

Tra cavalli, elefanti, leopardi. Le «forme della differenza» nel bestiario dell'ultimo Moravia (1980-1990)

Chiara Lombardi



Edizione digitale

URL: <http://cei.revues.org/944>

DOI: 10.4000/cei.944

ISSN: 2260-779X

Editore

Ellug / Éditions littéraires et linguistiques
de l'université de Grenoble

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 mai 2008

Paginazione: 359-372

ISBN: 978-2-84310-121-2

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Chiara Lombardi, « Tra cavalli, elefanti, leopardi. Le «forme della differenza» nel bestiario dell'ultimo Moravia (1980-1990) », *Cahiers d'études italiennes* [Online], 7 | 2008, Messo online il 15 novembre 2009, consultato il 02 ottobre 2016. URL : <http://cei.revues.org/944> ; DOI : 10.4000/cei.944

Questo documento è un fac-simile dell'edizione cartacea.

TRA CAVALLI, ELEFANTI, LEOPARDI

LE «FORME DELLA DIFFERENZA»
NEL BESTIARIO DELL'ULTIMO MORAVIA (1980-1990)

Chiara Lombardi
Université de Turin

A ritroso

Su Alberto Moravia si mettono spesso in evidenza due aspetti, che associano verità evidenti a qualche pregiudizio: la facilità di scrittura, che potrebbe apparire frutto di un pensiero intuitivo e immediato, poco attento a un'elaborazione intellettuale più profonda e strutturata, e l'attenzione alla sessualità, che spesso figura sfacciatamente, per alcuni morbosamente, in forme sempre diverse pur con alcune costanti. Entrambe queste caratteristiche non si possono del tutto smentire, ma meritano, a mio avviso, ulteriori specificazioni e approfondimenti, in parte già offerti dalla critica degli ultimi anni, italiana e anche straniera, a testimonianza della risonanza internazionale dell'opera dell'autore¹.

È mia intenzione approfondire questi due aspetti in romanzi che sono stati scritti negli ultimi dieci anni di vita di Moravia e in rapporto a un punto di vista particolare, quello dell'*animal analogy*, ovvero delle trasformazioni metaforiche dei personaggi in animali, e del loro possibile significato o molteplicità di sensi. Vorrei, inoltre, procedere, per così dire, 'a ritroso', cominciando dall'ultimo romanzo di questo autore, *La donna leopardo*, al quale – secondo Siciliano, che ne ha curato l'introduzione – Moravia aveva apposto la parola *fine* proprio nei giorni in cui morì, il 26 settembre 1990². In base ad alcune osservazioni suggerite da questo testo sull'argomento, passerò poi a considerare più brevemente *L'uomo che guarda* (1985), *La cosa e altri racconti* (1983) e *Lettere dal Sahara* (1981), che raccolgono gli articoli scritti per «Il Corriere della Sera» dall'autore come inviato speciale in Africa dal 1975 al 1981.

* Notes p. 371.



Lo specchio e il felino

L'intento di procedere a ritroso da *La donna leopardo* non è casuale, ma risponde alla sensazione che quest'ultimo testo suggerisca – proprio a partire dall'*animal analogy* – alcune riflessioni che si diffondono lontano, agli altri romanzi, e permettono una riconsiderazione della scrittura di Moravia e della sua attenzione alla sessualità. La storia, appunto, è in apparenza 'semplice', ma risulta poi sapientemente costruita su visioni colte e figurate allo specchio, che rimandano a una corrispondenza di 'duplicazioni' dotate di un effetto di reale triste e mortificante, a cui si contrappone una più vitale discesa metaforica nell'oscuro, nell'animale, con le sue contraddizioni, la sua forza e con certi segreti portatori di inquietudine ma anche di sorpresa e di felicità.

Lorenzo deve partire per il paese africano del Gabon, nei giorni di capodanno, ma il suo viaggio «si annunciava problematico a causa dell'indecisione di Nora», sua moglie (p. 5). Ed è l'indecisione stessa della donna che fa scaturire, dalla prima riga del libro, la storia e, per prima cosa, l'indagine del marito («Ma Lorenzo voleva sapere almeno che cosa si nascondeva dietro quel “non me la sento”», *Ibid.*), l'insistente e serio interrogatorio che, però, la donna trasforma in un gioco³:

“Se domanderai qualcosa che non è vero, io ti dirò: acqua, acqua, sai, come nel gioco, se ti avvicinerai alla verità dirò: fuoco, fuoco”.

Lui disse, scoraggiato: “Ti piace sempre giocare, a te”.

