rotta, non senza difficoltà, attraverso i marosi; gruppi neri di persone, porte illuminate, lampioni, alberi, ogni cosa si affacciava per un istante nella corsa e poi scompariva inghiottita definitivamente dall'oscurità.<sup>1038</sup>

8. Soddisfatta, Mariagrazia se ne andò; discese in fretta la scala, uscì all'angolo della strada, salì in un tram che andava verso il centro della *città*; erano forse già venti minuti che Lisa doveva aspettarla in quel negozio di cappelli dove si erano date convegno per esaminare i nuovi modelli di Parigi... La madre sedeva in un angolo presso il finestrino, voltava più che poteva il dorso al popolo del tram e guardava nella strada; i marciapiedi erano affollati di una viva moltitudine di lavoratori d'ogni specie che tornavano alle loro case; il freddo sole di febbraio illuminava le loro faccie arrossate dal vento diaccio sotto le falde usate dei cappelli scoloriti e deformi, e le loro persone chiuse nei pastrani inverditi dal tempo; era un solicello bianco e senza calore che si diffondeva generosamente su tutti quegli stracci quasi avesse voluto benedirli; una dopo l'altra sfilavano le brillanti botteghe con quelle scritte dipinte in rosso, in bianco o in bleu sulle vetrine; le insegne luminose sospese ai cornicioni, grigie e spente, parevano delle larve incenerite; il tram avanzava lentamente, multicolore, volgare e pieno come un carosello, fremeva, tintinnava... Ogni tanto, sotto gli occhi della madre, con un rapido movimento, il cofano lucido e oblungo di

---

<sup>1037</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 117-118.

<sup>1038</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 160.

un'automobile avanzava, si fermava quasi cercando un varco coi suoi grossi fanali, balzava avanti... ella vedeva dietro una lastra di vetro, fermo al suo posto, con le mani guantate posate sul volante, uno chauffeur tutto vestito di cuoio e poi, adagiato sopra i cuscini di pelle, soddisfattissimo, con l'occhio semiaperto e abbassato sulla folla, un personaggio panciuto, oppure, avvolta nelle sue gonfie pelliccie, qualche signora dal volto delicato e dipinto... Allora, senza volerlo, la madre sospirava; ella non avrebbe mai potuto passare tra la folla malvestita in un'imponente e poderosa macchina, i suoi anni erano svaniti, la sua giovinezza si era dileguata nella lucida automobile dei suoi sogni; a poco a poco le figure della sua invidia, quei personaggi effimeri passati via con la rapidità delle frecce nei loro carri rombanti si erano allontanati anche dalla sua fantasia e dalla sua speranza, rassegnata ella continuava il suo cammino, non senza una specie di disgustata dignità, in quel colorato carrozzone di ferro e di vetro.<sup>1039</sup>

9. Sul marciapiede vuoto, le due donne camminavano litigando; la madre indossava un vestito grigio, Lisa marrone; avevano ambedue una pelliccia di volpe intorno al collo, fulva quella di Lisa, argentea quella della madre; camminavano e si leticavano; le brillanti automobili correvano, qualche coppia passava, giovane ed elegante; grigio e oro: grigie le figure lontane e vicine dei passanti, i profondi giardini, al di là delle inferriate, il viale deserto, i platani; d'oro quel sole nuovo e freddo, ancora rappreso nel gelo dell'inverno, grondante luce ed acqua dai suoi ghiaccioli fusi, ridente e frigido come un convalescente, avvolto nella bambagia, quel sole d'oro, nella bambagia azzurra del cielo di febbraio.<sup>1040</sup>

10. Le case erano morte, muti i platani, immobile il giorno; un cielo di pietra pesava sui tetti curvi; né ombra né luce per quanto lunga era la strada, ma soltanto una fame arida di tempesta.<sup>1041</sup>

11. 'Andiamo da Leo' si ripeté. Ora lo spazio grigio e immobile pareva deformarsi ogni tanto di labili lacrime; all'angolo della strada c'era una specie di officina meccanica per riparazioni; sulla soglia della porta un uomo vestito di uno scafandro sudicio smontava una ruota di bicicletta; faceva caldo; non una sola voce; le lacrime del cielo deformavano al loro passaggio delle case di sei piani, ecco, le vedeva torcersi, piegarsi flessibilmente con tutte le loro finestre, ma non lasciavano traccia sulle pietre dei marciapiedi; dei larghi sputi giallognoli or qua or là ma nessuna lacrima; allucinazione?<sup>1042</sup>

---

<sup>1039</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 189-190.

<sup>1040</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 195.

<sup>1041</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 259.

<sup>1042</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 261.

12. Alla sera del giovedì grasso, il proprietario di terre Giuseppe Pignotti-Marchese, giunto in *città*, si lamenta di non aver «ancora ricevuto alcuno invito per i balli che sapeva aver luogo la notte di quel giorno stesso. [...] Gli pareva in quel momento di odiare la *città* dove si trovava più d'ogni altra cosa al mondo, e nella *città* particolarmente un certo gruppo di persone. '*Città* di parassiti', pensò ancora, 'aristocrazia degenerata... si invitano degli illustri ignoti, si accolgono a braccia aperte individui tarati, nuovi ricchi, arrivisti della peggiore specie».<sup>1043</sup>

13. Al paese [Filippo Milone] si era immaginato che l'attività della gente nella grande *città* l'avrebbe incitato, quasi per emulazione, a lavorare. Si era visto, con una specie di deliziosa anticipazione, chiuso nella cameretta restare ore e ore a tavolino senza mai cedere alla tentazione, così frequente e vittoriosa al paese, di scendere in strada per sgranchirsi le gambe o andarsene al caffè con gli amici. Aveva insomma sperato che la tranquillità e l'angustia della vita paesana fossero il motivo della sua pigrizia e non della propria natura. Ma invece appena arrivato nella capitale verso i primi giorni di ottobre, si era sentito invadere da un grande e libero benessere, quale non aveva mai provato in vita sua.<sup>1044</sup>

14. Tarcisio, da una strada all'altra, giunse sul lungo fiume. Qui mise i gomiti sul parapetto e si affacciò. Il fiume scorreva senza rumore in fondo ai muraglioni tenebrosi portandosi via, con rapidità sorprendente, le sue acque sconvolte attraverso i riflessi gialli dei fanali. Dall'alto, lo sguardo di Tarcisio piombava sopra una fila di tetti di baracche galleggianti. Un cavo di ferro partiva da una di queste baracche ed era avvitato ad un anello proprio sotto i suoi gomiti. Sopra la sua testa un albero del lungo fiume sporgeva in avanti le sue fronde. Poco più in là, sotto un albero simile, una coppia stava in piedi contro il parapetto. Parlottavano con una sommessa insistenza che irritava i nervi sottesi di Tarcisio.<sup>1045</sup>

15. La strada era nuova, ancora disselciata e con l'erba alta lungo gli zoccoli di marmo dei palazzi. Oscura, in leggera salita, sboccava in uno spiazzo oltre il quale, in un diffuso e indiretto chiarore come di *città* sottostante, pareva esserci un salto nel vuoto. Risalita con lento passo la strada, Perrone vagò un poco al buio per lo spiazzo, quindi si affacciò allo strapiombo e scoprì, come aveva pensato, tutta una parte della *città*. Sotto di lui, in una valle angusta, si levavano, serrati l'uno contro l'altro, i caseggiati enormi e regolari di un quartiere popolare. Il quartiere era così bianco in quella gola oscura stretta da ogni parte da alte colline che sembrava illuminato dalla luna; sebbene luna non ci

---

<sup>1043</sup> *Morte improvvisa*, in *La bella vita* cit., p. 428.

<sup>1044</sup> *La casa nuova*, in *Racconti dispersi 1927-1969* cit., p. 1603.

<sup>1045</sup> *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *L'amante infelice* cit., p. 306.

fosse, ma soltanto l'incerto stellato dell'afosa notte di luglio. Di lassù si vedevano le vaste terrazze su cui allungavano le ombre gruppi ineguali di comignoli. Qua e là figure nere si muovevano su queste terrazze come per inquietudine dell'afa. Tra casamento e casamento lo sguardo piombava fino al fondo delle strade deserte. Ma tra il quartiere e il dirupo, proprio sotto di lui, Perrone vide una vasta zona informe e come devastata in cui brulicava una illuminazione straordinaria. Era il luna park mezzo nascosto con le sue luci brillanti in una piega del terreno, simile, tra le colline, a una miniera di pietre fulgide messe a nudo da qualche terremoto. Si vedevano distintamente i festoni di lampadine colorate, le forti chiarità bianche dei padiglioni, il brulichio nero della folla. Le nenie delle giostre e il mormorio della moltitudine giungevano a tratti, secondo il vento. Qualche sparo ogni tanto traforava questo compatto brusio.<sup>1046</sup>

16. In verità non mi ero mai accorto che la *città* contasse tante fontane, fontanelle, bocchette, rogge, fonti, e altri simili scaturigini. Non sfuggivo ad una che per cadere in un'altra. Intanto su tutto questo, la pioggia continua a cadere, tenebrosa e tranquilla.<sup>1047</sup>

17. L'albergo dava sul lungosenna. Come si affacciò sulla soglia, restò un momento immobile, sorpreso dal lieto spettacolo della *città* e della giornata serena. A perdita d'occhio, lungo il parapetto del fiume, si alzavano dai marciapiedi grandi alberi fronzuti, carichi di brillante fogliame primaverile. Erano alberi che non conosceva: forse ippocastani. Il sole della bella giornata splendeva su ogni foglia tramutato in verdezza chiara, luminosa, sorridente. Allineati sui parapetti, gli scaffali dei rivenditori offrivano file di libri usati e cataste di stampe; gente camminava senza fretta lungo gli scaffali, sotto gli alberi, tra lo svviare scherzoso del sole e delle ombre, in un'aria suadente di tranquillo passeggio domenicale. Marcello attraversò la strada e andò ad affacciarsi al parapetto, tra uno scaffale e l'altro. Al di là del fiume, si vedevano i palazzi grigi, coi tetti a mansarda, dell'altra sponda; più lontano le due torri di Nôtre-Dame; più lontano ancora guglie di altre chiese, profili di caseggiati, di tetti di comignoli. Notò che il cielo era più pallido e più ampio che in Italia, come risuonante dell'invisibile e brulicante presenza dell'immensa *città* distesa sotto la sua volta. Abbassò gli occhi al fiume: incassato tra i muraglioni di pietra a sghembo, fiancheggiato di banchine pulite, pareva, in quel punto, un canale; l'acqua, grassa e ricca, di un verde torbido, inanellava i piloni bianchi del ponte più vicino di gorghi scintillanti. Una chiatta nera e gialla scivolava rapida e senza schiuma su quell'acqua densa, il fumaio eruttava fumo a sbuffi impetuosi, si vedevano a prua due uomini che parlavano, uno in camiciotto azzurro e l'altro in canottiera bianca. Un passero grasso e familiare si posò sul

---

<sup>1046</sup> *La solitudine*, in *L'amante infelice* cit., pp. 174-176.

<sup>1047</sup> *Malinverno*, in *L'amante infelice* cit., p. 311.

parapetto accanto al suo braccio, cinguettò vivacemente come per dirgli qualche cosa e poi rivolò in direzione del ponte. Un giovane smilzo, forse uno studente, malvestito, col basco in capo e un libro sotto il braccio, fermò la sua attenzione: andava in direzione di Nôtre-Dame, senza fretta, ogni tanto soffermandosi a guardare i libri e le stampe. Osservandolo, lo colpì la propria disponibilità, nonostante tutti gli impegni che l'opprimevano: avrebbe potuto essere quel giovane e allora il fiume, il cielo, la Senna, gli alberi, Parigi intera avrebbero avuto per lui un altro senso. Vide nello stesso momento venire piano sull'asfalto un taxi libero e lo fermò con un gesto che quasi lo stupì: non ci aveva pensato un momento prima. Salì dando l'indirizzo del caffè dove Orlando l'aspettava. / Riverso sui cuscini, guardò le strade di Parigi, mentre il taxi correva. Notò l'allegria della *città*, tutta grigia e tutta vecchia e ciononostante sorridente e leggiadra, piena di una dolcezza intelligente che pareva entrare a folate per i finestrini insieme con il vento della corsa. Le guardie ritte ai crocicchi gli piacquero, non sapeva neppur lui perché: gli sembravano eleganti con il loro chepì tondo e duro, la corta mantellina, le gambe sottili. Una di esse si affacciò al finestrino per dire qualche cosa all'autista: un biondino energico e pallido, il fischietto stretto tra i denti, il braccio armato di bastone bianco teso indietro a fermare il traffico. Gli piacevano i grandi ippocastani che levavano i rami verso i vetri scintillanti delle vecchie facciate grige; gli piacevano le insegne dei negozi, antiquate, con le scritte in lettere bianche e piene di svolazzi su fondi marroni o vinosi; gli piaceva persino la foggia inestetica dei taxi e degli autobus con quei cofani che parevano musi abbassati di cani che andassero odorando il suolo. Il taxi, dopo una breve sosta, passò davanti il tempio neoclassico della Camera dei Deputati, imboccò il ponte, si precipitò di gran corsa verso l'obelisco di Piazza della Concordia. Così, pensò, guardando all'immensa piazza militare, chiusa in fondo dai portici allineati come reggimenti di soldati per una parata, così questa era la capitale di quella Francia che bisognava distruggere. Adesso gli pareva di amare da gran tempo la *città* che si stendeva davanti ai suoi occhi, da molto prima di quel giorno in cui vi si trovava per la prima volta. E tuttavia proprio questa ammirazione per la bellezza maestosa, gentile e lieta della *città*, confermava in lui il senso tetro del dovere che si accingeva a compiere. Forse se Parigi fosse stata meno bella, pensò ancora, egli avrebbe potuto eludere quel dovere, fuggire, liberarsi del destino. Ma la bellezza della *città* lo riconfermava nella sua parte ostile e negativa; allo stesso modo dei molti aspetti ripugnanti della causa per la quale militava.<sup>1048</sup>

18. [Marcello] Camminò un pezzo da una viuzza all'altra, sbucò finalmente in una larga strada in leggera salita, l'Avenue de la Grande Armée, come lesse sul canto di una casa. [...]. Se gli restava qualche dubbio circa la serietà di questa sua decisione, esso scomparve del

<sup>1048</sup> *Il conformista* cit., pp. 198-200.

tutto poiché, giunto al termine dell’Avenue de la Grande Armée, levò gli occhi verso l’Arco di Trionfo. [...] Aspettò un lungo momento che il carosello delle macchine che giravano in tondo al monumento si interrompesse e, attraversata la piazza, andò direttamente all’Arco, penetrando, il cappello in mano, sotto la volta, dove era la lapide del Soldato Ignoto. [...]. Uscì da sotto l’Arco, aspettò di nuovo che il passaggio delle macchine si interrompesse e raggiunse il marciapiede de l’Avenue des Champs Elysées. Gli sembrò che l’Arco stendesse come un’ombra sulla ricca e festosa strada che ne discendeva; e che un nesso indubitabile corresse tra quel monumento bellicoso e la prosperità pacifica e allegra della folla che popolava i marciapiedi. [...] L’animo pieno di questo desiderio, discese pian piano l’Avenue des Champs Elysées, fermandosi ogni tanto a osservare i negozi, i giornali esposti ai chioschi, la gente seduta ai caffè, i cartelloni dei cinema, le insegne dei teatri. La folla che si addensava sui marciapiedi lo circondava d’ogni parte con un pullulante movimento che gli pareva quello stesso della vita. Le quattro file di macchine, due per ogni verso, che risalivano e discendevano la larghissima strada, gli trascorrevano nell’occhio destro; nell’occhio sinistro si alternavano i ricchi negozi, le liete insegne, i caffè gremiti. [...] Come giunse in fondo alla strada, cercò una panchina all’ombra degli alberi dei giardini e vi sedette con sollievo, contento di potersi dedicare in pace al pensiero di Lina. [...] Mentre, seduto sulla panchina, si abbandonava a questi pensieri, l’occhio gli cadde improvvisamente su una grossa macchina che, scendendo in direzione di Piazza della Concordia, pareva gradualmente rallentare la marcia; e infatti, a poca distanza da lui, si fermò presso il marciapiede.<sup>1049</sup>

19. Altro viaggio per la *città*. Giacomo adesso si divertiva a questa specie di gioco dell’oca; e poi la frase di Sebastiano sulla propria disintegrazione l’incuriosiva, un po’ come la frase di un rebus che con queste peregrinazioni potesse alla fine risolvere. A via Cimarosa trovò una villa liberty, color biscotto ornata di stucchi cremosi, in una scialba strada di ville e di giardini. Ma anche qui Sebastiano non c’era benché ci fosse stato non più di dieci minuti prima, lasciando, al solito, un messaggio per Giacomo nel quale lo invitava a raggiungerlo nei pressi della stazione. Giacomo vi si recò, salì al terzo piano di un triste palazzo umbertino e ne ridiscese subito per correre ad un Lungotevere dove trovò una palazzina in stile Novecento, marmorea e massiccia come un fortilizio. Qui, proprio come al gioco dell’oca, quando il giocatore è “punito”, gli diedero l’indirizzo del parallelepipedo. Giacomo vi andò.<sup>1050</sup>

CLINICA / SANATORIO

<sup>1049</sup> *Il conformista* cit., p. 230; p. 232; pp. 233-234; p. 235.

<sup>1050</sup> *La disintegrazione*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1521.

1. Una fabbrica lunga e regolare e grigia, di tre piani, con una porta in cima a pochi scalini. Vidi che tutte le finestre erano provviste di inferriate; ma non c'era altro segno a indicare la qualità delle persone che abitavano in quella casa. L'impiegata che ci accompagnava scappò protestando che aveva paura e che le pazze le facevano troppa impressione; e il medico, tratta di tasca una chiave, aprì la porta e mi fece entrare nel vestibolo. Ci trovammo, chiusa che fu la porta, tra quattro pareti grige, di fronte ad un cancello di ferro, in un'aria nuda e fredda. Il medico suonò un campanello squillante dicendo che le chiavi di quel cancello le aveva l'infermiera principale. [...]. Il medico mi spiegò che al pianterreno si trovavano le dementi più tranquille, riunite in camerate o all'aria aperta in recinti; e al secondo quelle che egli, con scientifico eufemismo, chiamava le eccitate, quali chiuse in celle e quali a letto nella sala bianca, piena della chiara luce della giornata serena. Altro cancello di ferro ci sbarrò il passo al sommo della scala; disserrato il quale ci trovammo in un corridoio grigio con tante porte alineate e, dalla parte del giardino, altrettante finestre. La sala dei letti era in fondo a questo corridoio; e infatti per la porta aperta, laggiù in fondo, si distingueva uno di questi letti e qualcosa di scuro che poteva essere una delle dementi. Ci dirigemmo dunque verso la sala; entrato che fui, la prima cosa che vidi fu una gran bianchezza: bianche le pareti, bianco il soffitto, bianche le tende delle finestre, bianchi i letti. Ma in tutta questa bianchezza sul capezzale di ciascuno di quei venti o trenta letti allineati intorno alle pareti fiammeggiava il nero e maligno cespuglio della capigliatura scarmigliata di una ragazza; ché per un caso singolare non ce n'erano di bionde, appena qualcuna grigia.<sup>1051</sup>

2. Si uscì finalmente dalla sala e nel corridoio il medico mi mostrò certe porte chiuse di fuori con robusti paletti di ferro e fornite di spioncini, dicendomi che in quelle celle stavano segregate le malate più gravi. Guardai in uno di questi spioncini. L'abitatrice della cella stava appoggiata al davanzale della finestra volgendo le spalle alla porta. Guardava nel giardino.<sup>1052</sup>

3. Si dicesse al pianterreno, il medico aprì una porta, eccoci in una camera vasta, ariosa e sonora, arredata di molte massicce tavole e solidissime panche. Come negli asili i bambini, le pazze stavano quasi sedute sulle panche, quali in terra, quali in piedi o sulle tavole; con quel curioso disordine proprio dell'ozio irresponsabile e svagato.<sup>1053</sup>

---

<sup>1051</sup> *La casa a tre piani*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1585-1586.

<sup>1052</sup> *La casa a tre piani*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1589.

<sup>1053</sup> *La casa a tre piani*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1590.

4. Il ragazzo subiva queste umiliazioni senza quasi risentirle, a tal punto era immerso nella deprimente atmosfera del *sanatorio*.<sup>1054</sup>

5. [...] nella *stanza* tutta ingombra dei due letti, dove la luce era accesa fin dal mattino e l'aria viziata della notte non se ne andava mai completamente, le ore passavano interminabili.<sup>1055</sup>

6. [La signorina Polly era] ricoverata in prima classe dove ogni degente era solo nella sua *stanza*.<sup>1056</sup>

7. [per raggiungere Polly Girolamo doveva] Uscire non senza difficoltà dalla sua *stanza*, percorrere sia pure dentro il suo letto, i corridoi oscuri del sanatorio, scendere fino al primo piano in quell'ascensore piacevolmente lento ed angoscioso, fare un ingresso quasi trionfale in quell'altra *stanza* tanto più spaziosa della sua e dove tutte le cose, i fiori nei vasi, le fotografie, i libri, la carta delle pareti, persino la luce, per essergli nuove e inconsuete gli parevano festive e immeritate; [...].<sup>1057</sup>

8. La *camera* assai vasta [di Polly] era immersa in una penombra calda e gradevole, la lampada, fissata sopra i capezzali paralleli, illuminava le loro due teste.<sup>1058</sup>

9. La *camera* era oscura e silenziosa, i due letti gemelli vi facevano una gran macchia bianca; nell'ombra delle pareti si distinguevano confusamente varii oggetti, fiori, fotografie, vestiti, che davano a Girolamo un'impressione di grande comodità.<sup>1059</sup>

10. La notte era intanto caduta del tutto, un'ombra nera interrotta soltanto dal biancore confuso delle lenzuola rovesciate del letto del Brambilla riempiva la *stanza*.<sup>1060</sup>

11. La *clinica*, palazzina bianca di tre piani, aveva un aspetto di normale dimora, non fossero state le inferriate che oscuravano le finestre. L'infermiere disse, salendo in fretta la scala sotto il verone: "Il professore vi aspetta, signora Clerici". Egli precedette i due visitatori in un ingresso nudo e in ombra, e andò a picchiare ad una porta chiusa, al di sopra della quale, su una targa smaltata, si leggeva: "direzione".<sup>1061</sup>

---

<sup>1054</sup> *Inverno di malato*, in *La bella vita* cit., p. 366.

<sup>1055</sup> *Inverno di malato*, in *La bella vita* cit., p. 370.

<sup>1056</sup> *Inverno di malato*, in *La bella vita* cit., p. 372.

<sup>1057</sup> *Inverno di malato*, in *La bella vita* cit., p. 372.

<sup>1058</sup> *Inverno di malato*, in *La bella vita* cit., pp. 378-379.

<sup>1059</sup> *Inverno di malato*, in *La bella vita* cit., pp. 381-382.

<sup>1060</sup> *Inverno di malato*, in *La bella vita* cit., p. 391.

<sup>1061</sup> *Il conformista* cit., p. 143.

12. Era una piccola stanza nuda, con un letto fissato alla parete e un tavolino di legno bianco di fronte alla finestra sbarrata dalle solite inferriate.<sup>1062</sup>

13. Proprio di fronte alla finestra della mia stanza, nella *clinica* in cui ero stato trasportato dopo lo scontro, si alzava nel giardino un grande albero, un cedro del Libano, dai lunghi rami spioventi di un verde quasi azzurro. Presi a guardarlo per ore, la testa girata sul guanciale, stando supino sul letto: tutte le ore, in realtà, che non dedicavo al sonno e ai pasti, perché ero quasi sempre solo, avendo fatto sapere fin dal primo giorno a mia madre e ai miei pochi amici, che non desideravo visite. Guardavo l'albero e provavo un sentimento di disperazione totale, ma calma, e per così dire, stabilizzata, quale appunto si può provare dopo essere passati attraverso una crisi, che, pur non essendo risolutiva, si suppone tuttavia che sia il massimo che si possa affrontare.<sup>1063</sup>

## CORRIDOIO

1. Sono due mesi che quest'uomo di civile apparenza abita in tale albergo: il via vai per i *corridoi* oscuri, i rumori equivoci nelle stanze prossime, certe conversazioni non si sa se più dolorose o fastidiose che le pareti sottili lasciano trapelare, nulla gli dà noia.<sup>1064</sup>

2. Fruscio di cortinaggi; stretto, basso, oscuro, un vero budello, con quelle sue due porte a fior di parete, questo *corridoio* fa pensare al respiro ansante, all'agguato, alla mortale sorpresa; si ha paura di aprire uno di quei due usci, e pure si gira la maniglia; pianissimo; si entra con precauzione, sulle punte dei piedi e si passa di colpo da quell'ombra alla chiarezza di un bagno.<sup>1065</sup>

3. Chi è entrato nel *corridoio* che or ora abbiamo attraversato? Le tende azzurre fremono appena, silenziosamente, di quel passaggio, come le cortine ricomposte di un teatro; quel corridoio è il retroscena, là stanno i soppalchi marroni, le quinte a cui si appoggiano i personaggi mai veduti di questo dramma; aspettiamo un istante che quelle pieghe si disserrino rivelando una scena viva e delle maschere stupide, tragiche e colorate: e infatti... ecco, ecco, una porta si chiude, là nel *corridoio*, dei passi risuonano, e poi, ecco, i cortinaggi si riempiono, si gonfiano come se una massa enorme tentasse di passare e infine espellono il loro segreto sotto la forma di un uomo dalle braccia cariche; il suo fardello sembra essere Mercedes stessa, lo si

---

<sup>1062</sup> *Il conformista* cit., p. 145.

<sup>1063</sup> *La noia* cit., p. 290.

<sup>1064</sup> *Albergo di terz'ordine*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1527-1528.

<sup>1065</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1536.

indovina dal vestito giallo di Mercedes, dalla fronte rovesciata, dai piedi più alti della testa; l'uomo attraversa a piccoli passi affaticati l'anticamera, ecco che cozza furiosamente con le gambe di quel corpo dentro le pieghe tenaci della tenda, e scompare nel *corridoio*; le tende ondeggiano e sono di nuovo immobili.<sup>1066</sup>

4. [...] [in seguito all'apparizione della donna riprodotta in una fotografia esposta in una vetrina, Gaspare] arrivò alla pensione, entrò nel *corridoio* buio, pieno di un intollerabile puzzo di cucina.<sup>1067</sup>

5. Nel *corridoio* incontrò Michele: "C'è Leo di là?" egli le domandò. Carla guardò il fratello. "C'è."<sup>1068</sup>

6. Piccolo ma angosciato tragitto attraverso il *corridoio*; Carla guardava in terra pensando vagamente che quel passaggio quotidiano dovesse aver consumato la trama del vecchio tappeto che nascondeva il pavimento; e anche gli specchi ovali appesi alle pareti dovevano serbare la traccia delle loro faccie e delle loro persone che più volte al giorno da molti anni vi si riflettevano, [...] in quel *corridoio* l'abitudine e la noia stavano in agguato e trafiggevano l'anima di chi vi passava come se i muri stessi ne avessero esalato i velenosi spiriti; tutto era immutabile il tappeto, la luce, gli specchi, a porta a vetri del vestibolo a sinistra, l'atrio oscuro della scala a destra, tutto era ripetizione.<sup>1069</sup>

7. Nel *corridoio*, senza parer di nulla, egli passò un braccio intorno alla vita della fanciulla; ella se ne accorse ma resistette alla tentazione di svincolarsi: 'è la fine', pensò 'la fine della mia vecchia vita'. Gli specchi che brillavano nell'ombra riflessero al passaggio delle loro due figure abbracciate.<sup>1070</sup>

8. [...] il telefono era là, inchiodato alla parete, in fondo al *corridoio* oscuro, ma Lisa non c'era; [...].<sup>1071</sup>

9. Un odore di cucina empiva quell'ombra angusta.<sup>1072</sup>

10. La candela diede un ultimo bagliore sotto l'architrave della porta e s'ingolfò nella notte del *corridoio*; [...].<sup>1073</sup>

---

<sup>1066</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1538-1539.

