

## INTRODUZIONE

di

Edoardo Sanguineti

Ha scritto Moravia, in una sua celebre "confessione" (e lo ha replicato in diverse occasioni), di poter concedere che *Gli indifferenti*, pubblicati nel 1929 a proprie spese, contenessero "una certa quantità di pessimismo" e che vi si esprimesse "una critica abbastanza acerba di una data società". Ma ha aggiunto immediatamente: "posso assicurare che quando li scrissi non intendevo né criticare una società né manifestare idee e sentimenti pessimisti", e ha escluso infine ogni diretta intenzione satirica o moralistica. Parlando del suo primo romanzo, Moravia ama porre in luce, quasi esclusivamente, una problematica di ordine formale: "ricordo benissimo che per me la questione importante, al tempo che componevo quel mio primo romanzo, era di fondere la tecnica del romanzo con quella del teatro, questione - come si vede - del tutto letteraria" (*Confessioni di scrittori*, Torino 1951). Che oggi sia concesso vedere invece, negli *Indifferenti*, un documento di quasi saggistica lucidità, tanto esso appare energeticamente impegnato, nato da un diretto desiderio di analisi, moralistica e satirica, della società borghese negli anni del fascismo italiano, pare cosa naturale, ma altrettanto naturale è poi avvertire che tale analisi emerge per quel tanto che in Moravia esiste di una effettiva capacità di rispecchiamento artistico, ossia di quella "ambizione, propria a tutti i romanzieri, di creare personaggi autonomi, vivi, a tutto tondo". Ora, nel suo primo romanzo, è precisamente

ISBN 978-88-452-4624-1

© 1949/2009 RCS Libri S.p.A.  
Via Mecenate 91 - 20138 Milano

XXVII edizione Tascabili Bompiani novembre 2009

questa capacità di rispecchiamento che appare subito la più poeticamente sensibile, e tale da lasciare in ombra il programma più squisitamente e astrattamente letterario, o meglio da illuminarlo e giustificarlo a fondo, illustrandone la inconfutabile funzionalità, senza che per questo abbia poi a crearsi una qualche opposizione tra i propositi formali d'avvio e l'opera conclusa, nella sua effettuale soluzione espressiva. Il disinteresse obiettivo del giovane Moravia, che desidera escogitare una tecnica di tipo fortemente drammatico, atta a creare personaggi carichi di una loro profonda autenticità, gli ha aperto di fatto, ancorché certo in maniera imperfettamente consapevole, la via del realismo. Siamo di fronte, si vuole dire, a quella felice convergenza tra schietta osservazione del reale e assunzione critica di profili tipici di umanità, tra impegno stilistico-strutturale e determinazione di un penetrante sistema di rispecchiamento, che è, a ben guardare, la più sicura radice della poesia.

Negli *Indifferenti* si inaugura quella tipica tecnica moraviana di ferma opposizione di un ambiente umano che rifiuta costantemente di riconoscersi e di giudicarsi, e che nemmeno possiede, in ogni caso, la capacità di una qualche autocoscienza, e di una figura oscuramente consapevole ma debole sul piano immediatamente vitale per questa sua oscura consapevolezza, e intanto, nella sua alienazione, intormentemente divisa. Anzi, parrebbe che, nel suo primo romanzo, Moravia empiricamente affidi il ruolo di un tale personaggio a due figure: il giovane Michele e la sorella Carla; e anzi Carla, per una sua più ricca varietà di atteggiamenti psicologici, per una sua più feconda disponibilità drammatica (e basterà pensare a quello che è forse l'episodio più potente dell'intero romanzo, alla scena della seduzione mancata e del vomito nella casa del giardiniere, al capitolo VII), risulta anche più tipicamente e concretamente la portatrice di una qualche coscienza morale (o di una qualche onesta volontà di coscienza morale), sia pure inutile, in effetti, a lei medesima e agli altri. Ma qui appunto sarà concesso evitare quello che a noi è sempre apparso come uno dei più costanti e pericolosi fraintendimenti della critica moraviana: chi voglia

immediatamente convincersene ha soltanto da rileggere le ultime pagine del romanzo, dove, dopo uno svolgimento in apparenza parallelo, fratello e sorella vengono a ritrovarsi di fronte, radicalmente divisi, radicalmente incapaci di comprendersi, delineati secondo una tecnica, a loro volta, di violenta opposizione. Mentre Michele appare chiuso, proprio come al principio dell'opera, nel suo cupo e cupamente vano anelito verso una sincerità e una fede irraggiungibili, e anzi ora più chiuso e più disperatamente cosciente che mai, irrecuperabile veramente per l'ipocrisia del mondo borghese che lo circonda ("È impossibile andare avanti così. Avrebbe voluto piangere; la foresta della vita lo circondava da tutte le parti, intricata, cieca; nessun lume splendeva nella lontananza: 'impossibile'"), Carla si dimostra ormai capace di orientarsi perfettamente nella gran selva dell'esistenza sociale, ormai bene riconciliata, e sia pure assai amaramente, forzatamente riconciliata, con il mondo ("... le pareva che Michele si stesse rovinando la vita; e invece tutto è così semplice", aveva pensato infilandosi davanti allo specchio i pantaloni da Pierrot: 'lo prova il fatto che nonostante quel che è avvenuto io mi travesto e vado al ballo'"). Se la storia di Carla è la storia di un difficile e doloroso adattamento, ma di un adattamento comunque riuscito, quella di Michele è, precisamente all'opposto, la storia di un adattamento mancato, e appunto per questo, almeno in superficie, non è nemmeno una storia. Il che è stato appunto rimproverato, con grave ingiustizia, all'autore, non appena si è avvertito che l'agire di Michele è fondato sopra un principio di semplice ripetizione, e quasi si direbbe di vera e propria coazione a ripetere, con al più un movimento di ordine "quantitativo", se vogliamo impiegare questi termini, non "qualitativo": come dimostrano i ripetuti scontri con Leo su cui è poi fondata, in ultima analisi, tutta la costruzione narrativa, dall'insulto inefficace del III capitolo allo schiaffo mancato del VI, al lancio del portacenere, che naturalmente non raggiunge il bersaglio, dell'VIII, sino al celebre colpo di rivoltella che non parte, poiché l'arma, inutile dirlo, è scarica, del XV. Ma in questo vuole appunto collocarsi il contrasto fondamentale

