



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestésie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)

c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001

www.edizionisinestésie.it – infoedizionisinestésie.it

Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestésie.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, « <i>Il nostro più grande romanzo del '900</i> ». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, « <i>Forse la realtà è fantastica di per sé</i> » <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, « <i>Ti racconto una storia</i> ». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, « <i>Ars poetica</i> ». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Fàvaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Valeria Merola

«UN'ARTE. UN'ARTE ASSOLUTAMENTE»:
PRIMI APPUNTI SU MORAVIA CRITICO CINEMATOGRAFICO

In un'intervista rilasciata a Mino Monicelli nel 1979¹, parlando della sua attività di critico cinematografico, Alberto Moravia affermava di considerare «gli articoli come una forma di comunicazione diretta con il pubblico su tutto ciò che il cinema riguarda, che pertanto è la vita culturale». L'asserzione è perfettamente in linea con l'attenzione della sua narrativa nei confronti di una realtà inseparabile dalle sue rappresentazioni ideologiche e spesso colta proprio attraverso il punto di vista delle idee contemporanee.

Nella sua intensa e continua produzione di recensore (di cui in questa sede si intende fornire solo un parziale percorso di lettura, con l'ambizione minima di tentare una campionatura a titolo puramente esemplificativo)², il narratore romano sembra offrire infinite declinazioni di questa definizione, dimostrandosi soprattutto attento osservatore degli uomini e dei loro comportamenti, prima ancora che spettatore e critico. Come ricordano vari studiosi che alle riflessioni moraviane sul cinema hanno riservato la loro analisi, fu probabilmente proprio per la sua tendenza a sovrapporre interessi genericamente culturali alla critica cinematografica, che questa produzione, ai tempi del mito dei *Cahiers du Cinéma* e del culto formalista dello specifico filmico, fu considerata giornalistica e poco professionale. Rimproverandolo di non possedere il linguaggio adeguato e di non essere sufficientemente competente dal punto di vista tecnico, i tanti detrattori hanno sminuito questa intensa attività, riducendola all'impressionismo dilettantesco o a un esercizio di stile, colpevole di essere troppo affine alla scrittura letteraria.

Secondo molti di questi giudizi, Moravia si sarebbe accostato al cinema con gli stessi strumenti usati per la narrativa, privilegiando la trama, l'analisi tematica e lo studio dei personaggi agli aspetti tecnici e teorici. Ha ragione insomma Alberto Pezzotta nella sua

¹ M. MONICELLI, *Un'arte fra narrativa e pittura*, in *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi*, Laterza, Bari 1979, ora in A. MORAVIA, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a c. di A. PEZZOTTA e A. GILARDELLO, Bompiani, Milano 2010, pp. 1526-1539.

² Si propongono qui delle prime riflessioni che andranno successivamente ampliate e corrette da una esemplificazione più ricca. In questa sede si è deciso di prendere in considerazione pochi testi, in un arco temporale molto ristretto, coincidente, all'incirca, con i primi anni Settanta, quando l'attività giornalistica – ma non solo di recensore – di Moravia si fa particolarmente intensa.

introduzione al volume che raccoglie gli scritti moraviani sul *Cinema italiano*, quando osserva che, nella sua condizione di autodidatta e di non specialista, lo scrittore crede che parlare di cinema significhi «parlare della cultura e della società in cui i film sono immersi», così adempiendo «alla vocazione razionalista dell'intellettuale»³.

Non è del resto solo l'attività di critico cinematografico a rispondere a questo tipo di ispirazione, di stampo quasi sociologico e antropologico. Le pagine giornalistiche e in particolare gli scritti di viaggio sembrerebbero essere condotti con un analogo atteggiamento, che preferisce la ricostruzione quasi letteraria di ambienti e scenari abitati da personaggi alla testimonianza e al puntuale resoconto di un'esperienza. Proprio come nella narrativa, Moravia si preoccupa piuttosto del realismo, cioè della completezza conoscitiva e del significato morali di ciò che racconta e che, come i suoi racconti e romanzi popolari, mira al grande pubblico. Con la continuità nel tempo e con la considerevole quantità di recensioni che pubblica, Moravia riesce a occupare un posto di rilievo nel panorama critico italiano, affermandosi come firma autorevole di varie testate giornalistiche, in particolare su «L'Europeo» e poi soprattutto su «L'Espresso», dove il suo nome si lega a una rubrica fissa tenuta per decenni, in quello che si configura come un vero e proprio «secondo lavoro»⁴, per usare le parole di Pezzotta.