“Sì, mi piace giocare, che male c'è?” (p. 6-7)

Va comunque specificato che l'incertezza rimane tale per alcuni giorni, fino a quando una sera, prima di andare a letto, «spinto da un impulso improvviso», Lorenzo non si decide a «costringere» Nora a dare delle spiegazioni (p. 5). In quel momento, prima che lei si diverta a «giocare», la sua figura gli appare in un'immagine sintetica e, al tempo stesso, triplicata da una lampada a tre luci, su tre specchi (p. 5-6), preludio a una serie di successivi rimandi e corrispondenze intertestuali. Subito dopo, è Nora che si guarda ripetutamente allo specchio, come fanno molti personaggi femminili di altri romanzi dell'autore⁴, «con una specie di buona volontà infantile» (p. 6), ma anche per compiacersi – in una prospettiva da dramma barocco⁵ – del gioco che sta inscenando, proprio come l'Armida della *Gerusalemme Liberata* gode della sua seduzione e del potere che esercita su Rinaldo, a lei completamente devoto, soltanto compiacendosi della propria immagine in uno specchio (XVI, 20 sgg.).

In tutto ciò, sembra a Lorenzo – uno di quei personaggi di Moravia che rientrano nello stereotipo dell'«idiota» di Dostoevskij, il «tipo positiva-

mente perfetto»⁶, anche questi alle prese con una donna, Nastas'ja, la quale gli suggerisce che «la bellezza è un enigma»⁷ – di scorgere «qualche cosa di oscuro e di reale che lui non poteva rinunciare a conoscere» (p. 7). Il gioco prosegue e la conversazione tra i due personaggi contribuisce a sciogliere, almeno in parte, l'incomprensione, e a introdurre una coppia in un certo senso speculare a quella di Nora e Lorenzo, rappresentata dai loro compagni di viaggio: Colli (presentato solo per cognome) e la moglie Ada. Il motivo per cui Nora esita a partire per l'Africa, infatti, sembra essere un ambiguo «presentimento» (p. 10) che le ispira proprio Colli, direttore e proprietario del giornale per cui scrive Lorenzo.

A questo punto la storia si arricchisce di ulteriori stimoli e spessore, perché le rappresentazioni «allo specchio» si estendono dalla semplice funzione descrittiva di ritrarre in modo narcisistico e potenziato le figure del testo fino a sottolineare la dinamica dei loro rapporti. Già dal primo incontro delle due coppie, Lorenzo accosta le potenzialità di seduzione e la vivacità della moglie Nora a quelle di Colli, «dicendosi», invece «che lui e Ada erano due specchi che riflettevano Colli e Nora o meglio due doppi che non potevano non ripetere i gesti degli altri due» (p. 28). Altrove Lorenzo spiegherà, associando all'idea dello specchio proprio un paragone tra sé e Ada e gli animali: «Siamo due scimmie che si specchiano in loro» (p. 61). Da un punto di vista non più descrittivo ma narrativo, lo specchio materialmente sparisce, ma figura in forma implicita sotto altri due aspetti: 1) in occasione del gioco delle coppie che si svolge nella realtà e nella fantasia gelosa di Lorenzo (tra lui e Nora, tra lui e Ada, tra Nora e Colli, tra quest'ultimo e la moglie Ada); 2) come elemento strutturale di un romanzo quasi a spirale, che quindi torna su se stesso per osservarsi, ripetersi e meglio delinearci, in una serie di corrispondenze che legano, proprio come un serpente che si morde la coda, l'inizio e la fine, sul genere di *Pale Fire* di Nabokov.

Attraverso le avventure che portano i quattro personaggi in viaggio nel Gabon e poi in aereo a Mayumba, con una sosta quasi obbligata nella foresta equatoriale, infatti, vengono alla fine riproposte alcune metafore usate da Lorenzo per chiarire la propria posizione di *voyeur* di fronte all'esuberanza del vero o presunto *flirt* degli altri due. Una di queste è quella che ritrae Nora come un felino, prima delineata come tale («il cuore di Nora, così enigmaticamente felino» e per «il solito gioco erotico dell'amore a quattro zampe», p. 46-47), poi identificata nella «donna leopardo», quando Colli e Lorenzo vedono «due luci fosforescenti, circolari» irrompere dalla foresta («Gli occhi di Nora», pensa il marito, p. 108). Tuttavia, è proprio la presa di coscienza di questa analogia, che a poco a

poco prende corpo nel corso del romanzo, a permettere a Lorenzo di riconquistare la donna che ama, non più respingendone ma accogliendone con coraggio proprio i tratti più pericolosi, quelli felini, già delineati all'inizio del romanzo (p. 5-6), e notati per la prima volta durante una conferenza da lui tenuta, quando Nora era tra il pubblico:

Pareva un ragazzo per via dei capelli biondi tagliati cortissimi in modo da formare come un casco d'oro intorno al volto dai tratti smussati, efebici, quasi maschili. Poi, durante la conferenza, aveva notato altri particolari: gli occhi della ragazza dalla testa d'oro erano di un azzurro risplendente ma ansiosamente fissi e come privi di sguardo. Questi occhi insieme con la forma del volto stretto alle tempie e largo alla mascella davano alla faccia un aspetto che si poteva facilmente chiamare felino. Sì, aveva pensato Lorenzo, la ragazza seduta in prima fila aveva qualcosa del gatto e anche di un felino più grosso, la pantera o il leopardo. Aveva appena fatto questo paragone che si era accorto quasi con paura che adesso, invincibilmente, non parlava più per il pubblico, ma per la ragazza dalla testa d'oro. (p. 113-114)

