

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 40, 2023

---

«Amore o avidità di denaro?».

## Declinazioni dell'eros nei racconti de *La bella vita* di Alberto Moravia

«Amore o avidità di denaro?».

*Expressions of Eros in the short stories of La bella vita by Alberto Moravia*

JODY GAMBINO

---

### ABSTRACT

*Il presente saggio trae origine da un lavoro di tesi riguardante l'opera giovanile di Alberto Moravia e consiste in un'analisi critica di alcuni racconti de La bella vita (1935) attraverso la lente di ingrandimento dell'eros. Tema predominante in larga parte del corpus moraviano, l'eros è qui giustapposto a elementi altrettanto centrali quali il denaro, lo snobismo borghese e l'esistenzialismo. La sessualità, in altri termini, viene presa in considerazione come una chiave di lettura fenomenologica per una riscoperta dei primi racconti di Moravia, a lungo impropriamente trascurati ma fondamentali in quanto presentano in essi i motivi embrionali che saranno destinati a svilupparsi e approfondirsi nelle opere più celebri dell'autore.*

*This essay takes from a thesis work about the juvenile work of Alberto Moravia. It is a critical analysis of some stories from «La bella vita» (1935) seen through the magnifying lens of Eros. Eros, the primary theme in most of Moravia's opera, is here compared with other topics just as central, like money, bourgeois snobism and existentialism. Sexuality, in other words, is being taken into account as a phenomenological interpretation for a rediscovery of Moravia's first narratives. Even if long improperly neglected, these are fundamental since they present in themselves the native issues destined to develop and deepen in the author's most famous novels.*

PAROLE CHIAVE: Alberto Moravia, La bella vita, eros, borghesia

KEYWORDS: Alberto Moravia, La bella vita, Eros, bourgeois

---

### AUTORE

*Jody Gambino è nato ad Avellino nel 2001. Ha conseguito con lode la laurea in Lettere presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" con tesi in Letteratura italiana moderna e contemporanea sull'opera di Alberto Moravia, con relatore Prof. Raffaele Manica. Attualmente studia Letteratura italiana, Filologia moderna e Linguistica presso il medesimo ateneo. Ha partecipato come relatore al Seminario di Studi "Luciano Bianciardi. I romanzi, i giornali, le traduzioni" presso l'Università degli Studi di Salerno con un intervento dal titolo "Bianciardi e Moravia: la «resurrezione culturale»", in corso di pubblicazione per il numero speciale della rivista «Sinestesie».*

*jodygambino70@gmail.com*

### 1. Eros e denaro

Il termine francese *lassitude*, dal latino *lassitudo*, può essere tradotto, relativamente al piano fisico, con “stanchezza, languidezza, spossatezza”, ma ciò non toglie che, metaforicamente, il termine possa delineare una fiacchezza d’animo, o meglio un languore morale, una melanconia travolgente l’interiorità che, nel rapporto con la realtà, si declina in un’inesorabile lentezza. Lentamente, infatti, viene chiusa la porta che ci proietta all’interno del primo racconto pubblicato dal giovane Alberto Moravia sulla rivista «900» nella primavera del 1927. Il titolo, *Lassitude de courtisane*,<sup>1</sup> tradotto successivamente come *Cortigiana stanca*, non avrebbe potuto essere più emblematico, in particolare se si considera che il temperamento indolente sarà uno dei tratti caratteristici di gran parte dei personaggi moraviani che si incontreranno già a partire dai racconti precedenti agli *Indifferenti* e, pertanto, un’impronta ben precisa della penna dell’autore è sin da qui ben riconoscibile. A tal proposito, la figura della *courtisane* rappresenta in maniera tangibile «il personaggio “passivo”, il personaggio-natura, che nell’accettazione del proprio destino d’infelicità conserva qualcosa di umano e di positivo»,<sup>2</sup> sebbene questa presunta positività emerga solo se la donna viene messa in relazione con il giovane protagonista, inquieto e malinconico.

L’amante della *Cortigiana stanca*, infatti, è impossibilitato ad agire come vorrebbe e per questa ragione opera secondo quello che sarà il “cinematografo” degli *Indifferenti*: un meccanismo che prevede una descrizione, anche minuziosa, di ciò che si ha da compiere ma che inevitabilmente finisce per non essere compiuto. Sin

---

<sup>1</sup> Cfr. F. SERRA, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti. 1927-1940*, a cura di F. Serra, Bompiani, Milano 2000, p. 1670: «Esordio dell’intera opera narrativa, il racconto esce per la prima volta tradotto in francese, col titolo di *Lassitude de courtisane* sulla rivista “900” (n. 3, printemps 1927, pp. 134-45)». Si ricordi che il racconto venne pubblicato, sulla rivista di Massimo Bontempelli, in francese per il taglio che il direttore voleva che il periodico assumesse. A tal proposito si veda S. CASINI, *Introduzione*, in A. MORAVIA, *La bella vita*, Bompiani, Milano 2013, [https://www.google.it/books/edition/La\\_bella\\_vita/C86gDQAAQBAJ?hl=it&gbpv=1&printsec=frontcover](https://www.google.it/books/edition/La_bella_vita/C86gDQAAQBAJ?hl=it&gbpv=1&printsec=frontcover), (url consultato il 28/11/2022): «Il francese era imposto dalla linea programmatica del periodico, sottotitolato “Cahiers d’Italie et d’Europe”, che nella sua prima serie trimestrale inseguiva la ribalta europea e fondava sulla traducibilità il criterio del valore artistico. Così spiegava infatti Bontempelli in una lettera del 1926: “Uscirà in francese. Nella giustificazione preliminare spiegherò che siamo antilirici, antisurreali, antipsicologi ecc., e che per noi il criterio di un’opera d’arte è di essere traducibile e raccontabile: e perciò rinunciamo al vantaggio che ci può dare lo scrivere nella nostra lingua e ci presentiamo tradotti: così otteniamo anche maggiore diffusione». Il racconto *Lassitude de courtisane* venne poi tradotto nuovamente in italiano dall’autore, a causa dello smarrimento del manoscritto originale, per andare ad aprire la sua prima raccolta di racconti, *La bella vita*, pubblicata nel febbraio del 1935 dall’editore Giuseppe Carabba.