Benché in riferimento alla critica cinematografica non divenisse mai un addetto ai lavori in senso stretto, Moravia è venuto regolarmente producendo una mole impressionante di recensioni quasi sempre caratterizzate dalla inconfondibile lucidità critica che è impossibile non riconoscere alla sua scrittura saggistica e sarebbe opportuno utilizzare anche per connotare le altre sue opere. Sotteso alle diverse esperienze è un comune atteggiamento di apertura nei confronti di tutte le arti, che si combina con una propensione verso la dimensione dello spettacolo e sublima una sostanziale curiosità di fondo. Che l'interesse per la pittura e per le arti figurative si coniugasse con la stessa ispirazione narrativa è stato dimostrato dagli studi di Alessandra Grandelis, confluiti ora nell'edizione degli scritti d'arte moraviani. Le pagine di *Non so perché non ho fatto il pittore* confermano la teoria della studiosa di una contaminazione continua tra l'immaginario pittorico e la scrittura narrativa, che arriva a plasmare anche la riflessione teorica ed estetica⁵. Il volume, di recente pubblicazione, dimostra come la familiarità di Moravia con l'arte si sia tradotta in una presenza pressoché ininterrotta, che si declina in circa novanta testi. Dalla prospettiva che emerge risulta chiaro come il linguaggio pittorico, entrato nella sua vita attraverso prima il padre e poi la sorella Adriana, per non dire del confronto e

³ PEZZOTTA, *Un intellettuale al cinema*, ivi, pp. 5-32, p. 13.

⁴ Pezzotta scrive che «il mestiere di critico cinematografico è quasi un secondo lavoro rispetto a quello di romanziere: il fatto che si sia svolto in un periodo così lungo presuppone affinità elettiva, passione e competenza», ivi, p. 7.

⁵ A. GRANDELIS, «Preferisco la pittura alla letteratura». *Alberto Moravia e gli scritti d'arte*, in «Arabeschi», 2, lug-dic 2013, pp. 71-84; MORAVIA, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti d'arte 1934-1990*, Bompiani, Milano 2017.

della ideale collaborazione con gli amici pittori, si possa essere posto come riferimento imprescindibile per la costruzione del realismo di Moravia.

Una suggestione figurativa è probabilmente alla base sia del suo modo di raccontare che del suo approccio al teatro e al cinema. Le pagine saggistiche dedicate al teatro sono da questo punto di vista esemplari per comprendere la posizione moraviana rispetto al dibattito storico-critico, ma anche fondative di un sistema più ampio, su cui poggia la stessa scrittura drammaturgica dell'autore. Come si può leggere nelle pagine edite insieme con i testi teatrali nei due volumi del *Teatro*⁶, lo scrittore si misura con questioni cruciali come quella dei generi, della centralità della parola in scena, del pubblico, della drammaturgia delle idee⁷.