Sembra possibile vedere qui balenare un ricordo – nel trapasso dagli occhi ai capelli, che più esplicitamente delineano il paragone con la pelliccia animale – di racconti come *Passion dans le désert* e *La fille aux yeux d'or* di Balzac, autore letto da Moravia durante la lunga malattia della sua adolescenza, la tubercolosi ossea⁸. Un ricordo di Paquita Valdés, la *La fille aux yeux d'or* – «una donna dalla bellezza selvaggia⁹», con gli occhi «gialli come quelli delle tigri», «un giallo oro che brilla, oro vivo, oro che pensa, oro che ama e vuole assolutamente venirti in tasca¹⁰» – che fa pensare a come Edoardo Sanguineti ha definito la donna di Moravia: «selvaggia, ma prima di tutto selvaggiamente puttana¹»¹.

Non credo, comunque, che questo giudizio vada inteso in senso morale, ma semplicemente descrittivo, tanto più se lo si applica a un personaggio come Nora, sempre ambivalente, ora indifesa come quando si protegge da un gesto violento di Lorenzo scatenato dalla sua gelosia, «come un animale selvaggio preso in trappola», ma anche, poco dopo, con il volto di un «cobra in collera» (p. 53). Inoltre, la metamorfosi immaginaria in animali riguarda tutti i personaggi di questo libro, non soltanto Nora: *in primis* la stessa Ada che, nel suo triste tentativo di emulare Nora e di intraprendere con Lorenzo un rapporto speculare, viene avvicinata e respinta «come una vacca» (p. 72 e 90), già disegnata in un lugubre e poco vitale contrasto di bianco e nero (p. 23). A motivare questa analogia tra uomini e animali è proprio Colli, toscano e dotato di un'«allegria attiva, frizzante, come quella degli uccelli» (p. 80), che si diverte a immaginare un gorilla «uscito dalla foresta magari indossando uno slip rosa sui lombi neri e pelosi e fosse venuto a fare un tuffo in piscina con gli altri bagnanti» (p. 45). E lo spiega in questo dialogo:

Lorenzo domandò: «Ci sono dei leopardi nel Gabon?»

«Ci sono,» informò Colli versandosi della birra, «e se non bastano quelli reali, ci sono quelli immaginari.»

«Immaginari?»

«Sì,» spiegò Colli in un ormai piacevole e ozioso racconto, «ci sono individui, a quanto pare, dotati a loro volta di facoltà magiche ai quali viene attribuita la capacità di trasformarsi in animali. Sono persone qualsiasi e come ho detto non sono consapevoli di questa loro proprietà. Senza volerlo o saperlo possono trasformarsi in bufali, in antilopi o magari, come potrebbe essere stato il caso di poco fa, in leopardi e via dicendo.» (p. 108-109)

Alla fine del libro, sarà proprio la pesantezza della donna-vacca, Ada, «sciocchissima moglie» (p. 166), a trascinare Colli nella morte, aggrappandosi a lui su una barchetta che li portava a fare una gita. A lei si contrappone ancora una volta Nora, quando si avvicina a Lorenzo in acqua, per fare l'amore con lui «come una creatura marina», e invitarlo a una serena apatia con le parole: «lasciati fare», «lasciati vivere» (p. 162-163). In questo modo, la donna indirettamente neutralizza la nevrosi di Ellida, la *Donna del mare* di Ibsen – di cui sembra assorbire l'ansia di essere libera e la definizione di *creatura marina* – con questa imperturbabile, giocosa e felice animalità. Infatti, anche di fronte all'ultima, feroce domanda del marito geloso sull'infelicità di Colli («Perché era infelice? Parla, bestia, perché era infelice?»), Nora – «bestia» perché è «come un felino enigmatico e impenetrabile» – continua a ritrarsi e risponde a Lorenzo, riferendosi alle sue misteriose conversazioni con Colli: «Non te lo dirò mai. Era qualche cosa che non ti riguarda, che riguardava soltanto lui e me» (p. 167). Il testo, come Nora, sospende ogni risposta.

L'*animal analogy* tra natura e società

Molti simboli presenti in questo romanzo rievocano altri simili e corrispondenti che troviamo in tutta l'opera di Moravia a partire dagli *Indifferenti* e dalla *Ciociara* (dove, parlando proprio di *animal analogy*, Rosetta è paragonata per il viso a «una pecorella» e, nel corpo, a una «cavalla giovane»¹²), fino ai testi dell'ultimo decennio. Ad esempio, il paragone tra l'allegria di Colli e quella degli uccelli richiama un ritratto degli africani proposto in *Lettere dal Sahara*, dove è citata l'operetta morale di Leopardi, *Elogio degli uccelli*:

Ma che cos'è la vita quotidiana in un villaggio Lobi? Quello che mi colpisce di più mentre li guardo vivere, è che tra i Lobi, come del resto tra le tante altre tribù cosiddette primitive, l'accento è messo sul dato esistenziale molto più che su quello del

lavoro [...] esso non pare ubbidire a schemi programmatici; più che eseguito, si direbbe che venga vissuto senza sforzo e quasi senza intenzione, cioè inserito nel ritmo biologico come tutto ciò che non è lavoro, per esempio dormire, mangiare e soprattutto giocare. Già perché si potrebbe dire degli africani quello che Leopardi dice degli uccelli: che in loro c'è un'allegria naturale che oltrepassa continuamente il limite dell'utilità e trasforma in gioco anche le più esasperanti fatiche.» (p. 44)