<sup>1067</sup> *Apparizione*, in *La bella vita* cit., pp. 344-345.

<sup>1068</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 12.

<sup>1069</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 22.

<sup>1070</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 35.

<sup>1071</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 54.

<sup>1072</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 55.

<sup>1073</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 127.

11. Uscirono dal salotto; anche il *corridoio* era illuminato; Mariagrazia andò ad uno degli specchi rotondi e si rassettò alla meglio; [...].<sup>1074</sup>

12. Uscirono infine dalla sala da pranzo, a passi misurati, accendendo delle sigarette e guardandosi di sfuggita negli specchi del *corridoio* e andarono nel salotto.<sup>1075</sup>

13. Nel *corridoio* l'oscurità era completa; Lisa girò l'interruttore e una luce giallastra, da dormiveglia, colò dal soffitto basso sulle pareti oscure; il telefono era inchiodato presso la porta del salotto ad altezza d'uomo; sotto il telefono era il libro dei numeri; Lisa lo sfogliò rapidamente, girò più volte la manovella [...].<sup>1076</sup>

14. Egli contemplava il *corridoio*: due armadi, una specie di scaffale vuoto, delle sedie...Lisa gli volgeva le spalle, la camicetta tutta imbevuta di luce giallognola lasciava intravedere ancor più che nel boudoir l'abbondanza rosea e bionda del dorso stretto dalle due bretelline opache della sottoveste; i fianchi divorati dall'ombra parevano meno larghi, meno storte le gambe...: tutto questo egli l'osservò con occhi trasognati...' Eccomi in casa di Lisa...nel *corridoio* ...' si ripeteva [...].<sup>1077</sup>

15. Il *corridoio* oscuro era disseminato di lampade accese.<sup>1078</sup>

16. Uscirono dal salotto, il *corridoio* imbiancato era quasi buio a causa del temporale che doveva essersi nel frattempo ancor più addensato; in quell'ombra stralunata, i pochi oggetti parevano più gratuiti di prima, più nudi i muri, il bimbo che là, in un angolo, si muoveva goffamente nel suo sostegno di vimini, sopra le losanghe bianche e nere del pavimento, sembrava ancora più abbandonato di quel che in verità probabilmente non fosse.<sup>1079</sup>

17. [...] attraverso un *corridoio* oscuro raggiunsi la stanza [...].<sup>1080</sup>

18. Questo *corridoio*, specie di gabbia vetrata che corre tutto intorno il cortile, di giorno era tepido e chiaro, quasi una serra, per via di quella protezione dei vetri che permetteva ai raggi del sole di inondarlo a lungo senza il concorso della fredda aria invernale. Ma in quel momento gli apparve lugubre e angusto, con il basso soffitto di

---

<sup>1074</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 140.

<sup>1075</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 142.

<sup>1076</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 254.

<sup>1077</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 254.

<sup>1078</sup> *Inverno di malato*, in *La bella vita* cit., p. 378.

<sup>1079</sup> *La noia*, in *La bella vita* cit., p. 426.

<sup>1080</sup> *Lo snob*, in *La bella vita* cit., p. 411.

travicelli male imbiancati, i vetri bui e quella fuga di porte nerastre e serrate. Un tempo quel *corridoio* così comodo aveva permesso a Tarcisio adolescente di uscire di casa di soppiatto e di rientrarvi senza essere notato. Fu forse il ricordo di quelle lontane scappate che gli fece con un gesto istintivo, guardare in direzione di una delle ultime porte, quella della stanza che un tempo era appartenuta ai suoi genitori, per vedere se per caso una luce ne trapelasse. Ora quella porta, come era giusto, non era illuminata; ma con stupore vide che la paventata striscia di luce usciva da sotto un uscio situato poco avanti, quello, così gli parve, della sala da pranzo.<sup>1081</sup>

19. Salì di corsa due rampe di scala, sbucò nel *corridoio* del terzo piano. Per le due finestre che erano alle estremità del corridoio, una luce smorta e bassa si spandeva debolmente sulle mattonelle rosse del pavimento. In questa luce, che gli aureolava curiosamente i peli ritti del dorso, Tancredi vide il gatto aggirarsi tutto contratto e guardingo. Con un salto fu nel vano di una porta e, le dita sulla maniglia, osservò i movimenti dell'animale. Il gatto non pareva essersi accorto di lui, indeciso, si aggirava in quella poca luce, il dorso inarcato e la coda ritta. Sembrava che si specchiasse nel pavimento; e ad un tratto fece un balzo da parte, quasi giocando con il proprio riflesso. Quindi parve vedere per la prima volta Tancredi e subito spiccò verso di lui un trotterello calmo e fiducioso. Tancredi che l'aveva spiato tutto il tempo, si rifugiò sollecitamente nella camera, e, pian piano, senza far rumore, chiuse l'uscio.<sup>1082</sup>

20. Mise la valigia in terra, trasse di tasca la grossa chiave di ferro e la introdusse nella toppa della vecchia porta verde e sdrucita dell'antico convento. Entrarono nel *corridoio* buio e fresco. “Che mura grosse” disse la donna guardando ai lucernari incassati nello spessore delle volte. “Era un convento” disse Sandro. Andò in fondo al *corridoio*, aprì l'uscio e soggiunse: “Ti ho fissato una stanza accanto alla mia... intanto puoi entrare qui”.<sup>1083</sup>

21. Dalla piazza, per una scalinata, passarono in un porticato coperto che come un *corridoio* girava dentro il paese, dentro la fila di case che fronteggiava la marina. Il porticato era tutto bianco, con rotonde volte bianche, pareti sghembe bianche, selciato bianco e pareva proprio una galleria scavata dentro un solo blocco di sale o di marmo. Ogni tanto un'arcata si apriva e allora, in una luce forte, si scorgeva il mare azzurro e risplendente fino ai termini annerbiati dell'orizzonte.<sup>1084</sup>

---

<sup>1081</sup> *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *L'amante infelice* cit., p. 204.

<sup>1082</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice* cit., p. 204.

<sup>1083</sup> *L'amante infelice*, in *L'amante infelice* cit., p. 218.

<sup>1084</sup> *L'amante infelice*, in *L'amante infelice* cit., p. 233.

22. Nel *corridoio*, chiusa la porta, le disse: “Questa casa avrà molti difetti...ma è tranquillissima...è fatta apposta per riposare”.<sup>1085</sup>

23. Ella non disse nulla e mi precedette per il *corridoio*. Dietro di lei che avanzava nella penombra familiare della sua casa, vacillando lenta ed eretta, io la seguii fino in fondo al corridoio e poi giù per la scala.<sup>1086</sup>

24. Il maggiordomo condusse i tre al secondo piano per un'altra scala secondaria; e, fattili entrare in un lungo *corridoio* fiancheggiato di usci, li portò in fondo, là dove sotto un gran tabellone pieno di numeri sedeva tutta sola una ragazza.<sup>1087</sup>

25. Entrarono in un piccolo *corridoio* bianco e Lino chiuse la porta. In fondo al corridoio c'era un'altra porta azzurra. Questa volta Lino non precedette Marcello, ma gli si mise a lato e gli passò leggermente un braccio intorno la vita domandando: “Ci tieni tanto alla tua rivoltella?”. “Sì”, disse Marcello incapace quasi di parlare per l'imbarazzo che quel braccio gli ispirava.<sup>1088</sup>

26. Nel *corridoio* urtò col piede in qualche cosa di duro e di leggero. Si chinò: era un pezzo di carbone fossile o meglio un residuo di antracite, tutto bucherellato, grigio, velato di polvere rossastra. Una striscia di cenere e qualche altro piccolo pezzo di carbone indicavano, sul pavimento di marmo, il cammino che aveva percorso la domestica quella mattina portando sulla terrazza il bidone dei detriti del riscaldamento autonomo. Distrattamente, Sergio soppesò il ciottolo leggero e scabro come una pietra pomice e quindi, facendolo saltare nella palma, entrò nel salotto.<sup>1089</sup>

## CUCINA

1. Era la prima volta che mangiavano in casa, e il giovane ignaro delle virtù domestiche di Maria Teresa aveva creduto ad una cena fredda con le vivande comperate nei negozi. Grande fu perciò il suo stupore vedendo la donna accingersi senz'altro a cucinare. D'altra parte la *cucina* non pareva essere mai stata adoperata. Le pareti di maiolica bianca non portavano ombre né incrinature, il camino non conservava traccia alcuna di fumo, i tre fornelli di ghisa non parevano conoscere il fuoco, né sale, né pepe, né zucchero, né cannella, né zafferano erano mai stati attinti dai vasi di porcellana allineati sopra le mensole, come

---

<sup>1085</sup> *L'amante infelice*, in *L'amante infelice* cit., p. 237.

<sup>1086</sup> *Malinverno*, in *L'amante infelice* cit., p. 319.

<sup>1087</sup> *La mascherata* cit., p. 67.

<sup>1088</sup> *Il conformista* cit., p. 48.

<sup>1089</sup> *La visita del passato*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1533.

cappelli da portamantelli pendevano fiammanti dagli uncini le pentole di rame e di alluminio. La cucina era vergine e gelata. Si indovinava la casa deserta all'ora del pranzo, la padrona sempre invitata, l'assenza di cuoca o di altri servitori. Era una cucina modello, di quelle che si vedono nelle vetrine dei negozi di suppellettili casalinghe; per completare l'impressione non mancava che la cuoca di ferro smaltato, dall'immobile profilo di infermiera dall'occhio fisso e inespressivo, che va da un fornello all'altro con piccoli passi stecchiti di automata.<sup>1090</sup>

2. Seduto al tavolo dal piano di marmo, nel mezzo della *cucinetta* abbagliante di luce bianca, il giovane la guardava disorientato, mentre con le maniche rimboccate sopra le braccia e il suo viso più duro e più attento, si muoveva intorno i fornelli.<sup>1091</sup>

3. La lampada illuminava nel mezzo la *stanza*, e tutte le mattonelle di maiolica lucente ne riverberavano i riflessi; la *stanza* era un cubo di luce bianca coi due amanti dentro come, dentro un blocco di ghiaccio mortuario, due salme ben conservate. Tra queste quattro mura Maria Teresa andava e veniva; seduto al tavolo dal piano di marmo il giovane la guardava.<sup>1092</sup>

4. Tancredi sapeva che a quell'ora il gatto era solito starsene in un angolo del focolare, sotto la cappa; e sul punto di entrare nella *cucina* fu preso da un'abbietta paura di incontrarlo. [...]. Tuttavia si fece coraggio e, dopo essersi affacciato un momento a scrutare l'oscurità, si lanciò a testa bassa attraverso la stanza, aprì a tastoni una porta e penetrò nel corridoio che dalla *cucina* portava alla sala da pranzo. Ma in questo passaggio il gatto l'aspettava, ne sentì il pelo contro le gambe nude, con un raccapriccio che il luogo chiuso e buio rendeva ancora più insopportabile. Con un urlo fuggì fuori dal corridoio.<sup>1093</sup>

5. La *cucina* dava sulla terrazza con una finestra dalle persiane spalancate. Egli si affacciò alla finestra e guardò dentro. La padrona piccola e rotonda menava la ventola davanti ai fornelli. Due bambine e un ragazzo l'aiutavano. C'erano diverse tra pentole, teglie e tegami sotto la cappa annerita. Sopra un tavolo dal piano di marmo, mucchi di frutta, mazzi di ortaggi, pesci di varia grandezza stavano mescolati in disordine.<sup>1094</sup>

6. Pian piano, procurando di non far rumore sugli scalini, discese a pian terreno e si diresse verso la *cucina*. Adesso lo pungeva di nuovo

---

<sup>1090</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 313.

<sup>1091</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 313.

<sup>1092</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 314.

<sup>1093</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice* cit., p. 203.

<sup>1094</sup> *L'amante infelice*, in *L'amante infelice* cit., p. 234.

la curiosità di sapere se il gatto che era saltato giù dalla finestra nella sala da pranzo fosse quello che temeva di aver ucciso. Spinta la porta della **cucina**, gli apparve un tranquillo quadro casalingo: la cuoca matura e la giovane cameriera, sedute alla tavola di marmo, in atto di mangiare, nella **cucina** bianca, tra il fornello elettrico e la ghiacciaia. E, in terra, sotto la finestra, il gatto intento a leccare con la lingua rosea il latte di una ciotola. Ma, come si accorse subito con delusione, non era il gatto grigio bensì un gatto striato del tutto diverso.<sup>1095</sup>

7. Domandai: “che c’è dietro questo muro [di **cucina**]?”. E Concetta, con entusiasmo: “C’è la roba di Festa, c’è tesoro, c’è tutto il corredo della figlia, tutta la roba di casa: lenzuola, coperte, lini, argenti, vasellame, oggetti di valore”.<sup>1096</sup>

8. [...] in quella casa tutto era schifoso: oltre al dormire, anche il mangiare. Concetta era sciattona, sporca, sempre frettolosa, sempre trascurata, e la sua **cucina** era un luogo nero dove le padelle e i piatti c’avevano lo sporco attaccato di anni e non c’era mai acqua e non si lavava niente e si cucinava in fretta, come veniva veniva.<sup>1097</sup>

9. La porta della **cucina** era aperta e la madre, in cappotto e con il cappello sulla testa, stava in piedi davanti ai fornelli, rimestando con un cucchiaino dentro una pentola. La cucina, buia e affumicata, aveva una forma insolita ossia triangolare: i fornelli stavano sul lato più lungo, sotto la cappa; la punta del triangolo era rivolta verso la finestra stretta e alta, una mezza finestra in realtà, e per giunta accecata da alcuni panni stesi ad asciugare. La **cucina** appariva sudicia e in gran disordine, con il pavimento sparso di bucce, il tavolo di marmo coperto di involti e di cartacce e, presso la finestra, sull’acquaio, pile e pile torreggianti di piatti sporchi posati alla rinfusa gli uni sugli altri.<sup>1098</sup>

## GALLERIA

1. Sistemato il Saverio, il maggiordomo portò il Perro e Sebastiano all’altro capo del corridoio e poi, attraverso un paio di saloni, in una breve e decoratissima **galleria** a volta in cui non si aprivano che tre usci sormontati di stemmi e fregi marmorei. “La galleria dei busti” annunciò il maggiordomo. E disse che quella galleria, così chiamata per alcuni busti di Pizarro, Cortez e altri conquistatori che stavano allineati lungo le finestre, era la parte più ricca e più solenne della villa, riserbata di solito agli ospiti di riguardo. In fondo alla galleria si

---

<sup>1095</sup> *Il conformista* cit., p. 29.

<sup>1096</sup> *La ciociara* cit., p. 1169.

<sup>1097</sup> *La ciociara* cit., p. 1173.

<sup>1098</sup> *La noia* cit., p. 160.

vedeva una quarta porta più alta e ornata, quella, egli spiegò, della cappella della villa. Quanto ai tre usci, il primo dava nell'appartamento della Gorina, il secondo in quello destinato a Tereso e il terzo in quello della marchesa Sanchez.<sup>1099</sup>

## GUARDAROBA

1. Egli attraversò l'anticamera e andò all'uscio opposto, là dove sapeva che c'era un *guardaroba*. Con grande lentezza, procurando di non far rumore, l'Urati dissertò l'uscio, entrò e accese la luce. Scoprì che la stanza era rimasta nelle stesse condizioni di quando aveva servito nella villa: tutta foderata di armadi a muro dalle imposte laccate di bianco. Un tavolo, come allora, occupava il centro della stanza. Un ferro da stiro elettrico stava sul tavolo ma la presa era staccata. Gli occhi dell'Urati andarono subito all'altro uscio dello stanzino e vide allora che era socchiuso e che una luce trapelava per la fessura. L'Urati spense in fretta il lume del guardaroba e andò a mettere l'occhio a quella fessura.<sup>1100</sup>

2. L'Urati non sapendo dove cacciarsi, corse a rifugiarsi nel *guardaroba*.<sup>1101</sup>

3. Si sentiva in preda a diversi terrori e il suo primo impulso fu di correre a chiudersi in un armadio, in un ripostiglio, dovunque, insomma, ci fosse buio e clausura per sfuggire a se stesso. Provava terrore prima di tutto per avere ucciso il gatto e poi, forse in misura maggiore, per avere annunciato quest'uccisione alla madre, la sera prima: segno indubbio che, in un modo misterioso e fatale, era predestinato a compiere atti di crudeltà e di morte.<sup>1102</sup>

## PALAZZINA

1. L'appartamento era al primo piano di una *palazzina* dai muri rosei, dalle persiane verde pistacchio. Ci venne ad aprire una servetta, ci lasciò per un istante in un salottino minuscolo e povero nonostante alcune civetterie a buon mercato, e tornò quasi subito dicendo che potevamo passare nella stanza da pranzo.<sup>1103</sup>

2. Tra questi pensieri camminava, arrivò presto in una lunga strada bianchiccia, con una sola bassa costruzione piena di finestre regolari

---

<sup>1099</sup> *La mascherata* cit., p. 68.

<sup>1100</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., pp. 162-163.

<sup>1101</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., p. 164.

<sup>1102</sup> *Il conformista* cit., pp. 21-22.

<sup>1103</sup> *La bella vita*, in *La bella vita* cit., p. 316.

simile ad un convento da un lato, e insignificanti *palazzine* circondate da giardini, dall'altro; [...].<sup>1104</sup>

## PALAZZO

1. Il clima continuava ad essere freddo e piovoso, di passeggiare non poteva essere questione, così il Cattaneo andava a rinchiudersi nella camera delle Busoni subito dopo pranzo, e non usciva che al tramonto. Abitavano le Busoni in un *palazzotto* che, tutto circondato di casupole e di terreni vaghi, sorgeva in una straducola strapiombante intitolata al Secchio.<sup>1105</sup>

2. L'interno di questa dimora era quanto di più inabitabile e trasandato ci potesse essere: le camere vastissime nude e sonore parevano spelonche, i mobili erano tutti di nessun valore e sgangherati, la disposizione dei vani era stata fatta con tale discernimento che, nonostante la grandezza della casa, poche erano le stanze; c'erano insomma per l'aria, più che sudiceria, un disamore remoto, un lasciarsi andare senza speranza, una pigrizia tutta morale che colpirono l'assicuratore fin dalla sua prima visita. Ma d'altra parte la grazia martirizzata e un po' misteriosa della fanciulla non pareva al Cattaneo contrastare, ma anzi acquistare maggiore seduzione e inscrutabilità da una cornice tanto disastrosa. Il luogo dei convegni era un immenso stanzone disadorno che fungeva da salotto, le pareti erano affumicate in alto dal caminetto che tirava male, attraverso la grande finestra senza tendine, i vetri della quale erano sempre pieni di mosche mezze morte e angosciosamente rissose, si vedeva un tetto di tegole rosse tagliare in diagonale il cielo piovoso.<sup>1106</sup>

3. Arrivò così sotto il *palazzo*; sorgeva questo in una piccola via in pendenza e ne occupava tutto un lato; i fanali vi erano scarsi e fiochi e in questa notturna luce tranquilla che stranamente contrastava con la violenza e il movimento della tempesta, si distinguevano con stupore larghi tratti di marciapiede deserto, di muro immobile; egli esaminò il luogo: il portone era chiuso, le finestre del primo piano erano chiuse, poi nell'ombra superiore il palazzo innalzava tre ranghi di balcone aerei; nulla da fare da questa parte; il ladro discese la via e girò il cantone. Larga strada bene illuminata, tra due file di ville bianche e morte; giardini prigionieri; nubi in fuga; ed ecco: bruscamente si passa dal pensiero all'azione; ecco: il ladro s'aggrappa con le due mani al muro di cinta, lo scavalca, prima una gamba poi l'altra, e salta nel parco del *palazzo*. Oscurità completa; il vento scrollava le cime degli alberi, rettangoli luminosi segnavano sulla facciata le finestre aperte

---

<sup>1104</sup> *La noia*, in *La bella vita* cit., p. 422.

<sup>1105</sup> *Una domanda di matrimonio*, in *La bella vita* cit., p. 346.

<sup>1106</sup> *Una domanda di matrimonio*, in *La bella vita* cit., pp. 352-353.

ed era tutto; il ladro fece qualche passo sulla ghiaia, trattenendo colle mani la giacca gonfia di tempesta; arrivato alla parete guardò in alto: osservò allora che una di quelle finestre aperte aveva un aspetto particolarmente rassicurante; null'altro infatti si vedeva se non una lampada sospesa a un soffitto vuoto, e splendente solitaria tra tre pareti verdoline e disadorne; questo faceva pensare ad un interno disabitato dove sarebbe stato facile entrare inavvertito; pieno di speranza il ladro cominciò la scalata.<sup>1107</sup>

4. Egli abitava in un *palazzo* della parte antica della città, al quale certamente i proprietari non avevano messo mano da almeno un secolo. Si entrava per un gran portone guardato da due colonne annerite, e poiché non c'era ascensore si saliva ai piani superiori sotto certe alte volte fredde e piene d'ombra, per scalini così bassi che pareva di ascendere sopra un piano inclinato. Nei pianerottoli vasti come anticamere si aprivano porte di una nerezza di bitume, la vernice rossastra di un tempo essendosi con gli anni velata di una lustra patina grassa e scura. Ma se il visitatore varcava quelle soglie ed entrava negli appartamenti, invece delle belle sale dipinte e dei pavimenti marmorei che l'aspetto nobile del *palazzo* lasciava supporre, trovava anticamere, corridoi, e stanze grandi e late sì, ma piene di povere suppellettili, di stracci, di mobili vecchi e sgangherati. Il tutto immerso in un'aria buia e polverosa che non bastavano a rischiarare le finestre profondamente incassate nei muri grossi e aperte su certi vicoli dove i raggi del sole non scendevano che poche ore del giorno.<sup>1108</sup>

5. L'appartamento di Tullio non faceva eccezione a questa regola. Lì, come dappertutto nel *palazzo*, ingombrevano le stanze le solite cassapanche, i soliti armadi, le solite suppellettili di legno scuro, sgangherate e scomode, roba familiare di quello che si trascina per le aste e per le eredità, senza stile né tempo.<sup>1109</sup>

6. Lo zio Mattia era un fratello di suo padre, un uomo sui cinquant'anni, probabilmente ricco, scapolo, che abitava solo in suo *palazzo*. [...] Due antiche cariatidi dalle braccia muscolose ripiegate sopra le teste incurvate a sostenere un balcone di marmo, dai torsi erculei anneriti dalla polvere di molte età, rigati dagli scuri scolaticci di molte piogge evaporate per sempre, guardavano il portone nel quale, dieci minuti dopo di avere lasciato Santina, Gianmaria fece il suo ingresso. Al di là del portone si distingueva un cortile angusto ma popolato di nere vegetazioni; una fontana nascosta tra le ombre di quelle piante faceva udire il suo scroscio acquatico che risuonava limpidamente amplificato dall'eco gelata della volta di pietra dell'androne. Da quest'androne, la scala saliva sui piani superiori sotto

---

<sup>1107</sup> *Il ladro curioso*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1551.

<sup>1108</sup> *L'avarò*, in *L'imbroglio* cit., pp. 1096-1097.

<sup>1109</sup> *L'avarò*, in *L'imbroglio* cit., p. 1097.

certe volte basse e bianche, con gradini larghi ricoperti di un tappeto rosso. Gianmaria salì una prima rampa, attraversò un pianerottolo senza porte in cui vegliavano, dentro due nicchie gemelle, due bianche statue di gesso, salì ancora una rampa un po' più stretta e più ripida, percorse una galleria vetrata che guardava sul cortile e suonò finalmente ad una piccola porta, senza targa né alcuna altra specie di indicazione.<sup>1110</sup>

7. Attraversarono così l'uno dietro l'altro una mezza dozzina di salottini tappezzati di stoffa rossa, uniformemente arredati con mortuari mobili neri incrostati di ornamenti di osso, pieni di quadri sottovetro, incorniciati anch'essi di nero; giunsero infine in una chiara sala rotonda simile ad un tempio, con una volta a cassettoni bianchi e in giro molte colonne doriche, e tra l'una e l'altra colonna busti scolpiti di personaggi antichi in cima a piedistalli. Una tavola rettangolare di marmo poggiata su due sfingi alate di bronzo, stava nel bel mezzo di questa sala, nel punto preciso in cui nel tempio si sarebbe trovato l'altare. E, l'uno davanti all'altro, sedevano alla tavola due persone: lo zio di Gianmaria e una vecchia signora vestita di gran lutto, con lunghi veli neri ricadenti sul cappellino alla Maria Stuarda, guanti neri, nastro nero intorno al collo grinzoso.<sup>1111</sup>

8. Discesero e Luca vide nell'oscurità piovosa disegnarsi sopra la sua testa i contorni di un *palazzo* alto e stretto di forse quattro o cinque piani. Soltanto le finestre del primo piano erano illuminate, intorno il *palazzo* non si vedevano lumi né case se non imprecisi e a grande distanza, esso pareva sorgere nel mezzo dei terreni vaghi, in fondo ad una strada rudimentale, quasi sul ciglio di uno di quei burroni nei quali i carri dei cantieri sogliono andare a scaricare i loro detriti. La porta d'ingresso del *palazzo* era illuminata, si distinguevano attraverso gli usci vetrati un vestibolo lussuoso pavimentato di marmi, e in fondo, in cima a quattro scalini ricoperti di un tappeto azzurro, simile ad un altare di nuovo genere, la gabbia dorata dell'ascensore. “È un *palazzo* nuovo” disse Marta rispondendo ad una domanda del giovane. “Per ora non ci sono che due appartamenti abitati, il mio e un altro... ma entra... che cosa stai guardando?”<sup>1112</sup>

9. Era un peccato sprecare una notte come quella, tepida e sensuale, ancora tutta accesa di lumi e affollata di gente, andando a rinchiudersi nel suo muffito *palazzo*. Ma, dopo riflessione, decise di rinziarvi. Dieci minuti dopo mentre girava la piccola chiave nella serratura moderna che era stata incastrata nel vecchio portone accanto a quella enorme e ferrea di un tempo, rammentò che aveva avvertito con un telegramma il cameriere del proprio arrivo; e provò un fastidio

---

<sup>1110</sup> *L'imbroglione*, in *L'imbroglione* cit., pp. 1251-1252.

<sup>1111</sup> *L'imbroglione*, in *L'imbroglione* cit., p. 1252.