Analogo è il piglio teorico con cui Moravia affronta il cinema, anche se le posizioni degli anni Trenta in cui afferma che il cinema è spettacolo e «non arte», in quanto «droga lenitrice» e «surrogato efficace di facoltà umane che sembrano estinte», verranno poi sfumate in favore dell'elaborazione di una teoria del cinema come narrazione, che nella sala cinematografica si manifesta come un «rituale». Che la settima arte abbia saputo progressivamente coinvolgere sempre di più lo scrittore romano è un dato di fatto, dimostrabile non solo dall'infittirsi delle collaborazioni giornalistiche come critico, ma anche dall'accumularsi di esperienze dirette nella sceneggiatura e nella realizzazione di film tratti dalle sue opere. La documentata ricostruzione offerta da Adriano Aprà e Stefania Parigi nel volume *Moravia al/nel cinema*⁸ dimostra la continua partecipazione dello scrittore alla produzione di pellicole cinematografiche. Senza entrare nel dettaglio delle singole esperienze, per cui invece si rimanda al libro succitato, basti notare come la sceneggiatura sia un'attività che lo impegna per molti anni, probabilmente per le stesse ragioni per cui scrive recensioni, ovvero perché il cinema è «lo spettacolo moderno per eccellenza, e in secondo luogo per motivi finanziari»⁹. Proprio come Riccardo, che nel *Disprezzo* confessa che, nonostante la sua «crescente ripugnanza per quel genere di lavoro», si dedica alla sceneggiatura pensando alla «casa e al denaro che dovevo ancora pagare»¹⁰, Moravia, che dice di detestarla perché «non è narrazione, è un canovaccio pieno di meccanismi»¹¹, considera soprattutto l'aspetto economico della sua attività di sceneggiatore. E del protagonista del romanzo del 1954 condivide anche la visione del mestiere come quello di «un fornitore di trovate, di invenzioni, di accorgimenti tecnici, psicologici, letterari», che «rimane sempre nell'ombra; che si svena del suo miglior sangue per il successo di altri»¹², senza poter mai arrivare ad affermare la paternità del film che

⁶ MORAVIA, *Teatro*, a c. di A. NARI e F. VAZZOLER, Bompiani, Milano 1982, 2 voll.

⁷ Su questi temi mi permetto di rinviare a V. MEROLA, *La scacchiera. Sul teatro di Alberto Moravia*, Edizioni Sinestesia, Avellino 2017 e in particolare al primo capitolo, *Un'idea di teatro*.

⁸ A. APRÀ, S. PARIGI (a c. di), *Moravia al/nel cinema*, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma 1993.

⁹ MORAVIA, *Cinema italiano*, cit., p. 1519.

¹⁰ ID., *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 2007, p. 48.

¹¹ MONICELLI, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., pp. 1528

¹² MORAVIA, *Il disprezzo*, cit., p. 41.

è riconosciuta solo al regista. Con il suo personaggio, Moravia esprime la frustrazione artistica di chi deve legare la propria gratificazione al denaro, «che è il solo risultato della sua fatica», perché, come dichiara ad Alain Elkann, «lo sceneggiatore dà tutto se stesso al regista, ma è il regista che firma il film» e allo scrittore rimane solo «la sensazione di dare qualcosa di prezioso, per denaro, a qualcuno che se ne serve per i suoi fini»¹³.

Pur convinto della subalternità della sceneggiatura rispetto alla regia, Moravia collaborerà ripetutamente con l'industria cinematografica, anche arrivando a vestire i panni del regista, per il cortometraggio *Colpa del sole* (1950)¹⁴, e quelli dell'attore per vari registi, tra cui l'amico Pasolini, mentre le sue opere letterarie (una particolare fortuna hanno avuto i *Racconti romani*) vedranno innumerevoli trasposizioni filmiche¹⁵.

Al di là del diretto coinvolgimento dello scrittore nella realizzazione dei film risulta interessante seguire il definirsi di una idea che muta e si trasforma nel corso degli anni, parallelamente allo stesso crescente affermarsi del cinema. Se le prime prese di posizione sembrano leggermente in ritardo rispetto al dibattito contemporaneo, dimostrando ancora una certa resistenza a considerare il valore artistico del cinema, quelle più mature rivelano maggiore apertura e un impegno diretto, dovuti con buona probabilità a qualcosa di più che non la pura curiosità per un mezzo che lo affascina anche perché si esprime attraverso «una foresta di analogie e di metafore»¹⁶. A differenza che in Pasolini, che al cinema si era accostato in questo modo, la riduzione dell'ignoto cinematografico al noto letterario non prelude a un approfondimento teorico. Analogie e metafore preparano e rendono legittima invece l'audace semplificazione in cui consiste il primato intellettuale affermato ogni volta dalle creazioni moraviane.