<sup>2</sup> S. CASINI, *Introduzione*, in A. MORAVIA, *La bella vita* cit.

da quando si sta recando verso la casa della propria amante, il giovane si autoconvince di dover lasciare definitivamente “Marité”, figurandosela come una donna al tramonto, «carica di autunni, dai seni pesanti, dal ventre grasso tremolante sulle giunture allentate dell’inguine, dai fianchi impastati e disfatti»,<sup>3</sup> per poi comprendere che quest’immagine non sussiste dinanzi alla realtà, in quanto, nonostante sia sull’orlo di una decadente vecchiaia, risulta ancora attraente e desiderabile. In altri termini, hanno inizio degli «atteggiamenti da cinema muto o da prime epoche del sonoro, con montaggio di dettagli e intervento di didascalie»<sup>4</sup> che, però, fuori dallo schermo hanno difficoltà a realizzarsi.

Il motivo di fondo, per il quale egli vuol decidersi ad abbandonare definitivamente Maria Teresa dopo più di due mesi di relazione, è legato al denaro che non possiede più e che non gli permette di mantenerla, mentre la donna ne ha necessità siccome desidererebbe ritirarsi definitivamente in campagna dopo una vita frenetica in società. Contrariamente ai propri intenti, però, non può che provare una forte gelosia nei suoi confronti quando Marité gli comunica che ha casualmente incontrato un vecchio amante, ora molto ricco, ma che, alla fine, attraverso una telefonata le rifiuta il denaro richiestogli.<sup>5</sup> La gelosia del giovane, più che nei confronti della donna la quale, come detto, stimolava il proprio erotismo «vedendola così insensibile alla propria nudità»<sup>6</sup> in un’immagine particolarmente sensuale che la scorge con il corpo ancora umido dopo aver fatto un bagno, è rivolta al fatto che Maria Teresa ha avuto un passato di giovinezza e vitalità, lontano dall’attuale stanchezza in lei predominante.<sup>7</sup> Tale constatazione è rafforzata da un cassetto aperto dal giovane dov’erano racchiuse tutte le fotografie dei passati amori della donna, per cui ha inizio un meccanismo quasi proustiano di ricerca del tempo perduto di Maria Teresa. Per quanto concerne l’oggetto che attiva la *recherche*, però, il viaggio nel passato sembra essere molto più vicino, ad esempio, a *L’amica di nonna Speranza* di Gozzano,

<sup>3</sup> A. MORAVIA, *Cortigiana stanca*, in ID., *Opere/1* cit., p. 305.

<sup>4</sup> R. MANICA, *Moravia*, Einaudi, Torino 2004, p. 50.

<sup>5</sup> Cfr. S. CASINI, *Introduzione*, in A. MORAVIA, *La bella vita* cit.: «Merita notare come la professione di *courtisane* risulti più esplicita nella traduzione francese del 1927 (la persona al telefono è un *protecteur*, non un “ex amante”), mentre nel testo italiano del 1935, per ragioni di convenienza, sfuma in “mantenuta”, termine adoperato nello stesso anno per il personaggio di Andreina nelle *Ambizioni sbagliate*».

<sup>6</sup> A. MORAVIA, *Cortigiana stanca*, in ID., *Opere/1* cit., p. 306.

<sup>7</sup> Una possibile spiegazione squisitamente letteraria di cosa sia questa stanchezza può essere individuata in un racconto dei *Sillabari* di Goffredo Parise che vede come protagonista una donna di settant’anni, dunque ben più anziana rispetto alla Maria Teresa moraviana ma caratterizzata dalla medesima lassitudine oltre che da un’analoga struttura introspettiva; cfr. G. PARISE, *Paura*, in ID., *Sillabari*, Adelphi, Milano 2004, p. 300: «Camminava lentamente in quel modo infantile e un po’ pesante, come avviene quando lo spirito così vicino ai muscoli, ai tendini e ai nervi, ha già ceduto alle illusioni del passato e non resta altro che procedere un po’ alla deriva come una barca».

di vent'anni precedente, soprattutto in relazione alla poetica degli oggetti, inerente al contenuto del cassetto, in cui compare anche una rivoltella.

Dunque, nonostante la sua libidine sia ancora fervida, il giovane è risoluto a lasciare la propria amante in nome della mancanza di quel fattore che, almeno nella fase iniziale della produzione moraviana, tratteggia e condiziona i rapporti intrattenuti dai personaggi: il denaro. Il giovane deve lasciare la propria donna dal momento che non è in grado di sostenerla economicamente e non perché oramai «Maria Teresa affondava nelle ceneri del suo passato come una nave nella notte».<sup>8</sup> Tale immagine di inabissamento nelle ceneri si pone in netta antitesi rispetto, ad esempio, alla resurrezione dell'Esterina montaliana ancora nel fiore degli anni: «Poi dal fiotto di cenere uscirai / adusta più che mai, / proteso a un'avventura più lontana / l'intento viso che assembla / l'arciere Diana».<sup>9</sup> Ciò denota uno slancio poetico – probabilmente con echi dell'imperante dannunzianesimo primonovecentesco – nella ricerca stilistica del giovane Moravia, anche considerando l'adottamento di un tema così archetipico come lo scarto che intercorre tra la giovinezza e la vecchiaia. Lo stesso Moravia, d'altronde, ha dichiarato in diverse occasioni che, imparando a scrivere grazie agli *Indifferenti*, costruiva delle frasi che avessero un ritmo, che suonassero bene, in un meccanismo molto più vicino alla poesia o, forse, alla coeva e diffusa prosa d'arte, salvo poi giungere a esiti oltremodo differenti per profondità e complessità di contenuti.<sup>10</sup>