<sup>1112</sup> *La tempesta*, in *L'imbroglione* cit., pp. 1277-1278.

anticipato di quelle accoglienze servili. Decise così di introdursi di soppiatto nel *palazzo* in modo da non esporre le sue care illusioni a quel primo urto minimo ma significativo con l'odiata realtà. Egli entrò nell'androne buio e si avviò senza fretta su per i larghi e bassi gradini dello scalone. I suoi passi leggeri non destavano alcuna eco sotto le volte di pietra, quasi gli pareva di essere una ombra tra tutte quelle ombre; e, come un'ombra, di ricalcare senza peso terreno quelle pietre sulle quali di persona e a tutte le età aveva avventato così spesso i piedi. Ma nell'ingresso dovette pure accendere la luce; e lo specchio incastrato tra due pannelli decorativi rappresentanti sbiadite e affumate scene boschereccio, gli rimandò un'immagine di se stesso, furtiva, che gli parve senz'altro, con quel viso bruno solcato di rughe profonde e quelle tempie grigie, assurda e persino ridicola. Forse, non potè fare a meno di pensare, la sua esaltazione di poc'anzi e quel suo ingresso silenzioso e guardingo non erano altro che un istinto di gioco sopravvissuto all'adolescenza; forse tutti i suoi presentimenti non erano altro che un istinto di gioco sopravvissuto all'altro che gli ultimi guizzi di quella lontana fiammata. "E se dessi foco al *palazzo*?" si domandò ad un tratto con serietà, quasi per provare a se stesso che non giocava ed era veramente disperato in fondo a tutte quelle finzioni. Ma questa volta lo specchio gli rimandò una immagine di se stesso dagli occhi brillanti e pieni di rabbia che gli fece persino paura; e, pago di questa muta testimonianza della profondità dei suoi sentimenti, senza più pensare all'incendio le cui fiamme per un momento aveva veduto nell'immaginazione erompere, rosse e furiose, da ogni finestra del *palazzo*, Tarcisio spense la luce dell'ingresso e, per un uscio laterale, passò nel vicino corridoio.<sup>1113</sup>

10. Il terreno per tre lati era recinto dal muro; sul quarto, dirimpetto alla villa di Tancredi, levava la parete bianca e liscia, senza una sola finestra, un *palazzo*, o meglio, una fetta di *palazzo*.<sup>1114</sup>

11. Non faticai molto a trovare la strada, una tranquilla e scialba strada diritta, fiancheggiata di platani ormai spogli, con le botteghe allineate ai pianterreni<sup>1115</sup> dei casamenti gialli e grigi. Il portone del *palazzo* di Cecilia dava su un vasto cortile nel quale poche palme piantate nel mezzo delle aiuole brulle, levavano fino alle ghirlande dei panni stesi ad asciugare agli ultimi piani, le loro cime ingiallite e spennacchiate, [...].

12. Giacomo tornò a pianterreno, risalì in macchina e di lì a poco si trovò in una viuzza angusta, di fronte al portone di un *palazzo* patrizio, famoso anch'esso, almeno quanto il parallelepipedo. Giacomo ascese un mobile scalone, entrò in un'anticamera affrescata e decorata di

---

<sup>1113</sup> *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *L'amante infelice* cit., pp. 293-294.

<sup>1114</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice* cit., p. 200.

<sup>1115</sup> *La noia* cit., p. 152.

busti di marmo di imperatori romani. Ma anche qui l'usciera gli diede una risposta delusiva: Sebastiano non c'era e lo pregava di andarlo a cercare a via Cimarosa, dove si trovava la sede di una terza società.<sup>1116</sup>

#### PALAZZO DI VETRO

1. Qualche giorno dopo, Giacomo si recò alla direzione della società finanziaria che Sebastiano presiedeva. Era celebre, questa direzione, almeno come edificio: un parallelepipedo di vetro e di metallo ritto in vetta ad una collina, come un mattone abbandonato in cima ad un cumulo. Per una stranezza significativa, i vetri del parallelepipedo, incastrati in un'intelaiatura metallica gialla come l'oro, erano di un rosa pallido; si diceva scherzosamente che Sebastiano con quei vetri ottimisti aveva voluto costringere i suoi impiegati a vedere, come si dice volgarmente, la vita in rosa. Giacomo lasciò la macchina sul piazzale, di fronte all'edificio, entrò in un atrio monumentale tutto metallo e vetri, e di qui in un ascensore automatico che in un solo risucchio lo pompò fino all'attico, quattordici piani più in su. Un uomo stava tutto solo a un desco, alla giunzione di due lunghi e deserti corridoi fulgenti di porte di metallo giallo.<sup>1117</sup>

#### PALAZZO ISTITUZIONALE

1. Saliti due capi di uno scalone solenne e sudicio, il Perro, per certi battenti foderati di stoffa verde, penetrò in una sfilata di stanzette burocratiche. Il Perro andò dritto in fondo a questo corridoio dove brillavano certi usci vetrati, ed entrò francamente senza bussare, trovandosi subito davanti una scrivania in una certa stanza ingombra di scaffali e scartafacci.<sup>1118</sup>

2. La sala d'aspetto, una stanzetta annessa alla portineria del palazzo, era piena di una gente eteroclita, proprio il contrario di quella che ci si sarebbe aspettato di trovare nell'anticamera di un ministero come quello, famoso per l'eleganza, e la mondanità dei suoi funzionari.<sup>1119</sup>

3. Salì un larghissimo scalone in mezzo al quale serpeggiava un tappeto rosso e si trovò, dopo la seconda rampa, in un vasto pianerottolo sul quale davano tre grandi porte a due battenti. Andò a quella di mezzo, l'aprì e si trovò in un salone in penombra. C'era una lunga tavola massiccia e, sulla tavola, nel mezzo, un mappamondo. Marcello girò un poco per questo salone che era probabilmente in

---

<sup>1116</sup> *La disintegrazione*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1521.

<sup>1117</sup> *La disintegrazione*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1520.

<sup>1118</sup> *La mascherata* cit., p. 17.

<sup>1119</sup> *Il conformista* cit., p. 81.

disuso come attestavano le imposte accostate delle finestre e le fodere che ricoprivano i canapé allineati contro le pareti; quindi aprì una delle tante porte, affacciandosi in un corridoio buio e angusto, tra due file di scaffali a vetri. In fondo al corridoio si intravedeva una porta socchiusa da cui filtrava un po' di luce. Marcello si avvicinò, esitò e poi, pian piano, spinse un poco la porta. Non lo guidava la curiosità bensì il desiderio di trovare un usciere dal quale farsi indicare la stanza che cercava. Mettendo l'occhio alla fessura, si accorse che il suo sospetto di aver sbagliato luogo non era infondato. Davanti a lui si estendeva una lunga e stretta stanza, illuminata blandamente da una finestra velata di giallo. Davanti alla finestra c'era una tavola e seduto alla tavola, le spalle alla finestra, di profilo, un uomo giovane, dal viso largo e massiccio, dalla persona corpulenta.<sup>1120</sup>

4. Tornò indietro, per il corridoio, nel salone del mappamondo. Quanto aveva veduto confermava la fama di libertino del ministro, poiché era appunto il ministro l'uomo seduto intravvisto nella stanza e Marcello l'aveva subito riconosciuto.<sup>1121</sup>

5. La stanza dove lavorava Marcello, al Ministero, dava su un cortile secondario: molto piccola, di forma asimmetrica, non conteneva che la scrivania e un paio di scaffali. Era situata in fondo ad un corridoio cieco, lontano dalle anticamere; per andarci Marcello si serviva di una scala di servizio che sboccava dietro il palazzo, in un vicolo poco frequentato.<sup>1122</sup>

6. [...] io vedevo questo salone come l'avevo sempre veduto nelle fotografie; e potevo vedere ogni particolare come se ci fossi stata: quei due dietro la tavola, ritti in piedi; e ai due lati della tavola fascisti e nazisti, a destra i fascisti, tutti neri, disgraziati, sempre neri, con la testa di morto bianca sopra i berrettoni neri; a sinistra i nazisti, come li avevo veduti a Roma, con le camicie gialle, il bracciale rosso con quella croce nera che pareva un insettaccio che corresse con le quattro zampe, le facce grasse ombreggiate dalla visiera della calottina, le pance insaccate dentro i pantaloni alla scudiera.<sup>1123</sup>

7. [...] andammo dietro di lui in quella casa del comune e trovammo un finimondo da non si dire, con la gente che si pigiava e urlava e protestava in fondo ad uno stanzone bianco e vuoto dove c'era un banco lungo lungo. Dietro il banco c'erano alcuni di Fondi con dei bracciali bianchi sulle maniche; e, sopra il banco, tanti mucchi di scatolame americano.<sup>1124</sup>

---

<sup>1120</sup> *Il conformista* cit., pp. 81-82.

<sup>1121</sup> *Il conformista* cit., p. 83.

<sup>1122</sup> *Il conformista* cit., p. 288.

<sup>1123</sup> *La ciociara* cit., pp. 1395-1396.

<sup>1124</sup> *La ciociara* cit., p. 1389.

8. [...] questa stanza era del tutto vuota, salvo una scrivania dietro la quale sedeva un uomo biondo.<sup>1125</sup>

## PENSIONE

1. Da quasi due ore Gaspare giaceva sul suo sofà [...] e non gli era quasi mai accaduto di uscire prima del crepuscolo dalla sua cameretta [...] la camera era angusta, si poteva appena passare tra il letto ed il sofà, un buon terzo di essa era occupato dal paravento che nascondeva il lavabo. [...] [dopo l'apparizione della donna riprodotta in una fotografia esposta in una vetrina] La sua camera era vuota, un vecchio odore di fumo riempiva l'aria. Spalancò la finestra, si affaccio allo specchio, si guardò.<sup>1126</sup>

2. L'amico abitava in un quartiere nuovo e lontano, in una di quelle *pensioni* per funzionari importanti, ufficiali, impiegati parastatali, che in una città come la nostra, per buona metà composta di burocrati di ogni specie, sono assai numerose. Queste *pensioni*, tenute di solito da qualche vedova matura e senza pretese, sono buie, casuali, apparentemente vuote. I pensionati si fanno forse delle visite vicendevoli nelle camere, ma certo non si riuniscono mai nel salotto dalle finestre chiuse, nel mezzo del quale, a mezz'aria, vola una mosca solitaria e imperitura.<sup>1127</sup>

3. La *pensione* occupava tutto l'ultimo piano di una vecchia casa rossa situata in un angolo appartato di una delle piazze più vaste della città. Dal suo davanzale Silvio poteva vedere la piazza intera, rotonda e un po' concava, con l'obelisco e le quattro fontane nel mezzo, i passanti e i veicoli minuscoli sparsi tutt'intorno, da una parte le due chiese gemelle con le cupole di ardesia poggiate sui colonnati, dall'altra le mura merlate e la porta, e in fondo, coperta di pini e di cipressi e popolata di statue, la collina con il suo belvedere e la pallida falce della luce sospesa nel cielo senza nubi.<sup>1128</sup>

4. La *pensione* era situata in una casa antica sulla cui facciata spiccava una lapide posta a ricordo del soggiorno che un secolo e mezzo prima vi aveva fatto un celebre poeta tedesco. Anche nelle stanze che erano vaste con volte e pareti affrescate e pavimenti di mattonelle rosse si respirava un'aria d'altri tempi insieme provinciale ed aulica. La stanza di Silvio era una delle più vaste così che agevolmente egli aveva potuto trasformarla in una specie di studio. Un paravento nascondeva

---

<sup>1125</sup> *La ciociara* cit., p. 1405.

<sup>1126</sup> *Apparizione*, in *La bella vita* cit., p. 332; p. 333; p. 334; p. 345.

<sup>1127</sup> *Lo snob*, in *La bella vita* cit., pp. 410-411.

<sup>1128</sup> *L'architetto*, in *L'imbroglio* cit., p. 1146.

il letto, il resto della stanza era vuoto fuorché in un angolo dove si drizzava un tavolone da ingegnere montato su cavalletti e con piano inclinato. Ai due lati della finestra c'erano ancora un'altra tavola più piccola e uno scaffale per i libri; alla prima Silvio sedeva per scrivere e per leggere, nel secondo aveva messo i suoi manuali e qualche raro romanzo. Ogni cosa era collocata al posto che le spettava con un ordine meticoloso e nitido, i libri nello scaffale per ordine di altezza, le matite, i fogli da disegno, i compassi e gli altri strumenti del mestiere sul tavolone, la cartella e il calamaio sul tavolo più piccolo. Ordinato fino alla mania, Silvio non poteva lavorare se vedeva qualche oggetto fuori posto; ogni mattina dopo le pulizie della cameriera riordinava ogni cosa per conto suo e non era contento finché anche la più piccola traccia del disordine notturno non fosse completamente scomparsa.<sup>1129</sup>

5. Era stato tutto il pomeriggio disteso sul duro e sgangherato sofà di reps a studiare le dispense di diritto internazionale; la camera vasta e male illuminata, dal soffitto gremito di scure pitture, dai mobili scuri e sordidi, nella quale nessuna cosa appariva bianca e pulita all'infuori degli asciugamani appesi sotto il lavabo, a forza di sigarette rabbiosamente fumate si era riempita di una lenta caligine turchina; in modo che pareva riscaldata mentre in realtà era gelida. [...] Si spogliò in fretta, si osservò un momento allo specchio grosso e pieno d'ombra: non era ancora riuscito ad abituarsi alla propria nudità; e provava, guardandola la stessa meraviglia invaghita e scandalizzata che gli ispirava di solito il corpo nudo di una donna. Poi, rabbrivendo e saltellando sopra le mattonelle gelate del pavimento andò presso la porta a staccare dal massiccio attaccapanni in forma di candelabro il solo indumento che ne pendeva, una camicia bianca già indossata una volta e ancora pulita.<sup>1130</sup>

6. La *pensione* Humboldt, un tempo proprietà di una vecchia inglese invaghita di Roma, e ora amministrata e diretta per conto degli eredi da una giovane vedova a nome Nina Lepri, si trovava al quarto piano di un massiccio palazzo di una tetra fastosità ricca in stucchi, cariatidi, balconi e colonne, il tutto intonacato di giallo e velato di scura polvere. L'aspetto della pensione non differiva da quello di tante altre pensioni di media importanza, stessi mobili vecchi e pieni di tanfo, stessa pulizia dubbia, stesso frequente odore di cucina, stesso profondo silenzio, stessi misteriosi andirivieni da una camera all'altra, ma per un particolare non tanto si distaccava quanto eccelleva sopra tutte le altre consorelle: per il numero e la lunghezza dei corridoi. Per quest'aspetto, veramente, la *pensione* Humboldt poteva dirsi più che rara, unica. Corridoi bassi, lunghi e stretti, di un informe e triste colore marrone, male illuminati, or qua or là interrotti da doppi usci grigiastri, si diramavano per ogni senso, rendendo la pensione molto

---

<sup>1129</sup> *L'architetto*, in *L'imbroglione* cit., pp. 1165-1166.

<sup>1130</sup> *L'imbroglione*, in *L'imbroglione* cit., pp. 1205-1206; p. 1207.

simile ad uno smorto e soffocato labirinto. Ed erano così complicati che Gianmaria, sebbene fosse già il settimo giorno che ci abitava, non aveva ancora capito la disposizione dell'appartamento e continuava a girarvi come il primo giorno, alla cieca, tirando a indovinare.<sup>1131</sup>

7. Quei due, seduti l'uno accanto all'altro sopra il letto, nello stanzone squallido e pieno di ombra, contarono dodici colpi grossi e due di un timbro più stridulo e leggero: mezzanotte e mezza. [...]. [Gianmaria] riaprì gli occhi e li fissò allegramente nella stanza già invasa dall'ombra del crepuscolo invernale.<sup>1132</sup>

8. La presenza di Clara a cui non sapevo che cosa dire e che non mi diceva nulla, mi esasperava singolarmente; e quando mi ritrovavo solo nella mia stanza di *pensione*, avrei voluto sbattere la testa contro i muri per la violenza del mio pentimento.<sup>1133</sup>

## QUARTIERE

1. Egli uscì dalla stanza, poi dall'appartamento, discese la scala, aprì il portone della casa. Sulla soglia si fermò irresoluto e ascoltò la campana di una chiesa vicina battere i colpi nel silenzio di quel *quartiere* deserto.<sup>1134</sup>

2. L'uomo in grigio passa la giornata girovagando per le vie della città, sedendosi nei piccoli caffè speciali dei sobborghi che per i pettegolezzi che vi si rimestano continuamente, sono le naturali anticamere delle case di tutto il *quartiere*, nelle latterie murate di mattonelle di maiolica dove non è raro che il padrone né grasso né magro vi attacchi discorso, nelle salette riservate dei bar, quali con musica quali senza, ritrovo delle coppie mercenarie e degli artisti; [...] L'uomo vestito di grigio mangia in trattorie di infimo ordine e torna a tarda notte al suo sordido albergo.<sup>1135</sup>

3. È un *quartiere* nuovo, sorto in soli venticinque anni, in una specie di valle, sull'orlo estremo della città; la ricchezza degli abitanti, l'abbondanza dei terreni hanno permesso agli architetti, pur seguendo i piani regolatori già esistenti, di sbizzarrirsi in costosi esperimenti di stili puramente moderni; non case banali e civili o palazzi di pietra e di ferro, non negozi o portoni; questo *quartiere* di ricchi professionisti, di donne di lusso, di fabbricanti di automobili, di banchieri falliti, di aristocratici e di ebrei convertiti, contiene esclusivamente ville private

---

<sup>1131</sup> *L'imbroglio*, in *L'imbroglio* cit., pp. 1208-1209.

<sup>1132</sup> *L'imbroglio*, in *L'imbroglio* cit., p. 1236; p. 1242.

<sup>1133</sup> *Malinverno*, in *L'amante infelice* cit., p. 315.

<sup>1134</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 317.

<sup>1135</sup> *Albergo di terz'ordine*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1258-1259.

e fornite di ogni più moderna comodità; le strade sono larghe e solitarie, con alti muri di cinta e marciapiedi erbosi, un cielo bianco e gradevole sovrasta impigliato tra i rami dei grandi alberi, nessuno passa, ma non è raro vedere qualche grossa automobile sull'orlo di una via come un cetaceo morto; i tram carichi di miseria filano senza rumore sulla linea lontana dell'orizzonte; il brusio della città vi giunge soffocato; una brezza discreta vola di terrazza in terrazza; qui tutto respira l'agiatezza e il benessere. Le strade di questo *quartiere* hanno dei nomi di musicisti antichi, dei bei nomi dai colori appena invecchiati, dipinti sul fondo tragico, nobile e sbiadito di tempi e di armonie passate: Monteverdi, Scarlatti, Paisiello, Rossini, Cimarosa. Quale connessione esiste tra queste vie verdi e vuote e quei nomi? Impossibile capirlo; si va, si cammina, si guarda da quelle alte finestre limpide e velate, quei belvedere acuti e pacifici, quei veroni senza pioggia e senza malinconia, quelle torri di edera, quei tetti di colombe, ed ecco senza alcuna ragione plausibile, le melodie si impongono alla memoria come unico mezzo per spiegare il sentimento che la visione ispira. Ma se si dimenticano quei nomi amabili, il *quartiere* assumerà sotto degli occhi attenti il suo più profondo aspetto: quello di una specie di Giardino Zoologico; l'ingresso è libero, nessun cartello addita la via percorsa per arrivare alla patriarcale oscenità delle scimmie o al subdolo letargo dei serpenti; quel particolare odore felino è assente, ma non ingannatevi: è proprio di un Giardino Zoologico di nuovo genere che si tratta; quelle alte e solide cancellate sono le sbarre delle gabbie; e circondate dai loro feroci e stupidi giardini pieni di una vegetazione falsamente esotica e tropicale, a cui non mancano quelle targhe indicatrici nascoste tra il fogliame: 'puma dell'America del Sud, dono del re' oppure 'tigre dell'Indocina, dono del Governatore', per mettere in sospetto di qualche spaventosa presenza, solitarie e custodite, le ville dalle alambiccate architetture evocano i finti acrocori di cartapesta, le montagnole turchine o gialle nelle quali delle belve insospettate s'aggirano senza posa sotto lo sguardo degli oziosi.<sup>1136</sup>

4. Notte di tempesta; ma se queste minacce della natura interessavano i meteorologi isolati nelle loro torri sensibili, lasciavano invece del tutto indifferenti gli abitanti della città, e in particolar modo quelli della casa 33 sita in una via di palazzi nel *quartiere* più ricco e più orgoglioso, dove il diluvio sarebbe stato respinto dall'asfalto nelle cloache, il terremoto sarebbe stato vinto dal cemento armato, e lo stesso giudizio universale avrebbe incontrato una eccezionale e perversa resistenza.<sup>1137</sup>

5. Camminava dunque verso il suo scopo; quel palazzo numero 33; la notte era favorevole, il *quartiere* stesso dove il fabbricato sorgeva non

---

<sup>1136</sup> Villa Mercedes, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1532-1533.

<sup>1137</sup> Il ladro curioso, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1549-1550.

avrebbe potuto essere più propizio con quella sua assenza di negozi, quelle sue vie deserte che finivano nella campagna, quei suoi giardini dalle arruffate vegetazioni. Camminava con passo svelto, rasente ai muri, unica abitudine che gli derivasse dalla sua attività ladresca, fischiando una canzone allegra; davanti ai suoi occhi la larga strada vuota del sobborgo ricco fuggiva levigatissima con la fila meteorica delle lampada ad arco; il vento imprimeva a quei lor globi luminosi oscillazioni allarmate, spaventava negli androni murati di maiolica i portieri insonni, scrollava le imposte, faceva miagolare come gatti in amore le banderuole dei tetti; tra una villa e l'altra i giardini affacciavano masse cupe di fogliame che stormivano e si agitavano senza posa.<sup>1138</sup>

6. Il ragazzo si rifugiò presso la finestra: la pioggia cadeva ancora, se ne udiva il fruscio sulle imposte e sugli alberi del giardino; pioveva tranquillamente, sulle ville, per le strade vuote. Molta gente doveva ascoltare come lui, dietro i vetri chiusi, col cuore pieno dell'istessa angoscia, volgendo le spalle alla calda intimità delle stanze: 'È inutile' si ripeteva toccando con le dita incerte i bordi della finestra, 'è inutile... questa non è la mia vita'.<sup>1139</sup>

7. Addio strade, *quartiere* deserto percorso dalla pioggia come da un esercito, ville addormentate nei loro giardini umidi, lunghi viali alberati, e parchi in tumulto; addio *quartiere* alto e ricco [...].<sup>1140</sup>

8. La strada era veramente quella che cercava...case nuove, candide, giardini ancor vuoti, qua e là costruzioni cariche di impalcature, marciapiedi senza selciato; la campagna non doveva essere lontana; poca gente passava; [...].<sup>1141</sup>

9. La corsa dell'automobile volgeva alla fine; le strade si allargavano, si spopolavano; non più case, ma ville chiare e cupi giardini fradici di pioggia, scarsi i fanali, larghi e deserti i marciapiedi.<sup>1142</sup>

10. Tarcisio, da una strada all'altra, giunse sul lungo fiume. Qui mise i gomiti sul parapetto e si affacciò. Il fiume scorreva senza rumore in fondo ai muraglioni tenebrosi portandosi via, con rapidità sorprendente, le sue acque sconvolte attraverso i riflessi gialli dei fanali. Dall'alto, lo sguardo di Tarcisio piombava sopra una fila di tetti di baracche galleggianti. Un cavo di ferro partiva da una di queste baracche ed era avvitato ad un anello proprio sotto i suoi gomiti. Sopra la sua testa un albero del lungo fiume sporgeva in avanti le sue fronde.

---

<sup>1138</sup> *Il ladro curioso*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1550-1551.

<sup>1139</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 151.

<sup>1140</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 160.

<sup>1141</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 273.

<sup>1142</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 295.

Poco più in là, sotto un albero simile, una coppia stava in piedi contro il parapetto. Parlottavano con una sommessa insistenza che irritava i nervi sottesi di Tarcisio.<sup>1143</sup>

11. La strada era nuova, ancora disselciata e con l'erba alta lungo gli zoccoli di marmo dei palazzi. Oscura, in leggera salita, sboccava in uno spiazzo oltre il quale, in un diffuso e indiretto chiarore come di città sottostante, pareva esserci un salto nel vuoto. Risalita con lento passo la strada, Perrone vagò un poco al buio per lo spiazzo, quindi si affacciò allo strapiombo e scoprì, come aveva pensato, tutta una parte della città. Sotto di lui, in una valle angusta, si levavano, serrati l'uno contro l'altro, i caseggiati enormi e regolari di un *quartiere* popolare. Il *quartiere* era così bianco in quella gola oscura stretta da ogni parte da alte colline che sembrava illuminato dalla luna; sebbene luna non ci fosse, ma soltanto l'incerto stellato dell'afosa notte di luglio. Di lassù si vedevano le vaste terrazze su cui allungavano le ombre gruppi ineguali di comignoli. Qua e là figure nere si muovevano su queste terrazze come per inquietudine dell'afa. Tra casamento e casamento lo sguardo piombava fino al fondo delle strade deserte. Ma tra il *quartiere* e il dirupo, proprio sotto di lui, Perrone vide una vasta zona informe e come devastata in cui brulicava una illuminazione straordinaria. Era il luna park mezzo nascosto con le sue luci brillanti in una piega del terreno, simile, tra le colline, a una miniera di pietre fulgide messe a nudo da qualche terremoto. Si vedevano distintamente i festoni di lampadine colorate, le forti chiarità bianche dei padiglioni, il brulichio nero della folla. Le nenie delle giostre e il mormorio della moltitudine giungevano a tratti, secondo il vento. Qualche sparo ogni tanto traforava questo compatto brusio.<sup>1144</sup>

12. La governante abitava in un vecchio *quartiere*, tra la stazione e le caserme. In fondo alle lunghe strade si vedevano le garitte bianche e nere e i cancelli dei recinti militari; e al di là dei cancelli le vaste corti circondate di polverosi eucalpti e il cielo bianco di sopra.<sup>1145</sup>

13. Gli apparve la strada così nota, in leggera pendenza, fiancheggiata da due file di alberi del Pepe, di un verde piumoso e quasi lattescente, deserta a quell'ora e stranamente buia per via delle basse nuvole nere che ingombravano il cielo. Dirimpetto, si intravedevano altri cancelli, altri giardini, altre ville simili alla sua.<sup>1146</sup>

14. Ecco il viale, tra le due file di platani giganteschi e spogli, con le case piene di finestre allineate dietro i platani, ecco le foglie morte,

---

<sup>1143</sup> *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *L'amante infelice* cit., p. 306.

<sup>1144</sup> *La solitudine*, in *L'amante infelice* cit., pp. 174-176.

<sup>1145</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1138.

<sup>1146</sup> *Il conformista* cit., p. 19.

gialle come l'oro, sparse sull'asfalto nero e amucchiate nei fossati<sup>1147</sup>.