Come scrive Enzo Siciliano, per Moravia il film «era un sistema narrativo, era una struttura, le cui funzioni si realizzavano in personaggi e in conflitti da cui il dramma prendeva vita»¹⁷. Nella sua anomalia di recensore che vede solo i film che gli interessano, che evita i festival e i film commerciali, lo scrittore trova nel cinema un complemento della propria attività letteraria. Non è la possibilità di transcodifica da un genere all'altro a interessarlo: egli è anzi convinto che il romanzo e il film che se ne ricava debbano essere considerati indipendentemente. Moravia sostiene però che il cinema imiti le strutture narrative del romanzo e quindi ne debba «trattenere un segno o un'emozione, quella che aveva catturato l'interesse a trattenere un "soggetto" dalla pagina scritta allo schermo»¹⁸

¹³ A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 199.

¹⁴ Cfr. F. IVALDI, *Moravia che guarda: la prova registica di «Colpa del sole»*, in «Studi novecenteschi», 31, 67/68, giu-dic 2004, pp. 177-211.

¹⁵ Per i rapporti di Moravia con il cinema rimando al saggio di S. SERINI, *Alberto Moravia e il cinema: una rilettura storica*, Aras, Fano 2014 e a A.R. DANIELE, *Moravia centodieci. Itinerari critici: narrativa, cinema, teatro*, Edizione Sinestesie, Avellino 2017, F. MONDA, *Moravia al cinema*, Youcanprint, Lecce 2016.

¹⁶ MONICELLI, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., p. 1537. Nell'intervista rilasciata a Mino Monicelli Moravia arriverà a contraddirsi, affermando che il cinema è «un'arte, un'arte assolutamente», ivi, p. 1529.

¹⁷ E. SICILIANO, *Moravia e il cinema*, in *Moravia al/nel cinema*, cit., p. 9.

¹⁸ *Ibidem*.

e in questo si distingue dal teatro, che invece, nel suo «procedere per illuminazioni»¹⁹, è più vicino alla poesia. Alla sacralità del teatro, «nel quale si dibattono i massimi problemi dell'uomo», lo scrittore arriva a preferire la prosaicità del cinema che, come il romanzo, «nasce nella strada, nella realtà quotidiana» e quindi meglio si adatta a completare la ricerca di realismo del narratore.

È nello stesso sguardo critico che meglio si esplicita questa attitudine alla ricerca di un'applicabilità alla vita quotidiana. In un articolo apparso su «L'Espresso» del 17 marzo 1968, parlando di *Escalation*, il primo film di Roberto Faenza, Moravia si domanda:

che è essenzialmente un personaggio di film o di teatro o di romanzo? Diremmo che è una forma del giudizio morale preesistente – per così dire – al comportamento del personaggio stesso. In altri termini, il personaggio esiste prim'ancora che la sua esistenza sia dimostrata attraverso le sue azioni nella vicenda. D'altra parte, queste azioni saranno determinate dal rapporto tra il personaggio e il suo autore, rapporto appunto, basato sul giudizio morale. Il quale potrà avere diverse angolazioni, da quella più indulgente dell'identificazione simpatica a quella più aspra dell'accusa satirica. In questo secondo caso al giudizio morale subentra il moralismo, che ne è la deformazione passionale²⁰.

Nel recensire il film di Franco Zeffirelli *Fratello sole, sorella luna* nel 1972, Moravia si domanda quale debba essere il compito di un recensore. Di fronte a un film «di cui non c'è niente da dire» si chiede come si debba comportare il critico: deve tacere «o invece spiegare, appunto, perché non c'è niente da dire?»²¹. Le questioni intorno a cui si deve interrogare il giudizio dello spettatore sono quelle fondamentali «nell'esercizio della critica: cosa ha voluto fare l'autore? C'è riuscito?»²². Vedendo il film di Zeffirelli l'impressione di Moravia è che «così le intenzioni come i risultati rimangono al di fuori della considerazione critica in quanto non stanno a indicare la presenza di quelle ambizioni espressive che sole interessano (o dovrebbero interessare) il critico»²³. Il disegno del regista mira a spettacolarizzare la figura di San Francesco, muovendosi tangenzialmente alla cinematografia commerciale, di cui imita le tecniche espressive. Secondo il recensore, al desiderio di mettere in scena la propria visione del personaggio e i propri sentimenti, Zeffirelli ha sostituito la preoccupazione per l'effetto da indurre nello spettatore, secondo una modalità che si ascrive generalmente al «cinema di cassetta»²⁴. Pur non essendo un film commerciale, tipologia da cui la scrittura critica moraviana si tiene sempre a distanza («perché i film commerciali posseggono una metafora, sola e scontata:

¹⁹ MONICELLI, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., p. 1527.

²⁰ MORAVIA, *Machiavelli entra in fabbrica*, in ID., *Cinema italiano*, cit., p. 700.

²¹ ID., *Un'aureola di spettatori*, ivi, pp. 882-884, p. 883.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

quella del denaro e del successo»²⁵), *Fratello sole, sorella luna* sembrerebbe aver attinto alle modalità espressive del genere, per ottenere maggiore presa sullo spettatore. «Uomo di spettacolo», Zeffirelli mira a «far spettacolo»: non stupisce dunque «che nel suo film sono spettacolari non solo le sequenze di per sé spettacolari ma anche quelle che non sono né dovrebbero esserlo»²⁶. Mentre nota come siano costruiti in direzione spettacolare e sensazionalistica non solo i grandi affreschi storici delle sfilate dei cavalieri o delle udienze papali, ma anche le scene mistiche e intime che rappresentano la religiosità e la carità cristiana del santo, Moravia riconduce l'atteggiamento del regista a quello descritto da Guy Debord nel suo saggio sulla *Società dello spettacolo*. L'idea debordiana della vita sociale come spettacolarizzazione, in cui ogni aspetto del vissuto si risolve in una rappresentazione, serve a Moravia per definire l'operazione di Zeffirelli, denunciando una perdita di verità storica del ritratto del santo in favore della costruzione di un personaggio a uso del grande pubblico.

Senza entrare nell'analisi del film, il recensore sceglie di pronunciarsi attraverso una netta classificazione, che già vale come giudizio critico. Come chiarisce nel finale del suo testo, Moravia ha ritenuto preferibile parlare «dei problemi che il film involontariamente solleva» piuttosto che «rifiutare in blocco», convinto che «il rifiuto e la negazione sono sempre poco remunerativi»²⁷.

Agli obiettivi e alle ragioni ispiratrici dell'esercizio critico Moravia rimanda anche nel recensire *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni nel 1970. Come spesso accade nelle pagine della sua rubrica, il film offre l'occasione per una riflessione teorica ed estetica che esula dalla contingenza per allargarsi su questioni di ampio respiro. Dal film di Antonioni in particolare lo scrittore trae un ragionamento sulla narratività o allusività del cinema, che distingue tra pellicole «che raccontano eventi che si verificano nel tempo» e pellicole che sconvolgono l'ordinaria successione per sconfinare «fuori della durata narrativa»²⁸. In particolare, Moravia prova a rispondere all'incomprensione sorta intorno al film ascrivendolo alla seconda tipologia, perché «la maledizione finale proietta il film fuori del tempo per mezzo di un potente scatto morale»²⁹. La chiave di lettura attraverso cui interpretare *Zabriskie Point* è poetica e visionaria, perché nel finale apocalittico si deve vedere «una "profezia" di tipo biblico illustrata col mezzo moderno del cinema»³⁰. La «sproporzione tra l'esile storia d'amore e l'apocalisse finale» che è stata osservata dai detrattori del film serve a Moravia per riflettere sull'esigenza di una lettura non tradizionale, alla ricerca di uno sviluppo logico con «un inizio, uno

²⁵ Moravia *al/nel cinema*, cit. p. 22: «La classificazione per generi è del tutto arbitraria. C'è una sola classificazione valida: quella che divide i film in due categorie, quella dei film commerciali e quella dei film d'autore. Io m'interesso solo ai film d'autore perché i film commerciali posseggono una metafora, sola e scontata: quella del denaro e del successo».