tra le due figure: mentre Michele vive di ripetizione, e non può vivere altrimenti, la peripezia di Carla disegna, lungo il suo particolare arco narrativo, il profondo modificarsi di un atteggiamento vitale, il nascere di una situazione veramente squallidamente nuova. Il che già dimostra che le categorie del romanzo borghese, con i loro specifici ideali drammatico-narrativi, se troppo meccanicamente applicate all'opera di Moravia finiscono per tradire il significato profondo della sua scrittura e della sua arte.

Si voglia ancora considerare la zona conclusiva degli *Indifferenti*. Chi suppone che il gusto dell'intraccio, o dell'"imbroglio", agisca in Moravia come una sorta di pretestuoso supporto intellettuale e letterario non può certamente cogliere tutta la crudele ironia e tutto l'amaro sarcasmo che pesa sopra questo lucido scioglimento: che è poi quel "gusto fatalistico di simmetrie morali" che l'autore attribuisce a Carla sin dalle prime pagine del libro, ma che conviene direttamente restituire al romanziere. Che significano, che possono significare, in effetti, quelle nozze architettate da Leo con tanta pronta energia, quanta ne era occorsa per architettare, dapprima, la seduzione della stessa Carla? Quel capovolgersi della "sudicia avventura" nel decoroso matrimonio borghese della fanciulla con l'amante della propria madre? Saltando e urtandosi "come due fantocci senza vita, dalle membra di legno, dagli occhi spalancati ed estatici", fratello e sorella, usciti dalla stanza di Leo, tornano a casa in un taxi. Michele giuoca la sua ultima carta: per una volta ancora, debolmente e sofisticatamente come sempre, egli tenta di influenzare il destino, di spezzare il cerchio di quelle dure simmetrie morali che, insolubili, stringono lui come stringono Carla. "Tutto è finito", dice tra sé, accorgendosi che non potrà impedire quelle nozze e, guardando le "guance puerili" della sorella, "è una donna", pensa, e si sente vinto: Moravia si affretta ad annotare che Michele, domandando un'ultima volta a Carla se veramente essa sposerà il suo seduttore, parla "come un bambino mal convinto". L'adattamento di Carla coincide, tristemente, con la sua raggiunta maturità di donna, e respinge immediatamente il fratello, in-

comprensivo e astratto, in una conclusa, insuperabile sua immaturità si sarebbe tentati di riconoscere, al fondo degli *Indifferenti*, l'archetipo di un rito di iniziazione, con tutto il suo cerimoniale crudamente sessuale, giocato in una forma violentemente degradata, se non proprio grottescamente parodica: nessuna sublimazione simbolica, ad ogni modo, può intervenire a temperare l'evidenza nuda dei fatti, la spietatezza della verità concreta. E da questa evidenza e nettezza, relata all'archetipo occulto, che deriva la straordinaria potenza della scena nella casa del giardiniere.

Il risultato ultimo dell'iniziazione di Carla, questa deformata e volgare maturità di donna che si manifesta nel capitolo conclusivo, di donna "stanca di esaminare se stessa e gli altri", non è che il passivo riconoscimento della naturale violenza del mondo, la rinunzia, dolente ma lucidissima, ad ogni sforzo di resistenza: "la vita era quel che era, meglio accettarla che giudicarla, che la lasciassero in pace". Il programma iniziale di Carla è realizzato ("Finirla, pensava rovinare tutto..."), ma la rovina non giunge, come ci si poteva attendere, dalla seduzione: giunge, paradossalmente, dal matrimonio. Ebbene, non è possibile, a questo punto, confondere con l'etica moraviana la conclusione morale della vicenda di Carla, il fatalismo dello scrittore, il suo pessimismo critico, con la resa del personaggio che, sgomento, cede al giuoco calcolato di Leo, incarnazione perfetta della più ferma logica borghese: l'etica moraviana, se mai, si illustra in Michele.

Ma certo la disperazione oggettiva degli *Indifferenti* è poi qui: è nel fatto che la rivolta cieca di Carla non possa attuarsi che scatenando l'impassibile meccanismo che dovrà condurla a diventare una nuova Mariagrazia, è nel fatto che la rivolta di Michele, il solo personaggio oscuramente cosciente anche di tale impassibile meccanismo, non trovi nessuna via per potersi esprimere. Anzi, si può affermare che la rivolta di Michele è proprio per questo, nel mondo moraviano, una rivolta autentica: perché rimane nel limbo delle intenzioni e dei sentimenti, perché non precipita nella fatale distorsione pratica, che non si accontenterebbe davvero di

spengeria, ma la corromperebbe e la convertirebbe nel suo contrario. Ed è errore confondere materialmente la morale dell'autore con la condizione morale oggettiva che la sua arte viene a rappresentare: è errore esigere, in particolare, dalla sua rappresentazione, un'etica "costruttiva", quando così energeticamente "costruttiva" è, in concreto, l'operazione di smascheramento da lui compiuta.