Se il giovane è costretto a lasciare la propria donna a causa della mancanza di soldi, in opposizione si pongono le vicissitudini di Gaspare, protagonista di *Apparizione*, che viene lasciato dalla propria amante, Andreina, poiché «i denari dell'eredità paterna erano finiti».<sup>11</sup> In tale senso è possibile comprendere quanto sessualità e denaro siano l'una dipendente all'altro; in particolare, in questa prima fase della produzione moraviana, è il denaro a possedere la combinazione necessaria per aprire lo scrigno dell'eros, altrimenti serrato, soprattutto se si considera che Andreina comunica a Gaspare che è costretta a separarsi e che ritornerà da lui solo quando avrà trovato un lavoro stabile. In realtà la donna, sedicente vedova di guerra agli occhi di Gaspare, nonostante lo tradisca con Davanzo, è già sposata, per giunta con tre figli,

<sup>8</sup> A. MORAVIA, *Cortigiana stanca*, in ID., *Opere/1 cit.*, p. 310.

<sup>9</sup> E. MONTALE, *Falsetto*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 14.

<sup>10</sup> Cfr. E. F. ACCROCCA, *Alberto Moravia*, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Sodalizio del Libro, Venezia 1960, p. 289: «*Gli indifferenti* furono composti anch'essi ad alta voce, ossia prima componendo la frase secondo l'orecchio e poi trascrivendola sulla carta. Di qui l'irregolarità della punteggiatura in quel romanzo che nella prima stesura non aveva né punti, né punti e virgole, né virgole, ma soltanto linee che stavano ad indicare le cesure tra un periodo e l'altro. La punteggiatura vera e propria fu aggiunta a romanzo finito e in maniera molto empirica, come si può constatare facilmente».

<sup>11</sup> A. MORAVIA, *Apparizione*, in ID., *Opere/1 cit.*, p. 332.

---

con un industriale possidente di una fabbrica di sapone e, pertanto, non necessiterebbe di soldi per continuare a vivere dignitosamente, a differenza della Maria Teresa di *Cortigiana stanca*. La sua volontà di intrattenere diverse relazioni, malgrado la propria condizione matrimoniale, è legata, quindi, a un'insoddisfazione relativa all'ambiente borghese, dal quale però non può liberarsi e ciò lo dimostra il fatto che ricerchi nei propri amanti anzitutto un patrimonio che le permetta di non perdere la bella vita che conduce.

Le dichiarazioni di abbandono della donna, «con la consueta teatralità»<sup>12</sup> che la contraddistingue, suscitano l'ira di Gaspare che, sulla falsariga del protagonista degli *Indifferenti*, Michele Ardengo, immagina di spogliare brutalmente la donna e «"cacciarla tutta nuda nel corridoio, che tutti sappiano chi è, fare uno scandalo"»,<sup>13</sup> ma viene interrotto da uno dei vari ingressi in quello che può essere definito il primo atto della narrazione. In effetti, gli intrighi si svolgono tutti in un tempo ristretto e nella stessa stanza, eccezion fatta per i "cinematografi" mentali di Gaspare, il quale intrattiene una relazione anche con Maria, la figlia del padrone della pensione in cui vive, una donna «sentimentale, né brutta, né bella»<sup>14</sup> che lui disprezza. A tal proposito, non è da trascurare l'onomastica in quanto Maria è un nome di evidente matrice biblica e, non a caso, nel "secondo atto" ci ritroviamo in un'atmosfera mistica, ai limiti dell'onirismo, per via di una visione della Madonna col bambino che l'uomo rincorre e tenta di fermare per le strade, siccome il tutto si svolge all'esterno. Ciò potrebbe far pensare che la visione, l'allucinazione o la febbrile eccitazione di Gaspare siano da ricondurre a una sorta di indicazione divina che vede in Maria una donna pura e casta e che il figlio – dato che la donna aveva comunicato al protagonista di essere incinta con l'intento di conquistare le sue attenzioni – potrebbe essere un'occasione per sfuggire definitivamente alle leggi del denaro, personificate da Andreina. Di fatto, l'accaduto spinge Gaspare a riflettere, «avrebbe voluto rivedere ancora la giovane madre, parlarle, convincersi che esistesse veramente se non come divinità almeno come donna»<sup>15</sup> ma la conclusione lascia poco spazio a un'ipotetica redenzione siccome Gaspare posiziona nel suo portafogli una banconota da cinquecento lire che il marito di Andreina gli aveva consegnato per ripagare le spese della moglie, e «si lavò le mani»,<sup>16</sup> altra immagine biblica a segnalare la sua sostanziale indifferenza.

<sup>12</sup> Ivi, p. 336.

<sup>13</sup> Ivi, p. 335.

<sup>14</sup> Ivi, p. 333.

<sup>15</sup> Ivi, p. 344.

<sup>16</sup> Ivi, p. 345.