²⁶ MORAVIA, *Un'aureola di spettatori*, cit., p. 883.

²⁷ Ivi, p. 884.

²⁸ MORAVIA, *È esplosa pure l'arte di Antonioni*, ivi, pp. 812-818, p. 816.

²⁹ ID., *La profezia non è più di moda*, ivi, pp. 806-811, p. 810.

³⁰ Ivi, p. 809.

sviluppo e una conclusione», ma «come la rappresentazione del conflitto di due opposte visioni del mondo»³¹. Se guardato come scontro tra istinto di vita e istinto di morte, «tra concezione ludica e concezione utilitaria della vita», il film acquista coerenza e logicità, come dimostra il finale in cui Moravia vede un riferimento alla questione termonucleare e quindi una «profezia del disastro atomico»³².

A un analogo sfasamento tra rappresentazione e senso letterale rimanda l'interpretazione del cinema pasoliniano e in particolare di quei film che offrono un'«illustrazione cinematografica» di testi «di cui si è convenuto dire che appartengono al patrimonio culturale dell'umanità»³³. Nel *Vangelo secondo Matteo* (ma vale anche per il *Decameron* e poi per i *Racconti di Canterbury*), Moravia racconta di come il regista abbia scelto di attenersi più alla ricezione passiva dei testi che alla loro interpretazione, cercando di cogliere il senso comune «cioè il senso di tutto ciò che sfugge alla moda, alla storia, al tempo»³⁴. Alle critiche di chi si sorprende che Pasolini si fosse mantenuto fedele alle Scritture nonostante la propria visione marxista, Moravia risponde mettendo l'accento sulla natura popolare del cristianesimo pasoliniano, «che gli ha permesso da un lato di illuminare il carattere rivoluzionario del messaggio cristiano, dall'altro di recuperare la bellezza che è nel testo del Vangelo e nelle interpretazioni che ne ha dato l'arte di tutti i tempi»³⁵. Nel costruire il suo personaggio «duro, violento, iconoclasta» e non controriformistico, Pasolini si avvale di silenzi e reticenze, che colmano l'insufficienza veristica della parola. Nell'identificare in questo una debolezza di un film, che non riesce a offrire «la trascrizione cinematografica d'un linguaggio [...] denso e [...] ricco di metafore, come quello del Vangelo», Moravia conferma la posizione espressa in una lettera a Pasolini, in cui rimproverandolo di estetismo sostiene che «la parola al cinema non *abbia* una funzione espressiva cioè estetica ma informativa», perché «la parola al cinema potrebbe benissimo, è vero, essere altrettanto e anche più espressiva dell'immagine. Ma allora sarebbe un doppione dell'immagine». D'altra parte, secondo lui, «la letteratura si giova della parola [...] il cinema dell'immagine»³⁶.

Mentre Pasolini lo accusa di essere ancora attaccato a posizioni illuministe e positiviste e di non riuscire dunque a leggere il film come un'esperienza metalinguistica, in cui la parola diventa segno, Moravia osserva come nel comico cinematografico la parola possa essere superflua. È il caso della riflessione sulla comicità di *Totò a colori* che offre allo scrittore l'occasione per distinguere due differenti tipologie di recitazione. All'interprete, che suscita il riso con un personaggio in cui «si incarna di solito qualche ben nota e riconoscibile debolezza umana o stortura sociale», si aggiunge il clown, che

³¹ ID., *È esplosa pure l'arte di Antonioni*, cit., p. 812.

³² Ivi, p. 814.

³³ MORAVIA, *Eros parla in dialetto*, ivi, pp. 851-854, p. 852.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ MORAVIA, *Il predicatore iconoclasta*, ivi, pp. 552-555, p. 552.

³⁶ MONICELLI, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., p. 1530.