Ritorniamo all'immagine estrema di Carla, travestita accanto alla madre ("il Pierrot bianco e la spagnuola nera"), immagine che è davvero qualcosa di più che una straordinaria invenzione figurativa, di una evidenza clamorosamente filmica: in quella rappresentazione della fanciulla ormai donna, che "camminava sulla punta dei piedi, col tricorno un po' di traverso, e sorrideva misteriosamente", che "così travestita si sentiva un'altra, più gaia, più leggera", accanto a quella Mariagrazia che "sorrideva stupidamente" (e si presta attenzione a questo tema del sorriso che trascorre da un personaggio all'altro), si coglie qualcosa che segna con grande energia il vero termine di caduta della parabola romanzesca: nel travestimento è comunicato, come in parte già si accennava, l'estremo simbolo della iniziazione riuscita. Come in una allegoria, la vestizione conclusiva, equiparando anche sul piano esterno (e proprio per un giuoco di società) la figlia alla madre, salda indissolubilmente in maschera le due figure femminili. E meglio si comprende così il carattere grottesco della mancata catastrofe: sullo schema di un lieto fine patetico, che porta, che dovrebbe portare, dalla rovina morale alla riabilitazione matrimoniale. Moravia innesta, delrisoriamente, il suo violentemente calcolato sfasamento di giudizio, perché è poi appunto tale sfasamento la forma peculiare della critica borghese di cui Moravia è capace, ed è poi la sorgente stessa, sia detto una volta per tutte, delle cosiddette ambiguità moraviane. Di fatto, l'atteggiamento di Carla è, nell'epilogo del libro, la versione parodica del tradizionale scioglimento in letizia, scioglimento che è qui, per così dire, ridotto a mero schema, tecnicamente efficace, come una sorta di ritornello costruttivo ormai privo di senso: alla lettera, appunto, un travestimento. Se la rovina di Carla

doveva essere la riprova oggettiva e pratica della autenticità della sua rivolta morale, ebbene, qui, deformato ogni termine, la salvezza conclusiva, in cui "tutto è così semplice", viene il segno, non già della vittoria del personaggio, ma proprio della sua sottoscritta abdicazione.

Ricordiamo, per un istante, quella Carla che noi conosciamo in apertura, una Carla che sente bene quanto il mondo che la circonda, il mondo in cui respira e vive, il mondo di cui, voglia o non voglia, è parte essa stessa, sia "opprimente e miserabile e gretto", una Carla che aspira a "farla finita", e che tuttavia non può concepire altra soluzione che non sia quella di "rovinare tutto", cercando di usare violenza, in se stessa, a quella vita che "non cambia... non vuol cambiare". È proprio nel suo primo colloquio con Leo, colloquio in cui già si delinea intera la trama della sua torbida peripezia, si accorge di parlare "con una certa teatrale decisione", e sente subito di recitare una parte falsa e ridicola. Da questa teatralità sino al travestimento conclusivo e stabilita una linea diretta di congiunzione drammatica, perché, come appunto si avvertiva, nel mondo degli *Indifferenti* ogni impulso reattivo è destinato a ripiegarsi e a riconvertire la propria direzione, a risolversi nella regola generale: tutti i personaggi, in una parola, in quanto partecipi di un tale ambiente, sono fatalmente tarati, ancorché, s'intende, diversamente tarati. Appartenerne a questo ambiente, ad ogni modo, significa per Moravia, come immediata conseguenza, essere segnati da una sorta di peccato originale, di innato vizio cui non è concesso sfuggire. Ed ecco, nella conclusione, ogni recitazione di rivolta è finita, ogni "parte falsa e ridicola" è giunta al suo termine, qui dove ogni recitazione effettivamente comincia, e l'ordine torna infine a regnare, qui dove la confusione è la sola norma dell'esistere. E Carla? Carla "avrebbe voluto gridarglielo a Michele: 'tutto è così semplice', e già pensava di fargli trovar del lavoro, un posto, un'occupazione qualsiasi, da Leo, appena si sarebbero sposati...". Anche Michele, come la sorella, dovrebbe ormai adattarsi, dovrebbe ormai trovare "un'occupazione qualsiasi". Perché, precisamente come dice la madre, in un tratto di scialba apparenza, ma non po-

co significativo nella sua sostanza profonda, "se no chi sa dove si andrebbe a finire". Ma, attenzione, Carla non grida nulla: Carla inquadra il proprio contegno in quella che, per lei come per Michele, è la più tipica didascalica di tutti i dia-loghi del romanzo: "avrebbe voluto". E questo, proprio nel momento in cui è messo in causa il problema della sincerità nei rapporti umani in generale. Il che non avviene già per-ché la sua ansia di ribellione e la sua volontà di raggiungere fede e sincerità siano psicologicamente o eticamente inau-tentiche in sé, ma perché sono storicamente, socialmente deformate, così come accade per Michele: perché pre-cisamente, nel mondo degli *Indifferenti*, la rivolta non può che configurarsi, se non vuole contraddirsi clamorosamente, e lo si avvertiva, come intenzione, come astratto e arido tor-nimento.

Stia di fatto che la proposizione di Mariagrazia, "se no chi sa dove si andrebbe a finire", potrebbe bene essere assunta come epigrafe suprema da scriversi in fronte al romanzo. *Gli Indifferenti* segnano, nella nostra letteratura narrativa, l'atto definitivo di morte del buon senso borghese, non per frontale eversione, del che si dovrebbero cercare documenti in una zona assai lontana dall'arte di Moravia, ma per sem-plice svuotamento interno, ovvero, come già dicevamo, per semplice deformazione. E quel "buon senso" degradato a volgare "senso comune" che riempie delle sue formule esau-rite e stancamente opache pagine e pagine del romanzo, per dare voce ormai soltanto al miserabile egoismo e alla pallida offusca morale di questi personaggi perduti. E tutto qui ap-pare colto dal vivo, con quasi repellente fedeltà al vero, col-me captato da un ideale magnetofono, non certo attento a una riproduzione meccanica, in un senso grezzamente natu-ralistico, ma tale da poter registrare, con una ferma caratte-rizzazione delle più tipiche strutture logiche e verbali, lo sti-le ideologico e culturale di un ambiente, di una classe. E questo "buon senso" in decomposizione che dà voce alla stupidità di Mariagrazia, al cinico affarismo di Leo, al prof-tesco sentimentalismo di Lisa, e persino, si badi bene, all'an-goscia morale dei due protagonisti, alla stessa insofferenza