L'idea del gioco legata a quella della spensierata allegria degli uccelli collega così implicitamente – e con ulteriore forza rispetto a quanto già viene *detto* nel testo, nei frequenti accenni al loro appartarsi e alle loro conversazioni – Colli e Nora, l'uno per la sua allegria e leggerezza, l'altra per la propensione a trasformare in «gioco» anche gli argomenti più seri. Di conseguenza, inoltre, associa i due personaggi a certe caratteristiche degli africani e dei loro spazi¹³, come la stessa foresta e il mare, che subiscono a loro volta una sorta di umanizzazione oppure di confronto con gli animali, creando un territorio comune e condivisibile. La foresta, ad esempio, in evidenti corrispondenze con la donna, compone «una specie di capriccioso e irregolare mosaico di diversi gruppi di alberi, ciascuno con un fogliame di colore diverso» (*La donna leopardo*, p. 95), ma può diventare anche «una massa nera e indistinta sovrastata da un cielo vespertino tra il rosso e il verde», fino a formare «un paesaggio immobile e silenzioso, che pareva in attesa della notte per rivelare la propria misteriosa vitalità» (p. 136); il mare, invece, dà a Lorenzo

la sensazione di avere per così dire sorpreso l'oceano assorto nell'incessante alternarsi del flusso e del riflusso come si sorprende un animale selvatico nel folto di una foresta, assorto in se stesso, innocente, ignaro e indifferente a qualsiasi altra presenza. (p. 152)

Attraverso la metafora e il paragone, quindi, sembra che il mondo vegetale e, pur in modo diverso, quello animale, delineino una sorta di terra di nessuno, o forse, meglio, un «territorio infetto¹⁴» e organico, in cui – complice la letteratura – confluiscono e prendono vita, pur in forme metamorfiche e instabili, caratteristiche che apparterebbero a due universi distinti e di per sé incompleti: da una parte quello dell'uomo, spesso raffigurato come lo spazio dell'inautentico e dell'indifferenza – ma anche, in una più precisa corrispondenza con la società contemporanea, dell'«antiumanesimo» e del «neocapitalismo», con i suoi miti di facilità e possesso¹⁵ – dall'altra quello animale e vegetale, talvolta guardato davvero con occhio leopardiano: il mondo della «greggia» beata e indifferente, della natura «bella e terribile», silenziosa, lontana, incapace di rispondere (la Natura interrogata dall'Islandese, come il personaggio di Nora interrogato da Lorenzo), quella che nella *Ciocciara* assiste con sconsiderata imperturbabi-

lità ai segni della violenza sessuale inflitta alle due donne. Uno spazio, insomma, non meno indifferente, ma forse soltanto più autentico.

Queste considerazioni non devono, comunque, portarci a immaginare il mondo animale (o la stessa *animal analogy* con cui esso, in questo modo, comunica letterariamente con quello umano/sociale) come uno spazio contrapposto a quello umano, essendo entrambi inadeguati e violenti, rappresentabili in immagini di metamorfosi e confusione, quando l'umano prende forma e significato di «cosa» e anche quando l'inanimato si scopre 'vitale' per metafora o per analogia, trovando l'uno e l'altro spesso una corrispondenza nelle immagini di una spinta sessualità¹⁶.

Tali procedimenti non avvengono, comunque, casualmente. Sempre nel saggio *L'uomo come fine*, Moravia spiega – parlando, paradossalmente, proprio da «moralista¹⁷» – il significato del desiderio e del sesso nella società contemporanea, con parole che chiariscono molte sue scelte letterarie, a partire da una riflessione su *Gli indifferenti* concepiti con la struttura di un dramma, a cui si precludeva, però, ogni dignità tragica in virtù di questo:

Mi si chiariva insomma l'impossibilità della tragedia in un mondo nel quale i valori non materiali parevano non avere diritto di esistenza e la coscienza morale si era incallita fino al punto in cui gli uomini, muovendosi per solo appetito, tendono sempre più a rassomigliare a degli automi¹⁸.