«non interpreta un personaggio in quanto è un personaggio lui stesso»³⁷. La differenza principale tra le due figure comiche consiste nel fatto che l'interprete cerca di entrare in comunicazione con il pubblico, con cui vuole «condividere [...] la stessa scala di valori», mentre il clown rifugge ogni contatto e ogni scambio con lo spettatore. Se tra il pubblico e l'interprete comico esiste un orizzonte emotivo e morale comune, su cui si fonda il rovesciamento, nei confronti del clown si percepisce una evidente dimensione di incomunicabilità. Il clown è infatti caratterizzato da un aspetto fisico che lo distingue nettamente dagli altri: «i clown che non dispongano di queste deformazioni naturali se le creano con acconci atteggiamenti, modi di vestirsi, truccature grottesche e ridicole»³⁸. Moravia nota come gli attori clown insistano sulla propria condizione di diversità, che sottolineano con smorfie, tic e lazzi «che non permettono di comunicare e, appunto per questo, fanno ridere»³⁹. Rientra in questo genere di comicità la maschera di Totò, che il recensore analizza cominciando dalla faccia a «zig-zag», in cui «la fronte contraddiceva al lungo naso» e «gli occhi gli occhi globosi e di espressione triste contrastavano con la bocca enorme e ridanciana»⁴⁰. La comicità di Totò può rinunciare alla comunicazione e alla parola, perché la sua grande maschera funziona anche soltanto appearing in scena.

Nonostante la predominanza dell'immagine sulla parola, il cinema può essere più utile del giornalismo nell'approfondimento della realtà. È la conclusione a cui giunge Moravia recensendo il documentario *12 dicembre* sulla strage di piazza Fontana, che secondo lui «dimostra una volta di più la superiorità dell'informazione cinematografica rispetto a quella giornalistica»⁴¹. Pur notando «una qualità d'arte che va al di là del progetto politico»⁴², il film ideato da Pasolini per raccontare l'attentato alla banca dell'Agricoltura sembra a Moravia una possibile risposta a quella «mancanza di informazione della stampa, dell'opinione pubblica e degli organi di polizia e della magistratura» che era stata denunciata dall'*Appello per un'azione antirepressiva* apparso su «Nuovi argomenti»⁴³. Nella sua incapacità di restituire una verità univoca, ma invece cogliendo la «realtà contraddittoria ma completa»⁴⁴, il documentario riesce a offrire un volto ai protagonisti di una vicenda che i giornali hanno raccontato in poche righe, così confermando la teoria di Marshall McLuhan che considera il cinema un mezzo di comunicazione caldo.

Sono anche le interpretazioni attoriali a consentire al film di colpire lo spettatore. È il caso di Gian Maria Volonté, «attore straordinario» che offre numerose prove della

³⁷ MORAVIA, *L'umorismo nascosto in uno starnuto*, ivi, pp. 874-875, p. 874.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 875.

⁴¹ MORAVIA, *Quel lungo dicembre del '69*, ivi, pp. 885-887, p. 885.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Appello per un'azione antirepressiva*, in MORAVIA, *Impegno controvolgia. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, a c. di R. PARIS, Bompiani, Milano 2008, p. 151: l'appello era apparso su «Nuovi Argomenti», 16, ott-dic 1969.

⁴⁴ MORAVIA, *Quel lungo dicembre del '69*, cit., p. 885.

sua bravura, ma nel *Caso Mattei* di Francesco Rosi si rivela addirittura «eccellente»⁴⁵. Mentre osserva come il regista abbia messo in atto una strategia che è quasi una sua cifra stilistica, ovvero la creazione di «una personalità potente rivissuta dalla macchina da presa in maniera musiva, corale e ambigua»⁴⁶, Moravia ragiona sulla figura di Enrico Mattei, interrogandosi sulle ragioni del delitto. Arriva pertanto a capire come l'assassinio sia stato determinato dalla mancanza di «una borghesia e una cultura egemoniche» che lo sostenessero e che Mattei sia rimasto vittima di uno scontro dovuto al fatto che «la grandezza materiale dei fini pare giustificare tutti i mezzi»⁴⁷.