15. Adesso la macchina attraversava le larghe e sudicie strade di un *quartiere* popolare, tra squallidi casamenti.<sup>1148</sup>

16. Era venuta la sera, e Marcello, che aveva passato la giornata disteso sul letto, fumando e riflettendo, si levò e andò alla finestra. Nere nella luce verdognola del crepuscolo estivo, le case che da ogni parte rinserravano la sua, si levavano intorno i nudi cortili di cemento, ornati di piccole aiuole verdi e di siepi di mortella tagliata. [...]. Era un *quartiere* ricco, tutto nuovo, venuto su negli ultimi anni, e guardando a quei cortili e a quelle finestre, nessuno avrebbe pensato che la guerra durasse da quattro anni e che, quel giorno, un governo che durava da venti, fosse caduto.<sup>1149</sup>

17. Non era ancora giorno, ma non era più notte, l'aria era grigia e in quest'aria grigia vidi la mia casa che faceva angolo nel quadrivio, con tutte le finestre chiuse e a pianterreno il negozio con le serrande abbassate. Di fronte c'era un'altra casa che faceva angolo anche quella e ci aveva al secondo piano una nicchia a medaglione con la immagine della Madonna sottovetro, circondata di spade d'oro e un lumino acceso perpetuamente. Pensai che quel lumino che ardeva anche in tempo di guerra, anche in tempo di carestia, era un po' come la mia speranza di tornare e mi sentii un poco sollevata: quella speranza avrebbe continuato a riscaldarmi una volta che fossi stata lontana. In quella luce grigia si vedeva tutto il quadrivio, come una scena di teatro vuota, dopo che gli attori se ne sono andati; e si vedeva che erano case di povera gente, casucce insomma, un po' storte come se si appoggiassero le une alle altre, un po' scalciate, specie ai pianterreni per via dei carretti e delle macchine, e proprio accanto al mio negozio c'era il negozio di carbone di Giovanni, e intorno la porta era tutto nero come la bocca di un forno e a quell'ora quel nero si vedeva e non so perché mi parve tanto triste. E non potei fare a meno di ricordarmi che durante la giornata, ai tempi belli, il quadrivio era pieno di gente, con le donne sedute sulle seggiole di paglia fuori delle porte e i gatti che gironzolavano sui selci e i ragazzini che giocavano alla corda e al salto e i giovanotti che lavoravano nelle officine oppure entravano all'osteria che era sempre piena e pensando questo provai uno strappo al cuore e mi accorsi che quelle casucce e quel quadrivio mi erano cari, forse perché ci avevo passato tutta la vita e quando le avevo veduti per la prima volta ero ancora giovinetta e adesso ero una donna fatta, con una figliola già grande. Dissi a Rosetta: “non la guardi casa nostra, non lo guardi il negozio?” / E lei rispose: “mamma, sta’

---

<sup>1147</sup> *Il conformista* cit., p. 40.

<sup>1148</sup> *Il conformista* cit., p. 43.

<sup>1149</sup> *Il conformista* cit., p. 299.

tranquilla, tu stessa hai detto che torniamo tra un paio di settimane”. Io sospirai e non dissi nulla. La carrozza prese verso il Tevere e io mi voltai e non guardai più al quadrivio.<sup>1150</sup>

18. [...] mai intanto, nonostante questa vastità del paesaggio, continuavamo a vivere e muoverci e aspettare sulla macera lunga e stretta, così angusta che se si faceva quattro passi avanti si rischiava di cadere di sotto, in un'altra macera eguale.<sup>1151</sup>

19. Finalmente, ecco apparire in fondo alla pianura distesa e verde, una lunga striscia di colore incerto, tra il bianco e il giallo; i sobborghi di Roma. e dietro questa striscia, sovrastandola, grigia sullo sfondo del cielo grigio, lontanissima, eppure chiara, la cupola di San Pietro.<sup>1152</sup>

## RIMESSA

1. [...] un angolo intero del giardino è occupato da una bassa lunga costruzione rettangolare, marrone anch'essa: garage? *rimessa*? impossibile capirlo; non ci sono finestre, la saracinesca è calata; ma ecco, davanti alla porta, evidentemente preparata per un lungo viaggio [...] una lunga automobile bassa sopra le grosse ruote; [...].<sup>1153</sup>

2. ‘Calma’ pensava; ‘ora me la porto nella *rimessa* e ne faccio quel che voglio... un po’ di pazienza...’.<sup>1154</sup>

3. Erano arrivati in fondo al giardino; qui il viale formava una specie d'insenatura intorno la *rimessa* che s'appoggiava al muro di cinta; la parete era tutta nascosta dalle piante rampicanti, non si vedeva che l'uscio sconnesso dai cardini rugginosi. / “Ah... e questo cos'è?” domandò Leo, come se questa vista l'avesse stupito. / “La casa del giardiniere.” / “La casa del giardiniere?... oh bella, e il giardiniere c'è?” / “No.” / “La casa del giardiniere...” ripeté Leo, come se queste parole gli fossero straordinariamente piaciute per qualche loro nascosto significato; “andiamo, andiamo a vederla”. / Carla rise, questo le pareva assurdo, ma obbedì; l'uscio era aperto, e sospinto rivelò un'unica stanza dal soffitto basso, dal polveroso pavimento di legno; le pareti erano nude, un lettino di ferro, con un materasso bigio che in più punti era sfondato e mostrava la lana, occupava tutto un angolo, in quello opposto, tripode di un rito abbandonato, si vedeva un catino arrugginito sopra il suo sostegno; ed era tutto; trasognata Carla contemplava queste povere cose, ormai la nausea era diventata

<sup>1150</sup> *La ciociara* cit., p. 1154.

<sup>1151</sup> *La ciociara* cit., p. 1225.

<sup>1152</sup> *La ciociara* cit., p. 1475.

<sup>1153</sup> *Villa Mercedes, in Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1535.

<sup>1154</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 88.

intollerabile, avrebbe voluto tornare alla villa, e distendersi sul divano, in camera sua; ma soverchiata dall'ebbrezza, piegò le ginocchia e sedette sul letto: / “Perché?” domandò afflitta; “perché mi hai fatto bere?” Guardava le tavole dell'impiantito; delle ciocche di capelli le pendevano davanti agli occhi, un vago malessere le empiva la bocca di saliva.<sup>1155</sup>

4. [...] si alzò e incominciò a passeggiare in su e in giù su quelle tavole scricchiolanti; [...].<sup>1156</sup>

5. Bisogna metter dentro la macchina' pensò; infatti un rumore di saracinesca le giunse attraverso la pioggia, la figura dell'uomo riapparve, egli risalì, e senza curarsi minimamente di lei, guidò la macchina prima sulla ghiaia intrisa poi dentro l'antro buio della *rimessa*; puzzo di benzina e d'acciaio oleato; un lanternino rosso in un angolo; discesero ambedue e non senza sforzo abbassarono la saracinesca; dopodiché, Leo, meticoloso, ne inchiovò il lucchetto.'<sup>1157</sup>

6. La *rimessa* aveva una sola finestra e una porticina. Entrati che furono, si rivelò al Perro uno stanzone vasto, dalle pareti intonacate a calce e perfettamente nude. Di mobili non c'erano che un paio di seggiole, un giaciglio tutto tartassato e disfatto, con le lenzuola rovesciate in terra e una piccola tavola su cui, tra molte carte, si vedeva una macchina da scrivere di foggia antiquata. Per il resto, lo stanzone era invaso dai libri. Ce n'erano delle file in terra contro le pareti, delle cataste negli angoli, delle pile sulle poche seggiole. Sotto il giaciglio si vedevano ancora libri e così sulla tavola e sulla stufa di ghisa che stava in un canto. Bastò un'occhiata di Perro, espertissimo in tale materia, per vedere di quali libri si trattasse. Tutti i fondi di magazzino delle vecchie case editrici anarchiche e socialiste, tutti gli scarti delle biblioteche di cultura popolare, un diluvio di fascicoli di propaganda, un visibilio di testi divulgativi sulle questioni politiche e sociali. Libri mal legati e peggio stampati, con quelle copertine di misera e provinciale tipografia che puzzano lontano un miglio di clandestino; o con disegni simbolici quali usavano una trentina di anni addietro. Era, a suo modo, una biblioteca preziosa nella sua completezza.<sup>1158</sup>

## SALA / SALONE

1. Andò ad una delle finestre del pianterreno, s'affacciò: come aveva immaginato il ricevimento aveva luogo nel primo piano, in un

---

<sup>1155</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 90.

<sup>1156</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 92.

<sup>1157</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 160-161.

<sup>1158</sup> *La mascherata* cit., pp. 31-32.

vastissimo *salone* dalle pareti tappezzate di arazzi, dal pavimento di mosaico, una folla elegantissima, gli uomini in frak, le donne in vestito da sera, con le braccia e le spalle nude stavano riunite torno torno alla *sala*, si capiva che non parlavano, che guardavano verso la porta e aspettavano la venuta di qualche personaggio di grande importanza; il centro del *salone* era vuoto, un tappeto lo attraversava che correva fino al fondo dove un barbaglio di luce, sotto un gran baldacchino rosso e oro, si distingueva una specie di trono eccelso.<sup>1159</sup>

2. Il tubo della grondaia l'aiutò ad arrampicarsi, il cornicione ad arrivare a quella finestra; ma aveva appena affacciato la testa che subito la ritrasse; la camera che dal basso per un inganno della prospettiva gli era sembrata vuota era in realtà piena di gente; aspettò un istante, poi più cautamente riguardò: era una *sala* abbastanza vasta e pressoché nuda se se n'ecceguavano delle fragili sedie dorate disposte intorno lo zoccolo delle pareti; una folla giovane e ben vestita la empiva, le donne erano in vestito da sera con le spalle e le braccia nude, avevano delle piccole teste rosee e spennacchiate, delle facce inespressive, smaltate con vividi colori, gli uomini erano in frak, sparato, cravatta bianca; stavano tutti in piedi sullo specchio del pavimento lustro e pur conservando degli atteggiamenti diritti, sobri, ed eleganti parlavano animatamente; in fondo poi al salone sopra una specie di palco, si vedeva l'orchestra composta di cinque suonatori che in quel momento si riposavano appoggiandosi ai loro istrumenti e contemplando con occhi scoraggiati la moltitudine dei ballerini.<sup>1160</sup>

3. Entrarono nel freddo oscuro *salone* rettangolare che una specie di arco divideva in due parti disuguali e sedettero nell'angolo opposto alla porta; delle tende di velluto cupo nascondevano le finestre serrate, non c'era lampadario ma solamente dei lumi in forma di candelabri, infissi alla pareti a uguale distanza l'uno dall'altro; tre dei quali, accesi, diffusero una luce mediocre nella metà più piccola del *salone*; l'altra metà, oltre l'arco, rimase immersa in un'ombra nera in cui si distinguevano a malapena i riflessi degli specchi e la forma lunga del pianoforte.<sup>1161</sup>

4. Subito lo colpì il gran silenzio che nel piano inferiore era succeduto al frastuono del ballo. [...] Un poco inquieto, discese in fretta la seconda rampa della scala e si precipitò nel *salone*. Questa vasta sala dorata funebre e indigesta era del tutto vuota, con quel particolare aspetto di devastazione, di opacità e di squallore proprio dei luoghi dove molta gente s'è trovata riunita.<sup>1162</sup>

---

<sup>1159</sup> *Assunzione in cielo di Maria Luisa*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1525.

<sup>1160</sup> *Il ladro curioso*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1551-1552.

<sup>1161</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 22-23.

<sup>1162</sup> *Morte improvvisa*, in *La bella vita* cit., pp. 449-450.

5. Soltanto in una stanza si era cercato di reagire a questo squallore di magazzino di robivecchi, ed era un *salone* che la madre di Tullio, quando aveva ancora in mano l'amministrazione, aveva fatto arredare secondo il suo gusto. Ne era venuto fuori una specie di anticamera di banca o di ministero, con i mobili tetri e massicci di falso rinascimento, il finto damasco alle pareti e due immensi quadri raffiguranti l'uno un mare in tempesta e l'altro la cima di un monte sassoso con le pecore e un pastorello. Quadri che, a sentir lei, aveva avuto per nulla, date le loro proporzioni, la quantità di colore prodigata sopra la superficie grumosa della tela, e non ultimo pregio, la verità della rappresentazione. In questo salone, del resto, la povera donna che conosceva pochissima gente non aveva mai dato quei ricevimenti ai quali pareva destinato.<sup>1163</sup>

6. Essi abitavano in fondo ad un quartiere quasi suburbano, in una specie di padiglione circondato da un giardino folto e negletto. In altri tempi doveva essere stato uno studio d'artista, di tale genere di costruzione aveva la squallida vastità e l'aspetto provvisorio. Non c'era che una vasta *sala* che riceveva la luce scarsa e piovosa da un gran finestrone dai vetri opachi. Di giorno questo enorme stanzone restava immerso in una ombra leggera e fredda che posava su tutte le cose come un grigio velo di polvere, di notte accese le due sole lampade che c'erano, un'oscurità nera restava negli angoli e tra le altre travature oblique del soffitto. I De Gasperis avevano uniformemente tappezzato questa loro dimora con una stoffa grigia e pesante che da metà delle pareti giungeva fino a terra; ma non inchiodata e tesa bensì libera e drappeggiata in grosse pieghe piene d'ombra che parevano cortinaggi di teatro e facevano supporre il vuoto là dove invece non c'erano che i muri. Completavano l'arredamento pochi mobili belli e antichi che facevano pensare che un tempo le condizioni dei due coniugi fossero state molto migliori. Perché, veramente, parevano dibattersi nelle strettezze: senza servitori, e costretti a cucinarsi da sé come avrebbero potuto attestare dietro un paravento certo fornello e certi piatti e tegami; [...].<sup>1164</sup>

7. Per recarsi nella camera da letto situata in un angolo del secondo piano, Sebastiano doveva attraversare due o tre stanze tra le quali un grande *salone*, popolate un tempo di mobili e ora del tutto vuote. Sebastiano in queste stanze camminò al buio sebbene non vi mancassero lampadine penzolanti dai fili che in passato avevano retto i luccicanti lampadari di cristallo di Boemia. Tale sicurezza gli veniva dall'infanzia, quando, per provare alla madre che non aveva paura del buio, si era abituato a percorrere l'intera casa senza aprir luci e, quel che era più difficile in quell'affollamento antiquato di suppellettili, senza urtare mobili. [...]. Attraversava in punta di piedi il *salone*

---

<sup>1163</sup> *L'avarò*, in *L'imbroglío* cit., p. 1097.

<sup>1164</sup> *L'avarò*, in *L'imbroglío* cit., pp. 1104-1105.

pensando ‘debbo evitare la consolle...e poi il pianoforte a coda...e poi, ecco, il divano rosso’, entrava trattenendo il respiro nella camera materna, augurava sottovoce alla madre la buona notte e quindi in gran fretta e sempre al buio andava a spogliarsi nella sua stanzetta.<sup>1165</sup>

8. Le finestre dei *saloni*, a quell’ora, erano ancora chiuse; permanevano nell’aria il fumo e il tanfo della sera avanti. Dovunque, per le vaste *sale* bianche e dorate, si vedevano le tracce della festa: portaceneri ricolmi di mozzoni, sedie e poltrone rimaste nell’ordine dei conversari, mucchi di puglie sui tavolini verdi e mazzi di carte scompigliati, tappeti smossi, bottiglie dimezzate, bicchierini sporchi, vasi pieni di fiori appassiti i cui petali stavano sparsi sui marmi delle tavole.<sup>1166</sup>

9. Intanto erano entrati in una vasta *sala* di soggiorno, sparsa di gruppi di poltrone e di divani, con un camino dalla cappa di mattoni rossi sulla parete di fondo. Lino, sempre precedendo Marcello, si diresse, attraverso la *sala*, verso una porta dipinta di turchino, in un angolo. Marcello domandò inquieto: “Ma dove andiamo?”. “Andiamo in camera mia” rispose Lino leggermente, senza voltarsi.<sup>1167</sup>

## SALA DA BALLO

1. In quel momento il ballo raggiungeva il massimo grado del suo splendore. La *sala* era più che affollata, folti gruppi di persone sedevano intorno alle pareti, ce n’erano persino appollaiati sopra i davanzali delle finestre [...]. Risa, voci, suoni, colori, forme, e azzurre nuvolette di fumo di tabacco, tutto questo agli occhi estatici dei cinque curvi lassù dal ballatoio sopra la caverna luminosa si confondeva in una sola nebbia dorata di irraggiungibile Mille e una Notte, face l’effetto di un paradiso di incoscienza e di leggerezza, perduto, per sempre perduto. Per quanti sforzi facessero, il pensiero li tirava indietro, li ricacciava nella stanzetta piena di armadietti, con la tavola sparsa di bicchieri, le sedie in disordine, la finestra chiusa, e là in un angolo, quel corpo. Ma infine si scossero, discesero la scala.<sup>1168</sup>

2. Era già tardi, una folla numerosa riempiva la *sala* bassa e lunga; le tavole erano state disposte contro le pareti, nel mezzo la gente ballava e dal fondo, sopra una specie di soppalco ombreggiato da due palme, dei negri americani ritmavano la danza.<sup>1169</sup>

<sup>1165</sup> *La mascherata* cit., pp. 39-40.

<sup>1166</sup> *La mascherata* cit., p. 66.

<sup>1167</sup> *Il conformista* cit., p. 47.

<sup>1168</sup> *Delitto al circolo del tennis*, in *La bella vita* cit., p. 331.

<sup>1169</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 111-112.

3. [...] la grande **sala** bassa assordava col brusio delle conversazioni, [...].<sup>1170</sup>

4. [...] lo stanzone pareva sdruciolevole come un ponte di nave, il soffitto coi suoi tre piccoli candelabri schiacciava ogni cosa, e laggiù, dalla parte di fondo, un grande specchio rettangolare con certe scritte dorate, regalo di qualche ditta produttrice di vini, pendeva inclinato sulle teste degli invitati, e dava a tutta la sala un suo aspetto sgangherato e fuori di sesto; si udivano gli arpeggi dell'orchestra, si sentiva per l'aria un odore di tempo piovoso, di segatura, di chiuso; infine quel gruppo si decise e trascinando spade e stivali sull'impiantito, parlando e ridendo forte, [Gino Cattaneo] andò a sedersi proprio nell'angolo opposto, là, sotto lo specchio oblungo. Dopo un istante la festa cominciò.<sup>1171</sup>

5. [...] Aveva immaginato di diventar subito il re della festa, d'essere accolto con mille inchini dalla padrona di casa confusa e contenta, di poter strappare con facilità al suo cavaliere la più bella fanciulla della **sala**, ma dovette subito accorgersi che queste fantasie non trovavano alcuna rispondenza con la realtà. L'atrio, i gradini della scala, il salone di cui attraverso la porta spalancata si intravedevano le pareti piene di dorature, erano gremiti di una grandissima folla di invitati, ragazze e ragazzi assai giovani per la maggior parte, i quali in piedi, oppure seduti, oppure anche appollaiati per la scala, parlavano e ridevano tra di loro come gente che si conosce da tempo e non degnarono neppure di uno sguardo il piccolo proprietario.<sup>1172</sup>

#### SALA / CAMERA DA PRANZO

1. Sotto il lampadario a tre braccia il blocco bianco della tavola scintillava di minute schegge di luce, i piatti, le caraffe, i bicchieri, come appunto un blocco di marmo appena scalfito dagli scalpellini; c'erano delle macchie, il vino era rosso, il pane marrone, una minestra verde fumava dal fondo delle scodelle; ma quel candore le aboliva e splendeva immacolato tra quattro pareti su cui, per contrasto, tutto, mobili e quadri, si confondeva in una sola ombra nera.<sup>1173</sup>

2. La tavola era stata preparata con solennità e raffinatezza; argento e cristalli, tutto il migliore vasellame della famiglia scintillava sulla tovaglia bianca, nel giorno bianco della **sala da pranzo**; la madre sedeva a capotavola, e benché i posti fossero gli stessi della sera avanti li ridistribuì: "Merumeci, qui, là Carla... là Michele" non si sa

<sup>1170</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 115.

<sup>1171</sup> *Una domanda di matrimonio*, in *La bella vita* cit., p. 347.

<sup>1172</sup> *Morte improvvisa*, in *La bella vita* cit., p. 432.

<sup>1173</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 15.

se per far risaltare l'importanza della festa o per una antica abitudine di invitare in tali occasioni più numerosi commensali.<sup>1174</sup>

3. Tutta la *stanza* ondeggiava e tremava, il pavimento si alzava e si abbassava sotto i suoi piedi come il ponte di una nave, le pareti oscillavano, quel quadro che era diritto, ora stava di traverso, quel mobile le cascava addosso, le pareva che la tavola con quelle tre persone sedute dovesse da un momento all'altro toccare il soffitto.<sup>1175</sup>

4. Una sola candela brillava sopra la tavola apparecchiata; la *stanza* era quasi completamente buia; [...]; guardavano tutti e quattro quella luce mobile delle candele, non si udiva alcun rumore, ciascuno di essi aveva un pensiero fisso che gli si agitava inquietamente nell'animo; [...].<sup>1176</sup>

5. Sedettero tutti e tre nella fredda *sala da pranzo*, intorno alla tavola troppo grande; mangiarono senza guardarsi con gesti gelidi e deferenti di sacerdoti celebranti un rito; non parlarono; questo silenzio appena interrotto dall'urto leggero dei cucchiali nelle scodelle, che in quel bagliore del giorno, riflesso sui paramenti bianchi, ricordava il rumore agghiacciante dei ferri chirurgici, nelle bacinelle, durante le operazioni; questo freddo silenzio senza intimità infastidiva la madre socievole e loquace.<sup>1177</sup>

6. [...] un candido malessere la vinceva: nebbia o mussolina? quel bianco fantasma, quel bianco languore che dalle finestre velate fluiva nella *stanza*, stringeva in una mano enorme e gonfia di bambagia il suo cuore tremante; ad ogni stretta l'ovatta cedevole strideva, gli occhi le si empivano di nebbia, e tutto, intorno, diventava bianco, di un denso e balenante biancore nel quale le voci solitarie di sua madre e di Michele si disarticolavano distendendosi in lunghe vocali, come un grammofono se si rallenta il disco.<sup>1178</sup>

7. [...] in verità questa *stanza* nella quale avrebbe dovuto nutrirsi, si era nutrita di lei: tutti quegli oggetti inanimati avevano succhiato giorno per giorno la sua vitalità, con una tenacia più forte dei suoi vani tentativi di liberazione: nel legno cupo delle credenze panciute fluiva il suo miglior sangue; in quell'eterno biancore dell'aria si era dissolto il latte della sua carne, nel vecchio specchio là, di fronte al suo posto, era rimasta prigioniera l'immagine della sua adolescenza.<sup>1179</sup>

---

<sup>1174</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 68.

<sup>1175</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 84.

<sup>1176</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 134-135.

<sup>1177</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 209-210.

<sup>1178</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 210.

<sup>1179</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 212.

8. La *camera da pranzo* era uno stanzone press'a poco altrettanto buio e squallido che il salotto.<sup>1180</sup>

9. Come Marco aveva predetto, le due donne erano ancora a tavola. Una gran luce empiva la camera nuda, la vasta campagna visibile attraverso la finestra senza tendine faceva uno strano effetto, come se fosse stato il mare. Quel che mi colpì soprattutto, insieme con l'odore di cucina che appestava l'aria fu l'aspetto disordinato e materialissimo della tavola. Una tovaglia con macchie di vino, molliche, piatti sudici, la ricopriva; il vasellame era grossolano e unto, fin sull'orlo, d'olio e di pomodoro; invece della bottiglia c'era un fiasco sbilenco nel suo involucro di paglia.<sup>1181</sup>

10. La *sala da pranzo* era una cameretta più lunga che larga, con il soffitto in pendenza dalle travi malamente imbiancate e un tavolo enorme che l'ingombrava tutta.<sup>1182</sup>

11. La *sala da pranzo* non differiva molto dagli altri stanconi della pensione se non nella forma. Era infatti più lunga che larga, e forse a causa di questa sua forma il soffitto decorato dei soliti scoloriti e incomprensibili arabeschi pareva altissimo. Ne pendevano due lumi dalle campane di vetro biancastro che diffondevano una luce morta sopra i tavolini disposti sopra le pareti. Una delle estremità della *sala* era sbarrata da una tavola più grande, sulla quale si vedevano pile di piatti, numerose posate di metallo disposte in fila, e una dozzina di cestini infiocchettati di nastri rossi contenenti ciascuno una mela, un mandarino, e poca frutta secca; era la tavola alla quale facevano capo le cameriere nei loro andirivieni durante il servizio, la tavola della direttrice della pensione. E infatti durante i pasti, la direttrice Nina Lepri se ne stava in piedi tra quella tavola e lo sportello aperto nella parete di dietro attraverso il quale ogni tanto si scorgevano le braccia nerborute della cuoca tendere dalla cucina i piatti preparati. Da quel luogo di comando, dietro la sua tavolona piena di posate e di stoviglie, la direttrice poteva vedere la sala quanto era lunga, con la porta dai vetri verdi da un lato, le due finestre dall'altro, le file dei tavoli coi pensionati seduti, e laggiù all'estremità opposta Gianmaria solo e impettito, davanti il suo piatto e la sua bottiglia, situato così precisamente di fronte a lei che i loro sguardi spesso si incontravano.<sup>1183</sup>

12. Tarcisio posò la sua piccola valigia in terra e si avvicinò a quella porta, in ascolto. Ma la porta era chiusa e non gli fu possibile udire nulla. Tarcisio sapeva però che l'uscio non si apriva direttamente sulla

---

<sup>1180</sup> *Una domanda di matrimonio*, in *La bella vita* cit., p. 357.

<sup>1181</sup> *La bella vita*, in *La bella vita* cit., pp. 416-417.

<sup>1182</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglio* cit., p. 1055.

<sup>1183</sup> *L'imbroglio*, in *L'imbroglio* cit., pp. 1211-1212.

sala. Tra questa e il corridoio c'era uno spazio angusto nel quale sarebbe stato possibile nascondersi. Tarcisio appoggiò le dita sulla maniglia e pian piano disserrò l'uscio. Come fu nel vano, vide che i battenti del secondo uscio erano socchiusi; e che, attraverso la fessura, poteva avere una vista su tutta la *sala da pranzo* eccettuato il lato dal quale guardava. Prima ancora della *sala da pranzo*, bianca e dorata, decorata alla moda neoclassica, gli apparve la tavola ovale che ne occupava tutto il mezzo. Una bella tovaglia di pizzo la ricopriva fino a terra. Due persone, secondo ogni evidenza, sedevano alla tavola.<sup>1184</sup>

13. Ma la *sala da pranzo* riserbava all'Urati maggiore sorpresa. Cominciò che, girato l'interruttore, la luce non si accese. Allora, entrato un poco nella *sala*, l'Urati fregò uno zolfanello. A quella fiammella tremolante la sala apparve del tutto vuota. Schizzi di calce macchiavano il pavimento, i muri sembravano imbiancati di fresco, in un canto si vedeva tutto l'armamentario di un imbianchino: latte piene di vernice, pennelli, scatole e una scala a pioli appoggiata contro la parete. Lo zolfanello si spinse ripiombando nelle tenebre la stanza.<sup>1185</sup>

14. La visita alla bambina l'aveva rinfrancato; ma vedendo gli occhi della moglie, gli tornò di nuovo la paura di non sapersi mostrare calmo e fermo come avrebbe voluto. Intanto Giulia l'aveva preceduto nella *sala da pranzo*, una stanza assai piccola, con una tavolina rotonda e una credenza. La tavola era preparata, la lampada centrale accesa, dalla finestra aperta giungeva la voce della radio che descriveva, nello stile ansimante e trionfale usato di solito per le partite di pallone, la caduta del governo fascista.<sup>1186</sup>

15. Dalla camera da letto lo portai nella *sala da pranzo* che mi serviva anche da salotto e ci tenevo pure la macchina da cucire. Qui gli feci toccare con mano il tavolo rotondo, di noce scuro, con il centrino ricamato, e un vaso di fiori compagno a quello della camera da letto e le quattro seggiole intorno con il velluto verde e poi aprii la credenza e gli contai pezzo per pezzo tutto il servizio di porcellana a fiori e ghirlande, tanto bello, completo per sei, che ci avevo mangiato sì e no due volte in tutta la mia vita. L'avvertii a questo punto: "guarda che questo servizio ce l'ho caro quanto la luce degli occhi...tu rompimelo e poi vedrai". Lui rispose sorridendo: "sta' tranquilla". Continuando l'elenco gli mostrai tutti gli altri oggetti: le due stampe con i fiori, la macchina da cucire, la radio, il divanetto di reps con le sue due poltroncine, la rosoliera di vetro rosa e azzurro con i sei bicchierini, qualche altra bomboniera e scatola, un bel ventaglio che avevo inchiodato al muro, tutto dipinto a colori, con una vista di Venezia. Poi passammo in cucina e qui gli contai pezzo per pezzo tutto il

---

<sup>1184</sup> *Il ritorno dalla villeggiatura*, in *L'amante infelice* cit., 295.