Il finale è, in altre parole, molto più rassegnato rispetto alla frenesia inquieta del giovane di *Cortigiana stanca* che, per scacciare il malessere che gli provocava la separazione da Maria Teresa, un po' per attrazione fisica e un po' per la gelosia nei confronti di altri pretendenti, decide di abbandonarsi all'oscurità di un cinema: «Il éprouvait subitement un désir insatiable de cette obscurité peuplée d'aventures faciles, de paysages lointains. Au diable Marie-Thérèse, pensa-t-il; mais sous sa désinvolture une angoisse irraisonnée l'étreignait. Il fit quelques pas irrésolus et s'enfonça dans la nuit».<sup>17</sup> L'espressione finale, di suggestione simbolista francese, quasi a ricordare il *Nocturne vulgaire* delle *Illuminations* di Rimbaud, verrà rimodulata nella traduzione in italiano divenendo «si incamminò verso il centro della città»,<sup>18</sup> di suggestione più modernista, degna di Joyce o Proust.

In conclusione, sono evidenti i punti di convergenza tra i due racconti poiché in entrambi, come affermava lo stesso Moravia, l'amore «si è trasformato in sesso, ossia ha perduto il carattere indiretto, metaforico, idealizzato che aveva nel passato e ha finito per integrarsi con l'atto sessuale»,<sup>19</sup> raggiungibile soltanto attraverso il possesso di quei «fogli azzurri e marroni»<sup>20</sup> agognati tanto dai giovani protagonisti dei due racconti quanto dalle loro amanti. Il dilemma di Gaspere circa il contegno di Andreina, pertanto, fa sorgere nella mente del giovane una domanda retorica: «amore o avidità di denaro?»,<sup>21</sup> che non può presentare una risposta in quanto, in particolare nella produzione giovanile di Moravia, eros e denaro coesistono in un rapporto di interdipendenza.

## 2. Eros e snobismo

Secondo la definizione del «Battaglia» lo snob è colui il quale «assume un atteggiamento di distacco, di superiorità, di sufficienza nei confronti degli altri, ostentando e imitando modi, pose o gusti raffinati ed eccentrici, propri di un ambiente o di una classe sociale più elevata della propria».<sup>22</sup> Non è un caso, allora, che dietro il titolo del racconto *Lo snob* vi sia la figura di un giovane provinciale, Valvassori, un arrampicatore sociale che agisce secondo dei calcoli ben precisi al fine di «apparte-

---

<sup>17</sup> A. MORAVIA, *Lassitude de courtisane*, in ID., *Opere/1 cit.*, p. 1510.

<sup>18</sup> ID., *Cortigiana stanca*, in ID., *Opere/1 cit.*, p. 317.

<sup>19</sup> O. DEL BUONO, *Moravia*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 79.

<sup>20</sup> A. MORAVIA, *Apparizione*, in ID., *Opere/1 cit.*, p. 338.

<sup>21</sup> Ivi, p. 333.

<sup>22</sup> GDLI. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, Utet, Torino 1961-2002, vol. IX, p. 206-07.

nere ad un piccolo gruppo aristocratico... ad un cerchio stretto nel quale tutti aspirino ad entrare e che resti chiuso per la maggior parte delle persone».<sup>23</sup> A delineare il personaggio è l'io narrante, un amico che lo aveva conosciuto in occasione di un ballo, fulcro della vita mondana romana. Valvassori gli è molto sfuggente, gli mente in varie occasioni risultando oltremodo oscuro fino a quando si scopre che egli tentennava riguardo il mantenimento dell'amicizia con lui, reputando le sue frequentazioni socialmente inadeguate. La sua opinione cambia quando i due si incontrano al ballo dei conti S., dopo che Valvassori gli aveva mentito dichiarando che quella sera sarebbe andato a dormire a causa di una grande stanchezza. Per disculparsi della sua menzogna e per evitare di perdere l'amicizia di una persona vicina ai conti S., Valvassori dichiara all'amico che non era riuscito a capire quale fosse la sua posizione in società e, di conseguenza, non sapeva se considerarlo eguale o inferiore a lui. Per questa ragione, lo snobismo di Valvassori, «croce e delizia»<sup>24</sup> della sua vita, rassomiglia enormemente a quello della Mariagrazia degli *Indifferenti*, la quale non vuol recarsi a vedere la rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello perché la serata è troppo popolare oppure nel caso in cui, osservando delle persone su un tram, ha dei pensieri estremamente denigratori che sfociano nella constatazione della propria superiorità rispetto alla massa plebea.

Siccome è evidente che Valvassori non sia né ricco né tantomeno particolarmente agiato secondo gli standard nobiliari, in quanto alloggia in una di quelle pensioni «tenute di solito da qualche vedova matura e senza pretese [...] buie, casuali, apparentemente vuote»,<sup>25</sup> dove anche «i pranzi sono lugubri e poco illuminati»,<sup>26</sup> qual è la chiave che potrebbe aprirgli le porte di una cerchia di aristocratici? Ancora una volta il sesso è necessario per ricercare la combinazione o, quantomeno, individuare e sedurre le componenti femminili di quella cerchia. Tale procedimento, però, richiede prudenza e abilità in quanto, ad esempio, Valvassori vorrebbe fare la corte alla marchesa B., che è però l'amante di un altro nobile; di conseguenza, lo snob deve inevitabilmente comprendere chi è che domina all'interno del gruppo poiché pensa: «se è lei, gioverà forse che le faccia un po' di corte, ma se è lui la mia condotta deve essere invece rispettosissima».<sup>27</sup> È palese, dunque, quanto i rapporti interpersonali, in quest'ambiente, siano sessualizzati, sebbene privi di attrazioni autentiche, sgombri di passioni che siano indirizzate esclusivamente verso il proprio oggetto d'amore senza che vi sia un secondo fine da conseguire.

<sup>23</sup> A. MORAVIA, *Lo snob*, in ID., *Opere/1* cit., pp. 413-14.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 411.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 414.