Compito del critico è comprendere le intenzioni del regista e intuire quale sia il reale di cui ha voluto offrire una rappresentazione, anche guidando lo spettatore laddove i simboli e le immagini metaforiche potevano fuorviare l'interpretazione. Moravia interviene in tal senso soprattutto per i film che sono stati oggetti di censura, in cui intravede un'esigenza di cambiamento che la società sembrerebbe non riuscire ad accettare. È in particolare il caso di *Ultimo tango a Parigi* a sollevare l'indignazione del critico cinematografico, che si batte contro la lettura pornografica della pellicola. Nella recensione apparsa sull'«Espresso» all'indomani dell'uscita nelle sale, Moravia racconta la trama del film, ma subito ne sminuisce la portata, affermando che, pur nel suo essere costruito su un pretesto romanzesco, l'intreccio è quasi privo di eventi e invece ricco «di situazioni simboliche e ideologiche» la cui «filigrana freudiana è piuttosto visibile»⁴⁸. Il critico legge il film come una dialettica tra Eros e Thanatos, nella quale l'eroticismo sia sinonimo di vita. Nell'anonimato della loro relazione, i due protagonisti scoprono una dimensione di autenticità che i legami sociali e sentimentali hanno smarrito. Bernardo Bertolucci non ha voluto offrire una rappresentazione realistica, ma ha proposto, secondo Moravia, «una critica molto aspra della civiltà occidentale» in cui solo la dimensione erotica può consentire all'uomo di «raggiungere l'espressione completa, ottenere il recupero totale della realtà»⁴⁹.

Dialogando sul «Corriere della Sera» con il teologo gesuita Domenico Grasso a proposito del film, Moravia ne sostiene la natura ideologica, che lo rende quasi un'allegoria di vita. Alle accuse di pornografia che l'interlocutore rivolge all'opera di Bertolucci, lo scrittore risponde respingendole e spostando l'attenzione sul concetto di volgarità, che comunque non riconosce a *Ultimo tango a Parigi*. Come negli Stati Uniti, dove non esistono censure, ma si lasciano i film liberi di circolare, secondo Moravia gli spettatori dovrebbero essere nelle condizioni di poter giudicare e di scegliere un cinema lontano dalla volgarità. È compito della critica specializzata guidare il pubblico verso opere di valore estetico: «chiunque vada al cinema e si imbatta in un brutto spettacolo, è punito

⁴⁵ ID., *Machiavelli a cavallo di una bomba*, ivi, pp. 871-873, p. 873.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 872.

⁴⁸ MORAVIA, *Se mi sposi ti ammazzo*, ivi, pp. 907-909, p. 908.

⁴⁹ *I nuovi confini tra sesso e morale [dialogo tra Moravia e padre Grasso su «Ultimo tango a Parigi»]*, ivi, pp. 910-916, p. 910.

dalla sua ignoranza»⁵⁰. Non sarà a questo punto necessario l'intervento della censura, perché il singolo spettatore potrà giudicare con i suoi parametri estetici «con la convinzione piuttosto democratica che, da un insieme di opinioni si ottenga un giudizio finale generalizzato»⁵¹.

Parlando della censura dei *Racconti di Canterbury* e di *Ultimo tango a Parigi* Moravia arriva a sostenere che il problema non è «che uno dei tanti aspetti di un'altra questione più generale e certamente più importante e cioè: quale paese vuole che sia l'Italia»⁵². Pur nella tortuosità della sua sintassi, più mentale che linguistica, il critico pone chiaramente il problema etico al centro dell'attenzione critica. Parlare di cinema significa «portarsi dietro il proprio bagaglio culturale», raccontare «convogliando nella descrizione l'oggetto e il commento critico insieme», rappresentare cercando «il senso della vita nel senso politico, rapporti sociali, umani, psicologici, erotici»⁵³.

⁵⁰ Ivi, p. 915.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² MORAVIA, *Lapalisse fa il censore*, ivi, pp. 916-918, p. 916.

⁵³ MONICELLI, *Un'arte fra narrativa e pittura*, cit., p. 1539.