<sup>1185</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., p. 161.

<sup>1186</sup> *Il conformista* cit., pp. 307-308.

vasellame e le pentole che ce le avevo di alluminio e di rame e la posateria di acciaio inossidabile e gli feci vedere che non mancava nulla né il forno, né lo schiacciapatate, né l'armadietto per le scope né la pattumiera di zinco. Insomma gli feci vedere ogni cosa e quindi scendemmo abbasso e andammo al negozio. L'inventario del negozio fu più breve perché all'infuori degli scaffali, del banco e di qualche seggiola, non c'era rimasto nulla, tutto era stato venduto, pulito e spazzolato in quegli ultimi mesi di carestia.<sup>1187</sup>

## SALOTTO

1. Ma ora, pur tenendo l'amante sopra le ginocchia, sul divano profondo del *salotto*, si accorgeva che quell'immagine inventata apposta per la separazione imminente non restava di fronte alla realtà.<sup>1188</sup>

2. Il *salottino* particolare era una stanzetta piena di armadietti bianchi, nei quali venivano di solito riposte le racchette e le palle. Nel mezzo sopra una tavola c'era una bottiglia di champagne tuffata nel suo secchio: non c'era altro. Quei due chiusero la porta, e il giovane versò subito da bere.<sup>1189</sup>

3. Fu un attimo. Poi il torso ebbe uno strano sussulto, e bruscamente si rovesciò sulla schiena mostrando il petto, un seno di qua, l'altro di là e, orribile a vedersi, il volto. [...] Gli altri quattro, seduti in fondo presso la finestra, lo guardavano in comprensivi. La tavola che era nel mezzo della stanza impediva loro di distinguere il corpo della principessa, non avevano veduto che il colpo. [...] laggiù sotto la porta laccata di bianco, impossibile non accorgersene, la massa di quel corpo disteso.<sup>1190</sup>

4. [...] una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo seduto sul divano; un'oscurità grigia avvolgeva il resto del *salotto*. [...] [Carla] in piedi presso il tavolino della lampada, cogli occhi rivolti verso quel cerchio di luce del paralume nel quale i gingilli e gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell'ombra del *salotto*, rilevavano tutti i loro colori e la loro solidità.<sup>1191</sup>

5. [...] per insidiarla ora, in quella sera, in quel *salotto* oscuro.<sup>1192</sup>

---

<sup>1187</sup> *La ciociara* cit., pp. 1145-1147.

<sup>1188</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit, p. 305.

<sup>1189</sup> *Delitto al circolo del tennis*, in *La bella vita* cit., p. 322.

<sup>1190</sup> *Delitto al circolo del tennis*, in *La bella vita* cit., p. 328; p. 329.

<sup>1191</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 5.

<sup>1192</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 7.

6. Lisa tornò nel *salotto*; quei tre sedevano là, nell'angolo, intorno alla lampada; la madre che stava con tutti i suoi colori in piena luce, parlava di Michele: "È evidente" spiegava all'amante che rovesciato nella sua poltrona ascoltava con espressione del tutto abbruttita.<sup>1193</sup>

7. 'Finirla' si ripeteva guardando quel *salotto* oscuro dove tanti giorni di fuoco si erano consumati in cenere, e il gruppo solenne e ridicolo che essi formavano intorno alla lampada; 'finirla con tutto questo', e si sentiva cadere in questo suo esitante abbandono come una piuma in una tromba di scale.<sup>1194</sup>

8. Poi, [Lisa] guardando Leo, lo vide così rosso, eccitato e sicuro della sua conquista; ecco, bastava vedere come si protendeva dalla sua bassa poltroncina, [...].<sup>1195</sup>

9. Nel *salotto* una sola lampada era accesa, presso la quale Leo vide Carla seduta e immobile; [...].<sup>1196</sup>

10. Il *salotto* era pieno d'ombra, le due lampadine del pianoforte, avvitate in due false candele tutte smoccolate, illuminavano il coperchio lucido e oblungo e parevano due ceri sopra una bara.<sup>1197</sup>

11. [...] ella [Lisa] si sporgeva con tutto il busto fuori della bassa poltrona, il corpo così piegato scoppiava nel vestito angusto [...].<sup>1198</sup>

12. Intanto l'ombra del *salotto* aumentava, ingoiava pareti e mobili, si addensava, si abbassava su quei due, torno torno incupiva; una caverna si formava, rudemente scalpellata nell'oscurità, dalla volta bassa e fuliginosa, una caverna di luce fioca; e curve in quest'alone moribondo, le due figure nere vegliavano la bara sulla quale le due figure nere palpitavano, si arrossavano, si oscuravano... e finalmente si spensero.<sup>1199</sup>

13. La porta del *salotto* si aprì, un bagliore tremolante di candele ruppe le tenebre e fece oscillare tutta la stanza; ombre gigantesche balzarono contro il soffitto alternate a sprazzi di luce vivida; e seguita da Leo e da Carla la madre entrò.<sup>1200</sup>

---

<sup>1193</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 33.

<sup>1194</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 34.

<sup>1195</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 96.

<sup>1196</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 106.

<sup>1197</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 122.

<sup>1198</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 123.

<sup>1199</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 124.

<sup>1200</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 125.

14. Lisa sedette al pianoforte e si accinse a suonare, mentre Leo in piedi al suo fianco le faceva luce; avvolti nell'ombra della parete opposta Michele e Carla immobili e silenziosi guardavano. [...] “Come vedi mamma” disse Carla uscendo dall'ombra, “avevo ragione io.”<sup>1201</sup>

15. [...], in fondo al *salotto*, tranquillamente, come se qualcheduno avesse girato l'interruttore, le due lampadine del pianoforte si accesero. Le tenebre si dileguarono; [...]<sup>1202</sup>.

16. Fu come se qualcheduno avesse spalancato la finestra e l'aria fredda della notte fosse penetrata nel *salotto*.<sup>1203</sup>

17. Il ragazzo si rifugiò presso la finestra: la pioggia cadeva ancora, se ne udiva il fruscio sulle imposte e sugli alberi del giardino, pioveva tranquillamente, sulle ville, per le strade vuote. Molta gente doveva ascoltare come lui, dietro i vetri chiusi, col cuore pieno dell'istessa angoscia, volgendo le spalle alla calda intimità delle stanze: ‘È inutile’ si ripeteva toccando con le dita incerte i bordi della finestra, ‘è inutile... questa non è la mia vita’. [...]: ebbe l'impressione di volgere le spalle non al *salotto*, ma ad un abisso vuoto e oscuro: ‘non è questa la mia vita’ pensò ancora con convinzione; ‘ma allora?’. Dietro di lui [di Michele] l'uscio si chiuse ed egli si voltò; il *salotto* era vuoto; madre e figlia erano uscite per accompagnare l'ospite alla porta; la lampada brillava nel cerchio immobile delle poltrone deserte.<sup>1204</sup>

18. Passarono nel *salotto*: “mettiamoci qui” disse Leo additando un gran divano di pelle pieno di cuscini. Sedettero: una lampada dal paralume rosso posata sopra un tavolino li illuminava sino al petto, le loro teste e il resto della stanza restavano nella penombra. Per un istante stettero immobili e non parlarono: Carla si guardava intorno senza curiosità; i suoi occhi si posavano ora su quella bottiglia di liquori là sul tavolino ora sulle pareti, come chi piuttosto che osservare aspetta con ansietà una parola oppure un gesto; [...]<sup>1205</sup>

19. [...] e le due donne [Maria Grazia e Carla] ebbero entrambe un riso cordiale e nervoso di gente sazia che dopo il pranzo ascolta volentieri, nell'intimità di un *salotto* comodo e freddo, delle facezie idiote.<sup>1206</sup>

---

<sup>1201</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 126.

<sup>1202</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 140.

<sup>1203</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 148.

<sup>1204</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 151.

<sup>1205</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 162.

<sup>1206</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 218.

20. Un'ombra umida di caverna aveva invaso il *salotto*; in quest'ombra, in su e in giù, Michele passeggiava: [...].<sup>1207</sup>

21. Passammo nel *salotto*. Senza parlare, Stefano mi mostrò i dizionari nelle credenze a vetro, un falco impagliato, le conchiglie, le fotografie disposte a ventaglio: la stanza, per essere anche troppo piena e tappezzata, pareva dovesse essere molto calda, ed era invece così fredda che incominciai a rabbrivire. Ci sedemmo su certe poltrone col merletto sulle spalliere e le nappine ai braccioli. Dopo un istante la porta di aprì ed Emilia entrò. Indossava un vestito verde bigliardo, bizzarramente tagliato, e cioè attillato come un corpetto fino alla cintola [...].<sup>1208</sup>

22. Il *salotto* poi era una stanza cubica, alta e quasi vuota: cortine di falso damasco rosso tutte spiegazzate nascondevano la finestra e rabbuiavano l'aria; l'arredamento, oltre una macchina da cucire coperta da una tela incerata, consisteva in tre poltrone e in un divano di giunco quali si vedono spesso nelle pensioni di terz'ordine delle stazioni balneari.<sup>1209</sup>

23. Tra tutte le persone che dopo quest'assenza era andato a visitare e che avevano tradito la sua fiducia, i suoi furori si appuntavano soprattutto contro la contessa T., il cui *salotto* in quel momento era uno dei più importanti della città e sulla quale gli era sembrato di poter contare in modo assoluto.<sup>1210</sup>

24. Attraverso una fila di *salottini* quadrati e tutti tappezzati di rosso, in un salone vastissimo, dalle pareti ornate di svolazzanti e movimentate scene mitologiche, dal pavimento di mosaico nudo cupo e lustro.<sup>1211</sup>

25. Come e più che il corridoio, il *salotto* era ammobiliato in una maniera ostentatamente moderna. Sedie poltrone e divano erano fatte con i soliti tubi di metallo cromato, c'era un tavolino di vetro e di acciaio, nascondeva il pavimento un ricciuto tappeto bianco e marrone con disegni di quadri e di rettangoli incastrati e sfumanti l'uno dentro l'altro. La finestra era aperta, il vento gonfiava ogni tanto bizzarramente la tenda sollevandola pian piano e quindi lasciandola bruscamente ricadere, si udiva la pioggia crepitare sul davanzale di marmo.<sup>1212</sup>

---

<sup>1207</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 284.

<sup>1208</sup> *Visita crudele*, in *La bella vita* cit., p. 404.

<sup>1209</sup> *La noia*, in *La bella vita* cit., p. 423.

<sup>1210</sup> *Morte improvvisa*, in *La bella vita* cit., p. 429.

<sup>1211</sup> *Morte improvvisa*, in *La bella vita* cit., p. 454.

<sup>1212</sup> *La tempesta*, in *L'imbroglio* cit. pp. 1279-1280.

26. Egli sapeva che nel salotto c'erano una gran quantità di ninnoli e di oggetti preziosi sparsi sui tavolini. Accanto al *salotto* c'era la sala da pranzo con i piatti e le posate d'argento. L'Urati contava di svaligiare quelle due sole stanze e poi andarsene. Ma grande fu la sua meraviglia, poiché ebbe acceso il lampadario del salotto, trovando quella stanza un tempo affollata di suppellettili, trasformata in una specie di gelata sala di museo. Il Sangiorgio, nella sua fretta di sposarsi, era andato a comprare da un negoziante di mobili una di quelle stanze complete che si vedono talvolta nelle vetrine; e tale e quale l'aveva fatta trasportare nella sua villa. Era un salotto Luigi quindici; e il Sangiorgio non aveva fatto a tempo ad aggiungervi neppure il minimo ninnolo da quando ve l'avevano scaricato i facchini della fabbrica. Tutto quell'oro era altrettanto disabitato e deserto là dentro che nella bottega. Anzi di più, perché nella vetrina, stando allo stretto, in qualche modo i mobili parevano animarsi, qui invece disseminati sul pavimento nudo, contro le bianche pareti disadorne, stavano ciascuno per conto suo; a distanze tali l'uno dall'altro da escludere che nessuno mai ci si fosse seduto e ci avesse conversato.<sup>1213</sup>

27. La porta di casa era serrata, ma le attigue persiane della finestra a pianterreno del *salotto* erano aperte. Dal *salotto* giungeva la musica di un pianoforte. Egli entrò. La madre sedeva davanti alla tastiera. Le due deboli lampadine del pianoforte le illuminavano il viso lasciando nell'ombra gran parte della stanza. La madre suonava dritta sopra uno sgabello senza spalliera e accanto a lei, su altro sgabello, sedevano il giovane del patino. Era la prima volta che Agostino lo vedeva in casa e n subito presentimento gli fece mancare il respiro.<sup>1214</sup>

28. Uscirono tutti dalla camera di Luca e tornarono nel *salotto*. [...] “Lei dovrà restare qui nel *salotto*”, disse la donna, “noi intanto usciamo per nasconderci”. Luca fece cenno di sì e andò a sedersi in una poltrona presso il camino. [...] Ogni tanto un'automobile, passando nella strada, proiettava sulla parete un fascio di sbarre di luce che giravano verso il soffitto e poi scomparivano; e per un momento, in una penombra zebrata di vivida luce, egli intravedeva l'intero *salotto*. Appunto, durante una di queste illuminazioni, notò una figura nera ritta in un angolo, nello spazio tra la biblioteca e la vetrina delle porcellane.<sup>1215</sup>

29. [Marcello] Aprì la porta finestra ed entrò nel *salotto*, quasi al buio. Subito lo colpì il tanfo che ammorbava l'aria, ancora leggero in confronto a quello delle altre stanze in cui i dieci pechinesi di sua madre si aggiravano liberamente, ma tanto più notevole qui dove non penetravano quasi mai. Aprendo la finestra, un po' di luce entrò nella

---

<sup>1213</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., pp.160-161.

<sup>1214</sup> *Agostino* cit., p. 1401.

<sup>1215</sup> *La disubbidienza* cit., pp. 1124-1125.

sala ed egli vide per un momento i mobili coperti di foderine grigie, i tappeti arrotolati e appoggiati ritti negli angoli, il pianoforte imbacuccato in lenzuoli appuntati con spilli<sup>1216</sup>.

30. Prese a salire lentamente per le rampe larghe in cui un'ombra squallida si alternava alla luce sfarzosa dei finestroni dei pianerottoli. [...] La finestra del *salotto* era socchiusa, per impedire al caldo e alla luce di entrare, non tanto però che, nell'ombra rada, non si distinguessero gli scuri mobili in falso stile rinascimento che ingombravano la stanza. Erano mobili pesanti, severi, fittamente scolpiti e formavano un contrasto singolare con i sopramobili, tutti di un gusto civettuolo e scadente disseminati sulle mensole e sul tavolo [...]. Le pareti erano tappezzate di una stoffa rossa di finto damasco, e paesaggi e nature morte dai vivaci colori, incorniciate di nero, vi stavano appesi. Marcello sedette sul divano, già ricoperto della foderina estiva, e si guardò intorno con soddisfazione. Era proprio una casa borghese, come rifletté una volta di più, della borghesia più convenzionale e più modesta, in tutto simile ad altre case di quello stesso palazzo, di quello stesso quartiere; e questo era per lui l'aspetto più gradito: la sensazione di trovarsi di fronte a qualche cosa di molto comune, di quasi dozzinale, e però di perfettamente rassicurante. Si accorse di provare, a questo pensiero, un sentimento quasi abietto di compiacimento per la bruttezza della casa: egli era cresciuto in una casa bella e di buon gusto e si rendeva conto che tutto quanto adesso lo circondava, era brutto senza rimedio; ma proprio di questo aveva bisogno, di questa bruttezza così anonima come di un tratto di più che l'accomunasse ai propri simili. Ricordò che per mancanza di denaro, almeno nei primi anni, loro due, Giulia e lui, dopo sposati, avrebbero dovuto abitare in quella casa; e quasi benedisse la povertà. Da solo, seguendo il suo gusto, una casa così brutta e così comune non sarebbe stato capace di metterla su. Presto dunque quello sarebbe stato il suo *salotto*; come la camera da letto di stile liberty in cui per trent'anni avevano dormito la futura suocera e il suo defunto marito sarebbe stata la sua camera da letto; e la sala da pranzo di mogano in cui Giulia e i genitori avevano consumato i pasti due volte al giorno per tutta la loro vita, sarebbe stata la sua sala da pranzo.<sup>1217</sup>

31. “Niente, non li conosci...Arcangeli era un amico del povero papà, al Ministero.” / “Dove abita?” / “A due passi di qua, in via Porpora.” / “E com'è il suo *salotto*?” / “Ma sai che sei buffo con le tue domande?” / “Ella esclamò ridendo” / “come vuoi che sia? ...Un *salotto* come questo e come tanti altri...Perché ti interessa tanto di sapere com'è il *salotto* di Arcangeli?”<sup>1218</sup>.

---

<sup>1216</sup> *Il conformista* cit., p. 132.

<sup>1217</sup> *Il conformista* cit., pp. 94-96.

<sup>1218</sup> *Il conformista* cit., p. 99.

32. Aspettarono alcuni minuti nel *salotto*, una stanza spaziosa e nuda con un solo gruppo di poltrone confinate in un angolo, intorno un tavolo dal piano di vetro. Unico particolare di gusto meno solito, un grande quadro appeso ad una delle pareti, opera di un pittore cubista: una mischia fredda e decorativa di sfere, cubi, cilindri, e parallele variamente colorate. Di libri, quei libri che avevano tanto colpito Marcello a Roma, neppure uno. Sembrava, pensò considerando il pavimento di legno lucidato a cera, le lunghe tende chiare, le pareti vuote, di essere sulla ribalta di un teatro moderno, nella messa in scena sommaria ed elegante allestita per un dramma di pochi personaggi e di una sola situazione<sup>1219</sup>.

33. Queste stanze da parata e da soggiorno che comunicavano l'una con l'altra per mezzo di archi o di porte senza battenti, in modo da formare quasi un solo ambiente, erano arredate in maniera perfettamente impersonale, dell'impersonalità opulenta e noiosa propria ai mobili che sono stati scelti unicamente per il loro valore mercenario. Si poteva, infatti, essere sicuri che non c'era là dentro un solo oggetto che non fosse il più costoso o almeno fra i più costosi della categoria alla quale apparteneva. [...]. Il risultato di questo criterio di scelta, era, come ho già detto, una collezione di mobili senza carattere e senza intimità, ma robusti e imponenti, perché mia madre, oltre che al valore monetario, attribuiva molta importanza alla solidità e al volume, come ad altre due qualità che lei era in grado di giudicare ed apprezzare. Così: divani profondi, poltrone enormi, paralumi giganteschi, tavole massicce, cortinaggi pesanti, soprammobili monumentali, tutto in quei *salotti* suggeriva l'idea di un lusso sostanzioso e di buona qualità. Dovunque, poi, nella penombra, brillavano i riflessi dei pavimenti lucidati a cera, delle superfici di legno ben spolverate, degli ottoni e degli argenti lustrati: la pulizia era un altro carattere della casa.<sup>1220</sup>

34. Vidi una grande stanza rettangolare, con quattro finestre velate da tende gialle, allineate sulla stessa parete. La stanza appariva divisa in due parti da un paio di scalini e da un arco; la parte più grande era il *salotto*, in cui si trovavano quei mobili che Cecilia a suo tempo aveva definiti senza colore, ossia dorati. Erano, in realtà, mobili Luigi quindici, imitati dall'antico, come andavano di moda quarant'anni addietro, disposti in gruppi spettrali intorno a tavolinetti rotondi e smilzi lumi da paralumi ornati di perline. Fin dal primo sguardo, notai le scrostature bianche dello stucco dorato, l'ombra del sudicio sui braccioli a fiorami, le macchie di umidità sui piccoli arazzi dai soggetti galanti. Ma la decadenza della casa si rivelava non tanto nell'aspetto logoro dell'arredamento, quanto in alcuni particolari quasi incredibili che parevano indicare una trascurataggine antica e

---

<sup>1219</sup> *Il conformista* cit., pp. 215-216.

<sup>1220</sup> *La noia* cit., pp. 31-32.

ingiustificata: un lungo, stretto, lembo di carta da parati, con un disegno di mazzetti e di canestrini, penzolava, per esempio, a mezza parete, scoprendo la calcina del muro grezzo; una delle tende gialle delle finestre aveva un largo strappo ineguale dai bordi lacerati; nel soffitto, addirittura, vaneggiava in un angolo un largo buco nero. Perché i genitori di Cecilia non provvedevano almeno a incollare il lembo di carta da parati, a rammendare la tenda, a fare riparare alla meglio il soffitto? E quanto a Cecilia: questa era dunque la casa che era una casa, il *salotto* che era un *salotto*, i mobili che erano i mobili? Possibile, cioè, che lei visse in un appartamento, nel suo squallido modo, così singolare, e non ne avesse mai avuto coscienza? Pur pensando queste cose seguii Cecilia nella parte più piccola della stanza, al di là dell'arco, arredata, questa, da sala da pranzo, con mobili di quello stesso stile rinascimentale, scuro e massiccio che avevo già notato nello studio di Balestrieri. Dal vano di una finestra, nel silenzio, giungevano i suoni saltellanti di una musichetta di radio. Forse perché il silenzio della casa aveva qualche cosa di gelato, udendo questi suoni mi accorsi ad un tratto che, sebbene si fosse già ai primi di dicembre, l'appartamento non era riscaldato<sup>1221</sup>.

35. Entrammo nell'anticamera e di qui passammo nel primo dei quattro o cinque *salotti* che occupavano il pianterreno. C'erano molti invitati, i quali stavano in piedi l'uno contro l'altro, i bicchieri in mano parlandosi sul naso e sbirciandosi di traverso, come avviene appunto nei cocktail.<sup>1222</sup>

36. [...] entrò nel *salotto*. La visitatrice stava in piedi di fronte alla finestra, guardando al panorama dei terrazzi nuovi e bianchi.<sup>1223</sup>

37. Un *salotto* di quel vecchio albergo alpino, un brutto salottino buio, con le poltroncine e i sofà duri di reps, le teste di stambecchi e di caprioli e le stampe antiche macchiate di ruggine.<sup>1224</sup>

## SCALA

1. [...] a destra, sotto un nero arco d'ombra, la *scala* acciecante di luce bianca, sale al piano superiore; questa mistica luminosità le piove da una grande vetrata senza tende; si ascende gradino per gradino, appoggiandosi alla grossa balaustra di quercia; chi è fuggito or ora su per questa scala, in questa luce? la palma del pianerottolo è rovesciata e il vaso è infranto.<sup>1225</sup>

---

<sup>1221</sup> *La noia* cit., pp. 152-155.

<sup>1222</sup> *La noia* cit., pp. 265-266.

<sup>1223</sup> *La visita del passato*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1533.

<sup>1224</sup> *Giocherellona*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1541.

<sup>1225</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1536.

2. [...] rispose la madre senza voltarsi, discendendo adagio, scalino per scalino, con una mano facendosi luce e con l'altra appoggiandosi alla balaustra di legno; [...] Quel chiarore scomparve, tornò l'oscurità, le ultime parole si spensero dall'altra parte del pianerottolo, dietro l'angolo della *scala* stretta.<sup>1226</sup>

3. Ad un certo punto urtò la tavola, la candela posata sull'orlo cadde in terra e si spense; seguì una profonda oscurità, e dopo una discesa precipitosa e disordinata giù per la *scala*, il silenzio.<sup>1227</sup>

4. [...] c'erano varie *scale* contrassegnate con lettere dall'a all'effe, quella che portava all'appartamento di Cecilia era la E. Un cartello con la scritta: "Sospeso per manutenzione" pendeva alla grata del vecchio ascensore; salii così, a piedi, molte rampe di *scala*, in una luce smorta e fredda, da un pianerottolo all'altro, scrutando ad ogni piano le targhe delle porte. Interno primo, secondo e terzo, interno quarto, quinto e sesto, interno settimo, ottavo e nono, interno decimo, undicesimo e dodicesimo; questa era dunque la *scala*, non potei fare a meno di pensare, arrivando finalmente all'interno tredicesimo, al quinto piano, e premendo il campanello, questa era dunque la scala che Cecilia saliva e scendeva ogni giorno venendo da me e ritornandone. Che cosa avrei saputo di questa scala se ne avessi chiesto a Cecilia? Niente, meno che niente. Mi avrebbe risposto, con caratteristica tautologia, che: "la *scala* era una *scala*", e tutto sarebbe finito lì. Eppure lei aveva lasciato su questa scala una parte della sua vita; e questa luce grigia, questi scalini di marmo bianco, queste piastrelle rosse dei pianerottoli, questo legno scuro delle porte avrebbero dovuto restarle nella memoria, come rimangono ad altri più fortunati, i paesaggi sorridenti tra i quali hanno passato gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza. Tra questi pensieri, udii, al di là dell'uscio, un passo leggero che, però, risuonava fortemente sulle mattonelle traballanti di un vecchio pavimento. La porta si aprì e Cecilia comparve sulla soglia.<sup>1228</sup>

## SOFFITTA

1. [...] si avvanza, si vede un mobilio modesto e anonimo da camera di albergo di second'ordine: vecchio letto dalle lenzuola rovesciate, armadio, cassettone male odorante... sul comodino, un portafogli, numerose monete e un orologio stanno riuniti sotto lo sguardo squallido della lampada ancora accesa; il guanciale è in terra; [...]. Questa, si capisce è la stanza delle cose imbarazzanti, un surrogato

<sup>1226</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 133.

<sup>1227</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 134.

<sup>1228</sup> *La noia* cit., pp. 152-153.

della *soffitta*; un odore di polvere, di naftalina e di legno tarlato punge la gola; gabbie vuote di uccelli, canestri di vimini, cestelli dorati per fiori, trappole rugginose, una valigia costellata di etichette, un paravento sfondato, tutta una masserizia rinsecchita e polverosa si accumula negli angoli fino al soffitto; e nel mezzo di questi scheletri, di queste ossature coperte di mosche morte e di ragnatele, carnosa, ricca dei colori tumefatti della decomposizione, patetica, ecco Mercedes.<sup>1229</sup> La camera in cui era entrato non differiva dalle altre del terzo piano. Un gran letto di noce l'occupava quasi per intero, confortante con il suo materasso di grigia stoffa rigata, in quella penombra, sotto quel soffitto basso. Sul comodino c'era un candeliere di vetro celeste, alle pareti, caso strano, nessun quadro.<sup>1230</sup>

2. [Tancredi] Levatosi dal letto, andò a sedersi in terra nel vano dell'abbaino e prese ad osservare con un gran senso di sicurezza e di intima delizia la pioggia violenta che inondava il vetro. La cameretta ormai era quasi buia.<sup>1231</sup>

3. Sebbene capisse che la faccenda del topo non era stata che un sogno, gli restava lo stesso un furioso terrore e cercava freneticamente unuscio o una lampada. Ma la stanza pareva aver mutato forma, pareti imprevedute, angoli sconosciuti si offrivano alle sue braccia tese, non *in cima alla villa* gli sembrava di essere ma molte braccia sottoterra, chiuso dentro un sepolcro.<sup>1232</sup>

#### SOTTOSCALA

1. La tabella delle valvole si trovava nel *sottoscala*, presso un armadio in cima al quale stavano confinati, come in una soffitta, una quantità di oggetti rotti e inservibili. [...] A quella luce tremolante gli apparve tutto un mucchio di vecchia roba: un lume di bronzo, una quantità di anelli di legno da tenda, una collezione di bottiglie di ogni grandezza tutte grommose di polvere, una poltroncina senza gambe e con la stoffa strappata da cui usciva la lana.<sup>1233</sup>

#### SOTTOSUOLO

---

<sup>1229</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1539.