Valvassori vuole inculcare tale modo di procedere anche al proprio amico, considerando che «il vizioso si sforza di estendere le sue convinzioni e di far proseliti non meno del santo»<sup>28</sup> e, quindi, gli consiglia di approcciare la principessa T., nonostante non sia più giovane ma, a suo avviso, ancora bella, suscitando però lo sdegno dell'amico. Il racconto si conclude con l'inizio del ballo e la descrizione del tipico *modus operandi* di uno snob dato che Valvassori «andò a invitare una ragazza nobile, ma brutta, che nessuno mai faceva ballare».<sup>29</sup>

Dove è solito recarsi uno snob al fine di farsi inglobare in un gruppo ristretto di aristocratici? Come il proprietario terriero Giuseppe Pignotti-Marchese, protagonista di *Morte improvvisa*, soggiorna «appositamente alla capitale per la stagione mondana»,<sup>30</sup> così, agendo per emulazione, opera Valvassori, «venuto alla capitale per nessun'altra ragione che quella del divertimento».<sup>31</sup> In altre parole, Valvassori ha come obiettivo assoluto della propria esistenza divenire un aristocratico o, per lo meno, gravitare attorno a un circolo elitario che risulta essere, però, in completa decadenza e sul punto di soccombere, schiacciato dalla nuova borghesia dei primi anni del ventennio fascista. L'emblema di tale scivolamento verso un'emarginazione di tipo sociale è proprio Giuseppe Pignotti-Marchese, il quale «accetta l'invito di una famiglia borghese quasi per la disperazione di non averne di migliori»<sup>32</sup> poiché la sua condizione di aristocratico derivante dal possesso di terre è stata soppiantata da quella borghesia romana, anch'essa precocemente «ròsa dalla putrefazione, dietro le fantasie peccaminose e velleitarie, bovaristiche».<sup>33</sup>

Pignotti-Marchese è, pertanto, schivato ed escluso dall'ambiente borghese, dove ogni donna che tenta di approcciare lo scansa con evidente disprezzo. D'altro canto, se il romanzo italiano di fine Ottocento, quello di Verga o di Pratesi, tende a esemplificare le sue strutture mostrando la società come un luogo di scontro, «Moravia pare che asciughi ancor di più quelle strutture: lascia che l'ambiente dove i personaggi si muovono sia appena una sembianza»,<sup>34</sup> di conseguenza è nei corpi che si «trova l'eloquenza dei segni espressivi».<sup>35</sup> Per questa ragione, il Pignotti viene rappresentato in maniera grottesca, quasi caricaturale: «era piccolo, afflitto da un difetto di pronunzia, e nel viso gonfio bilioso e stravolto».<sup>36</sup>

<sup>28</sup> Ivi, p. 413.

<sup>29</sup> Ivi, p. 415.

<sup>30</sup> A. MORAVIA, *Morte improvvisa*, in ID., *Opere/1* cit., p. 428.

<sup>31</sup> ID., *Lo snob*, in ID., *Opere/1* cit., p. 410.

<sup>32</sup> R. MANICA, *Moravia* cit., p. 51.

<sup>33</sup> G. PAMPALONI, *Realista utopico*, in A. MORAVIA, *Opere 1927-1947, con l'Autobiografia letteraria dell'autore*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 2016, p. XLVI.

<sup>34</sup> E. SICILIANO, *Indifferenza e speranza*, in A. MORAVIA, *Opere/1* cit., p. x.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> A. MORAVIA, *Morte improvvisa*, in ID., *Opere/1* cit., p. 429.



Anche quando incontra una nobile di sua conoscenza, l'aristocratico non può che fraintendere le sue dichiarazioni di malessere e la sua volontà di stendersi su di un letto con delle *avances* di tipo sessuale. La sua libidine a un certo punto diventa incontrollabile ma, ai costanti respingimenti e alla morte improvvisa della donna nel bel mezzo del salone festante, non può che sentire «il cuore stretto da un senso di solitudine quale non aveva mai provato, le labbra gli tremavano, avrebbe voluto piangere. Mise in moto la macchina e partì». <sup>37</sup>

A questo punto è possibile trarre un assunto dalla contrapposizione tra Valvassori, al quale interessa un'ascesa sociale che culmini nell'aristocrazia, e Pignotti-Marchese, nobile terriero oramai decaduto, che si declina non tanto in un'immobilità sociale, potremmo dire di matrice verghiana, quanto in una dimensione di apertura/chiusura legata alla sessualità. Se da un lato, Valvassori percepisce il sesso come chiave per l'ingresso nell'élite aristocratica e, di conseguenza, tenta di ingraziarsi, attraverso la seduzione, le donne più in alto nella scala sociale pur senza una reale attrazione fisica, dall'altro a Pignotti-Marchese non è assolutamente concesso soddisfare la propria pulsione erotica a causa dello stato di crisi della vecchia aristocrazia agli occhi della borghesia emergente. In altri termini, Giuseppe Pignotti-Marchese ha perduto la chiave di accesso e questo smarrimento gli preclude l'attività seduttoria, mentre Valvassori ne è alla ricerca e tenta la via del sesso, ma tutto lascia intuire che difficilmente la troverà e, nel caso in cui dovesse riuscirci, il suo destino non sarà probabilmente dissimile da quello di Pignotti-Marchese.