Proprio la volontà di rappresentare questi automi, pur distaccandosi in qualche modo da essi e dal realismo che li presupporrebbe raffigurati perfettamente come tali, ispira la scrittura e il successo del romanzo *Gli indifferenti* e di quelli successivi. Un'ulteriore precisazione è offerta nel capitolo intitolato *La psicanalisi*, dove Moravia osserva di avere ricavato da Freud e Marx il fatto che entrambi mettano all'origine di attività apparentemente autonome e ideali «una determinazione materiale: l'istinto sessuale in Freud, il motivo economico in Marx»¹⁹. Più precisamente, e di conseguenza:

l'effetto di Freud sull'arte è la franchezza e l'obiettività sul fatto sessuale. Non credo che ci possa essere poesia là dove c'è conformismo consapevole o inconsapevole. La grande arte classica non conosceva conformismi, anche se spesso taceva certe cose. Il conformismo in materia sessuale è un residuo ottocentesco. Freud ci libera da questo conformismo permettendoci di affrontare l'argomento senza vergogna, senza sentimentalismo e senza cinismo. Ossia, con lo svelarne il mistero, permettendoci di trattarlo in maniera poetica. (p. 64)

Credo che sia proprio questo il fine di Moravia: l'intenzione di trattare un dato antropologico e, in un certo senso, sociale ed economico, «in maniera poetica», dissociando nettamente la sfera morale da quella lette-

riaria, che pur in essa indaga, «senza vergogna». Ciò escluderebbe – almeno in parte, e almeno come intenzione, forse non sempre perfettamente riuscita – la centralità dell’esperienza sessuale come fine a se stessa, come un modo per attirare il lettore inesperto e curioso. Mi sembra, invece, che proprio attraverso il vivo linguaggio figurale – quello che ispira procedimenti metamorfici e metaforici come quello dell’*animal analogy*, con tutta la loro problematicità, e che assorbe in sé anche la rappresentazione della sessualità – l’autore riesca in questo suo intento di guardare alla società contemporanea (o all’uomo in generale) davvero «in maniera poetica».

Donne dannate

Per completare questa proposta e prima di concludere, vorrei proseguire il discorso con un riferimento ad altri due romanzi del decennio 1980-1990, che sono *La cosa e altri racconti* e *L’uomo che guarda*, per poi tornare alla lettura di *La donna leopardo*. Nei primi due casi, si tratta di racconti-romanzi che potrebbero essere più spiccatamente definiti «post-moderni» per la densa e ostentata intertestualità che trova spazio al loro interno. Essa contribuisce al formarsi di immagini sempre tratte dal mondo animale, che però sembrano condurre in una direzione diversa, pur già presentando tratti simili, come il *voyeurismo*, la specularità, la teatralizzazione, prese come ipotesi di rappresentabilità poetica e letteraria del reale proprio attraverso la loro mancata aderenza ad esso, attraverso la metamorfosi, la deformazione, le analogie e le metafore, l’intertestualità stessa.

In *L’uomo che guarda*, ad esempio, alla rappresentazione raccapricciante del tradimento-incesto di Silvia, la moglie di Dodo («dal nome di una razza di uccelli ora estinti», p. 51), con il suocero, si contrappone – sempre da un ovvio punto di vista *voyeuristico* suggerito dal titolo stesso del libro – la momentanea alternativa dell’amore con la nera Pascasie, che sembra interrompere, come una scheggia anomala, quel gioco allucinante di specchi e di riproduzioni che coinvolge Dodo e la sua famiglia. Pascasie è infatti nera, e assomiglia «all’immagine irreal e fantomatica di una negativa». Inoltre:

Pascasie pare fatta di due persone diverse: dalla vita in su è una giovane donna di forme normali; dalla vita in giù, essa ricorda, per il volume straordinario delle natiche, il “folle elefante” di Mallarmé. (p. 52).

Pascasie diventa il simbolo della «negra posseduta dal demonio», come recita il verso del poeta francese, ma anche un modo per esorcizzarlo,

oppure «il simbolo del mondo che la bomba atomica distruggerà» (p. 122-123), secondo un'ossessione apocalittica che ricorre di frequente in questo romanzo (p. 141 sgg.), come anche in altri racconti contemporanei.

Intertestualità e *animal analogy* tracciano «territori infetti» anche nel racconto *La cosa*, dove compaiono altre due coppie (come in *La donna leopardo*), ma tutte al femminile, in quanto è descritto, in forma di lettera, un intreccio di amori omosessuali (in cui l'uomo, ovviamente, è del tutto 'estinto'). Di queste, la narratrice Ludovica riflette nella poesia di Baudelaire, *Donne dannate*, il suo rapporto sia con la destinataria della lettera (un'altra donna di nome Nora) sia con Diana, con cui racconta di essersi legata in collegio, muovendosi l'una tra le braccia dell'altra «come un serpente» tra i rami di un albero, la cui lingua è «una lumaca innamorata» (p. 8-9). I versi riportati nella storia sono: «I miei baci sono lievi come le efemere/che sfiorano la sera i grandi laghi trasparenti,/quelli del tuo amante scaveranno in te rotaie/come se fossero carri o zoccoli di cavalli²⁰». Molto libera è la traduzione di Moravia rispetto agli ultimi due versi corrispondenti di Baudelaire, «... Et ceux de ton amant creuseront leurs ornières/Comme des chariots ou des socs déchirants²¹». L'immagine del cavallo, che non compare nell'originale, anticipa però la raccapricciante storia dell'amore tra Diana – il cui nome ricorda la dea della caccia e della castità – e Margherita, che concludono il racconto lasciando intravedere a Ludovica il loro raccapricciante *ménage à trois* con un pony, «usato» come se fosse un uomo (di qui il termine «la cosa»). Ludovica, invece, si pone sia nei confronti di Nora sia con Diana come la Delfina di Baudelaire, che «la covava con occhi ardenti,/come un animale forte che sorveglia la preda/dopo averla segnata a tutta prima con il suo morso» (p. 11). Ma il suo scopo, con questa lettera-racconto e con il riferimento a Baudelaire, è di indurre l'amica a dissociare «gli scrupoli morali» dalle «cose dell'amore» (p. 8) e, soprattutto (molto provocatoriamente), a salvarsi «dalla dannazione»: quella «della schiavitù al membro maschile» e di una «illusione di normalità» (p. 14).