di Carla e alla stessa indifferenza di Michele: e basterebbe per quest'ultimo eroe, pensare alle sue fantastiche prime del delitto mancato, intorno al delitto stesso e al consequen-te processo, fantastiche in cui trova meschino sfogo e compenso tutta la sua pratica impotenza, così che egli possa consolare, in certo modo, la propria incapacità di un tragico decoro: il che qui si coniuga, sempre con forte realismo critico, come uno strano, ambiguo impasto di grandezza do-cto-stoevskijana e di teatrale volgarità da "reportage" di cronaca nera. Né sarebbe poi difficile, in generale, antropologizzare ad altre zone assai vaste del romanzo, al fine di comporre una sorta di nuovo, aggiornato *Dictionnaire des idées reçues*, poi-ché, da questo punto di vista, *Gli Indifferenti* sono, anzitutto, una enciclopedia delle sciocchezze della conversazione media borghese, di ambizioni mondane in stile familiare, e come nei colloqui si raccoglie un terribile repertorio topico, così, nei monologhi interiori dei personaggi, una formidabile collezione dei luoghi comuni della coscienza borghese mon-dana.

Ma è nel personaggio di Lisa che l'arte della degradazio-ne, nel romanzo, tocca il suo culmine, a questo riguardo, ed è naturale: perché Lisa è il luogo fondamentale di vernice dell'indifferenza di Michele, è la prima figura in cui viene a delinearsi il motivo, assai caro a Moravia, dell'ipocrisia ero-tica borghese.

E chiaro come, già negli *Indifferenti*, il contegno sessuale sia, agli occhi di Moravia, una delle chiavi fondamentali di ogni umano comportamento, il che vale per tutti e cinque i personaggi che agiscono nel romanzo: per Michele, per Car-la, per Mariagrazia, per Leo, per Lisa. E tocchiamo l'altro polo capitale dell'arte di questo narratore, quel sesso che, insieme con il denaro, stabilisce i criteri di fondo per ogni possibile giudizio intorno alla realtà umana e sociale, per ogni possibile interpretazione dell'esistere. E nell'erotico, in-tegrato con l'economico, che i personaggi si definiscono in pieno. Come la rivolta di Carla si esprime e si cancella nel sesso, così la indifferenza di Michele, al limite, è una cosa sola con la sua mancanza di comunicazione sessuale, con la

sua impotenza sessuale, si vorrebbe dire, ancora una volta strettamente congiunta alla sua impotenza economica. Il suo rifiuto o la sua incapacità di rapporti autentici con le cose e con gli uomini si verifica innanzi tutto nel suo non accettare le regole del gioco sessuale borghese: e sono regole che Leo sa illustrare, bisogna dirlo, con grande evidenza pratica e proprio con tutto quel tale buon senso, o senso comune, almeno, di cui si discorreva appunto ora. La purezza morale di Michele, agli occhi dell'uomo borghese, non può non apparire che come un tratto di straordinaria ingenuità infantile, un vero e proprio capovolgimento dell'ordine "naturale" delle cose. Appunto come dice Leo, del resto: "mi sembra che il mondo sia capovolto". Ma questa indifferenza, questa ingenuità e impotenza, sarebbero imperfette se riuscissero misurate soltanto sul pratico cinismo di Leo. La funzione di Lisa è, a questo proposito, essenziale: si tratta di documentare l'altra faccia della situazione, l'ipocrisia sentimentale, che è l'ovvia veste con cui la concreta brutalità calcolatrice, manifestata da Leo, deve ricoprirsi non appena abbia a trarsi nei termini dell'esperienza femminile. Si legga allora qualche tratto essenziale del V capitolo:

"Tutto questo è ignobile" pensava disgustato; ma appena si furono seduti, abbatté Lisa sopra i cuscini come se avesse voluto prenderla; vide quel volto chiudere le palpebre lustre e abbandonarsi a una specie di estasi tra ripugnante e ridicola; l'impressione fu così forte che ogni desiderio scomparve; baciò freddamente la bocca della donna, poi con una specie di gemito si accasciò con la testa in quel grembo; oscurità: "Voglio restar così fino alla fine della visita", pensò, "e non vederla più, e non baciarla più".

...Michele non si muoveva, non gli era mai accaduto di vedere la ridicolaggine confondersi a tal punto con la sincerità, la falsità con la verità; un imbarazzo odioso lo possedeva. "Almeno tacesse" pensava; "ma no, deve parlare".

Ma ritorniamo ancora a Carla. E domandiamoci un'altra volta: che cosa deve poi provare il lettore, assistendo idealmente all'ultimo atto del dramma? Con quali sentimenti deve accompagnare l'uscita di Carla dal palcoscenico del romanzo? Moravia elude con eguale cura ogni determinazione