Che la sessualità sia parte integrante della condizione aristocratica come di quella borghese lo conferma un'altra prova narrativa del giovane Moravia, *La bella vita*, racconto omonimo della raccolta, nel quale troviamo Dora, una ragazza cresciuta in seno a una famiglia pressoché povera che la trattava come una serva. La giovane veniva addirittura considerata da Marco, suo fratello, «una povera demente e che se si avesse i quattrini la si sarebbe già messa in clinica» <sup>38</sup> tanto che, a un certo punto, decide di abbandonare questa famiglia dalle fattezze patriarcali e di conoscere finalmente una forma di benessere andando vivere con la modista Maria Vercelloni. Quando Marco decide di recarsi dalla donna al fine di riportare la sorella in casa propria, è allora che gli comunica che la sua vita è cambiata: la mattina può alzarsi tardi, fare la colazione a letto, fumare, bere liquori, andare in giro con dei vestiti alla moda e, soprattutto, ricevere in camera propria chiunque voglia, anche di notte. È qui che traspare una sostanziale differenza tra i due mondi, uno fatto di lavoro e fatiche, ossia il ceto più basso, e l'altro, quello borghese, che prevede la pos-

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 460.

<sup>38</sup> A. MORAVIA, *La bella vita* cit., p. 419.

sibilità di condurre una vita agiata e viziosa. Solo in quest'ultimo, infatti, sembrerebbe possibile avere dei rapporti notturni occasionali, dato che le dichiarazioni di Dora fanno trasalire Marco fino a considerare sua sorella «più mentecatta che sgualdrina»,<sup>39</sup> tant'è che non le rispose a quelle provocazioni proprio per non «mettere in quella testa innocente idee e sospetti di possibilità ancora impensate». <sup>40</sup> In questa realtà, in altre parole, uno *status* di tipo borghese permetterebbe rapporti sessuali sporadici, occasionali, mentre per una famiglia lontana dal benessere risulta impensabile che una donna possa condurre questo tipo di vita. Per questa ragione, infatti, i suoi tengono Dora segregata in casa, non permettendole neanche di andare in villeggiatura solamente perché, nell'ultima occasione, si era innamorata. Il racconto si chiude con la giovane che decide di restare dalla Vercelloni, non volendo regredire nuovamente ai gradini più bassi della scala sociale, cui consegue la cupezza di Marco provocata della vanità dei propri tentativi.

### 3. *Eros ed esistenzialismo*

L'indifferenza e la noia, l'inautenticità e l'inadeguatezza rispetto alla realtà, l'inettitudine e il male di vivere rappresentano la cifra per poter leggere e comprendere il Novecento letterario italiano, un secolo nel quale la crisi si innerva nella prosa come nella poesia. Di qui, assumendo esclusivamente il punto di vista letterario, si sviluppa un filone che pone al centro della propria riflessione l'esistenza e ciò che è ad essa legata. Il fulcro di tale esperienza è possibile individuarlo in due romanzi principali, entrambi francesi, entrambi pubblicati l'uno a ridosso e l'altro nel pieno del secondo conflitto mondiale: *La nausée* di Jean-Paul Sartre e *L'étranger* di Albert Camus. I titoli, seppur ridotti all'osso, risultano icastici e sottintendono un rapporto di complessità con la realtà, rispettivamente nauseato e stranito.

Quest'aria percepita in Francia a cavallo tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40 era, però, già respirabile circa dieci anni prima in Italia e, più precisamente, individuabile nell'indifferenza moraviana, «la vera e propria sigla di un'epoca storica e di una condizione umana ed esistenziale». <sup>41</sup> Ciò non toglie che, prima di quell'indifferente 1929, siano riscontrabili delle esperienze che si muovono nella stessa direzione di questo malessere esistenziale. A titolo di esempio, Tozzi, Borgese e Svevo, prima di Moravia, ci inoltrano in un nuovo panorama che prende le distanze dal "bello scrivere", dalla prosa d'arte primonovecentesca – tanto che per Svevo si era parlato dello "scrivere male" mentre, successivamente, di "nebbia di parole" per

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 418.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> R. MANICA, *Moravia* cit., p. 26.

il primo romanzo moraviano – e che dà una nuova impronta alla narrativa italiana. Differentemente da Svevo, però, che nel 1923, con *La coscienza di Zeno*, traduce in indifferenza «la perentoria indicazione musiliana dell’“uomo senza qualità”: il dispogliamento mitteleuropeo di quanto nel protagonista è superfluo per arrivare più rigorosamente all’essenza e alla coscienza delle cose»,<sup>42</sup> dunque ergendola a strumento conoscitivo, in Moravia «diventa puramente e semplicemente un impedimento all’azione, un rifiuto a giudicare, un limite etico, una banale riprovazione»,<sup>43</sup> denotando la difficoltà dei suoi personaggi di ancorarsi a un principio eticamente valido al fine di poter identificare un senso che giustifichi le proprie azioni e, in ultima istanza, la propria esistenza, sulla scia di personaggi dostoevskijani come Rascolnikov o Ivan Karamazov.

D’altro canto, la poesia non è esente da questa svolta in senso esistenziale come insegna Franco Fortini, il quale a tal proposito elaborò la categoria di “esistenzialismo storico” di cui Montale risulta essere il maggiore esponente, affiancato da figure così diverse tra di loro come Pavese, Noventa, Luzi e Sereni ma che si incontrano deliziosamente nella categoria fortiniana.<sup>44</sup> In questo particolare clima, infatti, si inseriscono gli *Ossi di seppia*, pubblicati dall’editore Piero Gobetti nel 1925, a metà strada tra *La coscienza di Zeno* di uno scrittore al congedo e *Gli indifferenti* di uno scrittore all’esordio.<sup>45</sup> Anche in questo caso il titolo della raccolta fornisce un’incisiva idea di essenzialità, quasi sulla scia delle *Resine* o dei *Trucioli* del conterraneo Sbarbaro, tanto è vero che Montale è stato a lungo indeciso riguardo la variante *Rot-tami*, estremamente risicata anch’essa. Tra i vari e tanti componimenti montaliani orientati verso quel male di vivere sveviano-moraviano non si può non annoverare

<sup>42</sup> A. ASOR ROSA, *La storia del «romanzo italiano»* in *Il romanzo. III. Storia e geografia*, a cura di F. Morretti, Einaudi, Torino 2002, p. 284.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Cfr. F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 6-7.