Sembra questo, simbolicamente, il punto nodale della «dannazione»: una società che ha divinizzato il consumo e il possesso. Di dannazione, infatti, si parla anche nel racconto intitolato *Il diavolo non può salvare il mondo*²², dove il desiderio torna a materializzarsi in modo ambivalente. Il diavolo si innamora e sfiora la possibilità di salvare il mondo, che gli verrebbe data «per l'immensa forza dell'amore» (p. 105). Prevale, invece, la sua impotenza, pari, ormai, a quella di Dio, mortificate entrambe dall'ambizione smodata dell'uomo. Dal punto di vista dell'uomo, infatti,

la dannazione è quella di non ottenerne il consumo e il possesso, perché il diavolo svanisce proprio nel momento dell'amplesso. Mentre l'unica possibilità, per il demonio, di mantenere la sua forza – forse quella che potenzialmente gli permetterebbe di operare il Bene pur volendo il Male (come recitano i versi del *Faust* di Goethe riportati nel *Maestro e Margherita* di Bulgakov) – sembra trovarsi proprio nella tensione vitale suscitata negando all'uomo la sua soddisfazione, il possesso. Perché, al contrario, chi si illude di possedere il diavolo, «alla fine abbraccia il nulla» (p. 107).

A questo punto restano però aperte alcune domande: può il racconto raccapricciante di *La cosa* opporsi come provocazione o come forma degradante a una convenzionale idea di consumo e di possesso quale quella diffusa dalla società contemporanea? O esso è solo specchio deformato e raccapricciante di quella stessa realtà che riproduce? Che cosa vuole dire, in fondo, l'*animal analogy*? Possiamo anche noi arrivare alla conclusione di Sanguineti sull'epilogo della *Noia* che quanto ha compreso il personaggio borghese è «che il solo modo di non esercitare violenza sopra la realtà, in ogni sua forma, è la rinuncia al possesso²³»? È abbastanza inevitabile giungere a questa riflessione, anche guardando a quella parte dell'opera di Moravia composta nel suo ultimo decennio. Con qualche precisazione. Innanzitutto, nel romanzo *La donna leopardo*, alla vista del corpo nudo si collega l'ansia di sapere, mentre l'unione sessuale ha una sua «autonomia simbolica, che faceva del sesso di Nora un oggetto di sua assoluta proprietà» (p. 140). Nora, infatti, è parte di quel «territorio infetto» – dove sono sprofondati gli altri personaggi presi in considerazione, tra ribellione e rispecchiamento, trasformazioni analogiche che collegano uomo e natura, ciascuno appartenente a un mondo fitto di aporie irrisolte, distinti solo da un diverso grado di autenticità – ma ne esce con una certa saggezza, non solo quella, emblematica, di non essere posseduta (è questo l'ovvio significato del suo ritrarsi di fronte all'orgasmo), ma anche di fermarsi a un *limite*: «non cercare di sapere di più. Anche perché non c'è nulla da sapere» (p. 141). Sono le parole di una donna «selvaggiamente puttana», ma anche di Beatrice a Dante. Contrariamente ad Ada, infatti, «sciocchissima moglie» – secondo una definizione che ricorda un po' le novelle antiche, dalle *Mille e una notte* al *Decamerone* – Nora mantiene vivo l'uomo che ama con due armi: quella di produrre indirettamente la storia e la scrittura (grazie alla sua indecisione, alla sua opacità, al suo sottrarsi e al suo essere «donna leopardo») e quella di lasciare scorrere, in una sorta di nirvana, la vita e l'amore stesso: «lasciati fare», «lasciati vivere», sono le parole di lei («bestia» fino alla fine) al marito, dentro l'acqua. E sono le stesse parole dette dal diavolo di *La cosa e altri racconti*:

« Il diavolo non sta né fuori né dentro di te. Non pensarci più al diavolo ; abbandonati alla vita » (p. 104). Parole utopiche, forse, certo non risolutive, ma che – toccando il cuore della scrittura di Moravia dall’inizio alla fine, nelle sue più suggestive metamorfosi e simbologie – indicano in quali spazi ancora si viva, e si scriva; e forse, semplicemente, un antidoto all’annichilimento e all’automatismo da cui l’autore vede la nostra società minacciata e dai quali tenta possibili e molteplici vie di fuga.

Bibliografia

Le opere citate di Alberto Moravia si riferiscono a :

La ciociara, Milano, Bompiani, 1957/2005 ; abbreviato in *CIO*.