<sup>1230</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice* cit., p. 204.

<sup>1231</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice* cit., p. 206.

<sup>1232</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice* cit., p. 209.

<sup>1233</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice* cit., p. 210.

1. Si udiva allora venire dai tubi del termosifone un rumore sonoro: hroon...hroon..., qualcheduno giù nel *sottosuolo* attizzava nella macchina centrale.<sup>1234</sup>

2. Il maggiordomo, parlando sottovoce e guardando non alle facce dei tre sopravvenuti ma al cielo, disse che erano giunti appena in tempo; e li introdusse nel *sottosuolo* della villa. Un corridoio solo, stretto, nudo e grigio si avvolgeva quale un labirinto per il sotterraneo; e vi davano un'infinità di stanze grandi e piccole. Il maggiordomo come se fossero stati ospiti di riguardo mostrò loro la vasta e complicata cucina, simile ad un'officina con tutti i suoi fornelli i cui tubi salivano d'ogni parte al soffitto; le due o tre stanze in cui donne e uomini pulivano e mettevano in ordine le scarpe e i vestiti degli ospiti; e, dopo le molte camerette della servitù ancora disfatte e gravi del tanfo notturno, persino la legnaia, la dispensa e i magazzini. [...] Finalmente il maggiordomo li portò in una specie di spogliatoio dove una fila di armadi di ferro verniciati di verde fronteggiavano altrettante docce e lavandini di cemento bigio. Egli aprì uno di quegli armadi e mostrò loro le livree già pronte appese agli attaccapanni, dicendo che si vestissero e poi lo raggiunghessero nella cucina. E li lasciò. Si vestirono in quel sotterraneo lugubre e gelato che sapeva di lavanderia militare e di ospedale.<sup>1235</sup>

## STUDIO

1. Dopo cinque minuti era a casa sua; passò nel suo *studio*, una stanza pressoché nuda, con un alto zoccolo di legno marrone, scaffali e scrivania americana, e sedette; l'ombra del crepuscolo piovoso dava a quei mobili banali, a quegli oggetti utili, un'intollerabile aspetto di noia e di precarietà; era l'ora peggiore, non era più il pomeriggio bianco, e non era ancora la notte nera, la luce del giorno era troppo fioca per permettere di vedere e quella di una lampada troppo forte per quella bigia penombra; [...].<sup>1236</sup>

2. Una lampadina dalla luce forte, penzolante in cima al suo filo illuminava squallidamente gli scaffali vuoti e cupi che occupavano le tre pareti della stanza. Mucchi di libri in disordine si vedevano nei ranghi più bassi; altri se ne scorgevano in certe casse aperte, sul pavimento. Era una biblioteca, chiaramente una di quelle stanze che secondo le parole di Vittoria, ci volevano, come il bar e la sala da giuoco.<sup>1237</sup>

---

<sup>1234</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 85.

<sup>1235</sup> *La mascherata* cit., pp. 64-65.

<sup>1236</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 105.

<sup>1237</sup> *La casa nuova*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1621.

3. Lo sguardo gli cadde sopra la scrivania. La lettera del vecchio stava lì, distesa, ed egli l'aveva fermata con un libro. Filippo prese il libro, tutto rilegato di pelle marrone sdrucita e ne guardò la costa: era l'ottavo tomo di un'edizione delle commedie del Goldoni.<sup>1238</sup>

4. Lo *studio* comprendeva, come apparve, una vasta alta stanza coi finestroni, e due stanze minori. Mostallino l'aveva arredato con un lusso discreto e sicuro. Grandi cortinaggi chiari sulle pareti, mobili di legno grezzo, lunghi, bassi e come sdraiati, una tavola, un'ottomana, la radio. La tavola era apparecchiata e scintillava di cristalleria sul legno giallino e lucido come il bosso. In fondo allo *studio* c'era un camino con la cappa di mattoni rossi. La donna stava in piedi con le spalle contro questa cappa; e, immobile, li guardava venire.<sup>1239</sup>

5. Uscimmo così dalla sala da pranzo e andammo nello *studio*, una stanza non grande che occupava tutto un angolo del pianterreno. In questo studio io non ci andavo volentieri, anzi evitavo di entrarci, perché, come pensavo spesso, era una specie di tempio per una religione che non era certamente la mia. Infatti, nello *studio*, seduta in un seggiolone di cuoio a borchie dorate, davanti a una grande tavola barocca di quercia scolpita, su uno sfondo di scaffali nei quali si allineavano pochi libri e molti scartafacci, mia madre si dedicava, da sola o in compagnia dei suoi uomini di fiducia, ai riti, per lei così commuoventi, del disbrigo degli affari. Anche quel giorno la seguì malvolentieri: e, una volta nello *studio*, non potei fare a meno di domandare: "Perché qui, non potremmo andare nel salotto?"<sup>1240</sup>

6. Allora, guardando prima ai bei mobili impero della *stanza* e poi al disegno geometrico del giardino all'italiana, tutte cose rimaste identiche, mi accorsi di provare non so quale squallido sollievo all'idea che, in fondo, neppure io ero cambiato.<sup>1241</sup>

7. Nello stesso edificio di via Margutta dove abitavo, nel corridoio a pianterreno, tre porte più in là della mia, aveva il suo *studio* un vecchio pittore che si chiamava Balestrieri.<sup>1242</sup>

8. Quasi sempre, poi, attraversando il cortile, alzava gli occhi verso il mio *studio*, e se io, come spesso avveniva, perché tenevo il cavalletto presso il finestrone, ero visibile dietro i vetri, immancabilmente accompagnava lo sguardo con un sorriso.<sup>1243</sup>

---

<sup>1238</sup> *La casa nuova*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1623.

<sup>1239</sup> *La solitudine*, in *L'amante infelice* cit., p. 196.

<sup>1240</sup> *La noia* cit., p. 46.

<sup>1241</sup> *La noia* cit., p. 50.

<sup>1242</sup> *La noia* cit., p. 54.

<sup>1243</sup> *La noia* cit., p. 57.

9. Non ero mai penetrato nello *studio* del vecchio pittore; così, adesso, mi parve di potermi illudere che fosse soltanto la curiosità a farmelo visitare. Le tende erano abbassate e lo *studio* era quasi al buio; una lampada dal paralume rosso montato su un piedistallo di legno scolpito e dorato, probabilmente un oggetto di chiesa, stava accesa su una tavola ricoperta di damasco purpureo. Alla luce sanguigna di questa lampada, potei rendermi conto che lo studio di Balestrieri era molto diverso dal mio. Intanto era più grande, con una scala che portava ad un ballatoio di legno sul quale davano due piccole porte. Inoltre, mentre il mio *studio* aveva l'aspetto di un vero studio di pittore, sommariamente ammobiliato e molto disordinato, lo studio di Balestrieri, come notai subito con un senso oscuro di ripugnanza, era invece arredato alla maniera antiquata di un salotto borghese di quaranta o cinquant'anni prima; e nessuno avrebbe potuto pensare che ci avesse abitato un pittore, se non ci fossero stati i famosi nudi appesi fittamente sulle pareti, dal pavimento fino al soffitto, e un cavalletto monumentale collocato in buona luce, con una tela incompiuta, presso il finestrone. Mi colpì soprattutto la tetraggine dei mobili, per lo più antichi o falsi antichi, di stile rinascimentale. Le pareti, sotto i quadri, erano tappezzate di damasco rosso; in terra, come alla rinfusa, gli uni sovrapposti agli altri, c'erano numerosi tappeti persiani, dai disegni scuri e fitti.<sup>1244</sup>

10. Adesso mi precedeva nel corridoio, e così, vista di dietro, con quel grande involto tra le braccia e con quel suo passo che pareva involontario e riluttante, mentre era in realtà potentemente e sensualmente deciso, dava quasi l'impressione di un semplice trasferimento di domicilio. Sì, lei passava dallo *studio* di Balestrieri al mio: ecco tutto.<sup>1245</sup>

11. Vi trovai, filtrata dalla tenda bianca, una luce blanda, pulita ed esatta, che ben conoscevo, la luce stessa in cui mi pareva che la noia, ossia la mancanza di rapporto tra me e le cose, assumesse un aspetto supremamente normale, benché non per questo meno angosciato, anzi, forse appunto per questo, più angosciato che mai. E infatti, come fui entrato e mi fui seduto nella poltrona di fronte alla tela vuota che tuttora biancheggiava sul cavalletto, subito pensai: "Io sono qui e loro sono lì". Loro, come sapevo, erano gli oggetti intorno a me: la tela sul cavalletto, la rotonda tavola centrale, il paravento nell'angolo a sinistra dietro il quale stava nascosto il letto, la stufa di terracotta con il tubo infilato nel soffitto, le seggiole cariche di scartafacci, lo scaffale con i libri. Loro erano lì, come mi ripetevo, ed io ero qui; e tra loro e me, non c'era niente, veramente niente, come, forse, negli spazi siderali, non c'è niente tra le stelle, lontane, le une dalle altre, miliardi anni luce. Mi ripetevo: "Io sono qui e loro sono lì," e poi ricordai

---

<sup>1244</sup>La noia cit., p. 64.

<sup>1245</sup>La noia cit., p. 70.

Cecilia, il giorno prima, sdraiata sul divano, il volto dagli occhi chiusi rovesciato indietro sulla spalliera e il ventre proteso in avanti, in atto di offrirsi nella maniera più esplicita e letterale, cioè proprio come un oggetto privo di qualsiasi volontà all'infuori di quella di essere posseduto.<sup>1246</sup>

12. A prima vista, poteva avere ragione lui: la cameriera era vestita da cameriera; e lo *studio*, secondo una moda molto diffusa anni fa, era in stile Luigi Filippo. E tuttavia non riuscivo a sottrarmi ad un'impressione di disagio che non avevo mai provato di fronte ad altre cameriere, ad altri studi simili. / Mi guardai attorno. La piccola stanza era piena zeppa di mobili, come notai, erano dello stesso stile, quello, appunto, che porta il nome del re Luigi Filippo di Francia. Ma non soltanto le tende di stoffa pesante con scuri e opachi disegni di fiori, e il divano e le poltrone foderati della stessa stoffa, e la libreria coi libri rilegati in pelle e oro, e lo scrittoio con il suo calamaio di ottone e la sua cartella di marocchino, e il tappeto con motivi di paesaggi, e le stampe incorniciate di ebano, e lo stipo con l'orologio in forma di tempietto, di marmo e bronzo; ma anche gli innumerevoli ninnoli e soprammobili che affollavano mensole e tavolini appartenevano tutti, senza alcuna eccezione, alla stessa epoca. E notai pure che non c'era né il giradischi né la discoteca che sapevo che Zani doveva pur possedere né la macchina per scrivere di cui si serviva per i suoi articoli né insomma, alcun oggetto di uso moderno o giornaliero che avrebbe potuto infrangere l'unità quasi allucinante dell'ambiente. / E allora, ad un tratto, mi venne in mente una prima osservazione che volli comunicare subito al mio amico: "Sì, questo *studio*, a prima vista, può sembrare uno *studio* qualsiasi. Ma di solito gli arredi non sono mai del tutto informi. Voglio dire che mobili di stili diversi e anche moderni sono mescolati a mobili dello stile dominante. Ora, invece, guardati intorno: questa stanza è stata arredata da qualcuno che non sa esprimersi liberamente, che confonde espressione con imitazione, creazione con meccanismo, verità con copia. Ora, sai qual è il carattere principale di una simile perfezione priva di partecipazione personale? / "Non saprei." / "Un carattere macabro. Si tratta in fondo di una specie di calco. C'è in Spagna una cattedrale liberty sulla cui facciata stanno sospese molte statue raffiguranti la sacra famiglia circondata dagli animali tradizionali del presepe. Ora persone e animali appaiono curiosamente esanimi e ripugnanti. La ragione è che tutte quelle statue non sono state scolpite bensì ricalcate, quelle degli uomini e delle donne su cadaveri della *morgue*, quelle degli animali su polli, maiali, buoi, asini e pecore morti. Così questo *studio*: è il calco di un cadavere, non la creazione di un ambiente espressivo." / "Ma a quale scopo?" / "Che cos'è il contrario dell'espressione? La maschera. Ebbene, questo studio è una maschera, diciamo una maschera mortuaria. Lo scopo non è di esprimersi, bensì

---

<sup>1246</sup> *La noia* cit., pp. 119-120.

di nascondersi.” / Giacomo non disse niente: si guardava intorno e pareva, adesso, che si sentisse a disagio. Ripresi dopo un momento: “Un altro carattere significativo è l’ordine”. / “Beh, che c’è di strano, Zani è ordinato e con questo?” / “Sì, ma c’è ordine e ordine. Guarda qui.” Mi levai e gli indicai la scrivania: sul piano di legno lucido una mano meticolosa aveva disposto per ordine di lunghezza una decina tra penne e matite e, in serie decrescente, una dozzina di quei globi di cristallo colorato che servivano da fermacarte. “Guarda, quest’ordine ha un carattere particolare. Non ha un fine pratico o estetico, anzi, non ha affatto un fine. È fine a se stesso. È l’ordine per l’ordine; ossia in altra parola, un disordine profondo e irreparabile che cerca di dissimularsi dietro il suo contrario. Lo sai che sentimento ispira un simile ordine? Un sentimento di ribrezzo. Se invece delle penne, delle matite e dei fermacarte tu vedessi ordinati su questo tavolo, che so io?, dei topi morti, capiresti meglio quello che ti dico.” / “Vorresti suggerire che questi oggetti sono morti, almeno per chi li ha ordinati.” / “Sì, qualche cosa di simile.” / Giacomo tacque e poi disse: “Mi sembri Sherlock Holmes. Ma ancora adesso non so davvero perché Zani mi ha fatto questa cattiva azione”. / Dissi con enfasi: “Non lo saprai mai”. “E perché?” / “Perché lui stesso non lo sa. Mi pare chiaro che lui si nasconde prima di tutto a se stesso e poi agli altri”. / La porta si aprì improvvisamente e la cameriera comparve sulla soglia: “Il signor Zani ha telefonato proprio adesso: si scusa, non può venire all’appuntamento / Ci alzammo.<sup>1247</sup>

13. Sergio aveva lo *studio* dalla parte dei prati e dal suo tavolino non vedeva che il cielo e le colline dell’orizzonte.<sup>1248</sup>

## TERRAZZA

1. [Filippo Milone] si addormentò e fece il sogno seguente. Gli parve di essere sul *terrazzino* della sua camera d’affitto, un breve spazio ammattonato con una vista sui cortili, i tetti, le altane e i comignoli delle case attigue.<sup>1249</sup>

2. La *terrazza* era larga e distesa, sparsa di vasi con piante e alberi, il basso e lungo attico dalle colonne doriche e dalle pareti marrone, pareva, su quella specie di vasta tolda, un cassero dipinto di nave.<sup>1250</sup>

## USCIO

<sup>1247</sup> *Il macabro in salotto*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., pp. 1527-1529.

<sup>1248</sup> *La visita del passato*, in *Racconti dispersi 1960-1969* cit., p. 1531.

<sup>1249</sup> *La casa nuova*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., 1604.

<sup>1250</sup> *La casa nuova*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1620-1621.

1. Entrò Carla; aveva indossato un vestitino di lanetta marrone con la gonna così corta, che bastò quel movimento di chiudere l'**uscio** per fargliela salire di un buon palmo sopra le pieghe lente che le facevano le calze intorno le gambe; [...].<sup>1251</sup>

2. Furioso, Leo guardava la porta, si guardava intorno senza tuttavia decidersi a lasciare quella cintola flessibile; ed ecco gli occhi gli caddero sopra una tenda che a destra del vestibolo dissimulava un **uscio**; stese un braccio, spense la luce: "Vieni" mormorò nell'oscurità tentando di trascinar Carla in quel nascondiglio; "vieni là dietro... facciamo uno scherzo a tua madre". Ella non capiva, resistette, i suoi occhi brillavano nell'ombra: "Perché... ma perché?" ripeteva; però alla fine cedette; entrarono dietro la cortina, s'appiattarono nel vano della porta; Leo rigirò il braccio intorno alla cintola della fanciulla. "Ora vedrai" le mormorò; ma Carla non vedeva nulla; dritta, rigida, chiudeva gli occhi in quella notte della tenda piena di ondeggiamenti odoranti di polvere, e lasciava che la mano di Leo errasse sulle sue guance, sul suo collo: "Ora vedrai" egli bisbigliò; la tenda fremette da cima a fondo, ella sentì le labbra dell'uomo posarsi sul suo petto, strisciare goffamente fino al mento, fermarsi alfine sulla bocca; bacio profondo ma di poca durata.<sup>1252</sup>

3. L'**uscio** a vetri si aprì; Carla allargò un po' la tenda e guardò; nel quadro luminoso della porta aperta, la figura della madre, piena di ombre e di rilievi, esprimeva o stupore e l'incomprensione: [...].<sup>1253</sup>

4. Le parve ad un tratto che l'**uscio** del bagno, laggiù in fondo al letto, si stesse aprendo; in quel punto, sia che i vetri emanassero qualche luminosità, sia che le persiane della finestra del bagno fossero aperte e un po' di luce venisse dal cortile, certo è che le tenebre erano meno fitte che nel resto della stanza, ed ecco...laggiù, in quell'incertissima penombra, ecco l'uscio aprirsi, non c'era dubbio, l'**uscio** si apriva pian piano, si muoveva, come se qualcheduno desideroso d'entrare l'andasse cautamente spingendo dall'esterno.<sup>1254</sup>

## VAGONE FERROVIARIO

1. Tutto tintinnava e gemeva nell'angusta cabina, le assi di cui era contesto il **vagone**, il vetro nell'alveolo del finestrino, la cornice di ottone intorno il vetro, il bicchiere nel suo sostegno, il pavimento in cui parevano giocare e cozzare mobili piastre di ferro.<sup>1255</sup>

<sup>1251</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 5.

<sup>1252</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 35-36.

<sup>1253</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 36.

<sup>1254</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 179.

<sup>1255</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1079.

2. Ecco un *vagone*, poi un altro, poi un terzo. Da ogni vagone la gente scendeva giuliva, alacre, lasciando dietro a sé, negli scompartimenti vuoti, bucce, cartacce, cicche, bottiglie. Ecco un quarto *vagone*, già del tutto vuoto, con gli sportelli spalancati. E poi, ecco la locomotiva, con il suo quadrante gremito di maniglie e di tubi e la bocca rossa della caldaia aperta sullo sfondo di tutto quel ferro nero.<sup>1256</sup>

3. Appena il treno ebbe cominciato a muoversi, Marcello lasciò il finestrino al quale si era affacciato per discorrere o meglio per ascoltare i discorsi della suocera e rientrò nello scompartimento.<sup>1257</sup>

4. “Debbono ancora venire a preparare le cuccette”, disse Marcello un po’ imbarazzato. “Pensa”, ella continuò senza transizione, guardandosi intorno, “è la prima volta che viaggio in vagone letto.” Marcello non poté fare a meno di sorridere per l’ingenuità del tono e domandò: “Ti piace?”. “Si mi piace molto”, ella si guardò intorno di nuovo. “Quando vengono a preparare i letti?” / “Presto”.<sup>1258</sup>

#### VESTIBOLO

1. Entrarono così uniti nel *vestibolo*, mura alte, bianche, stanzetta cubica dal pavimento a losanghe.<sup>1259</sup>

2. [...] sulla soglia si voltò per salutare: vide allora che, come una bimba al primo amore, Lisa vergognosa si nascondeva pudicamente dietro un mantello appeso all’attaccapanni, là, nell’ombra del *vestibolo*, e con due dita posate sulle labbra gli mandava un ultimo bacio.<sup>1260</sup>

3. Vi fu silenzio: “Ma via” disse Carla che appoggiata alla porta guardava attentamente sua madre, “via... non agitarti... sono certa” soggiunse abbassando gli occhi e sorridendo, “che Leo stesso non se ne ricorda più”. “Proprio così” disse Leo: “ci sono tante cose più importanti.” Baciò la mano alla madre non ancora rassicurata. “Arrivederci presto” disse a Carla, guardandola fissamente negli occhi; ella impallidì e con un gesto lento e rassegnato girò la maniglia della porta. Questa si spalancò violentemente battendo contro il muro come se qualcheduno ansioso d’entrare avesse spinto con tutte le sue forze dall’esterno. “Uh, che freddo, che umidità...!” gridò la madre. Come per risponderle una ventata impetuosa si rovesciò nella stanza;

<sup>1256</sup> *La disubbidienza* cit., p. 1080.

<sup>1257</sup> *Il conformista* cit., p. 158.

<sup>1258</sup> *Il conformista* cit., p. 165.

<sup>1259</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 35.

<sup>1260</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 56.

piovve rabbiosamente sulle mattonelle lucide; il lume oscillò; un leggiero soprabito di Michele appeso all'attaccapanni percosse più volte con le sue lunghe maniche la faccia di Leo; e le vesti delle due donne si sollevarono gonfiandosi, si alzarono, infine s'incollarono alle loro gambe. "Chiudi... chiudi" gridava la madre attaccandosi con ambo le mani alla porta e ridicolmente chinandosi in avanti sui due piedi giunti per non bagnarsi; come un uccello acquatico Carla saltava con precauzione sul pavimento allagato: "chiudi" ripeteva la madre... ma nessuno si muoveva; tutti guardavano stupiti quella violenza fatta di nulla che ruggiva, gemeva, scricchiolava, e lacrimava sulla soglia vuota; e finalmente anche l'altro uscio del *vestibolo* si spalancò. Si formò allora una specie di vortice che dopo aver percorso il corridoio s'ingolfò nella casa; si udirono tutte le porte sbattere ora vicine ora lontane, con uno strano fracasso che non era quello degli usci sbatacchiati da una mano irata o distratta; un fracasso nel quale si mescolavano le voci del vento e quegli urti e quelle esitazioni che sembravano preparare l'ultimo e più forte colpo; le stanze vuote e alte echeggiarono; la villa tutta ne tremò come se avesse dovuto ad un certo momento staccarsi dal suolo e girando su se stessa come una pazza trottole, trasvolare con rapidità sulla cresta fosforescente delle nubi.<sup>1261</sup>

4. Al secondo pianerottolo entrarono. Nel *vestibolo*, Leo si tolse il cappello e il pastrano e aiutò Carla a liberarsi dell'impermeabile. Il *vestibolo* era vasto e bianco, tre usci vi si aprivano, in faccia alla porta vi era una gran finestra buia e rettangolare che senza alcun dubbio doveva guardare verso una corte interna.<sup>1262</sup>

## VILLA

1. Per la prima volta sotto quella apatica e astratta indifferenza parve destarsi non si capiva che commozione. Era un industriale milanese, essa rispose con accento di rammarico, il più ricco di tutti. "Mi aveva regalato una *villa*" soggiunse dopo un momento con aria trasognata "una bella villa a due piani circondata da un giardino"; e guardava davanti a sé con occhi affascinati come se avesse veduto disegnarsi davanti a lei, pietra su pietra, l'architettura della sua antica dimora.<sup>1263</sup>

2. Come un pazzo lo sventurato marito si precipitò fuori dal cinematografo, nella notte; [...] infine senza sapere come e perché si ritrovò in una larga strada deserta, una strada di ricche *ville*, di cui si vedevano a malapena ora gli alberi cupi dei giardini, ora le facciate irregolari dalle risplendenti finestre; davanti una di codeste ville

---

<sup>1261</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 152-153.

<sup>1262</sup> *Gli indifferenti* cit., pp. 161-162.

<sup>1263</sup> *Cortigiana stanca*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit, p. 310.

sostava una folla di automobili; doveva esserci un ricevimento, gli *chauffers* chiacchieravano fra di loro raggruppati sul marciapiede; il cancello era spalancato, senza sapere bene quel che facesse, il fuorviato entrò nel giardino. Seguì il viale principale, la ghiaia fine scricchiolava sotto i suoi passi, si sentiva la pioggia cader sul fogliame; alla voltata arretrò stupefatto. Luisella era là, saliva gli scaloni di marmo del verone illuminato al braccio di un ignoto cavaliere: ambedue vestiti come due principi; [...] gli pareva di aver avuto un'allucinazione [...].<sup>1264</sup>

3. [...] esaminiamo invece l'architettura di queste *ville*; scegliamo a caso una tra le tante strade che solcano il quartiere; questa per esempio, Via Mercadante; e cominciamo da destra. **La prima costruzione** si osserva attraverso la cancellata, in fondo ad una piccola prateria, a forma di cottage inglese: finestre quadrate a trappola, tetto spiovente di terracotta, piante rampicanti fin sopra i comignoli, veranda; ma che dire di questo ridicolo esotismo, e della mancanza di quei bambini, di quei rosei vecchi, rosei e sportivi, venuti in diritta linea dalle Indie, di quei cani bianchi che ci parevano indivisibili da una tale architettura? Il cottage è muto e chiuso, forse non è che un travestimento dei ben noti interni. **La seconda villa** è appena visibile attraverso il folto e polveroso fogliame del giardino che la circonda; è bianca, semplice, banale, ma, direi, più spaventosa della prima; le stores abbassate sono sconnesse e stinte; gialle chiazze di umidità macchiano i muri; l'edera non avendo più nulla da avvincere si accumula su se stessa; chi ha lasciate accese di giorno le due lampade ai lati della porta? E dietro il cancello acciecatto da una traballante lamiera, in agguato, una automobile di vecchio tipo, molto alta sulle ruote, ancora tutta infangata dall'ultimo viaggio, aspetta di uscire. **La terza** ha tutta l'apparenza di essere veramente disabitata: circondata da un giardinetto pieno di ortiche ha uno stile aereo fiabesco, pastoso; grandi finestre con bifore, verone con colonne di vero marmo turchino, doppia scalinata, alta cupola di cemento, e nel mezzo della facciata, una specie di nicchia, una loggia cinta da un grosso balcone, l'interno della quale sembra essere fantasticamente affrescato; ma, ripetiamolo, la *villa* deve essere disabitata: altrimenti come si spiegherebbe la porta dal legno ancor grezzo e quegli schizzi di calce sulle colonne e sopra le stores serrate? **La quarta** val la pena di essere visitata così nell'esterno che nell'interno; un giardinetto piatto la circonda oltre il quale essa pare lunga e molto bassa; tre grandi finestre per piano, le prime toccano il tetto, le seconde sono a fior di terra; i muri hanno una tinta calda, tra l'avana e il terra di Siena, invece le persiane, gradevole contrasto, sono d'un colore marrone seppia che tira al nero; in complesso la *villa* così dal di fuori, ha tutta l'apparenza di un bastimento di nuovo genere; arenatosi lì (e questa

---

<sup>1264</sup> Assunzione in cielo di Maria Luisa, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1524-1525.

supposizione è confermata dalle finestre interrato) dentro la sabbia gialla del giardino.<sup>1265</sup>

4. “Vengo proprio ora dall’amministratore di Leo”; continuò tranquillamente il ragazzo. “Ho saputo un monte di belle cose... e prima di tutto che siamo rovinati.” / “Vorrebbe dire?” chiese la fanciulla interdetta. / “Vorrebbe dire” spiegò Michele “che dovremo cedere la *villa* a Leo, in pagamento di quell’ipoteca, e andarcene, senza un soldo, andarcene altrove”.<sup>1266</sup>

5. Michele parlò: “Sono stato dall’amministratore di Leo e mi ha fatto un monte di chiacchiere... il sugo della faccenda è poi questo: che a quel che pare tra una settimana scade l’ipoteca e perciò bisognerà andarsene e vendere la *villa* per pagare Merumeci...”.<sup>1267</sup>

6. “Questo significa” disse Carla “che dovremo lasciare la *villa* e andare ad abitare in un appartamento di poche stanze?”.<sup>1268</sup>

7. Alzò gli occhi al cielo e “Dio sa se penso a me... ma io ho Carla da maritare... ora lei conosce il mondo... il giorno stesso che io lasciassi la *villa* e andassi a vivere in qualche appartamento, tutti ci volterebbero le spalle... la gente è fatta così... e allora, me lo saluta lei il matrimonio di mia figlia?...”.<sup>1269</sup>

8. Passo passo, appoggiandosi alla parete, ella fece il giro della *villa*; guardò in su verso la finestra chiusa della sala da pranzo: cosa facevano quei tre? stavano ancora seduti intorno alla tavola a bere? oppure discutevano?<sup>1270</sup>

9. Una panchina dipinta di verde stava appoggiata contro il muro della *villa*; Carla vi sedette e si prese la testa fra le mani; [...].<sup>1271</sup>

10. Fecero qualche passo, entrarono sotto la volta dei rami, nel viale chiuso e umido che accompagnava il muro di cinta; ogni tanto Leo domandava alla fanciulla: “Stai meglio?” ed ella rispondeva: “No”.<sup>1272</sup>

11. [Michele] Arrivò dopo cinque minuti, attraversò in fretta, sotto la pioggia più forte, il parco, entrò nel vestibolo buio. Anche il corridoio era immerso nell’oscurità; egli depose bastone e cappello sopra una

---

<sup>1265</sup> *Villa Mercedes*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., pp. 1533-1534.