patetica: persino il lampo d'ironia, che potrebbe nascere spontaneo dalla carica grottesca di fondo, si estingue immediatamente. Rimane, e deve rimanere, a conclusione, quel senso tagliente di uno spietato rigore morale, che non sgorga propriamente da una qualche partecipazione o reazione emotiva, ma, per così dire, dal nudo dimostrarsi della realtà, penetrata nella sua interna logica di sviluppo, e dal destarsi di una più precisa coscienza critica che deve naturalmente accompagnare tale dimostrazione e penetrazione. Il personaggio di Moravia non è più il personaggio tipico del tradizionale romanzo borghese, frutto di una proiezione ideologica univoca e compatta, non è più un eroe in cui si configurino, tipicamente, valori positivi o negativi nettamente determinati: la tensione eroica, comunque pretenda di caratterizzarsi, qui crolla alle radici stesse del conflitto, per dissolversi come spontaneamente in una ambigua indifferenza etica. Questa indifferenza, ancora prima di essere un dato psicologico particolare, è il carattere fondamentale, obiettivo, della realtà stessa, esattamente come tornerà ad esserlo la noia trent'anni più tardi. Se mai, l'indifferenza, paradossalmente, è ora, sul versante della riduzione psicologica, la misura del solo valore residuo, della coscienza, e sia pure manchevole e contraddittoria, del reale stesso nella sua indifferenza, ma lo è a un prezzo enormemente alto, un prezzo che ne rivela subito la radicale precarietà e negatività: la perdita di contatto con la vita. Dal momento che il mondo non sembra poter mutare, dal momento che l'esistenza, prima ancora del personaggio, replica sempre i modi uniformi della sua miseria, secondo un ritmo incorreggibile, dal momento che la società in cui si vive appare tanto salda da potersi considerare imm modificabile ancora nella propria struttura come nella propria sostanza morale, non rimane altra alternativa che questa: o preservare, da puri spettatori, stegnosamente ma inattivamente, la propria infanzia innocenza, e salvare la coscienza etica sopra la povera scialuppa di una vera impotenza di fatto, oppure approdare, oltre ogni vano sforzo di resistenza, a un normale adattamento, senza inutili clamori e senza inutili disperazione, stipulando il pro-

prio solido contratto sociale, rivestendo la propria naturale maschera, al fine di essere una persona viva, come tutti gli altri, né meglio né peggio, in ultima analisi. Per dire tutto in una formula, il romanzo italiano cessa, con *Gli indifferenti*, di essere proposta di una certa immagine di destino, per diventare, in qualche modo, proposta di una critica al destino: operazione di smascheramento. Col che vogliamo anche dire che al lettore del primo romanzo di Moravia non può non intervenire qualcosa di veramente affine a quello che Brecht si proponeva di ottenere, con ben altra consapevolezza, s'intende, oltre che con una tecnica ovviamente differenziata, presso il proprio spettatore. Da questo punto di vista, anzi la celebre teatralità procurata da Moravia all'interno della sua narrativa può trovare nuova spiegazione e motivazione. L'indifferenza è allora, in primo luogo, una nuova forma narrativa, una specifica tecnica romanzesca in vista di un determinato effetto di smascheramento.

Infine: il personaggio di Carla può concepirsi (e analogamente il personaggio di Michele) come la figura in cui è definitivamente parodiato, sulla piccola scala della famiglia borghese del ceto medio, lo spirito, ormai così arcaico, così arcaicamente inattuabile, della rivolta romantica, l'ultimo residuo dello spirito eroico: osiamo la parola, l'ultimo, tutti i calcoli tornano, il romanzo degli *Indifferenti* è davvero, e davvero funzionalmente, una tragedia mancata. Qui non ci si abbatte, come è fin troppo chiaro, protestando sino all'ultimo, in lotta disperata, contro un destino avverso, ma si finisce per fantascicare, puerilistico, con un poco di ripugnanza e con un poco di compiacimento, sull'inevitabile sorte della futura signora Merumeci, sorte a suo modo esemplare di una donna ricca che "si diverte, viaggia, ha un amante, che più? tutto quel che può avere una donna lo ha...". Ebbene, è chiaro che si può bene aspirare a farla finita, ma le vie stesse della rivolta sono già borghesemente predisegnate, se pure di rivolta, a questo punto, è ancora possibile parlare, e altro non rimane che percorrerle ordinatamente. Si tratterà, in sostanza, in termini precisamente

borghesi, qui dove non è nemmeno concesso sbagliare veramente, di quelle crisi di adolescenza o di giovinezza, come per solito infatti vengono battezzate, che bisogna pure attraversare, presto o tardi, e meglio se presto, un poco come avviene per le malattie dell'infanzia: sono crisi salutari, destinate a trovare, in un modo o nell'altro, la loro provvida risoluzione. E si capisce allora che il Moravia di Agostino e di Luca, in un certo senso, è già in netta formazione nel Moravia di Carla e di Michele (con tutta la deformazione, anche, s'intende, del caso). Per ora, almeno, per quanto ci si agiti e ci si dibatta, tutto suona infallibilmente falso, tutto è puro teatro, in ogni verso, inutile recitazione: la coscienza morale è qui così egregiamente soffocata e deviata, che non è più possibile essere sinceri nemmeno con se stessi. Si può bene entrare, infatti, nel letto di Leo, con la speranza di trovarci, anche a prezzo della propria rovina, qualcosa che potrà finalmente spezzare ogni vincolo con il soffocante mondo del composito conformismo sociale, qualcosa che riporterà a contatto con una vita vera e sofferta, ma si troverà poi, in quello stesso letto, come in un delizioso incubo, pronto su misura, l'abito nuziale. A incarnare il fato avverso, qui dove tanto si discorre, e con tono assai poco convincente, per forza di cose, di fatalità, non stanno forse con cui lottare sia cosa degna e tragica: di fronte a Carla c'è soltanto Leo, e Leo è una fatalità ambigua e meschina, una piccola fatalità bifronte, corruttrice e salvatrice insieme, proporzionata a una tragedia familiare che nell'intenzione vorrebbe anche rifarsi, pare, a Eschilo e Shakespeare, ma che di fatto, per forza di cose sempre, e cioè precisamente per forza di storia, "desinit in *pochade*". E questo non per colpa, si vuole dire, ma per merito di Moravia, di uno scrittore che cioè, senza ingenuità illusioni, e questa volta davvero con corrosivo realismo, di fronte allo spettacolo di una società in rovina, perviene a constatare, lucidamente e scetticamente, che soltanto le dimensioni volgari e sgradevoli del grottesco e i luoghi comuni del romanzo d'appendice, criticamente assunti e distaccatamente aguzzati, "straniati" insomma, possono sperare di riflettere il vero volto del mondo.