<sup>45</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 6-13 «Una vera e propria presa di coscienza [di trapasso e di inaugurazione di un nuovo romanzo] non si comincia a intravedere, e solo sporadicamente, isolatamente, che nell’interpretazione realistica degli *Indifferenti* di Moravia, uscito nel 1929, e nella geniale intelligenza realistica dei romanzi di Svevo, riscoperti proprio in quello stesso giro di anni (il caso Svevo deflagra nel 1925) [...] Il 1930 è infatti, letterariamente parlando, e per ciò che concerne il romanzo italiano, una data iniziale: se non proprio quell’anno esatto, almeno ciò che i matematici chiamerebbero l’intorno di quell’anno. Ritroviamo, infatti, in quell’intorno, avvenimento e opere che già parecchie volte, in questo breve discorso, ci sono baluginati come avvenimenti e opere iniziali di un periodo, capaci appunto, come si diceva, di fare epoca: la riscoperta, ripetiamo, di Svevo; l’uscita degli *Indifferenti* nel 1929».

proprio *Spesso il male di vivere ho incontrato*, dove ai correlativi oggettivi che rimandano alla dimensione esistenziale rispondono dei prodigi, dei miracoli a schiudere quella "divina Indifferenza" che diverrà, di lì a poco, centrale nell'opera di Moravia.<sup>46</sup>

È possibile, dunque, attribuire a Moravia l'etichetta di scrittore pre-esistenzialista, di anticipatore del concetto fortiniano? Secondo le dichiarazioni dello stesso autore, egli era, «senza saperlo, uno dei primi scrittori esistenzialisti»,<sup>47</sup> meno intellettualistico di Sartre e Camus, «uno dei precursori dell'esistenzialismo europeo»<sup>48</sup> – dato che *Gli indifferenti* sono usciti circa un decennio prima della *Nausea* e dello *Straniero* –, che ha un antecedente di rilievo nell'opera di Dostoevskij, identificato da Moravia come «il mio maestro»<sup>49</sup> analogamente a Guinizzelli, definito da Dante "il padre mio e de li altri miei miglior", in riferimento ai poeti riconducibili allo Stilnovo. In altri termini, Moravia anticipa, con il suo primo romanzo, un profondo sentire l'esistenza che si diffonderà, a breve, a livello europeo, tanto da poter affermare che «le personnage de *L'étranger* de Camus est le sosie de Michele des *Indifferenti*».<sup>50</sup>

Tale postura che è possibile definire, appunto, esistenzialistica non si ferma, però, in Moravia al suo primo romanzo ma è riscontrabile un po' in tutta la produzione dello scrittore. Se l'esistenzialismo rappresenta la *langue*, allora i personaggi moraviani sono tanti esempi di *parole* che, ognuno con una propria particolare struttura introspettiva, tendono a mescolarsi nell'immensità del *corpus* dell'autore. Di fatto, a meno di un anno dopo la pubblicazione degli *Indifferenti*, nel 1930, esce su «La Stampa» un altro racconto dal titolo emblematico, dato che trent'anni dopo diverrà il titolo di un ben più celebre romanzo, ossia *La noia*. In un'intervista fu chiesto a Moravia, in occasione della pubblicazione del romanzo nel 1960, il motivo per cui adoperasse dei titoli così scostanti per le sue opere. A questa domanda rispose che i suoi titoli rappresentano il mondo moderno che è, appunto, scostante e del resto, a suo avviso, la gente si annoia molto più di quanto non si creda; molti, anzi, si annoiano senza saperlo. Ma cos'è la noia secondo Moravia? A fornire una risposta è Dino, il protagonista del romanzo: «La noia, per me, è inadeguatezza o scarsità della realtà [...] Il sentimento della noia nasce in me da quello dell'assurdità di una realtà, come ho detto, insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza».<sup>51</sup>

<sup>46</sup> Cfr. R. MANICA, *Moravia* cit., p. 26: «Piuttosto che "lo scriver male", *La coscienza di Zeno* e *Gli indifferenti* sembrerebbero avvicinarsi per il "male di vivere" al quale si intonano, come ascoltando il diapason dei tempi, con spirito di commedia *La coscienza*, di tragedia *Gli indifferenti*: del "male di vivere" si è letto in una raccolta poetica pubblicata tra l'uno e l'altro romanzo, nel 1925: *Ossi di seppia* di Eugenio Montale».

<sup>47</sup> A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 2018, p. 169.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> J. DUFLOT, *Entretiens avec Alberto Moravia*, Editions Pierre Belfond, Paris 1970, p.52.