<sup>1266</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 12.

<sup>1267</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 23.

<sup>1268</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 23.

<sup>1269</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 25.

<sup>1270</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 86.

<sup>1271</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 87.

<sup>1272</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 88.

sedia e senza accender lumi, a tentoni si avviò per la scala; ma nel momento in cui passava davanti la porta del salotto si accorse che un po' di luce traspariva dal buco della serratura [...]; aprì la porta, entrò; la parte del salotto che di solito veniva consacrata alla conversazione era oscura, l'altra parte al di là dell'arco e delle due colonne era illuminata e qualcheduno suonava. Si avanzò; allora la persona che si curvava sulla tastiera si voltò e lo guardò; era Lisa.<sup>1273</sup>

12. L'anticamera era vuota ed illuminata, tutto era a posto, poltrone e divano; senza far rumore Carla tolse dal cassetto della tavola le chiavi di casa e con mille precauzioni, ora appoggiandosi alla parete, ora alla balaustrata discese la scala stretta; gli scalini di legno scricchiolavano sotto i suoi passi, l'altra rampa che le apparve dal pianerottolo era quasi del tutto oscura; se ne intravedeva appena il tappeto marrone che serpeggiava su per i gradini; l'atrio era buio. Ella accese la luce, passò per il corridoio tra le due file di specchi, nel vestibolo tolse l'ombrello dal portaombrelli, uscì. Pioveva con abbondanza, la notte era nera ed umida, da ogni parte arrivava il rumore monotono del diluvio; Carla discese la scala di marmo dell'ingresso e aprì l'ombrello con un gesto familiare che la stupì, come, pensò, se in certe straordinarie circostanze ogni cosa andasse fatta in modo diverso dal consueto.<sup>1274</sup>

13. A furia di pensar male del ricevimento della signora Olgiati, il proprietario s'era tanto suggestionato da credere veramente all'ultimo di recarsi in una specie di caverna abitata da gente selvaggia o quasi. Fu perciò assai gradevolmente sorpreso quando, disceso dall'automobile, intravide nell'oscurità nera della notte invernale, tra le cime degli alberi di un giardino che pareva vasto, i contorni piuttosto nobili di una grande *villa*. Poche macchine e non molto splendide in verità aspettavano ferme ai lati della strada, ma il Pignotti pensò che il grosso degli invitati dovesse ancora arrivare e, se non soddisfatto, per lo meno un po' tranquillizzato attraversò il giardino a ascese la scala di marmo che saliva alla porta d'ingresso.<sup>1275</sup>

14. I saloni della *villa* erano già affollati di invitati, andai a salutare la padrona di casa, mi aggirai quindi di salone in salone, osservando i vestiti e le facce dipinte delle donne e sforzandomi di indovinare chi fossero gli uomini.<sup>1276</sup>

15. Ogni estate Gemma andava a passare un paio di mesi in una terra non lontana dove quella famiglia aveva una *villa*. [...] La *villa* che era antica e molto grande con logge, terrazze, vetrate e altre parti aggiunte in varie epoche, stava col suo giardino in mezzo ai campi. Davanti, la

---

<sup>1273</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 119.

<sup>1274</sup> *Gli indifferenti* cit., p. 159.

<sup>1275</sup> *Morte improvvisa*, in *La bella vita* cit., p. 432.

<sup>1276</sup> *Lo snob*, in *La bella vita* cit., p. 412.

facciata guardava ad una immensa pianura coltivata, dietro si alzavano subito le groppe di certe colline boschive. [...] Il suo cielo era la villa estiva coi suoi agi e le sue liete brigate.<sup>1277</sup>

16. Egli [il Perrotti] non si fece pregare e mi raccontò che quella era una *villa* settecentesca appartenuta sempre alla medesima famiglia. Abbandonata completamente nei primi anni del secolo, subito dopo la grande guerra era venuto a viverci l'ultimo discendente di quella famiglia, un giovanotto allora sui trent'anni.<sup>1278</sup>

17. Compresi che quella per lui [per il Perrotti] non era una visita, bensì addirittura un pellegrinaggio. E lo seguì oltre il cancello. [...] Appena entrato, un viale diritto, tirato a squadra in veloce prospettiva mi trascinò lo sguardo sorpreso fino alla facciata lontana della *villa*. Ai due lati del viale si drizzava un arruffio di alberi e arbusti che o si inchinavano in avanti come a impedire il passo o si ritraevano indietro come per fuggirne. Laggiù in cima al viale in leggera pendenza, la villa levava la facciata come un pendolo il suo quadrante in fondo ad un corridoio. Tre piani di larghezza decrescente fino ad un pinnacolo sormontato da una statua; e per ogni piano tutto un minuto e scampanellante lusso di ammiccicoli decorativi, nicchie, balconi, cornici, statue, palle, stelle, riccioli; e tutto questo affumato, annerito, tetro, scrostato come i margini dei muri intorno le bocche dei forni.<sup>1279</sup>

18. A un capo della lunga tavola sedeva Circe nel suo trono, all'altro Ulisse. Da un lato avevamo certe vaste finestre che davano sul cortile, dall'altro una parte ornata di trofei di caccia: corna di cervi, pelli di orsi, teste di lupi.<sup>1280</sup>

19. La *villa*, l'ultima da quella parte del litorale, era una massiccia costruzione di tre piani, in stile liberty, con il tetto inclinato di scaglie di ardesia, gli abbaini a mansarda, le finestre oblunghe, e i balconi panciuti delle balaustre traforate. Una decorazione colorata e floreale, raffigurante rami di ninfee snodati come serpenti, copriva di ramificazioni verdi e rosse tutta la facciata, partendo i gambi da terra, intrecciandosi intorno alle finestre e sbocciando in grandi fiori sotto il tetto. Apparteneva questa *villa* ad un antiquario amico della famiglia di Tancredi che l'aveva offerta in cambio di certi favori ricevuti; e conteneva tutta la sua roba più brutta, più falsa, più invendibile così che gli serviva in certo modo da magazzino. C'erano stanze a pianterreno con quattro armadi, uno per parete; altre con tavole, quali grandi e quali piccine, nient'altro che di stipi, mensole, mobiletti e altra simile minutaglia dell'arredamento. Al secondo piano, nei salotti

---

<sup>1277</sup> *La provinciale*, in *L'imbroglione* cit., p. 1016; p. 1021; p. 1037.

<sup>1278</sup> *La villa del falsario*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1636.

<sup>1279</sup> *La villa del falsario*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1640.

<sup>1280</sup> *Ricordo di Circe*, in *Racconti dispersi 1927-1940* cit., p. 1649.

affollati, specchi di ogni grandezza, incorniciati di aurei fronzoli si rimandavano d'ogni parte i loro verdastri riflessi. Nelle camere da letto, due, tre e anche quattro letti si trovavano affiancati come negli ospedali. I vestiboli e i corridoi erano ingombri di torsi di marmo, di cassapanche e di armature; alle pareti nereggiavano quadroni seicenteschi; per la scala era appesa una serie di lividi arazzi popolati di imbambolati e fioriti personaggi. Tutto questo in un'aria buia, chiusa, fredda, piena di scricchiolii e di ombre. 21. Il mare non si sospettava lì dentro, né la luce radiosa del litorale; ché l'antiquario, non sapendo dove mettere, aveva incastrato nelle finestre certi suoi antichi vetri piombati. Un odore casto e funebre di vecchio legno, do muffa e di topi aleggiava in quelle stanze soffocate in cui i mobili disposti in ordini mai visti, arbitrari e strani, parevano escludere con arcigna sufficienza ogni intrusione umana. Per la madre di Tancredi, questa casa era una vera scomodità; tenerla pulita era impossibile; non ci si poteva muovere senza urtare in qualche mobile; senza contare la responsabilità, come ella stessa andava dicendo non senza compiacimento, di tutta quella roba da museo, che guai se si rompeva. Ma per Tancredi già predisposto, era peggio che scomoda, era paurosa.<sup>1281</sup>

20. Ma la buia casa piena di forsennato arredamento pareva fatta apposta per fomentare quegli stati morbidi e malinconici. Come avviene sempre in tali casi, Tancredi era attratto da tutto ciò che contribuiva a mantenerlo immerso in questa densa aria di terrore. D'altra parte, non gli sfuggiva che tale aria avvolgeva tutta la *villa* e si estendeva fino al terreno che le era attiguo includendolo; più in là si attenuava e svaniva. Ben presto, alla melensa cabina, all'ombrellone inclinato, alla sabbia che si fa scorrere nel pugno per lunghe ore di fronte al mare deserto, egli preferì la casa e il recinto adiacente. Pian piano, prese possesso del suo mondo. Lo attiravano soprattutto le camerette a mansarda dell'ultimo piano, specie i celle in cui i soffitti intonacati a calce e i pavimenti di rozze tavole facevano pensare a granai o altri luoghi asciutti e segregati. In certune un solo grande letto occupava quasi tutto lo spazio; e il materasso arrotolato come di recente dava l'idea di intimità antiche e tragiche, il cui segreto fosse rimasto chiuso là dentro insieme con il tanfo e la polvere. I quadroni neri dell'antiquario, i più senza cornice, ricoprivano le pareti del pavimento al soffitto, e i loro personaggi, violentemente atteggiati tra nubi e tenebre, sorprendeivano in quelle celle che parevano troppo basse per loro.<sup>1282</sup>

21. La *villa* dove aveva servito l'Urati stava in cima ad un poggio solitario, in una zona collinosa ai margini di un sobborgo elegante.<sup>1283</sup>

---

<sup>1281</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice* cit., p. 198.

<sup>1282</sup> *La caduta*, in *L'amante infelice* cit., p. 199.

<sup>1283</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., p. 156.

22. Contro quel cielo trasparente, la *villa* gli apparve tutta nera con una sola finestra al secondo piano che splendeva di luce gialla. Era la finestra della moglie e il Sangiorgio per un istante pensò che i propri sospetti fossero infondati. Ma proprio nel momento in cui formulava questo pensiero, ecco, ad un tratto, un rettangolo giallo accendersi improvvisamente a pianterreno là dove si trovava la porta di casa. Il Sangiorgio vide in questo rettangolo disegnarsi una figura nera la quale fece il gesto di chi chiama. E infatti di lì a un momento, altra figura nera uscì dall'ombra che spandeva la facciata della villa ed entrò a sua volta. Il rettangolo di luce si spense. Ma subito dopo una finestra si illuminò a pianterreno nel punto dove si trovava il salotto.<sup>1284</sup>

23. La *villa* un tempo era stata costruita sul limitare della campagna; ma con gli anni la città 'aveva avvolta; e ora sorgeva in un quartiere di caseggiati quasi popolari. Era una costruzione molto solida ma tetra: mura grigie e screpolate, persiane sbiadite, giardino angusto in cui un'edera nera e gigantesca serpeggiava dovunque con il suo brulicante fogliame. A pianterreno la *villa* aveva due o tre sale arredate fastosamente ma senza intimità con quei grandi divani dorati pieni di riccioli di legno e quei cortinaggi teatrali con cui la borghesia un tempo aveva cercato di rivaleggiare con la magnificenza dei palazzi storici; ma, per il rimanente, mobili da rigattiere di nessun valore, suppellettili sgangherate e male assortite. Le due donne, chiusi i saloni dove non penetrava mai nessuno, passavano la maggior parte del loro tempo in poche stanze del piano superiore. I Malinverni non erano mai stati ricchi e ora addirittura versavano in strettezze. Io penetravo nella casa per una vasta e disadorna anticamera, salivo due capi di una larga scala pulita e triste, e, spinto al secondo piano un uscio a vetri, che faceva la spia al mio arrivo, sbucavo in un lungo corridoio del tutto nudo. In fondo al corridoio una porta appariva spalancata e, nella luce di un lume a contrappeso, vedevo, seduta con qualche stoffa o tela drappeggiata sulle ginocchia e in terra, la vecchia madre curva a cucire. In quella stanza c'erano un tavolo tondo sul quale la madre teneva il cestello con le forbici, gli aghi e i rocchetti, una consolle con uno specchio e un canapè assi duro dallo schienale imbottito. Io salutavo la vecchia, sedevo sul canapè, e aspettavo che Clara arrivasse.<sup>1285</sup>

24. Intanto erano giunti alla *villa*. Dietro le sbarre bianche del cancello, si vedeva un'ombra nera ed elegante di cane snello che saltava e scodinzolava, disegnando ad ogni salto un nuovo arabesco contro queste aste. Era la cagna Ludra; e il Saverio, entrato per primo, la prese subito per il collare per timore che fuggisse a rincorrere il

---

<sup>1284</sup> *L'equivoco*, in *L'amante infelice* cit., p. 159.

<sup>1285</sup> *Malinverno*, in *L'amante infelice* cit., p. 312.

padrone. Un viale breve, tra due file di agavi, portava alla *villa*; la quale era bianca, rettangolare e senza fronzoli, con tre piani di finestre verdi. Addossata alla casa, da un lato, si vedeva una bassa costruzione, la rimessa dove abitava il Saverio.<sup>1286</sup>

25. In cima alla collina si ergeva la *villa* della Gorina, rossastra, con i suoi quattro piani e le sue quaranta finestre, simile, nella sua regolarità e semplicità, ad una fabbrica militare.<sup>1287</sup>

26. Quel giorno, a conferma di questa scoperta così nuova e così dolorosa della propria anormalità, Marcello volle confrontarsi con un suo piccolo amico, Roberto, che abitava nel *villino* attiguo al suo.<sup>1288</sup>

27. Marcello guardò: la macchina si era fermata sulla strada che ormai sembrava proprio un'ordinaria strada di campagna, con gli alberi, le siepi di sambuco, e dietro le siepi, i campi e il cielo. Ma poco più giù, si vedeva un portale con un arco, due colonne e un cancello dipinto di verde. [...]. Apparve un viale ghiaiato tra due file di piccoli cipressi spennacchiati che il vento tempestoso scuoteva e tormentava. In fondo al viale, ad un labile raggio di sole, qualche cosa scintillò stridulamente sullo sfondo del cielo temporalesco: una vetrata di veranda incassata in un edificio di soli due piani. “È la *villa*”, disse Lino, “ma non c'è nessuno.” / “Chi è il padrone?” domandò Marcello. “Vuoi dire la padrona” corresse Lino, “una signora americana...ma è fuori, a Firenze”. La macchina si fermò sul piazzale. La *villa*, lunga e bassa, con superfici rettangolari di cemento bianco e di mattoni rossi alternate qua e là alle strisce di vetro specchiante delle finestre, aveva un porticato sostenuto da pilastri quadrati, di pietra greggia. Lino aprì lo sportello e balzò a terra dicendo: “Allora, scendiamo”.<sup>1289</sup>

28. Il viale era in leggera salita fino alla *villa* che si scorgeva in fondo; e io, allora, guardando ai piccoli cipressi neri, polverosi e ricciuti e alla *villa* rossa e bassa, rannicchiata sotto il cielo pieno di cirri grigi simili a batuffoli di ovatta sporca, riconobbi nel mio animo il costernato orrore che mi assaliva ogni volta che andavo a visitare mia madre. Un orrore come di chi si accinga a commettere un atto contro natura, quasi che, imboccando il viale, fossi in realtà rientrato nel ventre che mi aveva partorito. Cercai di farmi passare questo sgradevole sentimento di regressione, suonando a perdifiato il clacson per annunciare il mio arrivo. Quindi, dopo aver eseguito un mezzo giro sulla ghiaia, fermai la macchina sullo spiazzo e saltai fuori. Quasi

---

<sup>1286</sup> *La mascherata* cit., p. 31.

<sup>1287</sup> *La mascherata* cit., p. 47.

<sup>1288</sup> *Il conformista* cit., p. 11.

<sup>1289</sup> *Il conformista* cit., p. 46.

subito la portafinestra, a pianterreno, si aprì e una cameriera comparve sulla soglia.<sup>1290</sup>

29. Agitando nella mente questo dubbio sgradevole, feci il giro della *villa*, lungo il marciapiede di mattoni, all'ombra dei lauri e dei lecci, e sbucai dall'altra parte. Qui si stendeva un vasto giardino all'italiana, con le aiuole in forma di triangoli, di quadrati e di cerchi, con gli alberelli tagliati a palla, a piramide e a pan di zucchero, e numerosi viali e vialetti ghiaiosi e recinti di bosso. Un viale più largo, dritto, protetto da una pergola di ferro verniciata di bianco, intorno alla quale si attorcigliavano i rami delle viti, tagliava in due parti il giardino andando dalla villa fino in fondo alla proprietà, dove, addossati contro il muro di cinta, si vedevano luccicare i vetri di numerose serre per le piante da fiori. A mezza strada tra la *villa* e le serre, mi apparve, sotto la pergola, mia madre che camminava sola, volgendomi le spalle. Per un momento rinunziai a chiamarla e la guardai.<sup>1291</sup>

\*\*\*

---

<sup>1290</sup> *La noia* cit., p. 19.

<sup>1291</sup> *La noia* cit., p. 20.

## BIBLIOGRAFIA

### CORPUS

1. *Cortigiana stanca / Lassitude de courtisane* («900», n. 3, printemps 1927, pp. 134-135), in *Racconti dispersi 1927-1940 / La bella vita* (1935).
2. *Cinque sogni* («L'interplanetario», a. I, n. 2, 15 febbraio 1928, p. 3), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
3. *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca* («I Lupi», a. I, n. 3, 20 febbraio 1928, p. 3), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
4. *Assunzione in cielo di Maria Luisa* («L'Interplanetario», a. I, n. 4, 15 marzo 1928, p. 2), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
5. *Albergo di terz'ordine* («L'Interplanetario», a. I, n. 5, 1° aprile 1928, p. 3), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
6. *Villa Mercedes* («L'Interplanetario», a. I, n. 7-8, 1° giugno 1928, p. 4), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
7. *Caverne. Doppio uso e Caverne* («900», a. III, n.1, luglio 1928, pp. 44-45) in *Racconti dispersi 1927-1940*.
8. *Delitto al circolo del tennis* («900», n. 3, settembre 1928, pp. 125-131), in *La bella vita* (1935).
9. *Il ladro curioso* («900», a. IV, n. 1, 21 gennaio 1929, pp. 18-26), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
10. *Apparizione* («900», a. IV, n. 5, 21 maggio 1929, pp. 215-222), in *La bella vita* (1935).
11. *Gli indifferenti* (Alpes, maggio 1929).
12. *Una domanda di matrimonio* («Pegaso», a. I, n. 10, ottobre 1929, pp. 401-413), in *La bella vita* (1935).
13. *Inverno di malato* («Pegaso», a. II, n. 6, giugno 1930, pp. 708-736), in *La bella vita* (1935).
14. *Visita crudele* («La Stampa», 20 agosto 1930), in *La bella vita* (1935).
15. *La noia* («La Stampa», 9 agosto 1930), in *La bella vita* (1935).
16. *Lo snob* («La Stampa», 17 settembre 1930), in *La bella vita* (1935).
17. *La bella vita* («La Stampa», 30 settembre 1930), in *La bella vita* (1935).
18. *Morte improvvisa* («Pegaso», a. II, n. 12, dicembre 1930, pp. 706-729), in *La bella vita* (1935).
19. *Andreina* («L'Italiano. Foglio della rivoluzione fascista», a. IV, n. 1, marzo 1931, pp. 26-28), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
20. *Fine di una relazione* («Oggi», 19 novembre 1933, pp. 3-4), in *La bella vita* (1935).
21. *Le donne fanno dormire* («Gazzetta del Popolo», 30 dicembre 1934), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
22. *Uomo di carattere* («Gazzetta del Popolo», 29 gennaio 1935), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
23. *Il sole d'anteguerra* («Caratteri», n. 3, maggio 1935, pp. 234-237), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
24. *La tempesta* (1935), in *L'imbroglione* (1937).
25. *L'imbroglione* (1935), in *L'imbroglione* (1937).
26. *La provinciale* (1936), in *L'imbroglione* (1937).
27. *L'architetto* (1936), in *L'imbroglione* (1937).
28. *L'avar* (1936), in *L'imbroglione* (1937).

29. *La casa a tre piani* («Omnibus», a. II, n. 12, 19 marzo 1938, p. 3), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
30. *Il ritorno dalla villeggiatura* (1938), in *L'amante infelice* (1943).
31. *Il cancello chiuso* («Tutto», n. 11, 11 marzo 1939, pp. 5-6), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
32. *La casa nuova* («Prospettive», a. III, n. 8, 15 ottobre 1939, pp. 9-12 e n. 9, 15 novembre 1939, pp. 14-19), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
33. *La villa del falsario* («Tempo», a. IV, n. 69, 12 settembre 1940, pp. 28-40), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
34. *Sogno funebre* («Il Tesoretto», almanacco delle lettere e delle arti, 1940, pp. 22-24), in *Racconti dispersi 1927-1940*.
35. *L'avventura* (1940), in *L'amante infelice* (1943).
36. *La caduta* (1940), in *L'amante infelice* (1943).
37. *La mascherata* (Bompiani, maggio 1941).
38. *L'equivoco* (1941), in *L'amante infelice* (1943).
39. *La solitudine* (1941), in *L'amante infelice* (1943).
40. *L'amante infelice* (1942), in *L'amante infelice* (1943).
41. *Malinverno* (1942), in *L'amante infelice* (1943).
42. *Agostino* (Documento, estate / autunno 1944; Bompiani, luglio 1945).
43. *La disubbidienza* (Bompiani Editore, giugno 1948).
44. *Il conformista* (Bompiani, marzo/aprile 1951).
45. *La ciociara* (Bompiani, aprile 1957).
46. *La noia* (Bompiani, novembre 1960).
47. *La disintegrazione* («Corriere della Sera», 20 ottobre 1962), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
48. *Il macabro in salotto* («Corriere della Sera», 25 novembre 1962), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
49. *La visita del passato* («Corriere della Sera», 20 dicembre 1962), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
50. *Giocherellona* («Corriere della Sera», 1° settembre 1963), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
51. *Rima con scatola* («Corriere della Sera», 10 gennaio 1965), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
52. *E allora?* («Corriere della Sera», 24 gennaio 1965), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
53. *Consapevole* («Corriere della Sera», 7 febbraio 1965), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
54. *La recensione* («Corriere della Sera», 6 luglio 1965), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
55. *Mi fai morire* («Corriere della Sera», 28 agosto 1966), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
56. *Il gioco* («Corriere della Sera», 12 marzo 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
57. *Soggettivo oggettivo* («Corriere della Sera», 26 marzo 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
58. *Sembra un sogno* («Corriere della Sera», 16 aprile 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
59. *La sosia* («Corriere della Sera», 19 novembre 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
60. *Il binario morto* («Corriere della Sera», 10 dicembre 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*.
61. *Alina* («Corriere della Sera», 27 dicembre 1967), in *Racconti dispersi 1960-1969*.

## EDIZIONI DI RIFERIMENTO

A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1927-40*, in ID., *Opere/1. Romanzi e racconti. 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, edizione diretta da Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 2005, pp. 1501-1651.

A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, in ID., *Opere/1. Romanzi e racconti. 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, edizione diretta da Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 2005, pp. 5-301.

A. MORAVIA, *La bella vita*, in ID., *Opere/1. Romanzi e racconti. 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, edizione diretta da Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 2005, pp. 305-471.

A. MORAVIA, *L'imbroglione*, in ID., *Opere/1. Romanzi e racconti. 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, edizione diretta da Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 2005, pp. 1014-1316.

A. MORAVIA, *La mascherata*, in ID., *Opere/2. Romanzi e racconti. 1941-1949*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007, pp. 5-152.

A. MORAVIA, *L'amante infelice*, in ID., *Opere/2. Romanzi e racconti. 1941-1949*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007, pp. 155-323.

A. MORAVIA, *Agostino*, in ID., *Opere/2. Romanzi e racconti. 1941-1949*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007, pp. 327-416.

A. MORAVIA, *La disubbidienza*, in ID., *Opere/2. Romanzi e racconti. 1941-1949*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1073-1194.

A. MORAVIA, *Il conformista*, in ID., *Opere/3. Romanzi e racconti. 1950-1959*, Tomo I, a cura e con introduzione di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007, pp. 7-354.

A. MORAVIA, *La ciociara*, in ID., *Opere/3. Romanzi e racconti. 1950-1959*, Tomo II, a cura e con introduzione di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1125-1493.

A. MORAVIA, *La noia*, in ID., *Opere/4. Romanzi e racconti. 1941-1949*, a cura di Simone Casini, introduzione di Gianni Turchetta, Milano, Bompiani, 2007, pp. 3-293.

A. MORAVIA, *Racconti dispersi 1960-69*, in ID., *Opere/4 Romanzi e racconti. 1960-69*, a cura di Simone Casini, introduzione di Gianni Turchetta, Milano, Bompiani, 2007, pp.1520-1606.

## BIBLIOGRAFIA CRITICA

SONO RIFERITI GLI ANNI DI PUBBLICAZIONE DELLE EDIZIONI CONSULTATE CON IL RELATIVO NUMERO DI COLLANA OVE PRESENTE.  
LA RASSEGNA DEI VOLUMI CONSULTATI PRESCINDE DALLA FORMA DI CITAZIONE ALL'INTERNO DELLE NOTE FUORI TESTO.

AA.VV. (1992). *L'esperienza delle cose*, a cura di A. BORSARI. Genova: Marietti (Punti critici, 2).

AA.VV. (1993). *Realismo ed effetti di verità nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. FIORENTINO. Roma: Bulzoni (I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta).

AA.VV. (1995). *Scene, itinerari, dimore. Lo spazio nella narrativa del '700*, a cura di L. INNOCENTI. Roma: Bulzoni (I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta).

AA.VV. (1997). *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. FIORENTINO. Roma: Bulzoni (I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta).

AA.VV. (1998). *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, a cura di F. FIORENTINO e L. CARCERERI. Roma: Bulzoni (I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta).

AA.VV. (1998). *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di P. AMALFITANO. Roma: Bulzoni (I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta).