È questa impossibilità del tragico che si esprime principalmente nella indifferenza di Michele. Si vedano le sue riflessioni a principio del capitolo XII:

Non esistevano per lui più fede, sincerità, tragicità; tutto attraverso la sua noia gli appariva pietoso, ridicolo, falso; ma capiva la difficoltà e i pericoli della sua situazione; bisognava appassionarsi, agire, soffrire, vincere quella debolezza, quella pietà, quella falsità, quel senso del ridicolo; bisognava essere tragici e sinceri.

Occorre non lasciarsi ingannare dalla proiezione psicologica: la perdita del senso del tragico, negli *Indifferenti*, non può e non deve essere spiegata come un semplice tratto di carattere, perché il carattere è qui spia di una effettuale condizione storica, e si determina riflessivamente, come coscienza della condizione stessa. Michele, coerentemente, deve rimpiangere come una sorta di paradiso perduto, quel paradiiso che è la nostalgia perenne dei grandi eroi moraviani, il mondo borghese anteriore alla decadenza, in cui tutto un registro di stimoli sinceri poteva incarnarsi naturalmente e rivestire uno spontaneo decoro morale, e con tale decoro una non meno spontanea grandezza tragica. Il rimpianto della moralità tragica e rimpianto di un mondo in cui "non si pensava tanto e il primo impulso era sempre quello buono": in termini di estetica romanitica, nostalgia della romantica "ispirazione". Dove si coglie, intanto, in germe, anche la posteriore mitologia di Moravia (e cioè appunto la nascita di Agostino e di Luca): nella spontanea illusione della prospettiva postuma, quella società appassionata e tragica, attiva e sincera, non potrà riuscire pensabile che come "natura". Ma per ora i termini di Michele sono ancora, del tutto realisticamente, storici e sociali:

"Come doveva esser bello il mondo" pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: "Moglie scelerata; paga con la vita il fio delle tue colpe" e, quel ch'è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguiva l'azione: "ti odio" e zaci un colpo di pugnale: ecco il nemico o l'amico stesso a terra in una pozza di sangue; quando non si pensava tanto, e il primo impulso era sempre quello buono; quando la vita non era

XVIII

come ora ridicola, ma tragica, e si muove veramente, e si uccideva, e si odiava, e si amava sul serio, e si versavano vere lacrime per vere sciagure, e tutti gli uomini erano fatti di carne ed ossa e attaccati alla realtà come alberti alla terra.

Abbiamo letto, è vero, che si tratta di un rimpianto ironico. Ma giova avere un poco di pazienza, e proseguire oltre, per poche righe:

A poco a poco l'ironia svaniva e restava il rimpianto: egli avrebbe voluto vivere in quell'età tragica e sincera, avrebbe voluto provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati... ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra.

L'impossibilità della tragedia, la perdita del senso del tragico, diviene, allo sguardo di Michele, con molta esattezza e con molta nettezza, la perdita stessa di contatto con il reale, il simbolo della patita alienazione vitale: dell'indifferenza della noia. Michele è proprio il personaggio adeguato a rispecchiare in sé, tipicamente, la nuova condizione dell'uomo borghese nel momento in cui assume una sua critica coscienza, cioè precisamente una coscienza di crisi, e può essere tale personaggio a patto di accogliere come proprio contenuto spirituale, all'interno dello stesso mondo borghese, il solo contenuto che gli rimane disponibile, precisamente come residuo, la nostalgia della sua possibile immagine ideale: un personaggio, vogliamo dire, in cui si esprime la nostalgia del personaggio stesso, nel senso integro e vero della parola. L'immagine tipica perduta per sempre appare rievocata da un passato tanto concluso e cristallizzato da poter essere sostituito a volontà, non senza aperta ironia, almeno inizialmente (ma è appunto ironia storicamente oggettiva), con le sue proiezioni letterarie, in dimensioni mitiche e rigide. E questo è davvero grande realismo.

Ed ecco, conseguentemente: se la sola vita morale superstita si esprime nella nostalgia della morale (così come il personaggio si costituisce come nostalgia del personaggio), la vita morale è ormai una forma superstita di bovarismo storico.

Ma Michele sa che tale bovarismo è insieme la radice di

XIX



un acquisto di coscienza, che gli permette di non essere un Leo, e di una grottesca debolezza vitale, che gli impedisce di essere anche solamente un Leo; sa di esprimerla, dico, e la esprime come indifferenza:

Vanità e indifferenza, nel giro di pochi minuti Leo aveva saputo farlo cadere in ambedue queste sue meschine voragini.

Nel simbolo narrativo: qui le rivolte non sparano perché ci si dimentica di caricare, con tutto l'inevitabile quadro clinico che si può facilmente sottintendere per il caratteristico atto mancato, proprio come in un molto agevole esempio estratto ad arte dalla *Psicopatologia della mia quotidianità*. E qui possiamo integrare la citazione da cui, assai prima, avevamo preso le mosse: la cristallizzazione affettiva agisce con perfetto rigore sulla coppia emotiva di base, amore e odio:

"Tutto qui diviene comico, falso; non c'è sincerità... io non ero fatto per questa vita". L'uomo che egli doveva odiare, Leo, non si faceva abbastanza odiare; la donna che doveva amare, Lisa, era falsa, mascherava con dei sentimentalismi intollerabili delle voglie troppo semplici ed era impossibile amarla: ebbe l'impressione di volgere le spalle non al salotto, ma ad un abisso vuoto e oscuro: "Non è questa la mia vita" pensò ancora con convinzione: "ma allora!"

E la domanda che Moravia lascia realisticamente insoluta, è la morale dell'intera favola degli *Indifferenti*.