<sup>51</sup> A. MORAVIA, *La noia*, Bompiani, Milano 1960, pp. 7-8

Nel racconto omonimo, l'annoiato è Mario che, «sia per noia sia per sfaccendamento»,<sup>52</sup> decide di voler vedere per la prima volta Jolanda, con la quale stava intrattenendo una svogliata corrispondenza epistolare, dopo che la donna aveva scritto un annuncio sul giornale per trovare un uomo serio e con una buona posizione sociale. Pertanto, il giovane decide di recarsi a casa sua e nel caso in cui la donna si fosse rivelata brutta le avrebbe comunicato di essere un amico del suo corrispondente. Nella descrizione dell'ingresso sembra di ritornare nella camera da letto di Carla negli *Indifferenti* in particolar modo perché in un angolo c'è «una bambola dalle vesti rivoltate»<sup>53</sup> che rimanda a quell'atmosfera di abulia, di impossibilità di agire e di rapportarsi in maniera autentica con la realtà. Ma ciò che più annoia e infastidisce Mario è proprio il corpo di Jolanda:

una ragazza alta, giunonica di forme, con una piccolissima testa di uccello, dal naso aquilino, dalle labbra sottili, dagli occhi tondi ed inespressivi, posata sopra spalle di una ampiezza non comune; il petto, oltre misura gonfio e sporgente, schiacciava ed aboliva col suo volume tutto il resto del corpo, persino i fianchi erano più stretti, le gambe poi erano magre e con caviglie singolarmente sottili.<sup>54</sup>

Sebbene la descrizione rasenti il grottesco, la sensualità della donna, derivante dalla propria formosità che la assimila a «una specie di Giunone»,<sup>55</sup> è evidente, ma nel giovane, condannato alla noia, non può che provocare un senso di estraneità e di incolmabile distanza. Mario è, in altre parole, impossibilitato a provare una qualche forma di erotismo, è nauseato da quella donna dal «petto enorme». <sup>56</sup> Per questa ragione, l'impulso sessuale del giovane è talmente inibito che non può che inventarsi una menzogna al fine di abbandonare quella situazione che tanto l'opprimeva. Andandosene, proverà qualcosa che si avvicina molto a quella che sarà la ben più consapevole noia di Dino, dato che si acuisce il distacco tra sé e ciò che lo circonda, «i pochi oggetti parevano più gratuiti di prima, più nudi i muri». <sup>57</sup> Ciò che differenzia i due, però, si riscontra dal punto di vista sessuale dato che in Mario il corpo della donna attiva immediatamente un senso di estraneità, mentre in Dino la sessualità è ricercata, è lo strumento con cui «pensa di poter ritrovare un rapporto con la realtà,

---

<sup>52</sup> ID., *La noia*, in ID., *Opere/1* cit., p. 422.

<sup>53</sup> Ivi, p. 423.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Ivi, p. 424.

<sup>56</sup> Ivi, p. 425.

<sup>57</sup> Ivi, p. 426.

anche se poi il corpo di Cecilia si trasforma in un meccanismo che divora, che si appropria della realtà e quindi la sottrae a Dino, anziché fornirgli un punto d'appoggio per comprenderla». <sup>58</sup>

Una «noia vana e orgogliosa» <sup>59</sup> tormenta anche Lorenzo, protagonista ricco e ozioso di *Fine di una relazione*, succube di un'angosciosa irraggiungibilità del corpo della propria amante che, al tatto, «era per lui come toccare un tronco esanime, e informe, lucidamente pur accarezzandolo si accorgeva nonché di provare amore per quel bel corpo, neppure di percepirne la vita, respiro o desiderio che fosse». <sup>60</sup> Lorenzo, oltre a essere incapace di amare, non riesce neanche più a intrattenere un rapporto esclusivamente erotico con la propria amante, tentando anche di giustificare la propria abulia col fatto che la donna era sposata da otto anni con due figli e che tale situazione fosse riprovevole. L'istinto rivoltoso non tarda, infatti, ad arrivare e, in particolare, scaturisce da una domanda alquanto frivola riguardante lo strano comportamento di Lorenzo, il quale ordina alla donna di rivestirsi e andarsene. A una breve resistenza dell'amante, il giovane, mosso da un desiderio di umiliarla e punirla, comincia a spandere i propri vestiti sul pavimento intimandole di raccogliarli. Di qui, la donna, denudata e senza alcuna vergogna, si china qua e là per recuperare i propri indumenti, mentre Lorenzo seduto comodamente nella sua poltrona

la vedeva bianca goffa e leggera aggirarsi per la stanza oscura, ora piegandosi colla testa in giù e le natiche in aria, ora accosciandosi alacramente colla faccia contro il pavimento e i capelli sparsi intorno, ora chinandosi da una parte coi seni pendenti e un piede in aria, e gli sembrava di aver punito piuttosto se stesso che l'amante; perché mentre essa pareva non provare vergogna né umiliazione ma soltanto noia, a lui che crudelmente guardava sembrava invece che quei goffi atteggiamenti di animale inabile distruggessero oltre al desiderio anche ogni senso di umana simpatia. Tutto era perduto. <sup>61</sup>

Quest'episodio ricorda, ancora una volta, Carla negli *Indifferenti* quando, dopo che sua madre per un accesso d'ira aveva rotto la propria collana, comincia a raccogliere le perle gattonando. La differenza con quella scena, però, sta nella figura dell'osservatore perché se qui abbiamo un giovane annoiato e sensualmente inibito, nel primo romanzo moraviano seduto in poltrona c'è Leo a rappresentare il polo

---

<sup>58</sup> M.A. BAZZOCCHI, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Edizioni Pendragon, Bologna 2016, p. 159.

<sup>59</sup> A. MORAVIA, *Fine di una relazione*, in ID., *Opere/1 cit.*, p. 462.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 465-66.

<sup>61</sup> Ivi, p. 469.

opposto, ossia l'uomo adulto eroticamente insaziabile. Il racconto si chiude con Lorenzo che sfiora l'idea del suicidio a causa della propria vita così incomprensibile e vacua, raggiungendo una consapevolezza esistenziale di particolare importanza: «non gli pareva di esistere che attraverso quelle lacerazioni solitarie e casuali dei sensi [...] assurdità e realtà si confondevano strettamente così da non potere essere distinta l'una dall'altra».<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Ivi, p. 470.