AA.VV. (1996). *Testo letterario e immaginario architettonico*, a cura di R. CASARI, M. LORANTI, U. PERSI, F. RODRÍGUEZ AMAYA. Milano: Jaca Book.

AA.VV. (2002). *Dizionario del fascismo*, a cura di V. DE GRAZIA e S. LUZZATO, vol. I, A-K. Torino: Einaudi.

AA.VV. (2003). *Dizionario del fascismo*, a cura di V. DE GRAZIA e S. LUZZATO, vol. II, L-Z. Torino: Einaudi.

AA.VV. (2003). *Il romanzo. Le forme /II*, a cura di F. MORETTI. Torino: Einaudi (Grandi Opere).

AA.VV. (2003). *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi /IV*, a cura di F. MORETTI. Torino: Einaudi (Grandi Opere).

AA.VV. (2005). *Dizionario dei fascismi. Personaggi, partiti, culture e istituzioni in Europa dalla Grande guerra a oggi*, a cura di P. MILZA, S. BERSTEIN, N. TRANFAGLIA, B. MANTELLI. Milano: Bompiani (Dizionari Bompiani).

AA.VV. (2005). *Semiotica*, a cura di A.M. LORUSSO. Milano: Raffaello Cortina (Bibliotheca).

AA.VV. (2007). *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di M. PAGLIARA. Bari: Progedit.

AA.VV. (2008). *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, a cura di C. PAGETTI e G. RUBINO. Roma: Bulzoni (Proteo. Le metamorfosi dell'immaginario).

AA.VV. (2010). *Oggetti della letteratura italiana*, a cura di G.M. ANSELMINI e G. RUOZZI. Roma: Carocci (Quality Paperbacks).

AA.VV. (2012). *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di S. MARTELLI e F. VITELLI. Salerno-New York: Edisud – Forum Italicum Publishing, Stony Brook (Nuovi Paradigmi, 6. Collezione di studi e testi oltre i confini).

ABBAGNANO, NICOLA (2001). *Dizionario di filosofia. Terza edizione aggiornata e ampliata da Giovanni Fornero*. Torino: UTET.

ACKERMAN, JAMES S. (1990). *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*. Washington, D.C., Princeton University Press, trad. it., ID (1992). *La villa. Forma e ideologia*. Torino: Einaudi (Saggi, 768).

ADORNO, THEODOR W. (1954). *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, trad. it., ID (1974). *Minima moralia*, intr. di R. SOLMI. Torino: Einaudi (Reprints, 13)

AGAMBEN, GIORGIO (1993). *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi Paperbacks (Letteratura).

AJELLO, EPIFANIO (2009). *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*. Pisa: ETS (collana di studi e testi, 12).

ARIÈS, PHILIPPE – DUBY, GEORGES (1987). *Histoire de la vie privée. V. De la Première Guerre mondiale à nous jours*. Paris: Editions du Seuil, trad. it., ID (1988). *La vita privata. Il Novecento*. Roma-Bari: Laterza (Storia e società).

AUERBACH, ERICH (1956). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der adendländischen Literatur*. Bern: Franke, trad. it., ID (2000). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, voll. 2. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 35, nuova serie).

AUGÉ, MARC (1986). *Un ethnologue dans le métro*. Paris: Hachette Livre, trad. it., ID (2010). *Un etnologo nel metrò*. Milano: Elèuthera.

AUGÉ, MARC (1989). *Domaines et châteaux*. Paris: Édition du Seuil, trad. it., ID (2011). *Ville e tenute. Etnologia della casa di campagna*. Milano: Elèuthera.

AUGÉ, MARC (1992), *Non-lieux*, Paris: Édition du Seuil, trad. it., ID (2009). *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità (con una nuova prefazione dell'autore)*, Milano: Elèuthera.

AUGÉ, MARC (2008). *Où est passé l'avenir? Marc Augé*, trad. it., ID (2009). *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al contempo*. Milano: Elèuthera.

BACHELARD, GASTON (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, trad. it., ID (1975). *La poetica dello spazio*, a cura di E. CATALANO. Bari: Dedalo (La Scienza Nuova).

BALZAC, HONORÉ DE (1994). *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*. Paris: Gallimard, trad. it., ID (2002). *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou*, a cura di G. GRECO - D. MONDA. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

BARTHES, ROLAND (1972). *Le degree zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, trad. it., ID (2003). *Il grado zero della scrittura (seguito da Nuovi saggi critici)*. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 223. Nuova serie. Saggistica letteraria e linguistica).

BARTHES, ROLAND (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard-Seuil, trad. it., ID (2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 223).

BASILE, BRUNO (2003). *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Roma: Salerno Editrice (Studi e saggi, 31).

BECCARIA, GIAN LUIGI (1996, diretto da). *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Torino: Einaudi (Biblioteca Studio).

BRANDI, CESARE (1974). *Teoria generale della critica*. Torino: Einaudi (Studi, 524).

BAUDRILLARD, JEAN (1968). *Le Système des objets*. Paris: Gallimard, trad. it., ID (1972). *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani (Idee nuove, volume LVI).

BENEVOLO, LEONARDO (1997). *Storia della città*. Roma-Bari: Laterza (Grandi opere).

BERNARDELLI, ANDREA – CESERANI, REMO (2009). *Il testo narrativo. Istruzioni per la lettura e l'interpretazione*. Bologna: il Mulino (Itinerari. Critica letteraria).

BERTONI, FEDERICO (2007). *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 343).

BERTONI, FEDERICO (2008). *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 116).

BERTONCINI, GIANCARLO (2008). *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*. Macerata: Quodlibet Studio (Lettere).

BIGALLI, DAVIDE – RIZZARDINI, MASSIMO (a c. di, 2007). *Mondi di carta. Il lavoro della fantasia nella letteratura di viaggi e nel romanzo*. Macerata: Lupetti (Crocevia).

BODEI, REMO (2011). *La vita delle cose*. Roma-Bari: Laterza (Economica Laterza, 559).

BONSAVER, GUIDO (2013). *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*. Roma-Bari: Laterza (I Robinson / Letture).

BONTEMPELLI, MASSIMO (2006). *Realismo magico e altri studi sull'arte*, a cura di E. PONTIGGIA. Milano: Abscondita (Carte d'artisti, 78).

BORGHELLO, GIAMPAOLO (1977). *La coscienza borghese. Saggio sulla narrativa di Svevo*. Roma: Savelli (Saggistica, 82).

BOTTA, MARIO – CREPET, PAOLO (2007). *Dove abitano le emozioni. La felicità e i luoghi in cui viviamo*, con G. ZOIS. Torino: Einaudi (Einaudi. Stile libero Extra).

BOTTIROLI, GIOVANNI (2006). *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 312).

BOURDIEU, PIERRE (1979). *La distinction*. Paris: Les édition de minuit, trad. it., ID (2001). *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: il Mulino (Biblioteca).

BRUNO, GIULIANA (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, trad. it., ID (2006). *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, a cura di M. NADOTTI. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori (Sintesi).

CADORNA, GIORGIO RAIMONDO (1990). *I linguaggi del Sapere*, a cura di C. BOLOGNA, pref. di A. ASOR ROSA. Roma-Bari: Laterza (Biblioteca di Cultura Moderna, 994).

CALVINO, ITALO (1991). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti (Saggi Blu).

CAPRETTINI, GIAN PAOLO (1992). *Semiologia del racconto*. Roma-Bari: Laterza (Biblioteca di Cultura Moderna, 1023).

CARPI, UMBERTO (1981). *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni Venti*. Napoli: Liguori (Teoria e oggetti, 12).

CARRERA, ALESSANDRO (2010). *La consistenza della luce. Il pensiero della natura da Goethe a Calvino*. Milano: Feltrinelli (Campi del Sapere).

CESERANI, REMO (2003). *Guida allo studio della letteratura*. Roma-Bari: Laterza (Manuali Laterza, 123).

CIUCCI, GIORGIO – DAL CO, FRANCESCO (1990). *Architettura italiana del '900. Atlante*. Milano: Electa (Documenti di architettura, 69)

COLLODI, CARLO (1983). *Le avventure di Pinocchio*, a c. di D. BRESCIANI. Milano: Mondadori (Lecture per la scuola media).

CONTORBIA, FRANCO (a cura di, 2007). *Giornalismo italiano. 1901-1939, II*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore (I Meridiani).

COMETA, MICHELE (2012). *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visual*. Milano: Raffaello Cortina (Saggi).

COTTONE, MARGHERITA (1992). *Romanzo e spazio simbolico. «Le affinità elettive» di J.W. Goethe e «Effi Briest» di Th. Fontane*. Palermo: Flacconio (Saggi, 8).

CORTI, MARIA (1978). *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi (Einaudi Paperbacks, 90).

CURI, FAUSTO (2010). *I sensi del testo. Saggi di teoria e analisi letteraria*. Modena: Mucchi (Mucchi University Press).

CURI, UMBERTO (2010). *Straniero*. Milano: Raffaello Cortina (Minima).

DAMASIO, ANTONIO R. (1999). *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt, trad. it., ID (2000). *Emozione e coscienza*. Milano: Adelphi (Biblioteca scientifica, 30).

D'AUTILIA, GABRIELE (2012). *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi*. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie, 584).

DEBENEDETTI, GIACOMO (1989). *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*. Milano: Garzanti (Strumenti di studio).

DE CECCATTY, RENÉ (2010). *Alberto Moravia*. Paris: Flammarion, trad. it., ID (2010). Milano: Bompiani (Saggi).

DELON, MICHEL (1999). *L'invention du boudoir*. Paris: Zulma, trad. it., ID (2010). *L'invenzione del boudoir*, a cura di V. VESTRONI. Firenze: Le Lettere (La Nuova Meridiana).

DEICHMANN, HANS (2001). *Objetti-Gegenstände*. Milano: Scheiwiller (Prosa, 67).

DELEUZE, GILLES (1990). *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, trad. it., ID (2000). *Pourparler*. Macerata: Quodlibet (Quodlibet 30).

DELEUZE, GILLES – GUATTARI, FÈLIX (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, trad. it., ID (2006). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi (Le Navi, 41).

DE MICHELI, MARIO (1992). *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli (Universale Economica Feltrinelli).

DE SETA, CESARE (1972). *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*. Bari: Laterza (Biblioteca di cultura moderna, 732).

DOUBROVSKY, SERGE (1967). *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*. Paris: Mercure de France, trad. it., ID (1967). *Critica e oggettività*. Padova: Marsilio (Saggi / Letteratura e Linguistica, nuova serie, 5).

DÜNNE, JÖRG – GÜNDEL, STEPHAN (a cura di, 2006). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (suhrkamp taschenbuch wissenschaft).

DURAND, GILBERT (1963). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France, trad. it., ID (2009). *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*. Bari: Dedalo (La scienza nuova, 144).

EHRENBERG, ALAIN (2010). *La société du malaise. Le mental et le social*. Paris: Éditions Odile Jacob, trad. it., ID (2010). *La società del disagio. Il mentale e il sociale*. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie. Scienze sociale, 515).

ESPOSITO, EDOARDO (a cura di, 2004). *Le letterature straniere nell'Italia dell'Entre-deux-guerres. Le riviste di cultura. Spogli e studi. II*. Lecce: Pensa MultiMedia («Quaderni Per Leggere» Strumenti, 1/2).

ESPOSITO, ROBERTO (1978). *Il sistema dell'In/differenza. Moravia e il fascismo*. Bari: Dedalo libri.

FERRETTI, GIAN CARLO – GUERRIERO, STEFANO (2010). *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla Terza Pagina a Internet (1925-2009)*. Milano: Feltrinelli (Storia dell'informazione letteraria in Italia).

FOUCAULT, MICHEL (1996). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, trad. it., ID (2003). *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio critico di G. CANGUILHEM. Milano: BUR Rizzoli RCS (Saggi).

FOUCAULT, MICHEL (2001). *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*. Paris: Seuil / Gallimard, trad. it., ID (2003). *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*. Milano: Feltrinelli (Campi del sapere).

FRANZINI, ELIO (2008). *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*. Milano: il Saggiatore (La Cultura, 625).

FRANZINI, ELIO (2011). *La rappresentazione dello spazio*. Milano: Mimesis (L'occhio e lo spirito, 39).

GENETTE, GÉRARD (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, trad. it., ID (1989). *Soglie. I dintorni del testo*, a c. di C.M. CERDENA. Torino: Einaudi (Einaudi Paperbacks, 195).

GHIRRI, LUIGI (2010). *Lezioni di fotografia*, a cura di G. BIZZARRI e P. BARBARO, con uno scritto biografico di G. CELATI. Macerata: Quodlibet (Quodlibet Compagnia Extra, 17).

GIDDENS, ANTHONY (1992). *The transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: Polity Press, trad. it., ID (1995). *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*. Bologna: il Mulino (Intersezioni, 141).

GIOVANNETTI, PAOLO (1994). *Decadentismo*. Milano: Editrice Bibliografica (Storia dei Movimenti e delle Idee, 4).

GIOVANNETTI, PAOLO (2001). *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*. Roma: Carocci (Università, 304. Lingua e letteratura italiana).

GIOVANNETTI, PAOLO (2012). *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci (Studi Superiori, 850. Critica letteraria e teoria della letteratura).

GRIMALDI, EMMA (2007). *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture tra le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*. Soveria Manelli: Rubbettino (Iride. Collana di critica, didattica e testi letterari, 45).

GUARAGNELLA, PASQUALE (2000). *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*. Bari: Dedalo (Nuova Biblioteca Dedalo, 228. Serie «Nuovi saggi»).

GUARAGNELLA, PASQUALE (2005). *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno in Antonio Labriola e Luigi Pirandello*. Roma: Bulzoni (Strumenti di ricerca, 77/78).

GUGLIELMI, ANGELO (2010). *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*. Milano: Bompiani (Saggi).

GULLIÉN, CLAUDIO (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Critica, trad. it., ID (1985). *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*. Bologna: il Mulino (Biblioteca).

GÜNTER, GEORGES (2000). *Manzoni romanziere: dalla scrittura ideologica alla rappresentazione poetica*. Firenze: Franco Cesati (Quaderni della Rassegna, 17).

HEIDEGGER, MARTIN (1909). *Die Kunst und der Raum*. St. Gallena: Erker-Verlag, trad. it., ID (1986). *L'arte e lo spazio*, a c. di F. FAVINO, Roma [testo privo di complete indicazioni editoriali, dono alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III in Napoli, integrato con il più preciso, ID (2003). *L'arte e lo spazio*, testo tedesco a fronte, a cura di G. VATTIMO. Genova: Il Nuovo Melangolo (Opuscola)].

HEIDEGGER, MARTIN (1954). *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, trad. it., ID (1954). *Saggi e Discorsi*, a cura di G. VATTIMO. Milano: Mursia.

HÖSLE, JOHANNES (1990). *Italienische Literatur Des 19. Und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

IACOLI, GIULIO (2008). *La percezione narrativa dello spazio. Teoria e rappresentazioni contemporanee*. Milano: Carocci (Lingue e Letterature Carocci, 92).

ISER, WOLFGANG (1978). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, trad. it., ID (1987). *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Bologna: il Mulino.

JAUSS, HANS ROBERT (1982). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt: Suhrkamp, trad. it., ID (1987). *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria: I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*. Bologna: il Mulino (Collezione di testi e studi. Linguistica e critica letteraria).

JEŽEK, ELISABETTA (2005). *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*. Bologna: il Mulino (Itinerari. Linguistica).

KANIZSA, GAETANO (1980). *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*. Bologna: il Mulino (Biblioteca).

LA CECLA, FRANCO (1993). *Mente Locale. Per un'antropologia dell'abitare*. Milano: Elèuthera.

LA CECLA, FRANCO (1988). *Perdersi. L'uomo senza ambiente*. Roma-Bari: Laterza (saggi Tascabili Laterza, 130).

LA CECLA, FRANCO (2010). *Modi bruschi. Antropologia del maschio*. Milano: Elèuthera.

LAING, RONALD D. (1959). *The Divided Self*. London: Tavistock Publications Limited, trad. it., ID (2010). *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, pref. di M. ROSSI MONTI. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie. Psicologia. Psicanalisi. Psichiatria, 520).

LAUFFER, INES (2011). *Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*. Bielefeld: transcript Verlag.

LAVAGETTO, MARIO (1991), *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*. Torino: Einaudi (Einaudi Paperbacks, 212).

LOTMAN, JURIJ M. (1990). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia (Studi letterari. Storia e critica della poesia).

LUKÁCS, GYÖRGY (1946). *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták*, Budapest, trad. it., ID (1976). *Saggi sul realismo*. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 140).

MERLEAU-PONTY, MAURICE (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, trad. it., ID (1989). *L'occhio e lo spirito*, postf. di C. LEFORT. Milano: il Saggiatore.

MANICA, RAFFAELE (2004). *Moravia*. Torino: Einaudi Tascabili (Saggi, 1291) – Rai Educational (in cofanetto).

MARAINI, DACIA (2000). *Il bambino Alberto*. Milano: Rizzoli (BUR, La Scala).

MECACCI, ANDREA (2012). *Estetica e design*. Bologna: il Mulino (Universale Paperbacks, 631).

MORAVIA, ALBERTO (1980). *L'uomo come fine*. Milano: Bompiani (Tascabili, 209).

MORAVIA, ALBERTO (2004). *Teatro*, a cura di A. NAVI e F. VAZZOLER. Milano: Bompiani (Tascabili, 599).

MORAVIA, ALBERTO (2008). *Impegno contro voglia*, a cura di R. PARIS, intr. di S. CASINI. Milano: Bompiani (Tascabili Bompiani 1055).

MORAVIA, ALBERTO (2009). *Der Konformist. Roman*, aus dem Italienischen von Percy Eckstein und Wendla Lipsius. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

MORAVIA, ALBERTO (2010). *Der Ungehorsam. Roman*, aus dem Italienischen von Lida Winiewicz. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

MORAVIA, ALBERTO – ELKANN, ALAIN (2007). *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani (Saggi Tascabili).

MORTARA GARAVELLI, BICE (2005). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani (Tascabili).

ORLANDO, FRANCESCO (1993). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi (Einaudi Paperbacks Letteratura, 236).

ORVIETO, PAOLO (2004). *Labirinti Castelli Giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*. Roma: Salerno Editrice (Piccoli Saggi, 18).

PASOLINI, PIER PAOLO (1995). *Wer ich bin. Mit e. Erinnerung v. Alberto Moravia*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

PASOLINI, PIER PAOLO (2009). *Teorema*. Milano: Garzanti (Garzanti Novecento).

PAVEL, THOMAS G. (1986). *Fictional Worlds*. Harvard: Harvard College, trad. it. ID (1992), *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, a cura di A. CAROSSO. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 573).

PELLINI, PIERLUIGI (1998). *La descrizione*. Roma-Bari: Laterza (Alfabeto Letterario, 4).

PETRUCCI, ARMANDO (1995). *Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*. Torino: Einaudi (Saggi, 798).

PEREC, GEORGES (1974). *Espèces d'espaces*, Paris: Galilée, trad. it., ID (1989). *Specie di spazi*, Torino: Bollati Boringhieri.

PEREC, GEORGES (1965). *Les choses. Une histoire des années soixante*. Paris: Julliard, trad. it., ID (2011). *Le cose. Una storia degli anni Sessanta*, pref. di A. CANOBBIO. Torino: Einaudi (Lecture Einaudi, 34).

PERROT, MICHELLE (2009). *Histoire de chambres*. Paris: Édition du Seuil, trad. it., ID (2011). *Storia delle camere*. Palermo: Sellerio (La diagonale, 129).

PERTHES, NICOLAS - RUCHATZ, JENS (a cura di, 2001). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, trad. it. ID (2002). *Dizionario della memoria e del ricordo*, a c. di A. BORSARI, A. CARIDI, R. LAZZARI, M. MEZZANZANICA, M. RUSSO, E. TETAMO. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori.

PIRANDELLO, LUIGI (2007). *Uno, nessuno e centomila*, a cura di U.M. OLIVIERI. Milano: Feltrinelli (I Classici).

PLESSNER, HELMUT (1980). *Anthropologie der Sinne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, trad. it. ID (2008). *Antropologia dei sensi*. Milano: Raffaello Cortina (minima).

POSTIGLIONE, GENNARO (1996). *Ambienti ed Ambiti. Interni domestici in Italia, 1930-1990. Significati dell'impianto spaziale nell'abitare domestico e fattori determinanti le conformazioni ambientali*. Napoli: Giannini.

PRAZ, MARIO (1958). *La casa della vita*, con 24 ill. fuori testo in nero e a colori. Milano: Mondadori.

PRAZ, MARIO (2002). *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, a c. di G. PULCE. Roma: Edizioni di storia e letteratura (Letture di *Pensiero e d'Arte*).

RAIMONDI, EZIO (1988). *Il volto delle parole*. Bologna: il Mulino (Saggi, 591).

RAIMONDI, EZIO (2000). *Letteratura e identità nazionale*. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori (Testi e pretesti).

RODLER, LUCIA (2004). *I termini fondamentali della critica letteraria*. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori (Testi e pretesti).

SANGUINETI, EDOARDO (1962). *Alberto Moravia*. Milano: Mursia (Civiltà letteraria del Novecento).

SANGUINETI, EDOARDO (1978). *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli (Materiali, 4).

SAPIR, EDWARD (1949). *Culture, Language and Personality*. Berkeley-Los Angeles: The Regents of the University of California, trad. it., ID (1972). *Cultura, linguaggio e personalità. Linguistica e antropologia*, a cura di D.G. MANDELBAUM, nota intr. di G.C. LEPSCHY. Torino: Einaudi (Einaudi Paperbacks, 33).

SAVINIO, ALBERTO (1988). *Casa «La Vita»*, con disegni dell'autore. Milano: Adelphi (Biblioteca Adelphi).

SICILIANO, ENZO (2011). *Opere scelte*, a cura di R. MANICA e con la collaborazione di S. CASINI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (I Meridiani).

SOZZI, LIONELLO (2011). *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*. Torino: Bollati Boringhieri (Nuova cultura – Introduzioni, 264).

SCHÜCKING, LEVIN L. (1961). *Sociologie der literarischen Geschmacksbildung*. Bern: A. Franke AG Verlag, trad. it., ID (1968). *Sociologia del gusto letterario*. Milano: Rizzoli.

SEGRE, CESARE (1974). *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*. Torino: Einaudi (Einaudi Paperbacks, 51).

SEGRE, CESARE (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi (Einaudi Paperbacks, 165).

SEGRE, CESARE (2001). *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi (Biblioteca Einaudi, 110).

SICA, GABRIELLA (1974). *Edoardo Sanguineti*. Bologna: La Nuova Italia (Il Castoro, 89).

SICILIANO, ENZO (2011). *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di R. MANICA, con la collaborazione di S. CASINI. Milano: Arnoldo Mondadori Editore (I Meridiani).

SIMMEL, GEORG (1983). *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Dunker & Humblot Bulzoni, trad. it., ID (1998). *Sociologia*. Torino: Edizioni di Comunità (Biblioteca di comunità, 1).

STRAPPINI, LUCIA (1978). *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*. Roma: Bulzoni (Strumenti di ricerca, 24).

SYLOS LABINI, PAOLO (1976). *Saggio sulle classi sociali*. Roma-Bari: Laterza (Saggi tascabili Laterza, 11).

TELLINI, GINO (2000). *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano: Pearson Paravia Bruno Mondadori (Sintesi).

TETI, VITO (2011). *Pietre di pane. Un'antropologia del restare*. Macerata: Quodlibet (Lavoro critico, 4).

TOMAŠEVSKIJ, BORIS (1978). *Teorija literatury. Poetika*, Leningrad, trad. it., ID (1978). *Teoria della letteratura*, intr. di M. DI SALVO. Milano: Feltrinelli (Critica e Filologia, 11).

TOSI, ANTONIO (1979). *Ideologie della casa. Contenuti e significati del discorso sull'abitare*. Milano: Franco Angeli.

VEBLEN, THORSTEIN (1953). *The Theory of the Leisure Class*. New York: The American Library, trad. it., ID (1971). *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*. Torino: Einaudi (Nuova Universale Einaudi, 121).

VITTA, MAURIZIO (2008). *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*. Torino: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 411).

VOZA, PASQUALE (1997). *Moravia*. Palermo: Palumbo (La scrittura e l'interpretazione, 10).

WIRTH, EDITH (1963). *Gestalt und Wandlung des jugendlichen Helden in den Romanen Alberto Moravias*. Hamburg: Mikrokopie G.m.b.H. München.

ZECCHI, STEFANO - FRANZINI, ELIO (1995). *Storia dell'estetica. Antologia di testi. Dalla crisi dei grandi sistemi alla ricerca contemporanea*, vol. 2. Bologna: il Mulino.

ZUMTHOR, PETER (2007). *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*. Milano: Electa (Architetti e architetture).

ZUNINO, PIER GIORGIO (1985). *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*. Bologna: il Mulino (Saggi 287).

## ATTI DI CONVEGNO

*Alberto Moravia e gli amici.* Atti del Convegno, Sabaudia, 30 novembre 2010, in «SINESTESIE. RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE», intr. e cur. di A. FÀVARO, Edizioni Sinestesie, Sarno 2011.

*Alberto Moravia e La ciociara.* Atti del convegno internazionale, Fondi, 18 dicembre 2010, in «SINESTESIE. RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE», intr. e cur. di A. FÀVARO, Edizioni Sinestesie, Sarno 2012.

*La letteratura di villa e di villeggiatura.* Atti del Convegno, Parma, 29 settembre - 1° ottobre 2003, in «PUBBLICAZIONI DEL CENTRO PIO RAJNA. SEZ. 1/13», Salerno Editrice, Roma 2004.

*Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra otto e Novecento.* Atti della Giornata di Studio, Padova, 10-11 maggio 2005, in «STUDI NOVECENTESCHI. RIVISTA DI STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA», a cura di E. DEL TEDESCO e D. GAROFANO, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, XXXII, n. 70, Pisa-Roma 2005.

## RIVISTE

«DIACRITICS. A REVIEW OF CONTEMPORANEY CRITICISM» (fall 2008), vol. 38, n. 3, Hanover: The Johns Hopkins University Press.

«DISCIPLINE FILOSOFICHE» (2008), anno XVIII, n.2, Macerata: Quodlibet.

«FORUM ITALICUM. A JOURNAL OF ITALIAN STUDIES» (2011), vol. 45, n.1, New York: Stony Brook University.

«NORTH CAROLINA STUDIES IN THE ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES», n. 244, 1993, North Carolina: Chapel Hill.

«IL SELVAGGIO. BATTAGLIERO FASCISTA», Anno III, n. 8, Firenze, 15-30 luglio 1926; Anno IV, n. 20, Firenze, 10 novembre 1927; Anno V, n. 8, Firenze, 30 maggio 1928.

«L'ESPRESSO. SETTIMANALE DI POLITICA-CULTURA-ECONOMIA», n. 38, anno XXXVI, 23 settembre 1990, Roma, Editoriale L'Espresso.

«L'ESPRESSO. SETTIMANALE DI POLITICA-CULTURA-ECONOMIA», n. 42, anno XXXIII, 25 ottobre 1987, Roma, Editoriale L'Espresso.

«MODERNA. SEMESTRALE DI TEORIA E CRITICA DELLA LETTERATURA» (2007), IX, n.1, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.

«RASSEGNA EUROPEA DI LETTERATURA ITALIANA» (2011), 37, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.

«TOPOI. AN INTERNATIONAL REVIEW OF PHILOSOPHY» (2007), vol. 30, n.1, Irnhe: Springer.