Torniamo indietro. A preparare questa proclamazione delarsi che egli ha del suo mondo sognato durante la passeggiata sotto la pioggia all'uscita dal Ritz: nell'interno di una macchina lussuosa un uomo immobile a cui si avvinghia una donna in atto supplichevole. Questa scena gli sembra nascere come un'allucinazione dall'interno della sua anima, gli pare proiettare in figura, d'un tratto, qualcosa che egli reca in sé, chiuso nell'intimo suo, qualcosa che è sempre rimasto nel fondo della sua coscienza. E Michele sa che si tratta, in ultima analisi, di vuote fantastiche che "non avrebbero trasformato neppure in minima parte la realtà in cui viveva". Michele sa che nessuna fede può ricondurlo a quel cosmo di valori

smarriti, perché, in primo luogo, se in quel limbo in cui vive concretamente, "limbo pieno di fracassi assurdi, di sentimenti falsi", egli potesse mai recuperare una tale fede, essa dovrebbe poi dimostrarsi comunque inautentica, giacché essa non ha fondamento migliore che il suo mediocre bovarismo.

Eppure, paradossalmente, come già si avvertiva, se qualcosa resta in Michele di non impuro è proprio quella sua resistenza, astratta quanto ostinata, nel suo bovarismo, la sua sterile inibizione, rigorosamente traumatica, ad ogni adattamento: il suo vizio è una sola cosa con la sua virtù, con l'impotenza della sua indifferenza, che gli impedisce di ingannarsi così a fondo e così volgarmente come gli altri. Si pensi all'episodio del "fantoccio réclame" che chiude il capitolo xiii: qui Michele scopre questa semplice verità, che se mai egli riuscisse a superare la propria indifferenza, cedendo al giuoco e alle lusinghe delle disponibili passioni falsificate, credendo di credere, volendo volere, egli approderebbe sì, infine, alle spiagge della vita, ma di quella sola vitalità ormai sperimentabile che è la vitalità grottescamente irrigidita e automatica del fantoccio "stupido e roseo". Se Michele rinunciasse alla sua inutile nostalgia, se cedesse alla illusione di una autenticità socialmente bene adattata, se trasformasse il suo bovarismo in azione vera, la sua impotenza in buona volontà, Michele sarebbe semplicemente un Leo. Partecipare alla concretezza del presente, del corrotto presente, guarire dai propri traumi di inibizione vitale, è possibile o mai soltanto a prezzo della propria corruzione: e reciprocamente, è possibile sottrarsi alla decadenza dell'esistere a patto di rifiutarsi, direttamente, alla vita. E Michele, figura della nostalgia, è necessariamente, come si avvertiva, figura dell'impotenza. Il suo essere indifferente è la ultima, miserabile forma di nobiltà etica che è concesso ritrovare all'interno di una classe che non ha più speranze di redenzione: è la nobiltà negativa dell'impartecipazione.

<sup>1</sup> Ci sia concesso rinviare, per questo punto, anche al nostro studio *Il Manzoni di Moravia* (in "Lettere Italiane", xiii, 2, aprile-giugno 1961 p. 220; ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano 1961, p. 205).

Gli parve di vedere se stesso e la sua sincerità; gli parve di ricevere da quel fantoccio sorridente la risposta alla sua domanda: "A che cosa servirebbe aver fede?". Era una risposta scoraggiante: "Servirebbe" significava il fantoccio "ad avere una lama, una felicità come la mia, come quella di tutti gli altri, di umile, stupida origine, ma scintillante... e poi l'essenziale è che rade". Era la stessa risposta che gli avrebbe dato una di quelle tante persone dabbene: "Fai come me... e diventerai come me", mettendo la propria persona stupida, goffa, volgare, come un esempio, come uno scoppo da raggiungere in cima alla dura montagna dei suoi pensieri e delle sue rinunzie. "Ecco a che cosa servirebbe" insisteva il suo spirito maligno, "servirebbe a diventare un fantoccio stupido e rosso come questo qui". Imbarbolato egli guardava il pupazzo che, con un movimento continuo, a piccole scosse automatiche, una, due, tre, affilava la sua lama, e avrebbe voluto colpirlo in faccia e spezzare quel sorriso radioso. "Piangere dovresti" pensava, "piangere a grosse lacrime". Ma il fantoccio sorrideva e affilava.

Anche la nostalgia del tragico, anche la nostalgia dell'eroico sono vane, e sono vane per questo: perché esse hanno soltanto senso finché rimangono nostalgia e non pretendono di tradursi seriamente in azione, che è ormai pretesa assurda e grottesca, finché insomma esprimono, negativamente, soltanto la vergogna di una classe. E cioè assai difficile decidere se sia cosa più grottesca tentare di sparare all'amante della madre e seduttore della sorella con una rivoltella scarica, o sparargli davvero con un buon colpo di pistola, con un arma caricata a dovere, come se tutto ciò potesse avere un significato accettabile ancora.

Moravia ha più volte dichiarato il suo debito verso Freud e verso Marx. Ha scritto più volte che se è vero che "il marxismo, spesso discutibile quando suggerisce soluzioni positive, è inoppugnabile e perfettamente fondato nella sua diagnosi negativa dei mali del mondo borghese", è altrettanto vero che la diagnosi di Freud è inconfutabile, parallelamente, nel suo aspetto negativo, "nei riguardi della materia che tratta". Moravia ammetteva di avere una conoscenza assai superficiale della psicoanalisi e di aver letto poco Freud, ed è assai probabile che egli possedeva una conoscenza altrettanto superficiale del materialismo storico e che abbia letto poco Marx ("La Fiera letteraria" del 25 luglio 1946, p. 5). Ma Moravia dichiarava anche di essere stato un freudiano