L’uomo come fine e altri saggi, Milano, Bompiani, 1963, 1972 ; abbreviato in *UF*.

Lettere dal Sahara, Milano, Bompiani, 1981 ; abbreviato in *LS*.

La cosa e altri racconti, Milano, Bompiani, 1983 ; abbreviato in *CR*.

Io e il mio tempo: conversazioni critiche con Ferdinando Camon, Padova, Nord Est, 1988 ; abbreviato in *IO*.

L’uomo che guarda, Milano, Bompiani, 1985 ; abbreviato in *UG*.

La donna leopardo, Milano, Bompiani, 1991 ; abbreviato in *DL*.

Bob, Milano, Bompiani 1996 : abbreviato in *BO*.

Altre opere letterarie e critiche :

Basile B., *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Ed. Salerno, 2003

Baudelaire C., *Les fleurs du Mal*, trad. it *I fiori del male* di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983/2003

Battaglia S., *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà*, « Filologia e Letteratura », 8, 1961, 2, p. 113-142

Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco* (1974), trad. it. di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1999

Capra A., *Dare ‘corpo’ a un personaggio: le espressioni idiomatiche somatiche come lettura globale e analisi tematica. Esempi in due novelle di Beppe Fenoglio e Alberto Moravia*, « Collection de l’écrit », 7, 2004, p. 99-110

Chang N. V., *Moravia’s Indifferent Bodies: Fascism and femininity in “Gli indifferenti”*, « Italica », 2, 2003, p. 209-228

Chiampì J. T., *Policing the Secret: Alberto Moravia’s “Il conformista”*, « Italica », 2, 2004, p. 200-220

- Debenedetti G., *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1990-1999
- De Cristofaro F., *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiani*, Napoli, Liguori, 2000
- Di Giammarino G., *Un articolo di Moravia sul romanzo collettivista*, «Rivista di studi italiani», 2, 2001, p. 243-251
- Dostoevskij I., *L'idiota*, Milano, Garzanti, 1982, 2 voll., trad. it., di R. Küfferle
- Dotti U., *Manzoni, la borghesia, il romanzo (Moravia e Gadda)*, «Giornale storico della letteratura italiana», 589, 2003, p. 1-35
- Elkann A., *MoMo*, Milano, Bompiani, 2003
- Ieva S., *Moravia contro Pavese. Un esempio di critica "parodica"?*, «Italies», 4, 1, 2000, p. 425-446
- Luperini R., *Il Novecento. Alberto Moravia: dalla coscienza della crisi alla crisi della coscienza*, Torino, Loescher, 1981
- Maraini D., *Il bambino Alberto*, Milano, Bompiani, 1986
- Morosetti T., *Un'aria di preistoria. Lo stereotipo africano di Alberto Moravia*, «Quaderni del '900», 4, 2004, p. 115-124
- Paris R., *Ritratto dell'artista da vecchio: conversazioni con Alberto Moravia*, Roma, Minimum Fax, 2001
- , *Moravia: una vita controversa*, Milano, Giunti, 1996
- Sanguineti E., *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962
- , *Le donne di Moravia*, in ID., *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976
- Saviane G., *Moravia desnudo*, Milano, Sugarco, 1976
- Siciliano E., *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982
- Slavik S., *Learning in Marriage: A Study of Moravia's "L'amore coniugale"*, «Forum Italicum», 2, 2003, p. 454-466
- Starobinski J., *Amleto e Freud*, in E. Jones, *Amleto e Edipo*, Milano, Mondadori, 1987, p. 159-188
- Stefanelli S., *Per una rilettura di "Bob" di Alberto Moravia*, «Contemporanea», 2, 2004, p. 11-21
- Stella M. J., *Self and Self-compromise in the Narratives of Pirandello and Moravia*, New York, Peter Lang, 2000
- Strologo F., *Moravia 'vs' Dostoevskij: il caso delle "Ambizioni sbagliate"*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 20, 2003, p. 99-128
- Tessari R., *Alberto Moravia: introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana: storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1975;
- Voza P., *Moravia*, Palermo, Palumbo, 1997