prima di saperlo, esattamente come egli è stato, prima di saperlo, in quel suo senso tutto particolare e proprio tutto borghese che si è visto, un marxista: nel senso in cui, direbbe probabilmente il romanziere, non possiamo non dirci tutti marxisti e freudiani. Come è caratteristico di una borghesia criticamente avvertita, Moravia ha accolto da Marx e da Freud la sola "pars destruens". Ebbene, l'indifferenza di Michele non è di una qualità diversa: al suo sguardo l'orizzonte intero delle passioni borghesi si rivela, senza possibilità di inganno, radicalmente corrotto, il mondo appare popolato di innumerevoli Leo, cioè di uomini che vivono di nuda avidità e di cinica libidine, avendo ridotto il loro meccanismo esistenziale al più elementare scheletro, al più semplici momenti, alle sole realtà, direbbe Moravia, autenticamente irriducibili: sesso e denaro. Ma Michele non può, non vuole accettare per la propria vita un adattamento riduttivo di questa specie, e ancora meno accettare la mitologia borghese che cerca di velare, con la sua ipocrisia, il meccanismo reale e brutale della vita: non può accettare, in particolare, il rapporto con Lisa, né con l'allegro cinismo che Leo gli consiglia, né con il patetico sentimentalismo che Lisa stessa costruisce artatamente. Michele viene così a rappresentare un'esigenza insoddisfatta e, per sua natura, perennemente sospesa di eticità, e in questa sospensione persino apertamente risibile e perfettamente cosciente di essere tale. E allora è assai probabile, s'intende, che abbia ragione chi legittimava l'obiezione del lettore borghese di fronte al contegno di Carla e di Michele, per la quale sarebbe sufficiente "fare di Leo un buon marito e dare a Michele un'amante giovane" per togliere ai due protagonisti "ogni ansia e desiderio di rivolta".<sup>2</sup> Esatto, ed è proprio il pensiero di Moravia, in fondo. Ma Moravia non crede davvero che quelle due piccole condizioni siano così piccole come possono naturalmente apparire al lettore borghese. Perché, per realizzarle, occorrerebbe, e niente di meno, non soltanto fare di Leo e di Lisa il contrario giusto di ciò che essi sono in effetti, ma

<sup>2</sup> S. Guarnieri, *Cinquant'anni di narrativa in Italia*, Firenze 1953, p. 367.

fondare nella concretezza della realtà sociale tutte quelle tali condizioni che potrebbero permettere una tale trasformazione. Ma il lettore borghese, che in Michele e in Carla vede "capovolto" il suo mondo, come dice benissimo Leo, non può che aspirare immediatamente a raddrizzarli, e per la via più breve: "se no chi sa dove si andrebbe a finire", come dice benissimo Mariagrazia. Ma al lettore borghese, per solito, basta poi molto meno, e cioè rifiutare direttamente anche quella parte negativa e diagnostica delle ideologie di Marx e di Freud, di cui Moravia si è saputo mirabilmente giovare.

Un amante giovane? Lo sa benissimo anche Michele. Ecco, a principio del capitolo VIII, quanto è dato leggere:

... la sua solitudine, le conversazioni con Lisa gli avevano messo in corpo un gran bisogno di compagnia e di amore, una speranza estrema di trovare tra tutta la gente del mondo una donna da poter amare sinceramente, senza ironie e senza rassegnazione: "Una donna vera" pensò; "una donna pura, né falsa, né stupida, né corrotta... trovarla... questo sì che rimetterebbe a posto ogni cosa". Per ora non la trovava, non sapeva neppure dove cercarla, ma ne aveva in mente l'immagine, tra l'ideale e materiale che si confondeva con le altre figure di quel fantastico mondo istintivo e sincero dove egli avrebbe voluto vivere...

Che è l'ultima incarnazione romantica della "donna che non si trova".

Ma per concludere, adesso. A definire Michele vi è almeno un altro tratto fondamentale, e che giova a chiarire definitivamente la questione ora toccata dell'amante giovane da trovarsi per il nostro Michele. Immediatamente prima dell'episodio del fantoccio, Moravia colloca una sintomatica evocazione. Michele ricorda che una volta sola in vita sua egli si è trovato di fronte a un'incarnazione precisa e persuasiva, cioè non meramente nostalgica e visionaria, del suo sognato "paradiso di concretezza e di verità", quel paradiso, ricordiamo, in cui si possono versare "vere lacrime per vere sciagure": egli ha potuto intravedere e, almeno per un istante, sperimentare quel suo mondo ideale "nelle lacrime di una donna pubblica fermata per strada e portata in una camera d'albergo". In quella prostituta Michele pensa di aver trovato un'anima "intera, coi suoi vizi e le sue virtù",

un'anima che "partecipava delle qualità di tutte le cose vere e solide, di rivelare ad ogni momento una verità profonda e semplice". Moravia innalza qui, ancora una volta, l'eterna immagine della prostituta (e precisamente, presso il suo Michele sentimentale, delle lacrime della prostituta) come emblema di una sincerità vitale che vince tutti i limiti dell'onestà società borghese, impiegando uno dei luoghi comuni più fissati e irrigiditi della lunga tradizione romantica. Se qualcosa di profetico l'episodio possiede, questo dovrà riferirsi, piuttosto, al tema stesso della *Romana*, cioè al tema di questo ultimo grande romanzo della cultura europea, in cui è riproposto il mito, ossessivo alla civiltà borghese (e si capisce, i termini sono sempre quelli, sesso e denaro, freudismo e marxismo), della "putain respectueuse". È il pianto della prostituta è, inevitabilmente, programmaticamente, un pianto da libro di lettura (non fosse, si capisce, il personaggio alquanto scabroso), "una specie di pianto infantile", suscitato, repentino e infrenabile, dal "pensiero della madre morta". Inutile aggiungere che il pianto scoppia "ad un tentativo di Michele di costringerla a qualche abilità puramente professionale". E qui, nel trapasso dal negativo al positivo, l'ideologia moraviana scopre di colpo quel suo fondo logoro che la crudeltà morale dello scrittore realista, per tutto il resto del libro, era riuscita a coprire: il sentimentalismo etico.