Notes

1. S. Ieva, *Moravia contro Pavese. Un esempio di critica "parodica"?*, «Italies», 4, 1, 2000, p. 425-446; G. Di Giammarino, *Un articolo di Moravia sul romanzo collettivista*, «Rivista di studi italiani», 2, 2001, p. 243-25; B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Ed. Salerno, 2003; N. V. Chang, *Moravia's Indifferent Bodies: Fascism and femininity in "Gli indifferenti"*, «Italica», 2, 2003, p. 209-228; A. Capra, *Dare 'corpo' a un personaggio: le espressioni idiomatiche somatiche come lettura globale e analisi tematica. Esempi in due novelle di Beppe Fenoglio e Alberto Moravia*, «Collection de l'écrit», 7, 2004, p. 99-110; J. T. Chiampi, *Policing the Secret: Alberto Moravia's "Il conformista"*, «Italica», 2, 2004, p. 200-220.
2. E. Siciliano, *Prefazione* a A. Moravia, *La donna leopardo*, Milano, Bompiani, 1991, p. V.
3. Questo confermerebbe lo schema proposto da Debenedetti, secondo cui il romanzo o racconto breve di Moravia è costituito da un intreccio di *crisi*, dove il personaggio passa dall'essere all'azione attraverso l'effetto traumatico provocato dall'entrata in scena di un altro personaggio che imprevedibilmente acquista la funzione dell'antagonista. «Lo chiameremo il personaggio impulsivo, a reazioni isteriche o epilettiche», spiega lo studioso. «Il suo ingresso è narrativamente preparato, ma l'atto che egli viene a compiere è improvviso» (G. Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1990-1999, p. 169).
4. Vedi S. Stefanelli, *Per una rilettura di "Bob" di Alberto Moravia*, «Contemporanea», 2, 2004, p. 11-21, p. 13.
5. J. Starobinski, *Amleto e Freud*, in E. Jones, *Amleto e Edipo*, Milano, Mondadori, 1987, p. 159-188; W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1974], trad. it. di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1999.
6. F. Strologo, *Moravia vs Dostoevskij: il caso delle "Ambizioni sbagliate"*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 20, 2003, p. 99-128, p. 105.
7. I. Dostoevskij, *L'idiota*, trad. it. di R. Küfferle, Milano, Garzanti, 1982, vol. I, p. 96.
8. Vedi D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Milano, Bompiani, 1986, p. 94, dove l'intervista tocca gli autori che Alberto leggeva durante la malattia: «Dostoevskij, Dickens, Balzac e in generale gli scrittori dell'Ottocento». Sull'analisi di questi racconti in rapporto all'*animal analogy*, cfr. F. De Cristofaro, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiami*, Napoli, Liguori, 2000.
9. F. De Cristofaro, *ibid.*, p. 41.
10. Questo passo di Balzac è citato e tradotto in F. De Cristofaro, *ibid.*, p. 42.
11. E. Sanguineti, *Le donne di Moravia*, in *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976, p. 38.
12. A. Moravia, *La ciociara* [1957], Milano, Bompiani, 2005. La descrizione è a p. 126.
13. Vedi T. Morosetti, *Un'aria di preistoria. Lo stereotipo africano di Alberto Moravia*, «Quaderni del'900», 4, 2004, p. 115-124, dove però, a mio avviso, vengono fraintese molte immagini dello scrittore legate all'Africa, ed erroneamente ricondotte a pregiudizi e a stereotipi che rifletterebbero addirittura un'eccessiva indulgenza verso gli europei colonialisti.
14. Anche per questa definizione sono debitrice al saggio citato di F. De Cristofaro, *op. cit.*, p. 15-25.
15. Mi riferisco all'analisi proposta da Moravia nella prefazione al saggio *L'uomo come fine*, concepito come «un attacco all'antiumanesimo che oggi va sotto il nome di neocapitalismo»; si considera «antiumanesimo» «un desiderio o meglio, una nostalgia di morte, di distruzione, di dissolvimento», ma anche «lo scadimento dell'umanesimo tradizionale; la sua immobilità, il suo conservatorismo; la sua ipocrisia di fronte agli eventi tragici della prima metà del secolo». «L'uomo del neocapitalismo con tutti i suoi frigoriferi, i suoi supermarket, le sue automobili utilitarie, i suoi missili e i suoi set televisivi è tanto esangue, sfiduciato, devitalizzato e nevrotico da giustificare coloro che vorrebbero accettarne lo scadimento quasi fosse un fatto positivo e ridurlo a oggetto tra gli oggetti [...]. Sotto apparenze scintillanti e astratte, si celano, a ben guardare, la noia, il disgusto, l'impotenza, l'irrealità.» A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi* [1963], Milano, Bompiani, 1972, p. 3-4.
16. «Naturalmente la spia a questo particolare carattere del mondo moderno la fanno, al solito, le arti. Esse rispecchiano, in forma esasperata, i caratteri negativi dell'antiumanesimo neocapitali-

sta. E quali sono questi caratteri? Direi che si possono riassumere in una sola parola: il nulla. Si osserva infatti, nelle arti, soprattutto la scoperta, la rappresentazione, l'espressione, la descrizione e l'ossessione del nulla. Questo nulla non ha niente a che fare con il vecchio nichilismo anarchico il quale, in realtà, era soprattutto negazione e rivolta.» (*Ibid.*, p. 4-5).

17. Ma neanche così paradossalmente, considerato quanto Moravia dice di Boccaccio: «si è detto che era un sensuale; come se la sensualità escludesse necessariamente una coscienza morale.» (A. Moravia, *Boccaccio*, in *ibid.*, p. 105-125).

18. A. Moravia, *Ricordo di Gli Indifferenti*, in *ibid.*, p. 48.

19. A. Moravia, *Psicanalisi*, in *Ibid.*, p. 63-64.

20. A. Moravia, *La cosa e altri racconti*, Milano, Bompiani, p. 8

21. C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* [1857], trad. it *I fiori del male* di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 2003, p. 274-283.

22. *La cosa e altri racconti*, *op. cit.*, p. 67-107.

23. E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 130.